ІНСТИТУТ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ

МИСТЕЦТВО
ТА
ЖИТТЯ

Збірник наукових праць

Інститут культурології
НАМ України
Київ – 2016

УДК 111.852+128
ББК 87.8
М65

Рекомендовано до друку
Вченою радою Інституту культурології НАМ України

Виконано в рамках
фундаментального дослідження Інституту культурології
Національної академії мистецтв України за темою:
«Інтегративні процеси як перспектива культурного
розвитку України: методологічні, семіотичні, комунікативні,
інтерактивні, регіональні аспекти»

Науковий керівник
член-кореспондент НАМ України, доктор мистецтвознавства
І. М. Юдкін

Рецензенти:
доктор мистецтвознавства, головний науковий співробітник
ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України
О. С. Найден;
доктор мистецтвознавства, професор Сумського держ. пед. університету
О. К. Зав'ялова

М65 **Мистецтво та життя:** зб. наук. праць / І. М. Юдкін, О. М. Берегова, О. І. Оніщенко, Є. І. Коваленко, І. Л. Бермес, О. С. Олійник. – К.: Ін-т культурології НАМ України, 2016. — 216 с.
ISBN 978-966-2241-39-6

У збірнику наукових праць з культурології висвітлюються питання суспільного життя художніх текстів, їх творення, поширення, витлумачення. Питання інтерпретації посідають центральне місце в аналітичних розвідках авторів. Розглядаються суспільні обставини, які позначаються на рецепції художніх явищ та виявленні і розвитку їх змістових можливостей. Збірник спрямований на розробку синтетичної картини культури України.

Для науковців (культурологів, філософів, мистецтвознавців), викладачів, аспірантів, докторантів і всіх, хто цікавиться проблемами мистецтва в культурному просторі.

УДК 111.852+128
ББК 87.8

© І. М. Юдкін, О. М. Берегова, О. І. Оніщенко, Є. І. Коваленко, О. С. Олійник, І. Л. Бермес, 2016
© Ю. П. Богуцький, переднє слово, 2016
© Інститут культурології НАМ України, 2016
© Автори (електронна версія), 2014

ISBN 978-966-2241-39-6

ЗМІСТ

Юрій Богуцький. Переднє слово 6

Ігор Юдкін. Театральні образи та засоби в українській культурі: від Г. Сковороди до М. Коцюбинського 9

Олена Оніщенко. Літературна інтерпретація інтуїтивізму А. Берґсона: новий етап позачасового діалогу 111

Олена Берегова. Б. Лятошинський та І. Белза в Київській консерваторії на початку 1920-х років 125

Єва Коваленко. Аспекти реконструкції балетних вистав у Національній опері України 146

Ірина Бермес. Організаційні засади музичного фестивального руху в Україні..... 190

Олександра Олійник. Мистецтво і суспільство: художній смак 202

Про авторів 215

ПЕРЕДНЄ СЛОВО

Чергова збірка наукових праць, присвячена морфологічним питанням інтеграції та цілісності української культури в її розмаїтих вимірах, демонструє актуальність комплексного підходу до завдань розробки синтетичної наукової концепції культуротворення. Автори статей з різних точок зору висвітлюють різноманітні аспекти того, що об'єднується проблематикою національної культурної цілісності. Окремі аспекти культурної інтеграції розкривають єдину суть руху до синтезу, що відбувається в кожній окремій галузі культури, а водночас глибоку своєрідність кожної такої галузі.

У статті І. Юдкіна поставлено за мету виявити сценічний потенціал новітньої української літератури на прикладах її найвидатніших постатей. Досліджуються можливості інсценізації літературних творів, обумовлені самою будовою текстів, а відтак простежуються і театральні витоки задумів і втілення літературних творів. Зокрема, вікопомна інсценізація Л. Курбасом «Гайдамаків» Т. Шевченка стає своєрідним модельним взірцем можливостей театрального осмислення лірики. Сценічний і екранний потенціал новелістики М. Коцюбинського розкривається вже на рівні задуму, в чернеткових нарисах письменника, побудованих як сценарій. Літературний творчий процес виявляє свою органічну єдність з театром.

У статті О. Оніщенко, присвяченій рецепції та інтерпретації творчої спадщини видатного французького мислителя першої половини XX ст. А. Берґсона, авторка розкриває загальну значущість його вчення про інтуїцію та осмислення художнього часу. Висвітлено, зокрема, ті рівнобіжні явища до філософських концепцій, з якими сучасник стикається в художній практиці.

Український символізм, ставши витоком поетичного неокласицизму, розвивався в атмосфері величезної популярності поглядів А. Берґсона. З цією атмосферою пов'язані творчі шукання і здобутки однієї з найпродуктивніших епох історії української культури. Авторка продемонструвала також продуктивність підходу, який цілеспрямовано розробляється нею на основі розкриття інтерпретаційного потенціалу досліджуваних текстів.

О. Берегова наголошує на значенні особистих контактів і творчих взаємин І. Белзи та Б. Лятошинського, вагомих не лише для розвитку композиторської творчості, а й для загальної атмосфери розвитку української культури в один з найдраматичніших періодів її історії. Ці контакти становлять справжній літопис української музики й істотно доповнюють відкриття, вже виявлені під час дослідження епістолярної спадщини Р. Глієра та Б. Лятошинського. Створюється широка панорама процесів «виробництва знання», яка органічно вписується до авторської концепції комунікативних умов розвитку культури. Тут творча комунікація двох сучасників демонструє ті реальні умови буття, які стояли за великими мистецькими перемогами.

У статті І. Бермес такий феномен, як фестивальний рух в музиці, висвітлюється в ракурсі його продуктивності для виявлення нових талантів, для сприяння їх творчому потенціалу. Соціологічні аспекти встановлення та розвитку контактів на терені музичної культури, а відтак виникнення специфічних комунікативних ситуацій розглядаються як дієвий чинник спрямування зацікавлень і здібностей. Виявляється взаємна залежність між такими ситуаціями та реальною творчою результативністю особистостей, активно залучених в процеси спілкування та співтворчості.

Проблеми хореографічної драматургії Національної опери України аналізуються в статті Є. Коваленко. На прикладі кількох балетних прем'єр тут продемонстровано творчі пошуки і знахідки, якими збагачує сучасну українську культуру провідна музично-театральна інституція країни. Зокрема, висвітлено колізії між танцювальною основою матеріалу балетної вистави та драматичною сутністю її композиції. Своєрідність розв'язання цієї колізії засвідчується працею творців вистави – режисера, балетмейстера, артистів балету, чиї здобутки визначають яскраво

індивідуальне творче обличчя сучасного українського академічного балетного мистецтва.

У статті О. Олійник, у якій аналізується художній смак сучасного українського суспільства, привертається увага до специфічної ситуації в галузі меценатства та економіки культури. Зокрема, висвітлено такі аспекти розвитку смаку, як художнє осмислення трудових взаємин у суспільстві. Простежено ті впливи, які залишають в художній творчості ринкові відносини як соціальні умови існування мистецтва. Авторка переконливо засвідчує наявність складної проблемної ситуації, пов'язаної з розвитком художнього смаку в суспільстві.

Таким чином, розмаїття підходів і залучених предметних ділянок аналізованого матеріалу засвідчують наявність потужних інтеграційних процесів, які розгортаються в надрах культуротворення. Збірка становить ще одну цеглинку до підмурівку тієї будівлі, якою має стати синтетична наукова концепція розвитку національної української культури.

Юрій Богуцький,
директор Інституту культурології
Національної академії мистецтв України,
академік, професор

Ігор Юдкін

ТЕАТРАЛЬНІ ОБРАЗИ ТА ЗАСОБИ В УКРАЇНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ: ВІД Г. СКОВОРОДИ ДО М. КОЦЮБИНСЬКОГО

ГЕРМЕТИЧНИЙ ДИСКУРС ГРИГОРІЯ СКОВОРОДИ

Історіографія досліджень спадщини Сковороди демонструє цікаву закономірність: з тих зареєстрованих 2200 позицій, в яких згадується ім'я мислителя, до початку XX століття з'явилися лише перші дві сотні, з основного ж двотисячного масиву перша сотня, ознаменована, зокрема, такими іменами, як Дм. Багалій, В. Ерн, М. Сумцов, припадає на період до 1914 року, ще одна сотня нагромаджується до появи вікопомних праць Дм. Чижевського 1941—1942 років. Далі струмінь публікацій стрімко наростає: вже наприкінці 1960-х років бачимо першу тисячу, тобто трохи більш як за чверть століття з'являється стільки ж, скільки за попередні майже півтора століття. Академічне видання творів Г. Сковороди 1973 р. збігається з серединою наведеного переліку, отже, остання третина XX століття засвідчує більше позицій, ніж усі попередні періоди[1]. Така динаміка числових покажчиків добре відома в статистиці під назвою так званого експоненціального зростання. Явища лавиноподібного наростання, позначені самостійним, автоматичним прискоренням, властиві ланцюговим процесам, зокрема, тим пізнавальним процесам,

коли розв'язування однієї загадки породжує кілька нових. Незважаючи на те, що Г. Сковороду ретельно досліджували найавторитетніші дослідники сучасності, інтерес до нього не меншає, а це свідчить, що постають нові запитання.

Зрештою, наукове зацікавлення «сковородіяною» зумовлено також суто едиційною проблематикою. Досі бракує вивіреного видання творів, що утруднює їх витлумачення, до того ж не лише з причин орфографічних ляпів. Л. Ушкалов, склавши перелік лише деяких найістотніших помилок академічного видання 1973 р., що зайняв понад 10 сторінок, подає такі з них, що цілковито змінюють сенс висловлювання: «слово» замість «олово», «наших» замість «ваших», «тень» замість «день»[2]. Додамо, що не можна було б називати докладними й наявні досі українські переклади латиномовних текстів Г. Сковороди, які «зробив П. М. Пелех у 1944 р. для ювілейного невиданого збірника «Пам'яті Г. С. Сковороди»[3]. Як побачимо нижче, від точності перекладу тут істотно залежить витлумачення світоглядних висновків з того чи того висловлювання. То ж видається доречним особливо увиразнити актуальні завдання, які накреслив Л. Ушкалов: «…заслуговують на пильну увагу питання щодо зв'язку Сковороди з центрально- та західноєвропейською літературною і філософською традицією XVI—XVIII століть (закордонна мандрівка Сковороди та її наслідки для світогляду філософа…)»[4]. Зазначена тут біографічна обставина, а саме: перебування понад п'ять років у країнах Дунайського регіону, залишається справжньою «незнаною землею» в історії формування «сковородинства» як світогляду, а між тим її безпосередні наслідки та далекі рівнобіжники аж надто очевидні. Очевидно, не випадково одразу після повернення з цих країн виникає той загадковий конфлікт з переяславським єпископом Іваном Козловичем, наслідком якого стало зникнення створеного Сковородою систематичного курсу поетики. Адже пов'язані, мабуть, з рештками цього курсу сліди (дві сторінки так званих *excerpta philologica* — 'філологічних виписок') містять вельми промовисте повчання — *excerpendum esse legentibus*[5] 'читачам слід виписувати', яке спрямовує на коментування текстів. Саме таке спрямування реалізоване в центральному поетичному творі Сковороди, пишу-

чи про який, часто згадують першу половину його назви «Сад божественных пѣсней», забуваючи про те, що стоїть далі: «прозябшій из зерн Священного Писанія»[6]. Вжитий тут дієприкметник від багатозначного давньоукраїнського дієслова прозябати із спеціальним значенням «проростати» становить ключ до розуміння захованого в піснях сенсу. Вже в епіграфі до 3-ї пісні наводиться промовиста цитата з книги пророка Ісайї: «Кости твоя прозябнут яко трава и разботѣют»[7].

Пісні Сковороди — це взірець духовних пісень, що становили типовий атрибут паралітургічної культури, властивої європейській традиції, з якою вочевидь запізнався їх автор та які були неприйнятні для носія православної ортодоксії Івана Козловича. Як зазначає дослідниця цієї культури, можна виокремити «дві гілки української духовної пісенності — паралітургічну та позалітургічну», серед яких «за православною традицією використовувалися лише позалітургічні пісенні твори»[8]. Під цим оглядом Сковороду можна розглядати як попередника творців кодифікованого зібрання українських духовних пісень — славетного «Богогласника», що вийшов у Почаєві через сорок років після початку роботи Сковороди над «Садом»[9]. Відтак стикаємося з відомою ситуацією, коли «українська паралітургічна пісенність завдяки обрядовому чиннику створила об'єднавчу ланку між українською та європейською духовно-пісенними традиціями», оскільки тепер і «православні охоче користалися паралітургічними пісенними творами українських авторів»[10]. Пісні Сковороди — це також своєрідний проект розвитку паралітургічної культури, що мала б *«прозябати»*, за висловом самого автора, тобто проростати з коментування, розгортання основних тез сакрального тексту. Автор постає тут свідомим свого покликання до місіонерського посланництва.

Промовисті вже слова, якими відкривається створена найраніше (1753 р.) вітальна пісня (№ 26) на честь прибуття до Переяслава нового єпископа Івана Козловича: «Поспѣшай, гостю, поспѣшай»[11]. Для ортодоксії, де поспіх завжди засуджувався, само по собі висування такого дієслова на вихідну позицію може оцінюватися лише як риторичне зухвальство. Не менш промовисте звернення в останній строфі цієї пісні: *«Христе… будь*

йому оригінал»[12]. Ужитий тут термін *оригінал* несе виразні сліди західного впливу: саме в 1750-х роках воно починає здобувати статус своєрідного стилістичного маркера народжуваного європейського сентименталізму, тож у Сковороди його використання виявляється напрочуд сучасним і суголосним цій тенденції. Водночас сенс цього терміна як позначення архетипу, прообразу засвідчує неоплатоністські контакти Сковороди. Зокрема, оскільки оригінал передбачає наслідування, то в цьому конкретному контексті маємо очевидну вказівку на «наслідування Христа», imitatio Christi, а цей мотив відсилає до одного з найпопулярніших містиків Томаса Кемпійського, автора відомого трактату під такою назвою. У прощальній пісні (№ 25) до від'їзду Гервасія Якубовича (1758 р.) згадується промовиста реалія — *«око»*, що сидить *«високо»*[13]. Подібний образ Божого ока також належить до типових атрибутів містичних традицій, неприйнятних для ортодоксії. Що подібна реалія не випадкова в пісенному контексті, свідчить ще одне вживання характерної риторичної фігури. Автор зичить: *«коні / Та несуть як по долонѣ»*[14]. Порівняння землі з долонею (так само, як із обличчям) несе печатку давніх уявлень, сумнівних з погляду ортодоксії.

Найпопулярніша з пісень Сковороди (№ 10) *«Всякому городу…»* має латинський епіграф *solum curo feliciter mori*[15] «лише про те дбаю, щоб щасливо померти», вільно перетлумачений у пісенному рефрені *«как бы умерти мнѣ не без ума»*[16]. У пісні, спрямованій проти *«біса печалі»* (№ 24), Горацій іменується *«римським пророком»*[17] — несумісне з ортодоксією висловлювання. Тут же автор закликає: *«Будьмо тим, що Бог дав, раді»*[18], що цілком відповідає популярному в Європі стоїцизмові, але неприпустимо для ортодоксії, яка вимагала постійного каяття. Нарешті, у завершенні перших 28 пісень (ще дві було дописано значно пізніше, після завершення циклу) наводиться ключова формула августиніанства: *tollo voluntatem propriam et tolletur infernus*[19] 'усунь власну волю і відсунеться пекло'. Однак ця теза належить до характерних надбань західної думки (так само, приміром, як уявлення про чистилище), не прийнятних для східної ортодоксії.

Водночас схожі погляди сповідували представники містичної

течії так званої ісихастики (дослівно в перекладі з грецької — культу мовчання), зокрема, сучасник Сковороди (їхні дати життя і смерті збігаються) і його ж співвітчизник Паїсій Величковський — нащадок видатного барокового поета Івана Величковського, уславлений як перекладач антології патристики «Добротолюбіє». Хисткій і непевній волі окремої людини він протиставляє Божу благодать, своєрідно перетлумачуючи августиніанські традиції у відродженому ісихастському русі. За його концепцією, розрізняються діяльний (нижчий) та споглядальний (вищий) модуси існування, так що «дѣяніе есть восходъ к видѣнію»[20]. Коли діяння спрямовується людськими «самовластіемъ и проізволеніемъ», то, навпаки, видіння дарується лише Божою «благодатію»[21]. Така суголосність августиніанства та ісихастики, відбита в рівнобіжності думок сучасників Сковороди і Величковського, знаходить відгомін і в ширшому світовому контексті: саме звідси виводиться відома формула з «Духовних вправ» Ігнація Лойоли про необхідність усунення власної волі для прийняття волі Божої. Отже, в центральному поетичному творі Сковороди можна навести вже найпомітніші, акцентовані самим автором твердження, несумісні з ортодоксією, натомість цілком суголосні сучасній європейській фразеології та стилю мислення.

Подібне спостереження промовляє на користь «окциденталізму» Сковороди ще й тому, що через століття після європейської подорожі Сковороди подібні результати спостерігаються від перебування Гоголя в Римі. Відомо, що «Мертві душі» Гоголь писав у Римі, а водночас саме обставини створення цього шедевра вкриті таємницею. Як наголошує П. Михед, саме в Римі мали місце «його зустрічі та бесіди з членами польського товариства «з-мервих-встанців»[22], тобто з представниками так званого ресуррекціонізму, духовно-релігійної течії, чия назва сама вже навіювала мотиви його твору. Звідси виводиться, зокрема, «гоголівське апостольство, яке в традиції католицизму не виглядає чимось претензійним»[23]. З урахуванням такого далекого рівнобіжника можна твердити про певну схожість творчих шляхів Сковороди і Гоголя, а відтак робити інтерполяцію щодо наслідків безпосередніх контактів з Європою. Коли для Гоголя мотиви апостольського посланництва та відродження «померлих душ»

становлять предмет аргументованої дискусії, то не меншою мірою відверті, акцентовані самим автором в одному з провідних своїх поетичних творів прояви західної орієнтації Сковороди повинні були б слугувати вагомим чинником для витлумачення цілого доробку. Зрештою, наскільки прийнятною була для Івана Козловича та зникла поетика, коли в творі, написаному як практична реалізація її теоретичних положень, виразно наголошуються тези, несумісні з ортодоксальними поглядами?

Крім того, тема взаємин з ортодоксією в Переяславі підводить до ще одного цілком темного місця — до питання «Сковорода і Коліївщина». Збереглося одне вельми істотне свідчення — власноручний лист польського короля Яна Собеського до польського посла в Петербурзі від 23.02.1769 р. (вже після придушення повстання), де стверджується дослівно таке: «Всі гайдамаки… кажуть, що саме емісари єпископа переяславського примушували їх вірити, що ніби Польська Україна віднині належатиме імператриці і що її воля була — знищувати все, що не є грецько-руської релігії»[24].

Поряд з Мелхіседеком Значко-Яворським, ігуменом Мотронинського монастиря (між 1753 та 1768 роками), чия роль як натхненника повстанського руху загальновідома, бачимо вказівку на Переяслав як на провідне вогнище повстання. Що Сковорода був у постійних взаєминах з переяславським єпископатом, до того ж не лише конфліктував, а й писав вітальні пісні, робить незаперечною його причетність також до того, що відбувалося там у зв'язку з підготовкою повстанського руху — принаймні до його від'їзду до Харкова 1759 року або до запрошення до харківського колегіуму в рік Коліївщини (1768 року). Існує також інший аспект проблеми «Сковорода і Коліївщина»: відомо, що саме Харківщина була одним з теренів, де поширився повстанський рух, попри всю її віддаленість від Черкаського вогнища, та більше того, документи засвідчують виразну національну спрямованість повстання: так, в протоколі допиту повстанців, складеному саме в Слобідсько-Українській канцелярії в Харкові 1771 року, підкреслено стосовно повстанців, що один «говорить по-черкаскии», інший «говарит пространно по-черкаску», ще про одного зазначено, що він «говорит просто по-черкаскии»[25]. Інак-

ше кажучи, самі кати підкреслювали мовну відмінність своїх жертв. Якою ж була позиція Сковороди серед виру подій в його найближчому колі, з урахуванням того, що, як про нього писав його найближчий приятель Михайло Ковалинський, він «любил всегда природный язык свой»[26]?

Водночас слід зважити і на те завдання, яке визначив Ю. Шевельов (Шерех), вказавши, що «треба звільнитися від романтичних народницьких ілюзорних уявлень про Сковороду як народного філософа»[27].

Реалістичній оцінці творчості Сковороди, здається, допоміг би аналіз його найбільшого латиномовного корпуса — листів до М. Ковалинського, писаних саме в критичний період його творчого шляху в 1762—1764 роках. Позаду вже були перебування в Європі, згаданий конфлікт з єпископом, перехід від теоретичних настанов зниклої теоретичної поетики до їх реалізації в написанні «Саду», невдалий досвід вчителювання в селі Ковраї в поміщика Томари, нарешті, сновидіння в день Катерини (07.12) 1758 року, в якому світ постав як місце людожерства. Попереду — рік Коліївщини, коли йому випала нагода викладати в Харківському колегіумі, та остання чверть століття життя, коли народилися всі відомі тепер філософські твори.

У цей поворотний період свого життя Сковорода постає у шатах новолатинського письменника. А водночас саме до цього аспекту творчої біографії, коли формувалися основи філософського вчення, майже не приверталася увага. Проблема «Сковорода як новолатинський письменник» взагалі ще не розглядалася в літературі, незважаючи на те, що його ж власні тексти рясніють посиланнями саме на імена представників новолатинської літератури — від добре відомого представника ренесансного XVI ст. Еразма Роттердамського (у листах іменується «нашим Еразмом»[28]), до цілком забутого нині Мюре, автора латиномовних трагедій, так званого ерудита з того ж таки XVI ст. Але особливо цікаві листи своєю цілковитою суголосністю з культурою того, що Е. Р. Курціус визначив як «латинське середньовіччя», коли «пересічна людина знає, що є дві мови: народу і людей вчених… Навіть народно-мовні вірші перекладаються латиною»[29]. Створення докладних коментарів до листів — справа прийдеш-

нього, та вже виявлення деяких деталей, дивовижно схожих з мотивами культурного коду «латинського середньовіччя», дозволяє по-новому дивитися на питомі джерела самого феномену «сковородинства».

Насамперед ідеться про розрізнення практичного і споглядального життя — vita activa / vita contemplativa. Саме на значення споглядальності звертав увагу ще В. Петров (Бер-Домонтович)[30], коли фактично порівнював «сковородинство» із сучасним йому індійським «ґандійством», що набирало тоді розмаху. В європейському контексті подібність до цих уявлень виявляє так званий квієтизм — течія у містицизмі, що визначала першість споглядального стану, супокою (лат. quies, звідки назва течії). На думку Дм. Чижевського, який тут припускав можливість питомого джерела сковородинського світогляду, вихідний момент становила платоністська ідея «обоження» (за його термінологією), тобто уподібнення Богові, натомість «шлях «обоження» є парадоксальний шлях «пасивної активності»[31]. Тлумачення такого шляху до супокою саме в платоністському ключі дається взнаки в «парадоксії, до якої Сковорода загострює своє розуміння спокою та миру, полягає в тому, що… «святкувати суботу» — бути «співрозп'ятим» із Христом»[32] (зокрема, в дусі наслідування Христа, за Томою Кемпійським). Показово, що «Сковорода подає цілу низку майже «квієтичних» формул»[33]. Більше того, навівши цитату одного з представників тогочасної містики, Дм. Чижевський констатує: «Ці речення майже дослівно зустрічаємо в Сковороди»[34]. Квієтичний парадокс Сковороди виявляється в тому, що споглядальність супокою постає не як бездіяльність, не як самоусунення від лиха, а, навпаки, як випробування стражданнями: «Спокій… можна осягнути лише на шляху самоприниження»[35]. І саме тут виявляються точки сходження західного квієтизму та східної стратегії пасивного опору або громадянської непокори, що пов'язується з іменем Махатми Ґанді, під чиїм керівництвом Індія звільнилася від колоніальної залежності.

Основу такої стратегії становить так звана «сатьяґраха», дослівно — 'впертість у істині'. Та саме на таке формулювання в контексті платоністських поглядів натрапляємо в листі Сковороди

до Ковалинського, писаному на день «головосіки» — 29.08 (11.09 нового стилю) 1763 р. (лист № 51 за академічним виданням)[36]: «…usque adeo verum illud est, quod dixit Plato, nullam rem auditu jucundiorem esse, quam veritatem»[37] «наскільки ж вірне те, що сказав Платон: немає нічого приємнішого, щоб почути, як істину!». Засвідчена тут платонічна оцінка істини як найвищого добра, що належить також до витоків традицій софіологічного культу мудрості, була досить поширеним загальником сучасних Сковороді мислителів. «Не дурно ж наші барокові письменники з-посеред шести класичних «толкованій» філософії, що їх подавав «Діалектик» Івана Дамаскина… особливо полюбляють третє та останнє», зазначав Л. Ушкалов, а вказані ним визначення мали такий вигляд: «Философия есть размишленіе о смерти… Философия есть любов мудрости»[38]. Суголосність «любові до мудрості» та індійської «сатьяґраха» зрозуміла, та спільні софіологічні основи тут доповнюються ще й висновками, які ведуть до квієтизму. Зокрема, Сковорода відверто визнає покликання «воїна Христова» до боротьби (лист до Ковалинського з вересня — жовтня 1763 р., № 54): «Eja tyro Christi, gladies tibi cude! memento, / Militiam vitam hanc esse memento jugem»[39] 'Воїне Христа, куй собі меча! І пам'ятай, пам'ятай, що це життя є військовим ярмом'[40]. Ми вже бачили, що таке «войовниче» покликання тлумачиться в Сковороди парадоксальним чином — як витривалість до випробування стражданнями. Ідеться в будь-якому разі не про якісь «мілітарні» алюзії, не про військові метафори змагання чи то поборення ворожих сил в дослівному або навіть переносному значенні. Сенс ужитого тут образу розтлумачується категорією так званої психомахії — змагання духу.

Про те, які саме «духоборчі» стратегії обирає Сковорода, збагнути допомагає його звернення до категорії cura — турботи, обтяження справами. Для квієтичної течії ця категорія мала першорядне значення, зокрема, в контексті дискусій про звільнення від пристрастей — так званої апатії в сув'язі з проблемою аскетизму, в дослівному значенні — неушкодженості. Ці власне неупередженість і неушкодженість досягаються не бездіяльністю, а навпаки, активним очищенням, позаяк душа «повинна діяти відповідно до своєї природи — жадати, бажаючи чесноти,

гнівитися в боротьбі проти злих духів», за характеристикою дослідника теології Т. Шпідліка[41]. Зрештою, Євагрій Понтійський, який впровадив само поняття апатії до теології та посилання на якого не раз трапляються в текстах Сковороди, сформулював у трактаті «Слово про духовне роблення» ключову тезу: «81. Любов є породження безпристрасності…» та, зі свого боку, «84. Границею духовного роблення є любов»[42]. Усування пристрастей, таким чином, постає як передумова найвищої чесноти — любові. У Сковороди, своєю чергою, натрапляємо стислий виклад у віршованій формі квієтичного тлумачення категорії турботи в листі до Ковалинського з кінця лютого 1763 р. (№ 33).

Насамперед, спокій подається як антитеза метафорі моря марнотного буття і порівнюється з утіхами музи: «Quisquis at in pelagum convertit vela profundum / Quis timor exanimat? Quis jacit aestus eum? / Fortunate quater! Qui nunquam ingressus es altum / Si tibi docta quies, musa quieta placet»[43]. Одначе хто б не повертав вітрила до глибокого моря, / який страх тамує його подих? Які хвилі штовхають його? / Учетверо щасливіший ти, хто ніколи глибоко не вдавався, якщо тобі до вподоби мудрий спокій, спокійна муза'[44]. Саме такому спокою протиставляється марнота людських турбот, що відвертають душу від провідної мети самовдосконалення: «Quid tibi cum curis? Curae sunt aspera spina. / Suffocant istae verba sacrata Dei. / Nec serit haec Christus, pelago nec praedicat alto. / Navigat in portu: hic, hic docet ille suos»[45]. «Що тобі до турбот? Турботи — це шипи тернів. / Вони душать святі Божі слова. / Христос ні сіє їх, ні проповідує в глибокому морі / Він плаває в гавані, тут, тут учить він своїх». Таким чином, відвернутися від «моря» марних турбот — таку стратегію личить обрати, за Сковородою, воїнові Христа, але не для бездіяльного дозвілля, а саме для духовної борні — психомахії. Така власне теза про необхідність уникання «моря» задля збереження здорової душі виявляється дуже стійким місцем обраного корпусу текстів, про що свідчить ще один лист Сковороди до Ковалинського з січня-лютого 1763 р. (№ 30). Тут хвилі розбурханого моря подаються взагалі як місце загибелі душ: «Heu Christus paucos extractat fluctibus altis! / Heu quam permultos devorat unda maris! / ...Fluctibus involvit satanas et pectora cauta; / Quid de illis fit,

quis cautio nulla viget?»[46]. «О, не багатьох Христос витягає з глибоких хвиль! О як багато більше пожирає морська хвиля! ...До сатанинських хвиль поглинаються і обережні груди; що ж стається з тими, хто не дбає про пильність?». Як бачимо, в сковородинській стратегії йдеться не про усування від боротьби, а про застереження проти надмірної самовпевненості та зухвальства. Подібно до ґандійської стратегії пасивного спротиву тут «нероблення» означає високу напругу духовної битви, до якої кується духовний меч та заради якої сіються Божі слова.

Крім того, безпосереднє тлумачення апатії подається в листі з березня 1763 р. (№ 35), де взагалі застерігається проти ототожнення її з відстороненням від світу. Сковорода виходить з загальноприйнятого уявлення про хворобливість пристрастей як таких: «Affectus est morbus animi»[47] «афект — це хвороба душі». Афекти спричиняють хибні порухи людини, тож, відповідно, протилежні їм спокій, відсутність пристрастей — це той здоровий стан душі, який бажаний та до якого треба прямувати: «... saepe apud latinos ira, timor, cupiditas caeterique affetus motus nominantur. Fortunatus ille, qui motibus his vacuus est»[48] «часто серед латинян гнів, страх, пожадливість тощо звалися поштовхами руху. Щасливий той, хто спорожнілий від цих порухів». Та водночас щасливий спокій аж ніяк не передбачає спорожнілість душі! Саме тут Сковорода висловлює міркування, що має ключове значення для розуміння його тлумачення квієтизму: «Speras melius te cras victurum? Infirmaris. Ubi enim spes, ibidem timor, morbus etc. Ergo, inquis, cum stoicis postulas tu sapientem prorsus απαθεα esse? Imo vero sic stipes erit, non homo. Restat igitur, ut ibi sit beatitudo, ubi moderatio non ubi affectuum vacatio»[49]. «Сподіваєшся кращого життя завтра? Захворієш. Адже де надія — там страх, хвороба і т. ін. Отже, скажеш, разом зі стоїками, що бути мудрим — це, одним словом, апатія? Більше того, так був би стовп, а не людина. Отже, залишається, що там блаженство, де угамування, приборкання (moderatio) пристрастей, а не їх відсутність». Саме ідея поміркованості, угамування пристрастей протиставляється стоїцизмові. Зазначимо, що тут майже дослівно відтворюється та сама аргументація, до якої вдавався один із засновників східної версії квієтизму — так званого ісихазму, тоб-

то культу мовчання, Гр. Палама, за яким «безпристрасність — це не умертвіння пристрасної сили душі, а її спрямування від гіршого до кращого»[50]. Блаженний спокій мислиться Сковородою як бажаний стан душі, що значно ближчий до того, як його витлумачувала, приміром, давній китайський мислитель Хун Цзичен у трактаті «Смак коренів»: «Спокій посеред спокою — це не істинний спокій. Лише коли осягнеш спокій серед руху, справді збагнеш його небесну природу»[51]. Зрештою, майже в такому вигляді формулює Сковорода віршовану максиму в листі з жовтня 1762 р. (№ 11): «Strenua nos exercet inertia»[52]. «Нас гартує напружена бездіяльність». Саме знайдена тут формула strenua inertia — сповненого внутрішньої напруги, готового до миттєвої відсічі стану, яким визначається спокій за розумінням Сковороди.

Духоборчі концепції Сковороди підводять до питання про ставлення до чернецтва та, ширше, до проблеми теократії, що викликало непевність навіть у такого досконалого його дослідника, як Дм. Чижевський: «Коли Сковорода в радніших роках життя й говорить іноді про високу вартість чернецтва, то, може, лише через пропозицію його друзів стати ченцем прийшов він до свідомості, що цей шлях не для всіх можливий… Але Сковорода був ченцем у світі»[53]. Водночас слід зазначити, що Сковородою накреслено цілу програму теократичного бачення суспільного устрою. Цю програму подано в листі до Ковалинського з вересня-жовтня 1763 р. (№ 52). Лист прикметний ще й тим, що в ньому міститься розлога цитата з уже згаданого Євагрія, присвячена чеснотам усамітнення. Це місце цікаве ще й тим, що в ньому вже передбачаються також згадані міркування Гоголя про своє апостольське покликання. Насамперед автор застерігає, що самий сенс слова чернець «christianorum vulgus male intelligit» «християнський люд зле розуміє», а тому пропонує своє тлумачення суті чернецтва: «Ego enim monachum summum Christi discipulum existimo, qui plane praeceptori suo in omnibus similis est. Dices: at apostolus est major monacho. Fateor, sed tamen ipse hic apostolus non fit, nisi ex monacho, qui quamdiu se solum regit, est monachus, sin alios quoque incipit tum esse apostolus. Christus dum erat in solitudine μοναχοσ ην id est plane immaterialis»[54]. «Щодо мене, я

вважаю ченця найвищим учнем Христа, у всьому подібним до свого першоджерела. Скажеш, що апостол вищий від ченця. Згоден, та сам апостол стає собою не з кого іншого, як з ченця, який чернець, доки він править собою, та вже апостол, коли починає правити іншими. Адже Христос, доки був самітним, був ченцем, тобто майже безплотним». Проголошення самого Христа ченцем, думається, усуває будь-які сумніви щодо ставлення Сковороди до теократичної ідеї civitas dei — міста Божого, образом якого повинні бути чернечі громади. Більше того, вельми промовисте те пояснення, яке подається до вжитого тут поняття безплатності: за Сковородою, «monachi dicti sunt angeli non quod extra corpus sint sed quod corpori in totum valedixerunt»[55] «про ченців говорять, що вони ангели не тому, що вони без тіл, але оскільки розпрощалися зі своїми тілами». Таким чином, перейнятий від Євагрія мотив уславлення чернечого усамітнення тут подається водночас і як мотив піднесення до світу духів, звільнення від тілесних залежностей. Що такі мотиви тут невипадкові, свідчить їх обґрунтування посиланням на відоме повчання: «Summum cape et medium habebis»[56] «бери найвище — матимеш середину». Інакше кажучи, ставиться вимога максималізму як умови забезпечення пересічного буття, і саме з цієї вимоги виводиться обґрунтування теократії.

Мотиви усамітнення та піднесення з такою самою аргументацією проводяться в попередньому (вже згаданому в зв'язку з ідеалом істини) листі від 11.09.1763 р. (№ 51). Знайшовши на день пам'яті Іоанна Предтечі привід для обговорення теми досконалості людини, Сковорода розвиває думку про спіритуалізм як духовну основу суспільної влади як такої: «Si magnum est corporibus imperare majus certe animos moderari»[57] «коли велика справа — панувати над тілами, то ще більша — втихомирювати душі». Прикметне тут звернення до поняття втихомирення, угамування, поміркованості (у дієслові moderari), про яке вже йшлося стосовно приборкання пристрастей. Значення цього поняття Сковорода розтлумачує кількома рядками нижче, відособлюючи «temperantia mater castitatis»[58] «поміркованість матір незайманості». Саме до цієї чесноти поміркованості спрямоване усамітнення як основа чернечого життя, оскільки інакше «divina

sapientia... refugit impura membra velut fumum apes»[59]. «Божа мудрість… уникає нечистих членів, як бджоли диму». Саме як взірець ченця наводиться Іоанн Предтеча, який «in desertum abivit, quaeritans unice regnum Dei, nec de vestibu, nes de cibus collicitus, sciens non fore destitutos servos Dei, sciens luxum capitalem hostem virginitatis... sine qua nemo ad mysteria regni Dei admittitur»[60] «відійшов до пустелі, шукаючи лише царства Божого, не дбаючи про одяг та їжу і знаючи, що Бог своїх слуг ними не позбавить, знаючи, що розкіш — найбільший ворог незайманості, без якої ніхто не дістанеться до таїни Божого царства». І знову наводиться провідний максималістський аргумент: «Summa capiamus, ut saltem medium capiamus»[61] «беремо найвище, щоб взяти принаймні середнє».

Можна додати, що мотиви усамітнення і піднесення в їх єдності проходять як лейтмотиви й через інші листи. Сковорода закликає спрямовувати дух «ad illam pacem omnem mentem supereminentem»[62] «до того світу, що перевищує всякий розум» (лист з кінця березня 1763 р. № 42). Серед кола друзів «consultissimum ...arbitror parare amicos mortuos id est sanctos libros»[63] «найрозумнішим вважаю добирати мертвих друзів, тобто святі книги» (лист від 23.11/06.12.1762 р., № 19). Нарешті, ще один варіант докладного обґрунтування самітництва спостерігаємо в листі з кінця вересня 1762 р. (№ 8): саме в такому стані «animus liber et omnibus atque expeditus»[64] «душа вільна і від усього відречена», саме тому «taedium altissimae solitudinis sancti homines et prophetae non modo tolerunt sed sed etiam inerrabiliter sunt delectati»[65] «тугу найбільшого усамітнення святі й пророки не лише зносили?, але й непомильно тішилися нею». Більше того, саме усамітнення дає Сковороді нагоду висловити ще одне визначення філософії як уміння «secum ipse morari... secum ipse posse»[66] «бути в змозі залишатися на самоті з собою та розмовляти з собою». Інакше кажучи, тут уже філософія визначається як суто бароковий жанр солілоквії — розмови з собою, внутрішнього монологу!

Отже, ідеї психомахії та теократії доволі відверто і докладно розвинуто в латиномовному корпусі листів Сковороди. Одне з питомих джерел цих ідей коріниться в творах уже згаданого

видатного представника патристики Євагрія, з яким пов'язані витоки традицій квієтизму (зокрема в ісихастській версії). Прихильність до цієї традиції засвідчена в Сковороди і тим, яке значення він надає веселій вдачі як антитезі гнівливості. Саме Євагрій висунув принципово важливі для характеристики християнських чеснот положення про неприйнятність суму, пригніченості, песимізму в трактаті «Думки»: «49. З усіх роздумів самі лише роздуми суму є смертельними для всіх інших роздумів»[67]. Сковорода так само засуджує такий настрій, пов'язуючи його з ваганнями, нерішучістю, сумнівами: «Ubi fluctuationibus cor intumet / Ibi nausea est et taedium»[68] «де вагання проймають серце — там огида й нудьга» (лист від 07/20.07.1753 р., № 48). Те, що позначається широким за значенням словом taedium «нудьга», дуже рішуче засуджено в листі від 09 / 33.07.1763 р. (№ 2): «Ex nimio nascitur satietas, ex satietate taedium, e taedio aegritudo animi et quisquis ista parte laborat sanus dicendus non est»[69] «з надміру народжується пересиченість, з пересиченості нудьга, з нудьги хвороба душі, а хто тим зайнятий, не може вважатися здоровим». Навпаки, весела вдача становить не втіху, а обов'язок для вироблення належних чеснот: «Gaude in Deo, canta, ψαλλε, ambula, ut ego facio»[70] «радій в Бога, співай, грай, гуляй, як я роблю», закликає Сковорода (лист від 29.11 / 12.12. 1762 р., № 20). Більше того, приблизно в цей же час (в листі від 15 / 28.11.1762 р., № 18) висловлюється дуже категорична думка про те, що «est enim laetitia vera valetudo bene compositi animi. At vero esse laetus non potest animus ubi quid vitii perpetratum est»[71] «правдива радість є здоров'ям добре збудованої душі. Адже не може бути радісною душа, уражена гріхом». Так чітко окреслюється антитеза taedium — laetitia «нудьга — радість», що зіставляється з протилежністю вад і чеснот. У цій антитезі духоборча картина світу прибирає завершеного вигляду, так що приборкання пристрастей постає насамперед як перемога над тим, що окреслюється як «світова скорбота» (нім. Weltschmerz), taedium vitae «нудьга життя» або dolor existentiae «сум існування». Подібні настрої неприйнятні для tyro Christi «учня Христа», де само вже усамітнення від марноти світу повинно становити джерело радості.

Квієтична традиція, проте, становить не єдине питоме джерело такої картини світу. Серед інших імен слід назвати насамперед Климентія Олександрійського та Оріґена й цілу течію так званого оріґенізму (від імені останнього). За Дм. Чижевським, «ціле уявлення про αποκαταστασιν παντων, поворот створіння до Бога, як ми його знаходимо у Плотіна, Оріґена, Еріугени, Екгарта, Сузо та Сковороди, має в собі й думку про обожнення людини»[72]. Зазначимо, що тут перераховано імена засновників так званої містичної традиції християнства. Вчення про апокатастасис — повернення до Бога, а відтак і обожнення створіння, як відомо, передбачало, що «спасіння полягало в тому, щоб, не обмежуючи свободу створіння, …поступово привести світ до загального відновлення»[73]. Зокрема, розробляючи вчення про трійцю, саме Оріґен «уперше вживає небіблійний термін єдиносутнісний, який згодом увійшов до нікейського символу віри»[74]. Водночас слід зазначити, що згодом ортодоксія відмовилася від деяких ідей Оріґена[75]. Тому його спадщина перейшла на найнижчий щабель канонічної літератури: за Е. Р. Курціусом, «до найнижчого розряду… відносять страсті мучеників, житія святих — і Оріґена»[76]. Отже, маємо справу з найближчою до фольклорних традицій загальноєвропейською лінією «низової» містики, до якої органічно входить. Сковорода. Та особливо істотно те, що, за Е. Р. Курціусом, Оріґен «відновлює Платонову ідею про божественного деміурга, чиє творіння — досконалий мистецький твір»[77]. Звідси походить повсюдно наявна в Сковороди метафора моря марноти, ідея простоти Бога як антитези строкатій ускладненості світу, уявлення про людину як про мікрокосм, вчення про серце та особливо — думка про те, що «існує багато світів (тільки що Сковорода висловлює цю думку як можливу, а Оріґен учить про це позитивно)»[78]. Платоністські ідеї в листах Сковороди прибирають вигляду своєрідно трактованого спіритуалізму. Насамперед дуже чітко проголошується: «Christi doctrina nequidquam terrae est particeps sed tota quanta spiritualis est»[79] «вчення Христа жодною мірою не причетне до землі, а цілком духовне» (лист з вересня 1763 р., № 57). Відвертий відгомін платоністських уявлень відчувається в елегічному зверненні з листа від 12 / 25.07.1763 р. (№ 49): «...nec mori mihi liceat quin

tuam animi imaginem velut umbram umbra mecum auferam… Sic corpore quoque liber, tecum per memoriam, per cogitationem, per tacitum dialogum sum futurus»[80] «не вільно мені померти без того, щоб образ твоєї душі, як тінь тінню, не відніс з собою… Так буду з тобою в пам'яті, роздумах, мовчазному діалозі». Ще виразніше платонічні ідеї реальності світу тіней засвідчені в листі (з червня 1763 р., № 46), присвяченому тлумаченню прислів'їв: «mihi umbra sufficit, sive titulis sive imago»[81] «мені вистачить тіні або назви або образу», твердить Сковорода, пояснюючи далі, що «sic et hic umbra pro corpore, titulus pro re»[82] «таким чином і тут тінь замість тіла, назва замість речі». Відтак формується алегорична картина світу, де кожна деталь повинна вказувати на якусь сутність, свідчити про приховані за нею платонічні ідеї. Саме таку рекомендацію тлумачення світу як неперервних повчальних прикладів (так званих exempla) пропонує Сковорода для повсякденного життєвого досвіду: «Praeterit te (exempli causa) ebrius, sic cogita: obtulit Deus tibi spectaculum, ut alieno periculo cognoscas, quam enorme malum sit ebrietas»[83] «натрапить на тебе (для прикладу) п'яниця, тож думай: Бог надав тобі видовища, аби з чужого досвіду дізнався, яким неймовірним лихом є пияцтво» (лист з 01/14.12.1762 р., № 21). Тут уже чітко бачимо оріґенівську традицію алегоричного тлумачення світу як розгорнутої книги, фондовану платонівськими ідеями заміщення речей та тіней.

Утім, причетність до містичної традиції не вичерпує тієї інтерпретаційної проблематики, що міститься в самих лише латиномовних листах Сковороди. Шифрована мова відчувається і в текстах, що лежать нібито осторонь філософських і теологічних питань та стосуються суто суспільних справ. Зокрема, дуже промовистим (а водночас загадковим щодо суспільних уявлень) можна вважати перший написаний 1764 р. (на початку лютого) лист (№ 67), де йдеться про сподівання нового року. Сковорода сповіщає Климовського про дарунок (сир) і зичить: «Revoco te ad pileum, inquam, id est ελευθεριαν»[84] «Закликаю тебе до шапки, тобто до свободи» (натяк на те, що в Давній Греції вільні носили шапки). Далі знову нагадується про волю, тепер у протиставленні до старого місця перебування: адресата автор бачить

«…linquens excrabilem terram Barbajanam et liberatus in novam»[85] «…тим, що залишають прокляту землю Барбаянську і звільнені у новій». Але ще більш знаменним видається додаток до листа, де воля вже вмотивовується історично: «Diplomati Alexandri Magni involvi strenam, diplomate dato de libertate slavonicae olim genti, si credere fast est, quod optimum est omen»[86]. «Подарунок я загорнув у грамоту Олександра Великого, в грамоту, дану, коли тому доречно вірити, для вільності слов'янського люду, що є доброю ознакою».

Легенда про грамоту, даровану Олександром Македонським слов'янам, відсилає до так званого сарматського міфу — каміння наріжного культури козацького, або мазепинського бароко. Її наводить, зокрема, Феодосій Софонович — сучасник і товариш Лазаря Барановича, аргументуючи нею відданість українських предків ідеалам волі і непридатність насильства для їх підкорення чужинцям, засвідчене словами Августа про марність зусиль такого підкорення (про «золоту вудку», потрібну для ловів риби, або про надто великі витрати для здобичі)[87]. Уже той факт, що згадка про грамоту наводиться як загальновідомий факт та ще й у додатку до листа, засвідчує постійну присутність теми уславлення давньої «сарматської» волі в дискурсі близького кола Сковороди. Водночас цей додаток до листа порджує низку запитань, що залишаються без відповіді. Яким був той примірник грамоти (вочевидь, рукописна копія тексту, типового для козацьких літописів на кшталт цитованого твору Ф. Софоновича), до якого буцімто загортав Сковорода подарунок — а саме сир? Чи не йдеться тут про фігуральний вислів, що відсилає до відомих образів сиру з прислів'їв? Чому йдеться про сир як про заміну жертовного ягняти? І до чого тут добра прикмета (omen optimum), про яку згадується у листі? Та якими б не були припущення, непорушним свідченням залишається як обізнаність Сковороди в сарматській тематиці, так і щира, без вагань прихильність до волі — провідного мотиву цієї тематики.

Сарматська тема, своєю чергою, становить додатковий шифр для витлумачення сковородинської версії містичної традиції, який, поряд з уже згаданою ідеєю множинності світів, підводить до одного особливого напряму цієї традиції. Ідеться про

так званий герметичний корпус і герметизм, який, за висловом О. Ф. Лосєва, становив «протиприродний, але історично необхідний сплав язичництва і християнства»[88]. Вільна обізнаність Сковороди в язичницькому «сарматизмі» дає підстави також вбачати прослідки такого «сплаву» в його творах, але є підстави також запідозрити значно глибші питомі джерела його думки.

Можна вказати на істотне спільне джерело Сковороди з герметичними текстами — це символіка та емблематика, витлумачені тоді як спадщина ієрогліфічних знаків: їх визнавав, зокрема, Еразм Роттердамський, вбачаючи в них зручне знаряддя універсалізації інакомовлень[89]. Та істотнішими видаються ті прослідки майбутньої філософії життя, створеної вже в романтичну добу, які відчутні вже в герметизмі. «Живі істоти не помирають, а лише розкладаються. Це не смерть, а розділення складових частин» — твердилося в 12-й книзі герметичного корпусу за тлумаченням його ренесансного інтерпретатора Марсіліо Фічіно[90]. Та схожі міркування спостерігаємо в листах Сковороди: «…arbor aevo ipsaque fortior est morte»[91] «…дерево само з віком сильніше від смерті» (лист від 12/25.07.1763 р. № 49). Цілком несподівана в ортодоксії, але прийнятна в герметичному містичному контексті думка з листа від 07 / 20.02.1763 р. (№ 29): «Tempore coelo imo ipse Deo emitur»[92] «за час здобувається небо, навіть Бог». Вочевидь ідеться не про блюзнірство, а про можливість із часом спокутувати гріхи, сама ж оцінка часу як найвищої цінності життя, що виводиться від стоїцизму, тут випереджає майбутні біологічні визначення. Зрештою, вчення про ерос, яке культивувалося у флорентійській платонівській академії, що була осереддям герметизму, вчення, за яким «любовний шал… є полум'ям чистої краси»[93], здобуває відгомін у вченні Сковороди про любов як пізнання, провіщаючи майбутні романтичні та психоаналітичні концепції.

Та особливо виразно причетність до герметичного дискурсу зазначено в пантеїстичних висловлюваннях Сковороди. Одне з промовистих свідчень такої причетності зафіксоване в листі № 68 з лютого — травня 1764 р., де пантеїстичні тези слугують аргументацією до висновку про пріоритети самопізнання: «Si ubique Deus est, si in hoc vitro… est Deus, …quid petis aliunde

solatium et non ex te ipso, qui omnium creaturarum est optima?»[94]. (Якщо Бог є скрізь, якщо в цій склянці… є Бог, …пощо шукатимеш потіхи будь-де, а не в собі самому, який є найкращим створінням?). Сковорода тут проголошує так звану автогнозу — самопізнання як закономірний висновок з пантеїстичної доктрини. І нарешті: саме з герметичною традицією суголосне твердження про Нового Христа з листа № 70 від дня Св. Михайла 21.11.1764 р.: насамперед висловлюється теза про відому з багатьох містичних традицій здатність до постійного оновлення як властивість Бога, аргументована тут тим, що люди Богом покинуті: «Dominus enim tuus, licet est παλαιασ κατα ημεραασ novus tamen est eo, quod paucissimis ac rarissimis insidet»[95]. (Адже Бог твій, якому личить днями старим бути, проте є новим, бо ж найменше і найрідкісніше де вселяється). Саме цьому Богові постійного оновлення протиставляються ті, ким «alius non novus sed vulgaris regit Χριστοσ ac nemini non communis licet totum probe mundum et colluviem hominum moderatur»[96] (інший, не новий, а звичайний Христос править, якому не для всіх спільним личить бути, а радше панує над всім світом і людськими покидьками). Тут привертає увагу вже стиль так званого гробіанізму, що змушує згадати інвективи Івана Вишенського. Цю загальну особливість стилю відзначив Л. Ушкалов: «Сковорода досить часто послуговується відверто «плотяними» образами, не раз украй грубими»[97]. Та на додаток стилістичне зниження має тут ще аргументативну функцію. У подібному ключі витримано трактат Джордано Бруно «Вигнання тріумфуючого звіра», що належить до класики герметичної традиції. Подібні свідчення потребують ще спеціальної інтерпретації.

Таким чином, можемо констатувати, що Сковорода повинен розглядатися як один з представників загальноєвропейської новолатинської літературної традиції. Його ім'я має всі підстави досліджуватися в одному ряду з постатями флорентійської академії, з Петраркою та Еразмом, з Ляйбніцом та Ейлером. У контексті цієї традиції потрібно шукати ключі до загадкових герметичних шифрів його творів. Уже наведені приклади засвідчують перспективність такого дослідження.

ДЖЕРЕЛА ДРАМАТИЗМУ ЛІРИКИ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

У шевченкознавстві вже приверталася увага до можливостей інтерпретації поетичних текстів через залучення уявлень з-поза теренів словесної творчості. Так, Л. Генералюк, вдавшись до вивчення того, як у літературних творах Т. Шевченка виявився його досвід художника, одержала недвозначний висновок про те, що «майже в кожному Шевченковому поетичному творі присутній акцентований візуальний ряд»[98]. Зокрема, виявлено широкий діапазон взаємодії вербального та візуального кодів, починаючи від того рівня, коли митець «описує словом картини… (екфразис)» до складних форм, позначених «інтерполяцією в літературні форми мистецьких візій… як гіпотипозис»[99]. Прикладом екфразису слугує славетний опис пам'ятника Петру Першому в «Сні». Своєю чергою, серед гіпотипозисів «пейзаж панорамний… унаочнює ідею свободи»[100]. До індивідуальних ознак стилю належить те, що «майже кожному жіночому портрету-гіпотипозису, на відміну від багатьох чоловічих, притаманна авторська ідеалізація», що відповідає добре відомій в творчості поета тенденції фемінізму[101]. Словесними засобами «Шевченко… змальовував надзвичайно щемливі у психологічному зрізі портрети дітей», що «нагадують картини Мурільйо», а з урахуванням біографічних фактів обґрунтовують «паралель з біографією Мурільйо»[102]. Прикметне й те, що жанрові гіпотипозиси містять «тему невидющого кобзаря», який «завжди від'єднаний від світу людей, бо насправді не він не бачить — його, істинного, ніхто не бачить»: це відповідає відомій значущості наскрізної теми самотності в творчості поета[103]. Інакше кажучи, вже візіонерські засоби поетичного тексту дозволяють скласти уявлення про такі світоглядні константи творчості, як феміністичні та інфантильні симпатії у поєднанні з героїчною самотністю, якими відзначається постать Шевченка.

Водночас ці свідчення візіонерського компонента Шевченкового поетичного доробку, фондовані подвійною обдарованістю митця — як художника і як письменника, уможливлюють шукання інших тлумачень. Попри всю вагомість візуально-вербальних паралелей основне смислове навантаження лірики

як провідного доробку поета лежить у невичерпності можливостей самого словесного матеріалу. «Усю творчість поета пронизує мовлене слово — ідея спілкування, взаєморозуміння, потреба розмови, мови», наголошує С. Єрмоленко[104]. Звідси походять такі характерні для Шевченка «образи слова-творчості, спорідненого з кров'ю і сльозами», де висловлювання ототожнюється з актом творення[105]. Цим зумовлене й те особливе смислове наснаження поетичного тексту, де «майже кожне поняття підноситься до рівня символу. Проте символ слова у Шевченка ніколи не відривається від конкретно-чуттєвої основи»[106], так що на вигляд звичайні слова, зберігаючи своє поточне обігове значення, водночас нарощують ті сенси, які непомильно вказують на їх неповторне ідіоматичне осмислення, властиве саме Шевченковому рядку.

Концепція творчості засвідчена поетом у ідіомі-символі *Муза*, що належить до числа так званих гапаксів — рідкісних виразів. Власне згадана назва міфологічної істоти трапляється у спеціально присвяченому їй однойменному вірші «Муза», а її перифрастичне позначення «сестро Аполлона» вжито в поемі «Царі» (вступ та епілог). Крім того, вважається, що саме до Музи звернуто останній вірш поета («Чи не покинуть нам, небого…») — як показав Ю. Івакін, спростовуючи міркування Я. Полонського та М. Шагінян про наявність нібито конкретної особи-адресата[107]. Водночас рідкісність, як на загал властиво гапаксам, становить чинник увиразнення значущості предмета: зазначений вірш[108], поряд із віршами «Доля» та «Слава», утворює триптих, написаний 9 лютого 1858 р. в Нижньому Новгороді. Про вагу, яку автор надавав цьому триптихові, свідчить наявність, поряд з остаточним, трьох варіантів — записаного в «Щоденнику» того ж дня («после беспутно проведенной ночи»)[109], майже дослівно (за винятком лише двох, але вельми значущих розбіжностей) відтвореного в додатку до надісланого М. М. Лазаревському листа від 22 лютого 1858 р. (призначеному для М. С. Щепкіна)[110] та в листі до М. С. Щепкіна від 10 лютого 1959 р.[111]. Згадування Музи поряд з такими категоріями, як слава та доля, унаочнює її місце в категоріальній системі поетичного мислення Т. Шевченка.

Тлумачення Музи саме як гапаксу становить виразний контраст із сучасниками поета, зокрема, з таким близьким йому

письменником, як П. Куліш. На противагу до Т. Шевченка, Муза в Куліша — не лише одне з найуживаніших поетичних позначень: про його використання як загальника — риторичного топосу — свідчить, зокрема, той факт, що в закроєній ним праці «История воссоединения Руси», як спеціально зазначив Є. Нахлік, «загальна кількість томів — дев'ять — зумовлена наявністю дев'ятьох муз… за авторським задумом, кожна з них мала символічно одержати правдиву історичну основу для опіки над відповідною галуззю мистецтва чи науки»[112]. Більше того, алегорична система муз у П. Куліша зосереджується навколо унікального у світовій поетичній думці образу «хутірної Музи», яка, зокрема, «в розлуці з рідним краєм… Забутими себе піснями розважала»[113].

Цілком інакше виглядає тлумачення Музи (а відтак і розуміння поетичної творчості) в Т. Шевченка. Насамперед слід зазначити, що наявність чотирьох версій вірша надає цінні свідчення щодо самого процесу поетичного осмислення цього поняття. Зокрема, зміни в образній характеристиці дозволяють простежити його витоки та визначальні атрибути. Так, у Щоденнику поет звертається до Музи: *«Ти в кайданах пишалася»*[114]. Мотив кайданів повторено також у листах до М. М. Лазаревського та М. С. Щепкіна, натомість у остаточній версії його знято. Замість нього перенесено з попередніх рядків вислів *«ти сіяла»*, з якого усунуто однорідне дієслово *«ти не марніла»*, а збережено істотну обставину *«в далекій неволі»*. Зайвим видалося поетові дієслово *«марніти» («Не помарніла в чужині…»* в листі до М. С. Щепкіна)[115], вочевидь, як несуттєве для характеристики образу, так само як і уточнення атрибутів *«кайданами»*: вистачило вказати на *«далеку неволю»*, а відтак і дати підставу традиційно визначати поетову Музу як «невольничу». Відзначені редакційні деталі свідчать, що вихідний образ Музи для Т. Шевченка поставав з жіночої **мартирології**, родовід якої сягає античної Антігони, а сучасні взірці можна спостерігати, приміром, у Емілії Плятер — легендарної героїні повстання 1830 року, оспіваної А. Міцкевичем.

Ще один істотний атрибут, наявний у варіантах Щоденника та в обох листах, але відсутній в остаточній версії, пов'язаний з ушануванням Богородиці — Мадонни: *«Витаєш ти, мій херу-*

вим, / Золотокрилий серафим»[116]. Цей атрибут зазнає цікавої метаморфози: імена ангельського чину усуваються, мабуть, як надто простолінійна характеристика, натомість збережено дієслово *«витати»* та епітет *«золотокрила»*, вжиті з новими деталями сенсу. Коли в попередніх варіантах дієслово позначає перебування як наявний факт, то в остаточній версії збережено лише те місце повторного вживання дієслова, де поет звертається до Музи з благанням: *«Вночі, / І вдень, і ввечері, і рано / Витай зо мною»*[117]. Можна було б припустити, що йшлося про звичайне усунення двічі повтореного дієслова, та ця стилістична коректура відсилає до того особливого сенсу, який надавався поетом згаданому дієслову. Приміром, вживання його в поемі «Невольник» (*«Я буду витати / Коло тебе і за тебе / Господа благати»*)[118] засвідчує піднесене, сакральне значення, адже повтор такого слова в одній строфі знецінював би його сенс.

Прикметник *«золотокрила»*, своєю чергою, відсилає не лише до ангельських атрибутів. У попередніх варіантах було вжито також епітет *«сизокрила»* поруч із порівнянням *«як пташечка»*. В остаточній версії епітет усунено, а порівняння згорнуто в метафору *(«пташечкою вилетіла»)*. Відтак орнітологічним образам надано більшої стислості, увиразнено їх символічне значення на противагу конкретизованим натуралістичним ознакам. Істотно, що прикметник *«золотокрила»*, розташований на місці *«сизокрилої»* попередніх варіантів, впроваджує наступні (збережені в остаточній версії) рядки: *«Мов живущою водою / Душу окропила»*[119]. Це сполучення тим більше вражає, що того ж таки 1858 року було створено алегоричну поему С. Руданського «Цар Соловей», де подано такі ж вирази, але поза християнськими конотаціями для відтворення так званого сарматського міфу, міцно збереженого традицією козацьких літописів і відтвореного, зокрема, в Г. Сковороди[120].

У С. Руданського діє «царівна Злотокрила», що мала чарівну силу: коли вона *«стріпнулася / Обома крилами»*, то *«посипались, як порох, / Коні з козаками»* (частина 3, рядки 251—252)[121]. Життєдайна сила, для викликання якої золотокрилій істоті досить *«окропити» (в Т. Шевченка) або «стрепенутися»* (в С. Руданського), відсилає до згаданих міфологічних уявлень про

сарматську добу та прослідків матріархату. Той факт, що Муза Т. Шевченка постає як *«золотокрила»* істота, наділена здатністю *«окропити душу»*, стає точкою перетину християнських уявлень про ангельський чин і язичницьких переказів. Відтак маємо підставу вбачати в образі Музи не лише синкретизм християнських і античних уявлень, а й відтворення атрибутів української народної міфології з книжними легендами «сарматизму».

Про такий синкретизм свідчить, зокрема, і уточнення звертання до Музи в прикінцевих рядках: перед благанням *«положи / Свого ти сина в домовину»* поет у листі до М. М. Лазаревського ставить *«Святая мати!»*, тоді як у Щоденнику було *«Моя ти мати»*[122]. Вочевидь виникла потреба позначити сакральність звернення, яке недвозначно вказує на Богородицю. У листі до М. С. Щепкіна цей намір особливо увиразнюється: *«…моя святая! / Не кинь мене»*. Тут вжито типову молитовну формулу, відому, приміром, з 51-го псалму (вірші 13–24 *«Не відкинь мене від Свого лиця й не бери Свого Духа Святого від мене»*). Та, мабуть, поетова чутливість визначила міру достатності наведених у тексті сакральних атрибутів, тож нарешті в останній версії постає вислів *«Моя ти мамо!»*, де це звертання набуває особливого тепла, інтимності, що поєднується з ознаками відомого образу Скорботної Божої Матері.

Таким чином, Муза тлумачиться в триптиху в ключі так званої маріології — вшанування Марії як матері Христа, второвуючи шлях для створеної через півтора роки поеми «Марія». Водночас за очевидними ознаками Мадонни особливо наголошено аспекти мучеництва (спершу засвідчених атрибутами «кайданів»), мартирології, що набуло розвитку саме в цій поемі. І нарешті, Муза постає як *«золотокрила»* істота народної міфології, що *«витає»* поряд із поетом і *«кропить»* його душу. Така синкретична єдність маріологічного, мартирологічного, міфологічного (сарматського) аспектів виявляється вже із зіставлення варіантів вірша і закарбовується у вжитій поетом атрибутиці.

Істотне значення мають також коректури, що стосуються окремих реалій. Замість *«смердячої»* у початкових варіантах казарма подається як *«нечиста»* — окреслюється атрибутом з більш узагальненим значенням. Замість конкретизації місця

свого перебування (*«В степу безлюднім, в чужині»*) в попередніх варіантах поет віддав перевагу емфатичному повторові (*«В степу, в далекому степу»*). Місце заслання набуває загальних ознак мученицького усамітнення, відомого з читаного Т. Шевченком в ті роки трактату відомого містика Т. Кемпійського «Про наслідування Христа»[123]. У листі до М. М. Лазаревського 35-й рядок поет спробував записати як *«Учи нескверними устами»*, але в останньому варіанті відновив вихідний епітет *«неложними»*[124], сенс якого також більш узагальнений. У листі до М. С. Щепкіна стояв ще один «маріологічний» епітет — *«непорочна»* (13-й рядок *«Ти непорочною сіяла»* замість *«Ти не марніла, ти сіяла»* зі Щоденника)[125], який видався поетові надмірним.

Є спеціальні, неповторні атрибути Музи з триптиха — *«пелена»* і *«сивий туман»*: поряд з очевидними маріологічними конотаціями (омофор Богородиці) вони наділені символікою, що сягає міфологічної давнини. Те, що Муза поета *«в пелену взяла / І геть у поле однесла»*, та до того ж саме *«на могилі»* вона *«туманом сивим сповила»* (ці рядки не піддавалися редакційним змінам), являє собою відтворення ритуалів індоєвропейського походження: новонароджених клали на землю для ознаменування їх зв'язку з предками, похованими в могилах (відомий давньоримський звичай). Більше того, хтонічні атрибути *«поля»* та *«могили»* підводять до думки про втілення в Музі ознак «Матері Землі» — тієї латинської Tellus Mater, яка уособлювала плідність природи і зближувалася з матір'ю Еврідіки Деметрою-Церерою як Mater Dolorosa — скорботна Мати[126]. *«Сивина»* туману, хмар, випарів Землі як атрибутів її сили відтак перетинається з відомим обожненням цього феномену в християнстві: за Григорієм Нісським, зокрема, до Мойсея Бог «говорив через хмару»[127]. Отже, на перелічені аспекти ідіоми Музи — її ототожнення з Мадонною, з царівною сарматського матріархату, з мученицею — накладається ще й атрибутика індоєвропейської давнини, вдивовиж проникливо відгадана поетом, атрибутика землі й туману, хтонічних (та, як їх варіант — небулярних) образів.

В інтертекстуальному аспекті особливо цікавим видається зіставлення такої характеристики Музи з поданою в останньому Шевченковому вірші — *«Чи не покинуть нам, небого…»*[128].

Безпосереднім доказом того, що принаймні одним з адресатів звернення цього взірця інвокативної лірики (жанру звернень до адресата) є саме Муза, слугуватиме такий аргумент, як вживання імені *«зоря»*: *«Походимо ж, моя зоре»*, іменує свого адресата поет у цьому зверненні, додаючи далі, що *«Твої сестри-зорі / Безвічнії»* сяятимуть з небосхилу. Саме так іменовано Музу в триптиху: *«Гориш ти, зоренько моя…»*. Мотив споглядання зірок нічного небосхилу як джерела творчого натхнення відсилає до містичної традиції, цілком зрозумілої в читача Томи Кемпійського, яким був Т. Шевченко. Звичай такого споглядання, культивований, зокрема, афонськими ченцями, обґрунтовувався вченням про Фаворське Світло в ісихастській містиці. Муза постає відтак у астральному, зоряному втіленні.

Водночас у вірші містяться ті атрибути, які вочевидь можуть стосуватися особистого уявлення про Музу, що склалося в поета на схилку життя. Коли в триптиху, звертаючись до Музи, поет промовляє *«мамо»*, то тут семантичне поле інтимності розширюється — це *«сестро», «дружино святая», «небого»,* нарешті, *«сусідонько убога»*. Привертає увагу вживання епітету *«нескверне»* (у вислові «нескверними устами / Помолимось Богу»): вже відзначалося, що в редагуванні «Музи» з триптиху його було замінено на *«неложне»*. Це знову таки промовляє на користь більшої інтимізації образів у останньому вірші поета. Тим-то й умотивовується безпосередність у останньому зверненні до Музи: *«Тебе, мов кралю, посаджу»*. Таке поводження передбачає близькість, навіть фамільярність стосунків: *«посадити»* у власній хаті *«як кралю»* особу (в цьому разі — уособлену постать Музи) означає запросити її бути господинею в хаті, хазяйнувати в поетовій домівці. То ж фактично Т. Шевченко приходить до того ж, чим завершується «Фавст» Й. В. Ґете — до уславлення «вічної жіночості».

Фамільярність як аспект взаємин «Поет — Муза» вже досить чітко виявилася в поемі «Царі», де Т. Шевченко слідує традиціям І. Котляревського в тлумаченні античних міфологічних постатей. До Музи він звертається, зокрема, як до своєї спільниці — *«моя порадо»*, повторивши цю форму в триптиху. Цікаво й те, що, озиваючись до неї зверненням *«голубко»*, що зуміла перебувати *«коло трону»*[129], поет випереджає образ Слави із трип-

тиха, в якої хотів би *«пригорнутись / Під крилом»*[130]. Навпаки, в останньому вірші Муза — це *«моя доле»*, а як відомо, в системі поетичних категорій Т. Шевченка Доля і Слава, об'єднані в триптиху з Музою, утворювали антиномію. Таким чином, вже одне-єдине слово, та й до того ж доволі рідкісне, демонструє практично безмежне нарощування сенсів і граничну індивідуалізацію тлумачення, засвідчуючи концепцію поетичної творчості. Візіонерські тексти на кшталт екфразисів та гіпотипозисів тоді постають як істотне, але вторинне тлумачення вербального потенціалу.

Віра поета в невичерпні можливості слова дає підстави звертатися до внутрішнього простору поетичних текстів, перш ніж вдаватися до їх візіонерських джерел. Відтак міжвидові взаємини (так званий синтез мистецтв) у творчості поета доцільно розглядати як похідні від взаємин між родовими різновидами текстів. Виходячи з іманентності поетичного тексту, Є. Нахлік спростовує відомі спроби витлумачення спадщини поета в міфологічному ключі міфотворчості, пояснюючи їхні прорахунки тим, що «своєрідність і суть Шевченкового міфотворення треба шукати передовсім у його поезії, а не поза нею. Тексти можуть прояснити найбільше, позатекстові ж реалії та чинники — лише кинути додаткове світло»[131].

Саме такий підхід застосувала В. Смілянська, яка, зокрема, показала, що у Шевченковій поезії «інтерференція лірики й епосу виявляється завдяки взаємодії ліричних суб'єктів (голосів) з епічними нараційними інстанціями (типами)», тобто через епічну організацію ліричного вислову[132]. Аналіз епічних ознак у ліроепічних жанрах дозволив виявити наявність «полярності персонажів без проміжних типів і без півтонів», властивої епічним конфліктам, які позначаються і в суто ліричних текстах[133]. Створюється «понадсловесна віртуальна дійсність», де поет «піддає причинно-наслідковий ланцюг реальних подій (або «дерево фабули») певним змінам — грі зображальних планів»[134]. Особливо проблемним у Шевченка виявляється зокрема, так звана «перспективізація» викладу, тобто «система смислових позицій (точок зору, ракурсів зображення)»[135]. Зокрема, коли розповідь ведеться від імені спостерігача-свідка, то в її поданні панує «зов-

нішня перспектива», тобто він «описує лише те, що може побачити», натомість «персонажеві-оповідачу… властивий погляд зсередини — внутрішня психологічна, фразеологічна, часопросторова позиція»[136].

Відтак у *ліричних* «голосах» віршованого тексту простежуються *епічні* «типи» викладу — описи, розповіді, роздуми, але ними міжжанрова взаємодія не обмежується. Особливо проблемною виявляється у Шевченка так звана *локація* слова — його віднесення до висловів тих чи тих осіб, звернення до тих чи тих адресатів, персоніфікація висловлень, коли виникають, серед іншого, ефекти невластиво-прямого мовлення та, як наслідок, явища так званого псевдодіалогу (відомий приклад — поема «Відьма»). Інакше кажучи, вже не епічні, а суто *драматичні* властивості демонструють тексти лірики.

Зрештою, про сценічність лірико-епічних поем Шевченка свідчить театральна практика. Інсценізація «Гайдамаків» Л. Курбасом як суто драматичного твору, зокрема, стала в історії українського театру однією з ключових подій XX століття. Та вельми важливо, що водночас у Києві на честь Шевченківських днів 1920 р. було виставлено так само на театральному кону й цілу низку поем — «Іван Гус» («Єретик»), «Катерина», «Невольник»[137]. У творчій робітні Л. Курбаса уже був досвід знахідки не лише «реальних символів містерії» в інсценізації «Великого льоху», а й ключів до сценічного прочитання ліричних мініатюр «у принципі колективної декламації» для вистави «Ліричні вірші», зокрема, вірша «У неділеньку та ранесенько»[138]. Істотним видається і те, що в «Гайдамаках» «Курбас повністю залишив сюжетну канву твору, …розподілив текстовий матеріал між дійовими особами»[139]. Особливо вагомою знахідкою режисера стала композиція «Десять слів поета» на рядки суто ліричного змісту, вкладені ним в уста алегоричних персонажів. Декламація лірики окремими голосами дозволила модифікувати той принцип коментування сценічних подій, який започаткований був ще античним хором. Інакше кажучи, вірші постають як готові драматичні твори, цілковито придатні для кону.

Щоб з'ясувати джерела драматичних властивостей лірики Шевченка, слід вказати на одну її особливість, яка згодом була

перейнята Лесею Українкою саме в театральних жанрах. Ідеться про те, що в драматургії Лесі Українки немає жодного образу, який був би коли не комічним, то принаймні мав би веселе й жартівливе забарвлення: на всьому лежить знак неминучої загибелі, фатальної неминучості, так що трагедія тут не лише запанувала, а й стала винятковим способом вираження думки. «Вражає відсутність комедії та гумористичних ефектів», наголосив І. Качуровський[140].

Та феномен цей було закладено вже в Шевченка. Є. Нахлік відзначив «Шевченкову схильність сприймати і змальовувати дійсність часто в чорних тонах, та ще й згущувати темні барви, притім навіть тоді, коли для цього не було достатніх прямих підстав»[141]. Приміром, це дається взнаки навіть у хрестоматійному вірші «Якби ви знали, паничі», де всупереч оповіді «його брати не служили у війську, а сестри не наймитували; юнацькому коханню Тараса Оксані Коваленко насправді судилася доля щасливої заміжньої жінки, а не загубленої дівчини-покритки»[142]. Це дає підстави до вельми істотного висновку про те, що поет «містифікує» предмет ліричної оповіді, а відтак і до тези про «гіперболізований трагізм» Шевченка[143]. Своєю чергою, гіперболізація трагедійності — це наслідок тієї трансформації, якої зазнав у Шевченка протестантський дух романтизму з його неприйняттям дійсності: «характерний романтичний двосвіт недосяжної світлої мрії і пекельної дійсності» подається так, що довкілля постає як «пекло уселюдське, світове»[144].

Інакше кажучи, бачення світу як пекла, а не лише як предмета критики, нехай і нещадної, лежить в основі ліричної картини світу. Зазначимо, що ця пекельна, інфернальна тематика суголосна відомій тезі Михайлини Коцюбинської про дисгармонію як провідну ознаку поетичного світу Шевченка. Ця ж ознака властива також (нехай і в старанно прихованому вигляді) баченню світу Гоголем. *«Ти смієшся, а я плачу, / Великий мій друже»*, — писав Шевченко у вірші «Гоголю»[145], засвідчуючи усвідомлення свого покликання у творенні власне «гіперболізованого трагізму» тієї *інфернальної дисгармонії*, яку в Гоголя подано переважно комічними, сатиричними засобами. Вкажемо принаймні на один атрибут такої інфернальної реалії у Гоголя:

це — *«свинячі морди»*, які ввижаються у фіналі «Ревізора» головному героєві у момент прозріння. Але ж саме *«свиняча морда»* виникає і в «Сорочинському ярмарку», коли розповідають про червону свитку як атрибут чортів, а пекло в «Пропалій грамоті» взагалі населено саме такими постатями. Типово інфернальний гоголівський персонаж Басаврюк знаходить відповідника в Шевченка в постаті байстрюка Микити з «Титарівни», який, *«мов гадина»*, переслідує свою жертву, блукає світом і *«дівчат дурить»*[146]. Спільний прообраз цих персонажів легко уздрімо в міфологічній постаті Марка Пекельного — героя народних оповідань. Та за цими окремими постатями стоїть зрештою тотально критика світоустрою, значно радикальніша від романтичного неприйняття дійсності. Уявлення про світ як пекло виводиться з давньої традиції, закарбованої у викривальних проповідях Івана Вишенського, в покутних лірницьких псальмах з їх народною есхатологією. Та для Шевченка інфернальне єство повсякдення і довкілля було буттєвою очевидністю, і в тому його принципова відмінність від байронізму, позначеного печаткою умоглядності. За хрестоматійним висловом, *«...у раю / Я бачив пекло»* (з автобіографічного *«Якби ви знали, паничі... »)*[147], і це стосується цілого ліричного доробку, позначеного містифікованою дисгармонією.

Тут необхідно зазначити, що для висновку про містифікацію в ліриці Т. Шевченка були наявні істотні підстави онтологічного характеру, закорінені в особливостях буття поета, а не лише зумовлені самою по собі текстуальною стратегією. Одну з цих підстав, пов'язану з іменем О. Л. Елькана (1786—1868) — відомого співробітника спецслужб миколаївської Росії, постійного відвідувача балів Енгельгардта та прообразу таких літературних персонажів, як Шпріх з «Маскараду» М. Л. Лермонтова та Загорецький з «Горя від розуму» Грибоєдова, — виявив В. Скуратівський, відзначивши «інтенсивну присутність Елькана в Шевченковій біографії»[148]. Якщо з цього факту зробити належні висновки, то це означатиме, що водночас із звільненням з кріпацтва, здійсненим за участі представників найвищої влади імперії, Шевченко автоматично потрапив (мабуть, з їхньої ж санкції) в неусипне поле зору поліції! Інакше кажучи, з кріпака він перетворився

на піднаглядного в'язня, і вже на звороті папірця про звільнення миготіли літери майбутнього вироку про заслання. Інтуїція поета не помилилася, коли саме імператриця стала єдиним негативним жіночим персонажем в його творах…

Містифікація, дисгармонія, гіперболізований трагізм, інфернальні мотиви — все це мало дуже вагомі підстави для виявлення в ліричному тексті, зумовлюючи таку специфічну для поетового індивідуального стилю властивість, яку доцільно позначити терміном *серйозність*, широко вживаним у есеїстиці першої половини XIX століття. У Шевченковій ліриці багато сарказму, гніву, сардонічної посмішки, але немає натяку на «грайливість» романтичної іронії, немає сліду салонних забав у дотепні жарти. З особливою наочністю серйозність засвідчено трактуванням еротичної теми в ліриці. «Ні двозначного еротичного підтексту, …ані просто вільного, «розкутого» слова на цю дражливу тему не знайдемо», твердить Ю. Барабаш[149]. Тут Шевченко послідовно виявляє себе як опонент естетичних поглядів І. Канта з його універсалізацією гри: виступивши проти кантіанства у поемі «І мертвим, і живим…» (в сатиричних рядках *«Нема ні пекла, ані раю, / Немає й Бога, тілько я!»*)[150], поет спростовує гіпертрофію гри своїм поетичним доробком. Із такої серйозності висновується також своєрідність тлумачення ще однієї наскрізної теми — дитинства та сирітства, що поруч із звеличенням жінки становить істотну ознаку індивідуального творчого стилю. Парадокс тут виявляється в тому, що саме грайливість як неодмінний атрибут *інфантильної* тематики відсувається в зображенні дітей за межі тексту. Вже відзначена вище «щемливість» образів дітей в дусі Мурільйо, коли вони подаються насамперед як сироти, не меншою мірою, ніж уникання еротики, засвідчує серйозність як домінантну ознаку лірики.

Водночас така серйозність має в Шевченка свої суворо регламентовані межі: це — властивість виключно поезії. Вже у прозі, не кажучи про листи та щоденник, Шевченко широко демонструє гумор й іронію, яких не зустріти у віршованих рядках, де комічне обмежується саркастичними інвективами. Та водночас грайливість, двозначність старанно винесено «за лаштунки» поезії, приховано подано як те, що відсутнє і перебуває в іншо-

му статусі. Фривольність, поблажливий скепсис, релятивізм світосприйняття в поезії відсутні, хоча інші жанри словесності їх демонструють доволі широко. Поезія тлумачиться як терен сакрального слова, виключно серйозного, де уникають жартів і гри. Відтак передбачається вже самий поділ реалій на те, що подається на кону та що ховається за лаштунками, тобто створюється типова сценічна ситуація. За межами поезії поет бавиться і демонструє грайливість, гострослів'я, дотеп, проте коли лише рядок стає віршованим, усі ігри зі словами припиняються. Це означає, що поезія постає як своєрідна маска, а образ автора набуває значення провідної акторської ролі в такому своєрідному віршовому театрі. Зауважену Є. Нахліком містифікацію можливо витлумачити як цілеспрямовану акторську гру самого поета — гра, в якій сцену поезії не відмежовано від життя поета, гру, де образ автора та й інші іпостасі залюбки виконуються як акторські ролі, одягаються як сценічні шати.

Зрештою, те, що Шевченко полюбляв хизуватися акторською маскою і вдаватися до «мороки» можливого читача, засвідчено навіть рядками його щоденника, де він, приміром, демонструє «певне лукавство», пишучи про свої археологічні пристрасті: *«...глупая привязанность к безмолвным, ничего не говорящим курганам»*[151]. Ще одне свідчення такої самої акторської гри становить відомий епізод з автобіографії Шевченка, де він докладно описує свій дитячий вчинок: *«...когда спартанец-учитель со своим другом Ионою Лымарем были мертвецки пьяны, школяр-попыхач, без зазрения совести обнажив задняя своего наставника и благодетеля, всыпал ему»*[152]. Це — відверта ремінісценція відомого місця з Біблії (Буття, 9, *20–22*). Звідси бере родовід образа автора — удавано «невдячної» людини, а насправді бунтівника проти «основ суспільності», що демонстративно кидає виклик «князям світу сього». Зовні тут постає начебто нова версія байронізму, але принципова відмінність — у тому, що поет свідомо обирає позицію найбільшого приниження. Так само, як голландські повстанці XVI ст. прийняли лайливе прізвисько «гез», що дослівно означало «жебрак» або «лайдак», Шевченко стає по боці тих, для кого в пихатого панства (зображеного, приміром, у «Гайдамаках») не знаходиться іншого звернення, як

«хам». Та miseria res sacra est (бідність — свята справа): саме упослідженим і гнаним належатиме Царство Небесне, як вчили народні вірування, і Шевченко стає по боці народу. Це — стратегія поведінки, що дозволяє взяти на себе тягар гріхів цілого світу, стати його рятівником.

Одним з аспектів такої маски поета стало **обрання самотності** як особливої позиції, що наклало відбиток на увесь його поетичний стиль. Витоки цієї наскрізної ідеї творчості Шевченка вбачали в мотивах сирітства, в романтичному самітництві[153]. Можна згадати і класика барокової літератури іспанця Ґонґору — творця монументального поетичного циклу «Самітництво». Та значно переконливіше джерело, незалежне від романтичної стилістики, — віршовані підписи до народної картини «Козак Мамай». Ці вірші — відчайдушна сповідь людини, що стала на прю зі своєю долею і щомиті готова до останніх справ життя. Саме в постаті Мамая — сироти загадкового родоводу, про якого *«не вгадаєш, відкіль родом»* та якого *«нікому буде поховати»*[154] — слід убачати прообраз життєвого і поетичного амплуа образу автора, перевтіленого самітництвом Шевченка. Гранична ситуація Мамая унаочнює універсальне становище кожної людини, що народжується і помирає поодинці, а відтак повинна мати відвагу взяти особисту відповідальність за власний життєвий чин. Саме цей екзистенційний мотив, наскрізний для українського «низового», фольклоризованого бароко, було перейнято поетом.

Дуже виразно мотив самотності як сирітства постає у вірші 1841 р. «Вітер з гаєм розмовляє», але на відміну від фольклорної традиції тут лаконічно і вичерпно подано вже типово урбаністичний мотив загубленості і розгубленості серед хвиль життєвого моря: *«…потім спитай, де сирота — / Не чув і не бачив»*[155]. І посутньо сповідальним кредо самітництва може вважатися вже згаданий останній вірш поета, побудований як барокова розмова душі з тілом (у вірші поета з Музою), тобто як внутрішній монолог — так звана солілоквія. Інакше кажучи, для ліричного звернення тут ужито драматичну форму. Трагізм вірша посилюється тим, що такий діалог стає насправді розмовою поета наодинці лише з собою: Муза — це образ, ним створений, голос його ж душі.

Мотив мандрівки на той світ, відомий, приміром, з «Енеїди», тут обертається переселенням у замогильне коло: поет, сподіваючись, *«як буду здужать»*, опинитися *«в гаю — предвічному гаю»*, усвідомлює, що там знаходиться те ж, що *«над Стіксом, у раю»*. Відтак *«садочок / Кругом хатини»* окреслюється як райський сад, як потойбіччя життя. На цьому ж світі *«мишам на снідання»* призначається проза та епопея — на противагу ліричному обдаруванню, яке живе, *«поки огонь не захолонув»*[156], визначаючи собою і доцільність самого життя. Та на самотність приречений не лише поет: навіть *«п'яненький сотник»* — герой однойменної поеми, що *«розігнав дітей по світу»*, також позначений печаткою трагедії Мамая, бо ж *«на старість одуріє / І все занехаїть»*[157].

В останніх справах кожна людина неминуче постає наодинці з невблаганною обмеженістю власного існування. Самотність постає як всезагальний закон інфернального світу, а відтак воно виводиться з загальної ідеї мартирології — мучеництва, несіння свого хреста. Та зазнаючи цього мартирологічного випробування, кожна людина опиняється перед необхідністю рефлексії, що становить необхідний наслідок усамітнення. Людина наодинці з собою опиняється в тій ситуації, якій згодом, більш як через півстоліття В. Винниченко дасть назву «чесність з собою». Психологічні відкриття екзистенціалізму XX століття вже у Шевченка стають прозрінням, що проймає цілий творчий доробок.

Із мотивом самотності пов'язано таку дискусійну проблему, як ставлення Шевченка до фольклору. Міф про «народництво» поета підтримувався, приміром, К. Чуковським (слідом за П. Кулішем), який зіставляв його тексти із записами М. Максимовича, але вже Ф. Колесса спростував методику такої «наївної» фольклористики, констатувавши стосовно віршів Шевченка, що «переважна їх частина не має нічого спільного з народними піснями й думами»[158]. Ю. Барабаш обережно вказав на невідповідність поточних уявлень про «фольклоризм» Шевченка реальному змістові його творів і, зокрема, оцінці історичних подій[159]. Та найвагоміші аргументи проти народництва пропонують тексти самого поета, насамперед, той сенс, який надається іменнику «люди» («люде», за поетовим написанням).

В ідіолекті поета «люде» — це загальник, топос, який становить своєрідний антонім до вже розглянутого рідкісного вислову — гапаксу Муза. Саме «люди» постають як синонім собачої зграї, як носії заздрощів і себелюбства. Саме «люде» цькують Катерину поруч із звичайними собаками. Навіть *«люде добрі і розумні»* у «Відьмі» *«все-таки покриткою»* іменують нещасну і добру жінку, яка їх же *«научала, / Болящих лічила»*[160]. *«Дрібніють люде на землі — / Ростуть і висяться царі»*[161] — такий висновок завершує «Саула» з його однозначним осудом рабської покори. *«Дурні та гордії ми люди»* — так починається вірш, писаний 1849 р. в Кос-Аралі, а джерело дурості — *«деспоти, такі царі»*[162], які існують за мовчазної згоди цих «людей», що задоволені своїм становищем рабів. Та цей осуд стосується тієї людської зграї, яка по боці сильних світу цього: у вступі до поеми «Царі», де розвінчується міф про Володимира, поет говорить про свій намір — *«вінценосную громаду / Покажем спереду і ззаду / Незрячим людям»*[163]. Отже, люд потребує проводиря, наче сліпець. Власне образ самотнього незрячого зовні, але наділеного внутрішнім баченням кобзаря подає ту постать мученика, месії, героя, що здатен власною жертовністю *«незрячим людям»* відкрити справжню суть речей, а тому становить необхідну умову перетворення зграї людців на людей, гідних свого імені. Посланництво, покликання героїчної особистості, а не юрба «дурних та гордих» — от що визначає людську гідність. Мартирологічна поетова Муза, а не «люде» самі по собі, становить першоджерело гуманізму і визначає право на людське буття. Без духовного осяяння станеться те, що описано в вірші «Мені здається, я не знаю» (1850 р.), де буддійські мотиви метемпсихозу та біблійні притчі здобули разюче переосмислення: *«А люде справді не вмирають, / А перелізе ще живе / В свиню абощо та й живе, / Купається собі в калюжі»*[164]. За такого трактування поняття «люде» годі говорити про фольклоризм: радше йтиметься про розвінчування Шевченком романтичних народницьких ілюзій.

Нарешті, такі обмеження фольклоризму в творчості Шевченка дають підставу для аналізу своєрідності тлумачення проблеми **фаталізму** поетом. Ключове значення для розуміння природи «серйозності» лірики як антитези «грайливості» та ризику

висловів має лише недавно виявлена в дослідженнях Є. Нахліка роль уявлення про долю та, відповідно, концепції фаталізму в творчості Шевченка, що визначає «психологію фортунного мислення»[165]. Постаючи як фортуна, а не як фатальна приреченість, доля сприймається як та, що «випала, а не була наперед визначена»[166]. Тут виявляється принципова розбіжність, зокрема, з тим квієтизмом, який репрезентував Г. Сковорода. Зауваживши, що припущення про обізнаність Шевченка з текстами Сковороди не підтверджено, Ю. Барабаш водночас вказує, що «проблема спадкоємства між Шевченком і Сковородою… потребує ретельного аналізу»[167]. Одним із питань тут міг би бути порівняльний аналіз версій фаталізму в обох мислителів. Альтернатива ортодоксальному фаталізмові у концепції фортуни приводить до того, що «…у Шевченковій поезії трапляються пророцтва, віщування, ворожіння, а не гадання»[168].

Власне відмова від гадання, від непевності простору гри з її ризиком визначає передумови для розвитку серйозності поезії. Це накладає свій відбиток не лише на обмеження вияву комізму, але також на трагічний модус вислову: Шевченко продовжує давню традицію плачів, оспівування мучеництва, мартирологів, що стає провідною для його «гіперболізованого трагізму». В поетовому тлумаченні долі коріняться витоки саме «серйозного» покликання поетичного слова як заклинання або віщування, як вироку та навіювання: на нього покладається надто велика місія, щоб можна було вдатися до грайливої забави з ним. Так витлумачена серйозність постає як прагнення звільнитися від іманентної багатозначності слова, що приховує, затуляє істину, досягти того, що «*розпадеться луда / На очах…*» («І мертвим, і живим…»)[169].

Зазначене добре узгоджується з відомими особливостями гуманізму Шевченка, зокрема, з докладно висвітленими Дм. Чижевським прагненнями до «очищення релігії», до «досягнення безпосереднього, неопосередкованого зв'язку кожної людини з Богом»[170]. Зокрема, поема «Марія» дає підстави для зіставлення з «Життям Ісуса» Д. Штрауса, тим більше, що «на своєму життєвому шляху Шевченко не раз зустрічав ім'я Штрауса», а відтак «утвердився в думці зобразити життя Марії та Ісуса в простих людських рисах»[171]. Своєрідність Шевченкового розв'язання

проблеми фаталізму суголосне релігійним шуканням його часу. Ключовою ланкою тут виявляється категорія покликання, посланництва, місії, що покладається на митця як свідка буття, як «шпигуна Бога», за висловом С. Кіркеґора.

Знову вдаючись до паралелей з драматургією Лесі Українки, маємо підстави констатувати так званий «бальзаківський парадокс»[172]: персонажі-антагоністи в її драмах не раз промовляють значно переконливіше, й духовно життєздатнішими від кволих і розгублених протагоністів. У Шевченка образ автора, ліричний герой, уявний адресат розігруються як відповідні ролі, постають як театральні маски, а отже, й тут виникають підстави для виявлення «бальзаківського парадоксу». По суті, першоджерело цього парадоксу становить бароковий образ світу як театру, а ліричний вислів постає як одна з реплік у цій всесвітній драмі. Постаті, які виступають в ліриці, мають голоси, відтворені на всесвітньому кону, яким зумовлено їх сценічні властивості. То ж фортуна виявляється для поета режисером всесвітньої сценічної гри, з якою перетинається життя. Тому сценічна мімікрія визначає також текстуальну стратегію поетичних текстів, для якої приймається дискурс серйозності. Ліричні твори постають як репліки в загальному сценарії світового театру, а цим зумовлено їх драматургічні властивості й придатність до інсценізації.

Драматизм великих ліро-епічних поем спирається передусім на поетику балади. Світ балади завжди був джерелом розвитку драматургії, і в Шевченка балади виростають до масштабів маленьких драм. Досить порівняти «Причинну», якою відкривається «Кобзар», з «Молодицею» Л. Боровиковського (1828), що вважається першою романтичною баладою в українській літературі. В обох творах подано одну подію — смерть дівчини, що не дочекалася повернення коханого, на тлі розбурханої природи. Рефрен у Л. Боровиковського — *«Ватагами ходили хмари, / Між ними молодик блукав, / Вітри в очеретах бурхали / І Псьол стогнав і клекотав»*[173] — подає романтичний пейзаж, значно рельєфніше зображений в Шевченкових рядках *«Реве та стогне…»*. Ще більша відмінність полягає у драматургії — в розгорнутому конфлікті, характеристиці персонажів. Інше, поряд з баладами, джерело драматизму — містерія, яка дає підстави

для безпосередніх паралелей із творчістю Міцкевича. Такі паралелі тим більше вмотивовані, що Міцкевичу належить франкомовна драма «Барські конфедерати» (1836, надрукована 1867 р., перекладена польською мовою вже на початку XX ст. Я. Каспровічем), тож інсценізація «Гайдамаків» Л. Курбасом була суголосною вже наявному досвідові тлумачення теми й може в часовій ретроспективі розглядатися як своєрідна полемічна відповідь. У Шевченкових поемах з виразно історичним спрямуванням ідеться про містеріальне тлумачення історії (у «Кавказі», «Єретику»), так що за зовнішністю історичної драми постає ритуалізація самих подій і вчинків, що переносяться в уявний містеріальний простір кону. Така тенденція теж була суголосною духові часу, зокрема, творчим тенденціям, засвідченим «Дзядами» того ж таки А. Міцкевича (якому, до речі, Шевченко передав примірник «Кавказу»[174]).

Та поряд із баладами та містеріями слід вказати й на сценічні можливості лірики, відкриті Л. Курбасом у його «Десяти словах поета» з інсценізації «Гайдамаків». Ліричні мініатюри для Шевченка поставали як потенційні репліки драми — у всякому разі, тієї драми, що зветься життям. Зрештою, жанри барокової декламації, задресовані певній особі, або сценічної мініатюри — так званого прислів'я, де ілюструються інакомовлення сентенції — можуть відповідати драматичній характеристиці багатьох ліричних висловлювань, їх покликанню до виконання на театральному кону. Ліричний твір постає як притча, парабола, що передбачає інсценізацію. Особливо характерні такі місткі за змістом мініатюри для періоду заслання. За приклад сценічного «прислів'я» може правити вірш «На Великдень на соломі» (1849 р.). Тут у двадцяти рядках подано фактично одноактну драму: діти вихваляються святковими подарунками, а завершується це пронизливим афористичним висловом: *«А я в попа обідала / — Сирітка сказала»*[175]. Ще частіше мініатюри, особливо вірші з періоду заслання, писані за вимушених умов за ознаками жанру фрагментів романтичної афористики, дістають ознаки реплік незавершеної драматичної сцени. У вірші «Один у другого питаєм» (1847 р.) у дванадцяти рядках шість питань, що постають як голоси персонажів у дискусії про сенс

життя: *«Нащо живем? Чого бажаєм?»*[176]. За кілька десятиліть до відомого монологу Великого Інквізитора з «Братів Карамазових» Ф. Достоєвського, що вважається зразком «поліфонічної» прози з ознаками сценічної дискусії, Т. Шевченко у мініатюрі *«Не гріє сонце на чужині…»* (1847 р.), побудованій як монологічна репліка, адресована «добрим людям», висловлює тезу про перевертання сенсу в інфернальному світі відчуження: *«Тойді повісили Христа, / Й тепер не втік би син Марії!»*[177]. Підставу для тлумачення ліричних текстів як реплік дає насамперед така характеристика мовленого слова, як уже згадана локація — зокрема, його адресація уявному співбесідникові. Під цим оглядом такими репліками мають підставу вважатися вірші з циклу «В казематі», присвяченого саме «соузникам». Такі ознаки реплік несе чимало мініатюр з останніх років, де до того ж виявляються ознаки внутрішніх монологів, як у вірші «І тут, і всюди — скрізь погано», де вміщено репліки розмови Душі з Волею. У ракурсі саме локації слова і передусім його адресації, тобто суто сценічних властивостей, ліричні тексти містять чимало таємниць.

Можна констатувати, що драматургічні властивості лірики Шевченка, які виявляються в інсценізації, досі залишаються значною мірою недослідженими. Коли до ліро-епічних творів успішно застосовуються категорії епіки та характеристики оповідного стилю, то взаємини лірики і драми в Шевченка ще не привертали належної уваги. Водночас особливості текстуальної стратегії поета — такі, як специфічний фаталізм, мартирологія усамітнення, інфернальна дисгармонія — зумовлюють провідну роль сценічної мімікрії як визначника ліричного вислову. Специфічна серйозність Шевченкової лірики постає результатом свідомого обрання своєї місії як програвання ролі у світовому театрі. Драматургічні властивості містять ключ до розуміння ліричних мініатюр, трактованих як сценічні жанри — притчі, «прислів'я», внутрішні монологи. Відтак перспективним завданням шевченкознавства слід вважати дослідження взаємин лірики і драми.

ПІДТЕКСТИ ДРАМ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Невичерпність змісту геніальних творів виявляється, зокрема, в тому, що їхні витлумачення породжують питання. Це стосується і драматичної спадщини Лесі Українки, де нові інтерпретації, розкриваючи невідомі раніше поклади глибинного сенсу, водночас окреслюють нерозв'язані проблеми. Зокрема, спеціальний аналіз текстів уможливлює знахідки загадок там, де вони зникають з поля зору за інерцією усталеного сприйняття.

Така загадковість зумовлена вже тим, що сценічні твори Лесі Українки — це драми ідей. Події в них – лише привід для виголошення концепцій, то ж античні або біблійні, середньовічні або ренесансні сюжети вимагають від читача або глядача розуміння того значеннєвого підтексту, до якого відсилає згадана в тексті деталь. Для неістотних подробиць у таких текстах не залишається місця: чи не кожне слово вимагає коментарів. Радикальні новації у драматургії второвані, зокрема, у Панаса Мирного, де «ідеї, висловлені драматургом, згодом здобули значно глибше осмислення в представників такого явища, як "нова драма"[178]. Та з найочевиднішим творчим надбанням Лесі Українки, із зверненням до жанру драматичної поеми (впровадженої М. Костомаровим) українська драматургія опинилася в світовому авангарді.

Новим цей жанр виявився і для цілої європейської традиції, де саме на зламі століть залунали голоси на користь ліричних первістків драми. Досить згадати А. Гольца з його теорією драми як «опосередкованої лірики»[179] або Г. Гауптмана, який твердив: «Джерело всього драматичного в будь-якому разі — це розщеплене або подвоєне Я»[180]. У новому жанрі особливості колишньої «драми для читання» збігаються з новітніми вимогами індивідуалізованої композиції, з умовами драматичних етюдів. У драматичних мініатюрах, у мінімалістській композиції одноактівок тепер упізнаються форми давньоукраїнського барокового театру, зокрема, декламації. За влучним спостереженням І. Качуровського, драматична сцена «Прощання» «написана… саме тоді, коли у світовій літературі почали з'являтися перші спроби безфабульної психологічної прози»[181].

З ліризмом драматичних текстів пов'язане радикальне оновлення модусу висловлювання. Коли традиційно для української драматургії було властиве домінування комедійного вислову, то в Лесі Українки не лише запанувала трагедія, а й стала винятковим способом вираження думки. «Вражає відсутність комедії та гумористичних ефектів», наголосив І. Качуровський[182]. Таке свідоме уникання сміху становить на загал відомий в історії культури феномен, що має назву так званої аґеластики (від гр. αγελαστοσ — «той, хто не сміється»). Цей феномен властивий ліриці Тараса Шевченка, де в ньому впізнаються ознаки театралізації оповідної стратегії автора[183]. У Лесі Українки пояснення феномену слід шукати в іншому — в тому діалозі, який вона провадила з представниками загальноєвропейського духовного життя, що самовизначалися як декаденти. Саме тема декадансу в творчості Лесі Українки — це річ, очевидна вже з порівняння бодай з таким класичним декадентом, як М. Метерлінк, у якого так звані «драми чекання»[184] позначені подібною аґеластикою.

Питання «Леся Українка і декаданс» дотепер ще докладно не розглядалося, натомість існують дослідження типових для декадансу мотивів (приміром, у поезії Е. Верхарна, здійснене І.-С. Калиновською), де впізнаються точки дотику з проблематикою драм письменниці. Так, відзначено специфічну для декадансу модифікацію культу меланхолії (відомого ще з давньої елліністичної традиції), коли «світ – це річ, що схиляє до відчаю» (une chose navrante)[185]. Звідси виводиться, зокрема, «несамовитість усамітнення» (l'obsession de la solitude)[186] та випробування самітництвом. Серед створених Лесею Українкою драматичних персонажів, яких раніше не було на українському кону, провідне місце посідає постать аутсайдера, максималіста, екстреміста, що «стає на прю» із суспільним середовищем, водночас прирікаючи себе на неминучу поразку. Романтична мартирологія висвітлюється тут уже в новому ключі народжуваної модерністської поетики: герой як жертва висуває проблему звитяжності або марності свого героїчного чину, необхідної данини на вівтарі історії чи безпорадності, безперспективності цього чину як жесту відчаю й розпуки. Жертовність героїв Лесі Українки подається, на відміну від романтичного тлумачення героїчного чину, далекою від

очевидності результатів, у проблемному і нерозв'язаному полі історичної конкретики та суспільної гущавини, в яку занурені поодинокі постаті. Може видаватися, що авторська симпатія на боці таких «агонічних» самітників і контекст їхніх чинів піддає їх випробуванню правдою буття.

Але особливо посутній висновок з культу меланхолії — це «тяжіння до небуття, до порожнечі» (attirance vers le Neant, le vide), коли «зневіра в життя доходить до прагнення смерті та самогубства»[187], викликаючи переживання змертвіння, некрозу та породжуючи «невдоволене прагнення втечі» – психологічний феномен так званого ескейпізму (від англ. escape — «уникати, втікати»). Усі ці мотиви ширяли в повітрі того часу, в якому жила Леся Українка, і всі вони своєрідно віддзеркалилися в її драмах. Усі вони оприлюднені вже в дебюті письменниці «Блакитна троянда», де під поверхнею мелодрами сховано глибинну кризу, що розв'язується як казус суїциду. Та сама по собі тематика жіночого суїциду була загальником цілого XIX ст. (досить згадати мадам Боварі або Анну Кареніну), а не лише декадансу. Специфічно декадентське тут у тому, що гра в куртуазне кохання за книжними взірцями, а поряд із ним знову-таки книжні мотиви успадкованого лиха спрямовують героїню драми Любов Гощинську до божевілля та самогубства[188]. Відтак, хоча «примітивізм подієвої схеми долається текстуалізацією культурних контекстів»[189], проте гра з текстами[190] обертається драмою нездоланного фатуму, зумовленого діалектикою відчуження: «Герої привласнили собі нереальну дійсність, ця дійсність привласнила їх собі»[191].

Загрозливі мотиви самогубства виринають в устах Любові ще тоді, коли їх фатальний сенс незбагнений, посеред невимушеної, веселої світської розмови першого акту: *«Я малюю якраз настільки, щоб повіситись»*[192], мимохідь зазначає вона, додаючи, що *«в одному романі Золя маляр вішається з розпачу, бо не може барвами змалювати свій ідеал»*[193]. Такий ретельно схований багатозначущий натяк становить типовий символістський прийом[194]. Далі, висловлюючи програму куртуазного кохання (*«Єсть же інша любов, ніж та, що веде до вінця»*[195]), Любов засвідчує усвідомлення небезпеки, але припускається фатальної помилки: *«Коли буде повертати на драму, можна покинути*

гру»[196]. Як далі свідчать події, гру покинути не можна, вона стає силою, що визначає вчинки її учасників. Значним художнім відкриттям Лесі Українки стало виявлення грізної дієвості текстів, що стають реальними привидами, примарами, здатними визначати питання життя і смерті персонажів або ж, вдаючись до термінології постмодерну, симулякрами, що діють як реальні життєві сили.

Водночас можна вказати й на цілком конкретний прообраз драми, наявний у «Щирій любові» Г. Квітки-Основ'яненка, де в основу покладено властивий сентименталізму конфлікт мезальянсу: у дочку міщанина Таранця Галю закохується офіцер Семен, вона також кохає його, але на освідчення і пропозицію одружитися відповідає відмовою через те, що не хоче псувати йому кар'єру. Коли Семен від'їжджає для одержання письмової згоди на шлюб від своїх родичів, Галя швидко одружується з першим стрічним, через що Семен у розпачі їде на війну, а Галя помирає від туги за коханим, якому вона ж і відмовила. Новацією Г. Квітки у тлумаченні теми мезальянсу виявилося викриття забобонів суспільного середовища. Самозречення, не мотивоване нічим, крім власних уявлень, відверто висловлюється в уявному прощанні Галі з відсутнім Семеном (дія 4, ява 2): *«Не скажу тобі: люби мене… не можна, се против закону»*[197]. Прищеплена середовищем психологія стає тут причиною загибелі так само, як гра з текстами веде до божевілля у Лесиній драмі. Подібність унаочнюється, приміром, зіставленням освідчення у коханні в обох творах. У Г. Квітки-Основ'яненка (дія 3, ява 4) чітко впізнається симптоматика психічного розладу, описаного згодом Л. Захер-Мазохом і відомого як автоагресія: «Семен: *Я женюсь на тебе!* Галя: …*Сього я боялась!»*[198]. Такий самий обмін реплікам закоханих Ореста і Любові у «Блакитній троянді» (акт 2): на слова Ореста *«будеш моєю зорею, моїм коханням!»* лунає відповідь Любові: *«Ох, нащо се слово? Тепер все пропало!»*[199].

Думка про «раптовість …сцени божевілля»[200] тут спростовується визріванням мотиву ревнощів (акт 3). Спочатку Любов закидає Орестові *«сьогодні цілий ранок тобі було даремнісінько»*[201], а наприкінці, у сцені божевілля, з її уст лунає: *«Геть. Я сама тебе не хочу, лютий, бери собі Саню! Цілуйтесь!»*[202]. Цей мотив

фатального поцілунку відіграє величезну роль у Лесиних драмах. Саме «невольничий поцілунок», до якого змусили Оксану в «Бояриніі», стає початком її загибелі[203]. Поцілунок з уст ворога дає привід Антеєві забити свою дружину Неріссу в «Оргії». І нарешті, саме розповідь Юди про зрадливий поцілунок стає останньою краплиною, яка кладе край терпінню Прочанина в одноактівці «На полі крові». Символ любові — поцілунок — найбільшою мірою уразливий і беззахисний перед згубою, а тому він і стає предметом сценічних випробувань — експериментів з душею персонажів.

Експериментальне спрямування позначає також уже згаданий безсюжетний етюд «Прощання» (1896) — ще одне психологічне дослідження взаємин жінки з чоловіком. Дівчина відвідує хату Хлопця, де бачить прикрашений портрет іншої жіночої особи, натомість її власний портрет, дарований Хлопцеві, за його словами, схований (*«через те, що боюсь профанації»*[204]). За цим недолугим виправданням з'ясовується, що Хлопець одержав листа від особи, зображеної на портреті, що вона його знайома шкільних років. Хлопець намагається справити враження нібито в нього стосунки із подругою залишаються незмінними. Та все розвіюється від іронічного запитання Дівчини: *«Однак ти все зо сміхом про неї: чи так всім друзям дитячих літ від тебе така шана?»*[205]. Незграбні спроби Хлопця виправдатися зазнають поразки — за його словами, *«ти наче душу наскрізь пробиваєш тим поглядом, до самого дна»*[206]. Він одержує від Дівчини дуже прозорий натяк: *«...в надгороду за минуле я тобі обіцяю, що я не буду допитуватися не про що»*[207]. Здається, що подано лише звичайний обмін буденними фразами. Та за кількома скупими натяками окреслюється виразна трагедія зрадливого кохання, вагань, непевності: «Істинний драматизм жевріє глибоко в підтексті»[208].

Такий психологічний експеримент здобув у Лесі Українки також значно ускладнену версію у драматичному діалозі «Айша та Мохамед», написаному слідом за П. Кулішем, який також розробив цей мотив з історії ісламу в «Мохамеді і Хадизі». Ускладнення полягає в тому, що Айша висловлює ревнощі не до живої жінки, а до покійниці Хадіджі. Саме «смерть підняла Хадіджу

на недосяжну для Айші висоту»[209], а відтак змертвіння, некроз постає як запорука перетворення, метаморфози особистості. Якщо у «Прощанні» так само кількома словами в лаконічному діалозі коханців окреслюється постать третьої відсутньої особи, то тут відсутність вже абсолютна — смерть. Більше того, тут ідеться не лише про некроз, а й про некромантію — спілкування з потойбіччям, адже «ситуація мовчання є однією з форм комунікації… У мовчанні Мохамеда криється і таїна спілкування з Хадіджою»[210]. Після цього експерименту Лесі Українки світові довелося чекати ще півстоліття, доки поетику мовчання повною мірою було використано С. Беккетом у його абсурдистській драмі «Чекаючи на Годо».

Своєрідним компендіумом театральних новацій стала містерія «Лісова пісня», позначена як феєрія. Тут міф про українського Орфея — Лукаша (Еврідіці відповідала б Мавка, натомість фуріям, від яких він гине, — Килина) подається в системі мотивів перетворення. Коли «міфопоетична ситуація тяжіє до архетипу ініціації»[211], то саме цей архетип у класичному вимірі збігається з уявленнями про преображення героїв. Основний наслідок міфології тут у тому, що персонажі стають усталеними амплуа, отже «Водяник ніколи не може стати лісовиком (як і Мавка – Русалкою), не зруйнувавши себе»[212]. Саме цій фатальній усталеності протистоїть мотив волі, що визначає подальший перебіг подій. Зустріч Мавки з Лукашем відкривається її промовистою реплікою: *«Ну, як-таки, щоб воля — та пропала? / Се так колись і вітер пропаде!»*[213]. Мавка рятує Лукаша від Потерчат, і цим починається містерія кохання, якою сповнена перша дія. Та саме друга дія містить випробування Лукаша на вірність ідеї волі, якого той не витримує — відтак ініціація унеможливлюється. Починається з нарікання Лукаша Мавці, що *«мати все гризуть за тебе»*[214]. Ужитий тут вираз (*«гризуть»*) стає ще одним мотивом, який відгукнеться у фіналі. Лукаш зневажливо оцінює свій музичний хист, одержуючи відсіч Мавки: *«Той цвіт від папороті чарівніший — / він скарби творить, а не відкриває»*[215]. І нарешті, конфлікт визріває до краю: Мавка вказує Лукашеві на його ваду — *«смутно, що не можеш ти / своїм життям до себе дорівнятись»*[216]. Так виникає той же мотив, з

яким стикаємося в «Пер Гюнті» Г. Ібсена — віднайдення свого власного єства, буття за власним покликанням, справжнього існування, до якого Лукаш не готовий.

Несамостійність Лукаша, як спеціально зауважив Л. Скупейко, засвідчена вживанням неозначено-особових форм у його репліці: *«...дадуть мені ґрунти і хату, бо вони хотять мене женити»*[217]. Тим умотивований і подальший крок до катастрофи, коли обурена і ображена Мавка згадує *«незрозуміле слово — віддячуся»*[218]. І хоча Лукаш перед розривом з Мавкою говорить *«по волі ж і піду, як тільки схочу»*[219], то він уже в полоні самоомани, бо ж не його то воля і не його єство визначає обраховані мірою *«віддячування»* вчинки. То ж справді до загибелі іде Лукаш, натомість Мавка, присягаючись, що *«муку свою люблю і їй даю життя»*[220], здобуває запоруку відродження. Відтак для Мавки відбувається «випробування тимчасовою смертю»[221]. Так само Лукаш, що поводиться як *«обрізана гілка»*, вказує на свою участь через «зв'язок гілки з символікою смерті»[222]. Змертвіння, некроз стає тут запорукою майбутнього воскресіння і перетворення. Фінал знаменує загибель світу, обрахованого *«віддячування»*, і знаменне відтворення в устах Килини саме слів Лукаша про його матір: *«...залізо — й те перегризе»*[223]. Та цілком інший мотив виринає у долі Мавки і Лукаша. У другій дії дядько Лев згадує, що *«треба тільки слово знати, / то й в лісовичку може уступити / душа...»*[224]. Тепер воскресла Мавка говорить Лісовику: *«В серці / знайшла я теє слово чарівне...»*[225]. Це і становить основу преображення. Так само і Лукаш тепер — цілком інша постать, що розкривається в розмові з долею. Слова з завершальної репліки Мавки — *«Стане початком тоді мій кінець»*[226] — визначає програму преображення. Тут «відбувається перехід від ідеї фаталізму до особистої долі»[227]. Знеособлене єство стає особистістю через те, що здобуває здатність до усамітнення, до випробування самостійним відповідальним вчинком.

Проблематика змертвіння з подальшим воскресінням як запоруки переродження для здобуття долі, докладно подана в «Лісовій пісні» на язичницькій міфологічній основі, здобуває ще одну версію, що спирається на християнські народно-релігійні, зокрема, містичні уявлення, у драматичній поемі «В катакомбах».

Постать неофіта демонструє народне перетлумачення християнства в дусі так званих єресей, а саме критики догматів з позицій повсякдення. Слова Неофіта про те, *«чи не краще залишити мрії / про вічне і піти на часове», або «чи не краще було б мені в самій геєнні вічній, ніж у такому рабстві безнадійнім»*[228], містять саме протиставлення реалій буття порожнім абстракціям. Водночас така критика не містить нічого нігілістичного: навпаки, Неофіт висуває вимогу того, що людині *«мало / самого хліба й слів, їй треба волі»*[229], а далі, розвиваючи цей же мотив, по суті висуває вимогу первинних християнських чеснот, насамперед любові: *«Не хліба хочу я, не слова прагну — любові чистої без плям бажаю»*[230]. Символічна смерть як перебування в підземеллі стає тут місцем народження особистої долі, так що постає «картина виходу душі з тотальної темряви рабської покори на світло любові»[231], ознаменоване свічкою Анціллодеї у фіналі поеми.

Саме в ключі карбування особистої долі подається наскрізна для декадансу проблематика усамітнення. Промовисто, що «герой Лесі Українки… все ж мирно співіснує з тими, хто протистоїть йому»[232]: підставу для цього дають, зокрема, ті аргументи середовища, які виявляються часом переконливіші за риторичні декларації самого героя-протагоніста. Одним із таких героїв-самітників є Річард Айвор з драматичної поеми «У пущі», який втілює тип митця-індивідуаліста. Звичайно вважають, що «перешкодою на шляху митця стає пуританський аскетизм»[233], але реальні події дещо інші: саме ображена жіноча гордість його нареченої Дженні стає основною «винуватицею» краху незалежного митця Річарда з його зухвалими викликами громаді, а не конфлікт між художнім індивідуалізмом та пуританським духом. Навпаки, громада ладна вже примиритися з диваком-митцем, але вироком стають слова Дженні, яка викриває натурницю-індіанку: *«Вже Річард Айвор має жінку в хаті / нехай же він тримається її!»*[234]. Таке переведення дискусії з площини абстрактних загальників щодо свободи творчості в «ґендерний ключ» для часу створення драматичної поеми був неймовірним психологічним відкриттям.

Та цим крахом творчій долі Річарда ще аж ніяк не кладеться край, і саме після вичерпання конфлікту окреслюється по-

дальша перспектива. В уста Річарда в останньому акті, коли він, після сварки з пуританами, знайшов оселю в Род-Айленді, вкладено слова на честь мрії, що знову-таки засвідчують дивовижну інтуїцію Лесі Українки: *«Так, мрія нас вела за океан… Свята, велична мрія, / що ніби люди можуть вільні бути»*[235]. Щоб зрозуміти значення цих слів, згадаймо, що концепція «американської мрії» (American dream) становить одну з основ національної самосвідомості США, набувши значення своєрідної ідеологеми[236]. Річард подається як митець-бунтівник романтичного типу, та саме в Род-Айленді, вже на новому шляху, устами Магістера проголошується реальна перспектива його нового покликання: *«…ваша праця, / марудна і невидна, приготує / розцвіт блискучий хистові в громаді …ви станетесь, колего, / невидним підмурівком храму хисту»*[237]. Тому видається поверховою така оцінка твору, де зазвичай убачають лише конфлікт гордовитого самотнього митця з простуватими недолугими пуританами. Коли Річард «розп'ятий на хресті вертикальних творчих устремлінь і горизонтальних запитів громади»[238], то залишається ще й «діагональ» малопомітної буденної праці для майбуття, і саме її уславлено.

Цілковитого, радикального переосмислення зазнала під пером Лесі Українки світова міфологема Дон Жуана. Провідне місце уособлення чоловічих вад і чеснот переймають тепер інші сили – жіночі взаємини, якими і визначається доля постаті головного героя. Закроєний як полемічний виклик проти пушкінської драми «Камінний гість», твір «Камінний господар» може розглядатися як чи не найперший у світовій драматургії психоаналітичний драматичний твір. Адже не важко угледіти в двобої Долорес та Анни типові барокові сперечання пристрастей душі: «Одній з подруг Дон Жуан запропонував руку, іншій — серце»[239]. Відтак Леся Українка скористалася стилістичними ретроспекціями для цілком нового трактування відомого сюжету. Уособлення підсвідомих прагнень душі Дон Жуана, ці жіночі постаті визначають його вчинки, а відтак центр тяжіння перенесено з нібито самостійного героя, яким він звичайно уявлявся в традиції, на узалежненого від жіночої основи персонажа-ляльку. Такий собі «еротичний гігант», яким Дон Жуана подавали в традиції,

тут перетворюється на іграшку жіночих взаємин. Загибель Дон Жуана закорінена в його ж учинках — у відмові від волелюбства на користь властолюбства.

Заміна волі спокусою влади, якої герой не витримує, засвідчено поворотним моментом його зустрічі з Долорес (сцена 3), яка ціною власної честі здобула йому королівське і папське прощення. Саме тут Дон Жуан вимовляє фатальні слова, якими засвідчує своє переродження: *«Уже ж я не баніт, а гранд іспанський, / і вам не сором буде стать до шлюбу / зо мною»*[240]. Відповідь Долорес, що в ній з гіркотою зауважено, що *«іспанський гранд / дочці гідальга кине шлюбний перстень»*[241] як відплату за щиру любов, вказує саме на переродження, а з таким новим властолюбцем вона розриває стосунки, стаючи черницею. Про моральний занепад героя говорить також і репліка слуги Сганареля до Дон Жуана в кінці сцени: *«Пішла в черниці ваша доля, пане»*[242]. Отже, промінявши волю на владу, герой втратив також і власну долю.

Підготовка цього переродження відбувається в попередній сцені маскараду. Спочатку Дон Жуан не впізнає Долорес під маскою Чорного доміно, коли вони обмінюються репліками: *«Хто ти, жалобна маско? — Тінь твоя»*[243]. Замість того герой залицяється до господарки балу Анни, і тут починається перший крок до занепаду, засвідчений знаменними словами: Дон Жуан: *«Я дуже поважаю неприступність, / як їй підвалиною не каміння, / а щось живе». Анна: «Стояти на живому / ніщо не може, бо схибнеться хутко»*[244]. Відвернувшись від Долорес, Дон Жуан відмовляється і від живої волі на користь каміння влади. Саме до того веде Анна у фінальній сцені, заперечуючи героєві, що *«волі й так немає, / її давно забрала вам Долорес», і проголошуючи імператив «нема без влади волі»*[245]. *Саме скорившись цьому імперативові, герой кам'яніє, гине як особистість. Леся Українка вдалася тут до міфологічної символіки змертвіння як закам'яніння — так званої петрифікації. Саме образи скам'янілості, заціпеніння позначають символічну смерть, зокрема у вигляді самітництва.*

Найбільш дискусійним серед образів самітників у Лесиних драмах виявляється головний герой драми «Адвокат Мартіан».

Зазвичай уважають, що «головний герой стає інструментом чужого розуму»[246] — у драмі єпископського посланця Ізогена. Водночас кориться він не Ізогенові як особистості, а уособленій ним історичній неминучості, долі, фатуму в цілковитій відповідності з головною настановою стоїцизму amor fati (люби долю). На жаль, саме на стоїцизм Мартіана досі не звертали уваги, що давало привід до непорозумінь у витлумаченні його образу. Так, зокрема, сумнівно іменувати його «цілковито платонівською людиною»[247], коли за його вчинками виразно прочитуються настанови Сенеки, а не Плотіна. І. Качуровському ця драма дала підставу стверджувати: «…тут і замкнене коло, з якого немає виходу, і фатальний збіг обставин, і самотність головного героя… Якщо Гоголь був перший сюрреаліст европейської літератури, то Леся Українка — перша екзистенціялістка»[248]; додамо, що вихідним пунктом для такого пророчого бачення драматургії стало саме звернення до стоїцизму. Головний герой драматичної поеми – це, насамперед, типовий пізньоримський стоїк, і саме в його настановах письменниця зуміла побачити зародки того стилю життя, що згодом здобув найменування екзистенціалізму. Тут герой опиняється на самоті вже від початку, коли його слідом за дружиною залишають син Валент і дочка Аврелія під приводом відсутності належної свободи волевиявлення – оскільки подальше перебування з батьком рівнозначно тому, аби *«замкнутися і зникнути од світу»*[249], за словами Аврелії, або ж через те, що *«тільки бути смієм, а жити нам не можна»*[250], за Валентом.

Так само в оцінках постаті Мартіана не враховувалося те, чому він присвятив життя, – конспірація. Саме конспіративні завдання визначають спосіб поведінки героя. Коли він просить Ізогена, якому потай допомагає як адвокат у суді, прийняти своїх дітей до християнської громади та згасити конфлікт, то одержує відмову через те, що йому невільно розкривати свою приязнь. Більше того, саме через це Ізоген забороняє Мартіану дати притулок для прийнятого ним як сина Ардента: *«…ти зовсім не признавайся / до нього перед людьми»*[251]. Коли після цих заборон Ізоген ще запитує про згоду боронити в суді єпископа, то одержує відповідь: *«Авжеж, про се не може буть питання»*[252]. Така відповідь саме засвідчує стоїцизм героя, його непохитність перед

випробуваннями долі, вірність обов'язку. Більше того, слідом за кульмінацією трагедії, коли герой відмовляє в притулку переслідуваному Арденту та від обшуку помирає дочка його щойно прибулої сестри Альбіни, в його завершальній репліці лунають промовисті слова *«Я мушу бути сам»*[253]. Це саме формула стоїцизму, за яким непохитне виконання покликання становить порятунок від хаосу світу. Робити висновок з цього, що «у Мартіана… дух відсутній»[254], видається вкрай необачним: людина без духу не може посивіти за одну ніч, як це сталося з героєм. Зрештою, «від таких Мартіанів… більше користі, ніж від відчайдушних Ардентів»[255], оскільки тут вирішальним стає неназваний чинник — служіння справі конспірації. Можливим прообразом постаті Мартіана був герой роману Ф. Купера «Шпигун» — розвідник з часів Американської революції, також скутий конспіративними обов'язками берегти таємницю. Зрештою, саме такі типи охарактеризовано словами Іфігенії з одноактівки «Іфігенія в Тавриді», для якої принесення в жертву замінено засланням: *«Коли хто вмів одважно йти на страту, / Той мусить все одважно зустрічать!»*[256]. Тут чітко висловлено стоїчну вимогу незворушності перед долею.

Цілком інакше виглядають жіночі постаті, яким судилося усамітнення. Серед них чільне місце посідає героїня «Кассандри». Насамперед, чоловічим персонажам відводяться другорядні, епізодичні ролі, отже, вони фактично постають іграшками у грі фатальних сил, відкритих візіонерській уяві головної героїні. Відповідно, ознаки романтичної трагедії фатуму (відзначені також і в «Блакитній троянді») тут становлять тло для розгортання драматичної акції. Та вирішальним стає характерний для Лесі Українки конфлікт одиначки з громадою. Водночас, і це також становить стилістичну особливість письменниці, цей конфлікт подається насамперед у міжособистісних стосунках, насамперед через двобій Кассандра — Гелена та Кассандра — Андромаха. Андромахи, зокрема, стосується презирливий осуд в останній репліці Кассандри з епілогу: *«Не еллінка вона та й не троянка»*[257]. Зі свого боку, в Гелені відкривається «смертельний поцілунок»[258], а відтак вступає до дії вищезгадана символіка поцілунків як свідчень ризику. Коли «фатальність наслідків

пророчого слова породжує протест оточення»[259], то опосередковується цей протест через особистісний, інтимний модус вислову, через суто міжлюдські взаємини.

Одне з таких свідчень інтимізації конфліктів може бути епізод з лідійцями, цар яких, Ономай, зажадав руки Кассандри за допомогу після перемоги. Коли Деїфоб сповіщає її про це, то одержує у відповідь міркування про жіночу жертовність, що завершується специфічним висновком: *«Якби схотів ти / від мене жертви крові, певне б, я / її здолала дати, але сеї — / не можу …»*[260] (сцена 5). Та далі, передбачаючи неминучу поразку, Кассандра висловлює Ономаєві згоду за умови *«як голову нести, губити військо ти готов»*[261]. Тут поєднання символів любові (згода на одруження) та смерті (готовність лідійців до загибелі як умова заручин) прибирає вже химерних форм. Такою є правда Кассандри, і Андромаха благає: *«Ой, дай мені хоч сон, хоч мрію, сестро!»*[262]. Та далі, у діалозі з братом Кассандри Геленом (сцена 6), виявляється, що не сама по собі правда визначає перебіг подій, коли на його репліку *«я з правдою борюсь»* та відповідає: *«А Мойра, брате, невблаганна Мойра? Її ж бо воля світом всім керує»*[263]. Отже, річ не у викритті правди, а у виявленні фатуму, а відтак у самонавіюванні, приреченні цим фатумом.

Так фактично вона підтверджує звинувачення у лиховісному наврочуванні, тим більше, коли твердить наприкінці сцени, що *«Мойра… кує з народів зброю світу, а я і ти — ми тільки цвяхи в зброї»*[264]. Та очевидно, що і від цвяхів залежить, як діятиме ця «зброя». Відтак окреслюється приховане протиставлення Правда — Доля (Мойра), що висуває питання про те, як розкрито Долю через Правду, висловлену віщункою, тобто визначається трагічна провина самої віщунки — Кассандри. Саме це внутрішнє розщеплення виявляється в тому, що «Кассандра не хоче іти шляхом войовничої Пентезілеї, ні стежиною покірності Іфігенії»[265]. Зрештою, визначення характеру пророцтв Кассандри подала сама Леся Українка в листі до О. Кобилянської від 27 березня 1903 р., наголосивши, що героїня *«не знає, чи слова її залежать від подій, чи, навпаки, події залежать від її слів»*[266]. До цих слів не привертали належної уваги, а тут стисло викладено те, що через півстоліття в теоретичній фізиці стали іменувати парадок-

сом спостерігача: сама наявність у світі суб'єкта робить об'єкт не тим, яким він був би без того, хто за ним стежить. Відтак і зрозумілі висловлювання Кассандри вже самим своїм існуванням підважили б позірну нездоланність фатального перебігу подій. Саме зневіра у власні сили визначає трагічну провину, а відтак усамітнення пророчиці.

Виразним монументом жіночого усамітнення стала постать Міріам з «Одержимої» — «жертва зі зненависті, породженої людяною любов'ю»[267]. Діалектика такого перетворення визначається особистою самостійністю, бо ж «вибір Міріам загинути за Месію був водночас прагненням зберегти власну автентичність», тоді як «Месія діє у творі як сформована особистість»[268]. Рушійною силою стають мотиви самовизначення, самоідентифікації, шукання власного єства (які вбачали в «Лісовій пісні»), що й зумовлює рішення про вчинок. Прикметним є і те, що «останнє слово Міріам про любов звернене до натовпу, що закидав її камінням»[269]. Шукання шляху до себе за взірцем «сформованої особистості» Месії стає способом існування, і своїм вчинком, зовні безглуздим, Міріам здійснює своє покликання, нагадуючи юрбі про слова любові. У чернетковому варіанті в уста Міріам було вкладено прикметні слова: *«Тоді й за сатану пролита кров, / бо він навряд, щоб більше ненавидів»*[270]. За історичними алегоріями прозирає відвертий натяк на контекст сучасних письменниці подій, де позірна абсурдність безнадійних актів індивідуального терору, здійснюваних такими характерами, як Міріам (і подібних до її безсилих прокльонів), знаходила обґрунтування і виправдання не лише як актів особистісного самоутвердження, а і як стратегія далекосяжної мети пробудження людей[271]. Адже риторичне питання Міріам *«Хіба минає все минуле?»*[272], в якому висловлено тлумачення акту воскресіння, саме вказує на незнищенність взірців вчинків, які глибоко вкоріняються в душах людей, спричиняючи зрештою їхнє перетворення.

Якщо самотність уже постає як шлях до загибелі, то реальну загибель демонструють ті драматичні твори, де трагічну долю поділяють подружні пари. Картина повільного помирання на чужині в «Боярині» дає нагоду виразно висловити ідею смерті як визволення та запоруки відродження. У фіналі у відповідь на

стоїчний аргумент Степана (*«…ми несли кайдани невидимі»*[273]) Оксана робить логічний висновок: *«Але ніхто того не зрозуміє, / доки ми живі. Отже, треба вмерти»*[274]. Тут виявляється ніби зовнішня схожість із Мартіаном, та посутньо попередні події засвідчують глибоку відмінність обох постатей. Степан не пов'язаний із конспірацією, а мотиви його вчинків визначаються хибними уявленнями про те, чого насправді потребує Оксана. Відтак він і не здатен навіть здійснити ту обіцянку, яку давав їй у 1-му акті: *«Нічого ж там чужого / у нашій хатоньці не буде…»*[275]. Подібно до «Блакитної троянди», тут «вихід… можливий лише у смерть»[276].

Водночас проблематику «Боярині» в іншому ключі потрактовано в «Оргії», написаній під впливом читання «Ірідіона» З. Красинського та полеміки, пов'язаної з поемою «Конрад Валленрод» А. Міцкевича та з так званим «валленродизмом»[277] — угодовством та пристосуванством. Конфлікт радикала з тими, хто схильний до компромісу, переноситься в «Оргії» в інтимну психологічну площину: у вигляді вбивства через ревнощі герой Антей убиває свою дружину Нерісу за схиляння перед римськими завойовниками. Можна вбачати тут також натяк на добре відому римську скульптуру (з музею в Луврі) «Галл забиває себе і свою родину». Та водночас це лише поверхневий шар драми. Сам Антей виявляється залежним від інших жінок: мати докоряє йому, що, одружуючись на дочці рабині-танцівниці, він *«дав на викуп за Нерісу / всю спадщину по батьку»*, натомість коли йдеться про рідну сестру, то *«на посаг нашій Евфрозіні / навряд чи стягнемось»*[278]. Таке становище сина і брата одразу ж обмежує його моральні права вказувати іншим. Тому він виявляє цілковиту залежність від Ефрозіни, стаючи навколішки у відповідь на її слова: *«Схили прегорде чоло!»*[279]. Та водночас йому докоряє Неріса: *«Ти мене замкнеш? / Тоді вже я напевне буду знати, / Що ти мене перекупив у рабство»*[280]. Парадоксальним чином саме римлянин виявляється оборонцем прав Неріси, коли зауважує Антеєві під час оргії: *«…твоя жона так само вільна, / поки вона в гостині в Мецената»*[281]. Не важко завважити, що ситуація тут цілком протилежна «Боярині», де навпаки, саме чужинці змушують жінок сидіти по теремах. Антей проголошує

вірні слова, за якими здійснює відчайдушний чин подвійної жертви, що камуфлює справжні мотиви чину — розгубленість перед жінками. З історичного досвіду відомо, що Грецію врятували не жертви, а саме здатність до компромісу, яка дозволила навіть асимілювати останніх римських імператорів, таких, як Марк Аврелій, що писав грецькою мовою, та зрештою відродити державність у Візантії. Тому «історично здобуває підтвердження Нерісина концепція поширення національної культури в умовах поневолення»[282]. Трагедія радикалізму тут виявляється в самообмеженні власною риторикою і відмовою від реального практичного чину. Антей замикається у власних протиріччях, які ведуть його до загибелі.

Ще один варіант загибелі подружжя демонструє «Руфін і Прісцілла». Елементарна фабула провалу невдалої змови дає нагоду для докладного художнього дослідження суспільства: в республіканця Руфіна дружина Прісцілла — християнка, тому, щоб урятувати її товаришів, Руфін пропонує зібратися в себе вдома, їх викривають, ув'язнюють, страчують. Поширеність подібної сюжетної колізії в тогочасній літературі про конспірацію (пригадаймо, зокрема, вкрай популярну в роки створення драми новелу російського письменника Л. Андреєва «Повість про сімох повішених»), засвідчуючи витлумачення християнської теми через паралелі з сучасністю, водночас становить лише привід для змалювання розмаїття характерів, зіткнення їх поглядів, аргументації їх вчинків. Саме про актуалізацію свідчать зміни, внесені Лесею Українкою в редакційних версіях драми. Зокрема, в остаточній редакції «причиною руйнації держави є цезарська влада, через свавілля і неспроможність якої, частково, і почало ширитись християнство»[283].

Особливо цікавим під цим оглядом виявляється виведення такої постаті, як «Парвус — християнин невідомого роду-племені». «Практично всі негативні характеристики образу Прісцілли з першої редакції авторка переносить на Парвуса»[284], подаючи образ, нетерпимого, неосвіченого фанатика. Питанням є, чи не запозичила письменниця ім'я для свого персонажа в псевдоніма відомого міжнародного авантюриста А. Л. Гельфанда (1869—1924), який в тих роках перебував у Росії і брав участь у роботі

Державної думи. Є також ще одна прозора алюзія: у першому ж словесному двобої Парвуса, якого запросила до себе додому Прісцілла, з її чоловіком Руфіном, стає принесений Парвусом християнський твір проти Цельса. Однак саме трактат проти Цельса належить Орігену, з чиїх поглядів виводить відлік історія народних містичних «єретичних» рухів. Обстоювання Парвусом таких поглядів пов'язує його з тим народницьким догматизмом, полеміку проти якого провадила Леся Українка. Сентенції Парвуса саме засвідчують його «партійність»: *«Вся ваша ідолянська красномовність — / порох, цвіль / проти писання праведників Божих…»*[285] — типова теза про «класовість» культури, що згодом була оцінена як вульгарний соціологізм; *«іде свята війна за оборону / небесної держави, і боротись ми всі за неї мусим до загину»*[286] — слова, що провіщають фразеологію майбутніх «революційних» пісень.

Характер Прісцілли дає нагоду судити про психологічну майстерність письменниці, зокрема, у виявленні уразливості жіночого характеру. Фактично Прісцілла втрачає власну ініціативу і стає слухняною зброєю таких, як Парвус. Уже її перші слова в драмі містять промовисте зізнання: *«Якби могла промовчати – охоче / промовчала б…»*[287]. І хоча з її наступної репліки: *«Чого ж, мій друже, так уже боятись?»*[288] — може скластись враження сміливості, насправді ж саме страх становить підсвідому рушійну силу її вчинків. Про це можна пересвідчитись з її реплік наприкінці акту, з яких дізнаємося, зокрема, що *«сумна оселя наша, / бо в ній не чутно голосків дитячих»*[289], а репліка Руфіна (*«не стала / всіх шлюбних обов'язків виповняти»*[290]) викликає її відповідь *«ти виявив би тільки правду, / сказавши се»*[291], та, на продовження, *«моя душа забороняє / мені сей шлюб»*[292] і навіть більше, *«не можна, друже, / нам, християнам, слухати прохання»*[293]. Ситуація бездітної жінки, яка поринає у вигадану систему заборон, дає підстави залишити осторонь усі фразеологічні двобої між язичницьким і християнським таборами. Окреслюється реальне психоаналітичне підґрунтя конфліктів, коли монстр Парвус оволодіває душею Прісцілли, позбавленої справжньої чоловічої уваги і турботи. За звичайним «трикутником» Парвус—Прісцілла—Руфін проступає фатальна неми-

нучість суспільного розвитку, зброєю якого стають фанатики, що руйнують нестійку рівновагу родинного затишку. Та й Руфіна не минає фатальність підсвідомих мотивів: він іде слідом за дружиною, не виявляючи сили спротиву навіяній їй чужій волі, опиняючись фактичною жертвою такого свого антагоніста, як зловісний Парвус. Можна подивляти психологічний реалізм Лесі Українки, яка за багато років до психоаналітичних концепцій зуміла напрочуд влучно виявити ті мотиви, які керують учинками персонажів.

Таким чином, драматичні тексти Лесі Українки виразно відрізняються від усього попереднього багатозначністю сенсів, розмаїттям можливостей їх витлумачення. Насамперед, слід рішучо відкинути наївні прагнення вбачати в декларацiях головних героїв, переважно радикалів і екстремістів, суспільних аутсайдерів, єдине можливе висловлення авторської інтенції. Здебільшого правда життя, відтворена в цілому тексті, спростовує ці декларації. Так, попри всю красу монологів Річарда на захист творчої волі й натхнення, історична правда виявилася на боці тих непомітних, безіменних братчиків пуританських громад, чиї «малі справи» склали фундамент величної американської цивілізації. Попри начебто «всю правду», яку проголошує Кассандра, виправдовуючись тим, що долю не змінити, зрозуміло, що ця правда далека на «вся» — адже обов'язком Кассандри є також витлумачення цієї долі, донесення її власними словами, і пасивність в цьому покликанні визначає її фатальну трагічну провину. Тим більше уславлюється непомітна, буденна героїка в трагічній постаті адвоката Мартіана — стоїка, який сумлінно виконує свій обов'язок, втрачаючи всіх близьких, в той час коли позірні героїчні жести Ардента залишаються вигуком розпачу. Твори Лесі Українки потребують різнопланового витлумачення, врахування тотальної складності контексту з усіма його значеннєвими тонкощами, уникання спокуси простолінійного розуміння слів. Їм властива парадоксальність, де закладено можливості нескінченних інтерпретацій, а відтак для адекватного розуміння необхідне виявлення закладеного в них підтексту.

ГУМОР ТА ГРОТЕСК В УКРАЇНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ

Універсальне значення гумористики в історії української культури загальновизнане. Саме на гуморі, на відмінність від інших виявів комізму, наголошувала Олена Пчілка в програмній статті «Українська гумористика», де, зокрема, відзначено повсюдну поширеність у текстах фольклору саме гумористичного елементу, оскільки «сама оповідальна «манера» в нашого народу така, що дуже часто не може втриматися від того, щоб не положити хоч подекуди красок жартівливого гумору» [27, *294*]. У статті, надрукованій сто років тому, фактично висунуто проблему дослідження «мовчазного сміху», тих прихованих форм гумору, які не помітні з першого погляду, але становлять основу для розвитку комізму.

Ця проблема впродовж ста років залишалася недослідженою, та останніми роками пожвавилися дискусії навколо витоків сміху як такого. Проголошувалися, зокрема, тези про його походження від вищирених зубів хижака, про зв'язок сміху з агресією, про страх як його тіньове підґрунтя. З подібних міркувань висновуються думки про те, що джерела комедії лежать у гротескних і фарсових формах сміхової культури, зокрема, в так званому ритуальному сміху. Це поняття, впроваджене В. Я. Проппом, означає такі форми сміху, які становлять своєрідне обернення табу на сміх, відомого, зокрема, в поховальних обрядах та інших обрядах переходу: «Якщо із вступом до царства смерті припиняється і забороняється будь-який сміх, то, навпаки, вступ до життя супроводжується сміхом. Більше того: коли там ми бачили заборону сміху, то тут спостерігаємо заповіт сміху, примус до сміху» [25, *231*]. Одну з переваг такого підходу вбачали в тому, що начебто ритуальний сміх позбавлений однобічності через синкретичне об'єднання з протилежними сферами емоцій, зокрема, з різними фобіями. Свідченням того мав би слугували «факт сміху при смерті, класичний приклад якого становить сардонічний сміх», що, за міфологічними уявленнями. «перетворює смерть на нове народження» [25, *232*].

Та подальший розвиток тези про первинність ритуального сміху приводив до тверджень про агресивність як основу ко-

мізму. Відтак С. Є. Лащенко запропонувала вважати, що «сміх, секс, рух і насильство, ідучи поруч, колись були взаємним міметизмом. Виділити тут первинне і вторинне неможливо» [16, *8*]. За таким тлумаченням, ритуальний сміх обертається сміхом патологічним, а джерелом комізму опиняються психічні розлади: «стан людини, що здійснювала подібний сміх, не мала нічого спільного з веселощами і радощами» [16, *78*], і навпаки, фобії становлять основу сміхової реакції, так що «жах у такому сміхові відігравав колосальну роль. Так, сміючись, люди починали боятися себе» [16, *81*]. Отже, «кошмарний істеричний сміх» [16, *108*], за таким підходом, мав би стояти біля витоків комедії. Помилковість цих поглядів стає особливо очевидною у витлумаченні матеріалів українського фольклору, де виявлено релікти давніх «танців смерті» — прослідків ритуального сміху в поховальних обрядах, засвідчених, зокрема, записами В. Гнатюка та З. Кузелі. Слідуючи догмі про патологічні витоки сміху, тут вбачаються «пережиткові форми ритуального шлюбу з покійником», де, зокрема, «поцілунок був не лише послабленим варіантом ритуального шлюбу. …Він був, мабуть, однією з різноманітних форм ритуального коїтусу» [16, *75*].

Водночас добре відомо, що описані тут звичаї — це вияв так званої апотропеїчної, тобто охоронної магії, а не релікт гіпотетичного садизму чи то істерії. Примусовий сміх ритуалу повинен був відгороджувати світ життя від присутньої поруч смерті. Крім того, типові середньовічні «танці Смерті» належать до виявів так званих дуалістичних вірувань (з наївними спробами магічного обертання смерті на життя), які виникли значно пізніше від язичництва і не можуть вважатися виявами первинних джерел сміху. Але найбільша суперечність полягає в тому, що ритуальний сміх береться ізольовано від цілісності того ритуалу, в якому він постає: адже сміхові елементи мали тільки суворо регламентоване, локальне місце вжитку в поховальному ритуалі. У поховальних обрядах табу постає в особливо безпосередній формі, оскільки викликається самим фактом смерті, що визначає примусовий характер «танців смерті». Зрештою, гіркий сміх від горя добре відомий, так само, як сміх над собою від усвідомлення марноти, звідси випливає його можливість у поховальному об-

ряді, але так само і його обмеженість. Дивне враження залишають наведені міркування: навіть собаки виють над покійником, а для людини тут сміх вважається нормою.

Одна з очевидних похибок теорій «ритуального сміху» полягає вже в тому, що ритуал як такий мовчазно вважається первинним і архаїчним явищем і так само мовчазно ігнорується необхідність попередньої ритуалізації дій для їх організації в обряді й накладання табу на сторонні дії (тут — табу на утримання від сміху). З тієї ж причини неможлива первинність пародії або карикатури, оскільки наперед повинно бути наявним їх першоджерело, ознаки якого гіперболізує комічний образ. Як табуйована заборона мовчання в ритуальному сміху, так і гіперболізоване перебільшення в пародії відсилають до об'єкта відповідних перетворень. Це зумовлює дуалістичну основу і вторинність подібних сміхових форм. Але найістотніший контраргумент полягає у тому, що сміх тут постає як аномалія, зокрема як патологія. Нормою ж мовчазно вважається серйозність, а сміх — відхиленням від неї, так званою девіантною поведінкою.

Обмеженість ритуальної концепції комізму спонукала до шукання альтернативних джерел. Їх знаходили насамперед у елементах абсурду, властивих когнітивній (пізнавальній) діяльності як такій. За такого підходу «базою комічного слугує концептуальна ознака, її структура чітко розмежовується на образні та інтерпретаційні компоненти», так що ефект комізму полягає «в такій модифікації вихідного образу, коли він стає дволиким: зберігаючи колишні образні ознаки, він дістає і нові» [15, *289*]. Однак тут по суті використано те, що здавна відоме з мовної ідіоматики.

Суперечність поміж предметом оповіді та його атрибутами як іманентна властивість ідіомів стає одним із першоджерел комізму в зіставленні дослівного та фігурального сенсів фразеологізму. Такі ідіоматичні жарти, як *«м'ясник запропонував хазяйці серце й ногу», «добре сміється останній, а плакати можна без черги», «можна придбати втіху, але не зумієш продати свій смуток», «і німий має багато чого сказати», «доводиться базікати, щоб мовчанням не сказати зайвого»,* засвідчують комедійний потенціал ідіоматики. Цей потенціал нагромаджений в

паремійному фонді фольклору. Можна говорити про систему комічних паремійних образів, які склалися на когнітивній ідіоматичній основі, не маючи нічого спільного з «ритуальним сміхом». Без комізму немислимий образний світ прислів'їв, більшість яких можуть сприйматися як жарти.

Але особливо істотно, що такий комізм дуже далекий також від агресивності. В українських прислів'ях панує гумор, іманентно властивий ідіоматичним можливостям мови, неминуче пов'язаним з абсурдними ефектами. Баба, що купила порося, не маючи клопоту; хлопи, в яких чуби тріщать, коли пани б'ються; кума, до якої потрапив, їхавши до Хоми, — це вже закінчені персонажі, що легко доповнюються до комічних сцен [26, 165; 233, 29]. Саме такі сцени створював, зокрема, С. Руданський в поетичному циклі «Приказки». Так, *«Тоді піду по воді, / Коли зима буде»* — каже приповідкою циганчук, оголосивши селянам, що *«Я по воді піду»* і зібравши з них *«по грошу»* («По воді піду») [28, *258*]; *«Треба всюди, добрі люди, / Приятеля мати»* — пояснює баба, що ставить одну свічку святому, іншу чортові («Баба в церкві») [28, *117*]; *«Святи її, хрести її — / Все свинею буде!»* — робить висновок мужик, що ніс *«додому свячене»*, після того як *«спіткнувся»*, а відтак *«в болото покотилось / Порося печене»* («Свиня свинею») [28, *197*]. Неважко помітити спадкоємність такого гумору з тими образами, що були відомі в бароковій естетиці як марнота (vanitas). Хаос світу сприймається в гумористичному ключі, через милування і забавляння тим, що постає як скороминуща дріб'язковість. Саме завдяки гумору людина віднаходить життєві сили для протистояння хаосу та його осмислення через уявлення про марноту. Гумор постає як противага агресивності, уможливлюючи розвиток складних комічних форм.

Альтернатива «гумор — агресивність», що окреслюється в дискусіях навколо джерел сміху, перетинається ще з одним проблемним колом. Добре відомо, що дискусії навколо творчості М. В. Гоголя, розпочаті за його життя, не лише не вщухли, а й спалахують з новою силою і стосуються саме проблем комізму, оскільки, за влучним висловом П. В. Михеда, «головний гріх у тому, що Гоголь… навчив росіян сміятися з усього, в тому числі й імперії» [17, *7*]. Вельми симптоматичною виявилася заява Н. По-

левого: *«Русский любит сарказм… Его насмешка есть брань…»* [17, *7*]. Критик Гоголя не помітив, що власними словами ставив діагноз серйозних психічних розладів свого суспільства: адже відсутність почуття гумору, обмеження сміху гнівом засвідчує патологічні процеси, і саме вони дають привід до щойно згаданих спроб тлумачити сміх як патологію за своїми витоками. Та через півтора століття в Гоголя запропонували вбачати саме те, за відсутність чого колись його шельмували. Вже цитована С. Є. Лащенко вважає, що Гоголь «об'єднував у єдине ціле сміх, конвульсії, судомні стрибки, біль, муки, смерть» [16, *206*]. Думається, ці твердження, які пасували б романам маркіза де Сада, щонайменше неприпустимо робити стосовно письменника, який ціле життя ненастанно намагався шукати в світі добро.

Справжні джерела гоголівського комізму кореняться в українській бароковій традиції, тобто, як слушно наголосив П. В. Михед, там же, де й «"Енеїда" І. П. Котляревського — підсумок барокової епохи, могутня художня рефлексія якої забезпечила етнічну самоідентифікацію України» [18, *93*]. Предметом цієї рефлексії власне ставало повсякдення з його марнотою, вперше відкрите для художнього дослідження саме бароковою естетикою. Добре відома вага такої уваги до минущості і подробиць звичайного побуту в становленні реалістичної драми, де долалося давнє протиставлення комедії та трагедії. Відомо також і те, що гнів засліплює, а тому відкрити очі на багатство і значущість деталей повсякдення міг лише гумор. Саме завдяки гумору стало можливим без упередження заглибитися в пізнавання того, що видавалося неістотним. В Україні виник і адекватний носій барокового гумору: це — передусім «особливий тип баламута-бурсака, який був відповідником національного picarro» [18, *107*]. Постать, уособленням якої став гоголівський «спудей» Хома Брут, відповідала персонажам барокового пікарескного роману, засвідчуючи цілком гумористичний інтерес до дрібних принад скороминущого світу і відкриваючи перспективи їх осягнення.

У річище проблеми «Гоголь — Котляревський» вкладається також один вельми симптоматичний епізод тогочасних літературних дискусій. Критикуючи водевільну традицію в українському театрі, «Куліш уперше запровадив поняття і термін

«котляревщина»», розглядаючи започатковані І. Котляревським традиції «як продовження і вершину бурсаччини», «як логічне завершення староукраїнської писемної традиції» [22, *316—317*], неприйнятної для його тогочасних естетичних позицій. Так само «не сприйняв Куліш ранніх віршів Степана Руданського», зокрема, в листі від 25.02.1861 р. негативно оцінив його вірші «Повій, вітре, на Вкраїну…» та «Та гей, бики, чого ви стали…» [22, *336*]. Як зазначив Є. Нахлік, «у цьому випадкові естетичний смак зрадив Куліша» [22, *337*]. Подібна химерна ситуація, мабуть, відтворилася через півстоліття, адже «намагався свого часу Микола Зеров писати історію української літератури XIX століття, акуратно оминаючи постать Шевченка (як запримітив колись Віктор Петров)» [32, *1—12*]. Та поза конкретикою тих чи тих оцінок тут промовисте саме неприйняття сміхової традиції бурсацтва, розвинутої спершу в інтермедіях, а згодом у водевілях. Ідеться про позицію так званої аґеластики — відмови від сміху на користь виключно поважного, серйозного тлумачення предмета оповіді (в дусі риторичної постаті вічно сумного Геракліта, що протиставлявся вічно веселому Демокрітові). Такі антитези лише засвідчують європейський контекст розвитку української культури: досить згадати, що для класицизму або вікторіанського академізму бароко взагалі було синонімом негативної оцінки.

Згадані контроверзи зумовлені тим, що відкрита гумористикою перспектива дослідження хаосу з неминучістю веде до формування тих форм комізму, які власне збігаються з аномаліями сміху – вимушеними або агресивними його формами. В історії української культури з ними пов'язується поняття химерності як своєрідного національного варіанта гротеску. Традиції химерного сміху виводяться саме від «Енеїди», де (так само, як і у водевілях) І. П. Котляревський засвідчив продуктивність сміхових традицій. Варто нагадати, що «термін *химерний* з'явився у 1958 р. разом із романом з народних уст О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця» [33, *79*]. Згодом про химерність почали говорити у зв'язку з прозою В. Земляка, Є. Гуцала, В. Шевчука, з латиноамериканським «магічним реалізмом», з неоміфологічними, неосинкретичними, неоязичницькими напрямами в мистецтві. Та особливо цікавим видається

збереження в змісті поняття химерності генетичного зв'язку з його комічними витоками, а відтак і його виведення з гумористики як її похідного явища.

Думка про первинність гумору відносно інших форм комізму (як-от гротеску) висловлювалася, зокрема, німецькими романтиками. Основи цього вчення про гумор заклав німецький письменник-романтик Жан-Поль (псевдонім Й. П. Ф. Ріхтера, 1763—1825), який у трактаті 1804 р. вже спростував погляди своїх сучасників, близькі до уявлень про агресивну природу сміху. Зокрема, аргументом тут була відмінність між сміхом та осміюванням, так що «осміювання, тобто моральне обурення, суміщається з постійним піднесеним почуттям…, але не сміх» [8, *130*]. Саме гумористична основа сміху, відмінного від осміювання та його вияву в гострослів'ї, дає підставу для парадоксу: «Нам не вистачає жартів тому, що нам не вистачає серйозності, яку заміщають тепер, все нівелюючи, гострослів'ям, яке однаково сміється над чеснотами і вадами» [8, *141*]. На противагу голому осміюванню «ті, хто сміються, доброзичливі й нерідко самі стають серед осміяних; діти й жінки сміються більше інших…» [8, *145*]. Завдяки такій спрямованості на себе гумор дозволяє відкрити і поєднати суперечності світу, так що «виникає сміх, в якому є і велич, і біль» [8, *152*].

Далі теорію гумору розвинув К. В. Ф. Зольґер (1780—1819), послідовник Ф. В. Шеллінга, що увійшов до історії, зокрема, як один з провідників патріотичного університетського руху. В гуморі до радощів завжди додано домішок смутку, так що «радісну, легку насолоду… неминуче супроводжують сумні думки про минущість прекрасного» [9, *195*]. Більше того, цей трагічний підтекст гумору як комічної категорії постає як «почуття не лише внутрішнього болю, а й всеохопної скорботи… Скорботу цю викликає в нас… думка про ницість самої ідеї, котра, втілена колись, повинна поділити долю всього смертного… Така справжня доля прекрасного на землі!» [9, *196*]. Відтак гумор вільний від сміхової однобічності не менше, ніж гротескні форми, де сміх переплетений зі страхом, лише в ньому переважають здорові, а не спотворені хворобливістю вияви чуттєвого життя.

Переваги уявлень про гумористичне коріння сміху також у

тому, що в ньому поєднуються протилежні аспекти буття, коли «ми бачимо себе в чомусь цілком простому, а водночас прекрасному. Це породжує веселий і радісний стан, який дуже схожий на приховане й досконале блаженство, ...але воно ж існує й тішить нас в нашому рідному, знайомому, земному світі» [9, *192*]. Гумор вільний також від гніву, від агресивних злості та ненависті, в яких прихильники теорії первинності «ритуального сміху» вбачають його витоки: «ми сміємося поблажливо і доброзичливо над усім земним і над собою… нице й істотне зливаються в одне… прекрасне силою свого впливу здатне ушляхетнювати звичайне» [9, *193*]. Тому саме завдяки гумору постає «прекрасне як цілком конкретний окремий предмет» [9, *195*]. Отже, гумор визначає сприйнятливість митецького світобачення. Гумористична спрямованість уможливлює увагу до деталей, а відтак і перехід до поетизації хаотичної марноти в химерних формах гротеску.

Виняткова цінність гумору як пізнавальної здібності унаочнюється в постаті тієї дитини з відомої казки, яка помітила, що король голий. Гумор звільняє від полуди на очах, утвореної наперед відомими загальниками і дозволяє відкрити нову правду. Але це уподібнення підводить до висновку про принципову спільність між дитинством і сміхом. Дитяча «невинність», тобто необізнаність з уявленнями дорослих, незалежність дитячого світобачення від суспільного «досвіду», неупередженість дитини — от ті психологічні властивості, які дають підставу вбачати витоки гумористичного настрою в дитячому світі. Тому вадою теорій агресивного походження сміху слід вважати ігнорування обставини, відомої кожному з повсякденного життєвого досвіду: сміх завжди пов'язаний з дитинством.

Відомий німецький лікар-педіатр А. Пейпер наголошує, що, на противагу виведенню посмішки з вищирених зубів хижака, у немовляти в усмішці «неможливо… вбачати ворожий або захисний вияв» [24, *115*]. Так само безпідставно виводити усмішку з наслідування дорослих, «інакше б сліпонароджені не усміхалися» [24, *113*]. Переконливо засвідчено в дитинстві також єдність сміху і плачу, особливо «схожість між сильним сміхом та плачем, коли людина сміється до сліз» [24, *114*]. У дискусіях про походження сміху надто часто забувають про те, що справжні

джерела кореняться тут не в ритуалі, а в дитячій грі. Мабуть, промовисто про це свідчить сам фольклор: *«Зайчику, де ти був? — У лісі. — Що бачив? – Горіхи. — Чом не взяв? — Сміх не дав»* [3, *340*]. Усміхнені образи вщерть виповнюють дитячий світ небилиць, персонажі якого симпатизують маленькій людині, від того кота-воркота, від якого *«на дитину дрімота»* [3, *135*], до сороки-білобоки, що *«на припічку сиділа, / Діткам кашу варила»* [3, *351*]. У дитячих колискових, зокрема, «елемент фантастики… пронизує чи не всі твори» [7, *19*], так що створюється цілком особливий світ «Сну та Дрімоти», де зростає дитяче почуття гумору.

Водночас саме в дитячому світі закладаються передумови формування химерності гротесків. Зіставлення несподіваного, своєрідний дитячий «сюрреалізм» пояснюється не лише самою фантастикою, а й глибшими, екзистенціальними мотивами. Саме в тому віці, коли немовля опановує мову і перетворюється на дитину, воно дізнається також про власну особисту обмеженість, про кінець індивідуального буття, про смертність. Смерть і сміх стають сусідами в картині світу в особистій свідомості. Тут корениться джерело так званих страшилок, які складають один з особливих різновидів дитячого фольклору і виявляють спорідненість із згаданими «танцями смерті» та іншими регламентованими сміховими елементами поховальних обрядів. Відгомін такого зіставлення смерті й сміху засвідчена промовистими рядками: *«День, бом, день, Савко вмер. / Положили Савку на дубову лавку. / Лавка гнеться, Савко сміється. / Прийшов піп, Савко втік. / Прийшла попадя, / А Савка вже давно нема»* [4, *292*]. Сміх як воскресіння належить до кола індоєвропейських міфологічних уявлень про метемпсихоз — вічність існування душ та їх перевтілення після смерті. Саме такі уявлення відбито, зокрема, у вірші С. Руданського «Моя смерть»: *«Я віддам землі / Всі кістки мої, / А на світ пущу / Лиш щілки мої! / Не умруть вони: / Кожна щілочка / Полетить жива, / Як та пчілочка»* [28, *89*]. Усміхнений світ бджілок, на які обернулися поетичні рядки, існує вічно, незалежно від смертних кісток. Гротескне зіставлення сміху і смерті відтворюється в особливих умовах дитячого світобачення.

Та й поза темою «смерть — сміх» в дитячому фольклорі (яка залишається, зазначимо принагідно, майже недослідженою) створюється ціла образна система «перевернутого світу», випереджаючи «карнавальну» міфологію дорослих. У цьому світі *«танцювали миші / По бабиній хижі», «комар з мухою танцює»* [4, *220—221*]. Лише в дитячому фольклорі спостерігаємо ті форми гумору, які забувають і не завжди вміють віднайти знову дорослі. Сміючись щиро, людина повертається до дитинства, а вміння сміятися засвідчує збереження дитячого досвіду і тотожність особистості. Здатність до дитячої радості, пам'ять про досвід уміння радіти належить до передумов збереження особистісної ідентичності. Це дає підстави для висновку про виняткову важливість здібності усміхатися для психічного здоров'я. Навпаки, вже згадані заборони сміху (аґеластика) часто пов'язуються з ініціацією, із здобуттям вікового статусу «дорослості», коли новопридбані фобії витискають до підсвідомості великий дарунок дитинства — сміх.

Особливу сферу комічних образів, причетних до дитячого гумору, демонструє так званий тваринний епос — передовсім казки про тварин, в яких міститься першоджерело байки. Цей фольклорний бестіарій, адресований насамперед дітям, завжди розрахований на завершальну посмішку: «Байка про тварин — це комічна небилиця, а тому з неї принципово не може виводитися абсолютно серйозна мораль» [13, *173*]. Своєю чергою, саме гумор, а не гротеск визначає комізм бестіаріїв. Цілком гумористична, приміром, постать дурного вовка. У одній з казок він *«найшов під корчами торбу з хлібом і ковбасою» і, поївши, «ковбасою грався і верг так ковбасою вгору, що та завісилася на галузу»*, а через це *«зачав голосно вити»* [10, *199*]; у іншій він погодився на пропозицію баранів *«за дяка співати»*, а відтак *«сів си на горбочку та й як завив»* [10, *200*]. Такі абсурдні вчинки мають давнє міфологічне походження: це — поведінка хижака, що перетворюється на жертву хитруна (так званого трикстера). В основі поразок хижаків лежить однобічна серйозність їхньої поведінки: вовк, зокрема, відзначається саме серйозністю, нездатністю до розуміння гри жартів. Навпаки, уміння хитрувати рівнозначне з умінням жартувати і бавитися, як дитина.

Інфантильність особистої душі проти інфернальності спотвореного світу — така антитеза стала дуже істотною особливістю української культури. Мабуть, у цьому слід вбачати причини того, що цілковитою новацією світового значення стало створення в Україні наприкінці XIX ст. принципово нового жанру дитячої драми. В цій царині українські драматурги стали піонерами. В європейській літературі щойно розпочиналося формування літературних жанрів, призначених спеціально для дітей (пригодницька література для підлітків, переважно в англомовних країнах – Марк Твен, Майн Рід) і спрямованих на особливості дитячого сприймання. Та українська драматургія, яка щойно увійшла до європейського культурного простору, одразу ж позначилася принципово новими кроками в тому зневаженому і занедбаному терені культури, який адресувався дітям.

Започатковує новий жанр М. Кропивницький («Івасик-Телесик», «По щучому велінню»), але особливо уславилися твори Дніпрової Чайки (псевдонім Л. О. Березіної, за чоловіком — Василевської, 1861—1927). «Дитячі оперки», як визначила жанр сама письменниця, стали відомими завдяки музиці М. Лисенка: це — «Коза-дереза», «Зима й весна, або Снігова краля» та «Пан Коцький». Справжня аура доброзичливого гумору проймає ці твори. Лиска, побачивши Кота, який ледь врятувався від хазяїв, виявляє симпатію до нього тому, що *«це щось таке ж бідолашне, скривджене, як і я»* [5, *451*]. Утверджується в казках і перемога добра над злом у боротьбі, як у хорі звірів, зверненому до Кози: *«Годі, годі, не просись, / Ходім краще в темний ліс»* [5, *436*]. Алегорії зимових свят промовляють у сніговій містерії, як у репліці Мороза до Зими: *«А казав я не брататись / З вітром тим поганим»* [5, *444*]. У ще одній п'єсі, «Проводи Сніговика Снігуровича», Промінь звертається до героя, унаочнюючи глядачам вічне обертання природи: *«Будь же хмаркою в блакиті, / Будь легенький як пух!»* [5, *473*]. А «Весна-красна» завершується фразою Туману: *«Я — Туман! Всіх переможу, Всім лад дам»* [5, *494*]. Всепереможний туман — доволі промовистий образ для доби символізму, виявляється суголосним дитячій гумористиці. Так інфантильні витоки сміху виявляють свої міфологічну наснаженість. Прикметно, що творчість Олени Пчілки, яка привернула

увагу до ролі гумору в українській культурі, також пов'язана з театром для дітей. Її науковий дебют присвячений описові української вертепної драми, і цей досвід дозволив створити принципово новий тип дитячої драми. Зокрема, у п'єсі «Сон-мрія, або Казка Зеленого Гаю» «виведено цілу галерею українських міфологічних образів», що дає підставу порівнювати твір з «Лісовою піснею» Лесі Українки [19, *186*].

Отже, в дитячому гуморі, а не в гнівливій агресивності та психічних аномаліях лежить основа сміхової культури. Ця обставина дає новий ракурс для висвітлення розвитку комедії в історії українській драматургії. Вже в межах системи шкільної драми «українські драматурги… були готові створити побутову комедію — для цього, очевидно, треба було лише наважитися розширити будь-яку інтермедію» [31, *177*]. Гумористика абсурду типово казкових мотивів мороки виступає в 4-й інтерлюдії до драми М. Довгалевського «Властотворний образ», де Пиворіз, одурюючи прибулого до міста Мужика, відповідає на прохання намалювати щось для гостинця: *«Обмалюем усіого, толко заплющ очі»* [6, *499*]. Та ситуацію врятовує поява другого Мужика, який, побачивши неподобство, втручається: *«То ми легкобитовѣ припиляем рога!»* [6, *500*]. Конфлікт вичерпується, засвідчуючи гумористичне його тлумачення, а сама тема мороки стає в подальшому характерною особливістю українських водевілів.

Приклад нагромадження гумористичних ефектів у інтермедії демонструє, приміром, інтерлюдія до «Воскресіння» Г. Кониського, де чи не вперше з'являється образ дрібного деспота Яриги — прототипу цілої галереї майбутніх персонажів-визискувачів. Сюжет сцени — Мужик звинувачує Бабу в чаклунстві, позаяк *«еи в житах сидячи застали»* [12, *504*]. Баба виправдовується, що *«только потребних зѣліок по полю шукала»* [12, *504*]. Характерні вислови Яриги, який відчув свою владу, позначені суржиком чиновних підпанків: *«Да нада перве в допрос взять», «Признавай мніе в рожу»*, звертається він до Баби [12, *504*]. Далі Мужик спробує підняти Бабу, та сипле зілля, забираючи в нього силу, але водночас підтверджує тим звинувачення, даючи підставу Яризі до вироку: *«Вить самое дело!»* [12, *505*]. Та далі Ярига вимагає плати за своє втручання, викликаючи відмову Мужика:

«Ну еи у воду чи то пак у кручу!» [12, *505*]. Дрібна сутичка закінчується нічим, провіщаючи майбутні водевільні гумористичні картини побутової марноти.

Ця спадщина набула розвитку у творах І. П. Котляревського, які на півстоліття визначили взірці сценічної проблематики — мезальянс (конфлікт закоханої пари з батьківським поколінням) у «Наталці Полтавці» та адюльтер (викриття недолугого коханця) в «Москалі-чарівникові» (1819). Водночас за цими схемами водевілів відтворювалася поетика не лише інтермедій, але, як це довів М. М. Сулима, цілої системи шкільної драми: тепер «те, що відображали алегорії, стало рисами характеру героїв п'єс» [31, *275*]. Г. Ф. Квітка-Основ'яненко написав два водевілі, що розробляють схожу тематику, — «Сватання на Гончарівці» (1836) та «Бой-жінка» (1840). Однак на відміну від «Наталки» та «Москаля» тут, відповідно, цілковито змінено сюжетні схеми та трактування характерів. Принципові новації І. Котляревського — це створення нечуваних раніше жіночих образів. Наталка проголошує: «Рушники нічого не значать» [14, *247*]. Подібна теза видавалася іншим авторам немислимою, то ж Уляна з «Гончарівки» надає ритуалові першорядного значення, виголошуючи під час сватання: *«…хоч до смерті вбий, а не дам нелюбу хустки!»* (дія 3, ява 3) [11, *51*].

Особливість розвитку комічних ефектів — це безперечний зсув у бік абсурду та гротесків: обранець Уляни Олексій — кріпак, і в цьому закладено принципову відмінність її долі від Наталчиної. Гротескність ситуації засвідчена вже тим, що фатальне слово в останніх словах Олексієвого суперника Стецька повторюється вісім разів: *«Жених твій крепак / (Нехай йому болячка!) / Через нього і ти стала / Не хто як крепачка. / Крепачка…»* [11, *57*]. Більше того, відвертим абсурдом обертається надокучлива аргументація на користь кріпацтва, яку персонажі п'єси наводять чотири рази. Фатальну роль, зокрема, відіграють аргументи Скорика, дядька Олексія, бувалого солдата, що грає роль помічника протагоністів і допомагає закоханим: *«…за памещиками крепакам житьйо доброє»* (д. 2, я. 3) [11, *32*]; *«У казьонних мужичков начальники, а у подданих памещики камандєри, а усім галава батюшка гасударь. Ат єво миласти*

приказано усєм нікаво не абіджать» (д. 3, я. 3) [11, *54*]. Сарказм полягає в тому, що уславлення кріпацтва виголошується ламаною мовою скаліченого солдата.

Подібна ж трансформація помітна й у зіставленні «Бой-жінки» з «Москалем». Тетяна в «Москалі», незважаючи на спорідненість сюжетної схеми з поширеним казковим мотивом про те, як перехожий стає випадковим свідком приховування коханця в хаті при поверненні чоловіка і виганяє цього коханця у вигляді нечистої сили (сюжет 1358 за каталогом Аарне-Андреєва [30, *286*]) — це не амплуа невірної дружини, відтак і сюжетна схема, зовні адюльтерна, посутньо відмінна від оповіді про подружні зради. У Г. Квітки постаті коханця і перехожого свідка об'єднуються в одній особі, але до того ж для цієї особи така роль виявляється фіктивною, оскільки нею стає брат Насті — улан, а сюжет розгортається як сцена на сцені, коли перед очима чоловіка Насті розігрується адюльтерний сюжет з метою відучити його від зайвих ревнощів.

Таке сюжетне рішення дає привід для широкої розбудови мотивів мороки, які займають переважну більшість тексту. Потап опиняється у віртуальному, примарному світі фантомів, демонструючи глядачам своєрідний «роман виховання». Спочатку Настя запевняє Потапа, що шабля улана — це мотовило, далі непомітно на її місці з'являється її брат — улан, який забирає шаблю і запевняє його, що хоче купити його коня для війська; далі Потап копає і викопує на городі підкинуту щуку, лізе на вербу і знаходить там прив'язані груші, тим часом Настя з братом забирають драбину і удають із себе коханців (подібний мотив трапляється і в гумористичному вірші С. Руданського «Той, що над нами»: *«Стоїть козак коло груші, / Дівку підмовляє… / А із груші старий батько:…»* [28, *171*]). Далі до Потапа з'являються вже Настя, переодягнена уланом, та її брат, переодягнений жінкою, що оголошує себе відьмою і примушує Потапа удавати з себе квочку, знову надходить Настя у вигляді циганки і ворожить Потапові, аж доки не розкривається таємниця. Таким чином, коли в «Москалі» був лише мотив вигнання коханця у вигляді нечистої сили, то тут мотив мороки розростається до цілої панорами небилиць казкового походження. Водночас такі загальники образної

системи «неможливостей» (impossibilia) тут підпорядковані сюжетові «розумниці» типу казок про мудру дружину. Цей сюжет (875 за цитованим покажчиком [30, *220*]) було покладено також в основу драми М. Костомарова «Загадка» (1862).

Створення комедій нового типу позначене саме ознаками химерності, що відкриваються за буденністю. Ці ознаки в М. Кропивницького, порівняно із сучасними йому реалістами, виявилися не в сатирі, але насамперед у відкритті неймовірності, невірогідності самої правди, в тому, що Л. З. Мороз влучно визначила як «вивернутість логіки суспільних взаємин», коли персонаж заради мети «вдається до протилежних… засобів» [20, *14*]. Так, «Лихо не кожному лихо — іншому й талан» (1883) — драма, визначена автором як «трагікомічний етюд», побудована за принципом «з'ясування обставин» — обрання жениха для Пріськи Кугутенкової між паламарем Несихієм та «парубком таранкуватим» Данилом Кандалупенком, який залицяється до дівчини. Спершу Пріська схиляється до Данила, та коли Паламар у фіналі приносить deus ex machina — урядовий наказ про звільнення службовців його рангу від духовних обов'язків, вона приймає його пропозицію. Так химерна подія — втрата Паламарем свого статусу — дає привід для демонстрування жіночої мінливості та позірної щасливої кінцівки.

Із химерністю пов'язана ще одна фундаментальна властивість стилістики М. Кропивницького — розвінчування романтичних ідилічних уявлень про народ. Чи не найпершим взірцем такого нового творчого спрямування стала вже найвідоміша з драм М. Кропивницького «Глитай, або ж Павук» (1882). В основу драми покладено той самий мотив підміненого або сфальшованого (написаного під примусом) листа, який був сюжетним стрижнем «Підступності та кохання» Ф. Шиллера, очевидна паралель поміж сільським лихварем Бичком та бюрократичним інтриганом Вурмом (дослівно «хробак»). Та в М. Кропивницького основу інтриги становить химерність внутрішнього світу Олени, в якої виникає думка про помсту. Романтизм знав чимало зображень жіночого божевілля, але історія Олени — це не звичайна екзальтація, а мотиви екзистенціалізму (реалізовані, приміром, через сімдесят років у монодрамі Ж. Кокто «Голос

людський»). Полеміка з романтичним народництвом подається через гротескну «критику реаліями»: пісню про Байду співає п'яний Мартин, приятель Бичка, лежачи мало не в калюжі, коли місцевий лихвар Юдко ротом з землі бере віддану позичку. Цю полеміку продовжила драма «Супротивні течії» (1900), де головна героїня, Надежда, сільська вчителька, замість вдячності за просвітницьку діяльність, опиняється на межі ганебного обшуку п'яною юрбою, і лише несподіване прибуття дворянки Ольги становить той deus ex machina, що розв'язує перипетію в комічному ключі.

У комедії «Згуба» (1896) Панас Мирний фактично ревізує започатковану Шевченковою «Катериною» традицію, здійснюючи своєрідний розумовий експеримент: коли навіть за неймовірної ситуації — спокусник виявляється порядною людиною, справді прихильним до дівчини, — химерний суспільний світ прирікає її бути ошуканою. Головна героїня — Хима, дочка «кріпацької вдови» Одарки, взята до міста Паничем, приязним до неї — не «інженю» водевілів, а за власною самокритичною оцінкою: *«Содержанка паничева та й годі!»* [23, *275*]. Але вона зберігає дитячу душу: *«Дитина, зовсім дитина»*, за словами прихильної до неї Палажки [23, *276*], і в цьому дитячому гуморі причина її безпорадності перед міськими хижаками. Саме цим користуються пройдисвіт Іван та заздрісна покоївка Хвенька, і тому, коли влаштовуються вечорниці, на які несподівано (за підмовою Хвеньки) приходить Панич, Іван, *«сміло підходячи»* (за ремаркою), проголошує стандартну фразу *«Благословіть нас, я хочу Химу взять собі за жену»*, натомість сама Хима на запитання Панича зніяковіла і відповіла *«Як прикажете, паничу»* [23, *286—287*]. Подальший перебіг подій визначений грошима. Подаровані паничем, вони переходять до Івана, який відверто визнає: *«Как на што женився? Штобы денег добыть…»* [23, *316*]. Голосом цього хама промовляє світова хаотичність: навіть коли б його не було, знайшлися б інші химери. Тому попри умовно щасливий фінал (поява хрещеного батька Хими), драма по суті становить гротескну трагікомедію, в якій саме гротеск стає вирішальним. Гумор душі, що зберегла свій дитячий світ і особисту тотожність, постає в непримиренному конфлікті з химерністю суспільного сві-

ту. Саме цей конфлікт визначив провідне місце трагікомедії в українському театрі XX ст.

Одна з передумов формування трагікомедії, до якої приверталося недостатньо уваги, полягає у такій властивості жартів, як стислість. Анекдот може загубити комізм, коли його розгорнути в цілу новелу. Навпаки, трагічні перипетії зазвичай потребують більшої відстані. Цим зумовлена типова будова трагікомедії як низки окремих дотепів, що складаються в трагічну цілість. Таку композицію можна описати словами прислів'я *«сюди телень, туди телень, та до смерті один день»*. Парадоксальне накладання трагічного на комічне становить суть такого драматичного шедевру, як «Брехня» В. Винниченка — «одного з найзагадковіших у світовій драматургії», за оцінкою Л. З. Мороз [21, *104*].

Зовні твір нагадує мелодраматичний шантаж: головна героїня, Наталя Павлівна, кохає свого чоловіка, інженера Андрія Карповича, чим викликає невдоволення давнього приятеля Тося (Антона Михайловича), який вважає себе її коханцем і вимагає повернути листи; розмову між ними підслуховує помічник чоловіка Іван, який краде листи і вимагає в обмін за їх повернення самогубства (отруєння) Наталі; але далі він добровільно віддає листи (в цьому принципова відмінність від шантажу), а Наталя на сімейному святі удає, ніби помилково замість ліків випила отруту. Та вже за цією схемою просвічує фактична пародія на сюжет мадам Боварі: тут жінку вже не доводять до самогубства, а вимагають вчинити його відкритим текстом. Особливо ж істотною виявляється мотивація самогубства: обидва удавані коханці звинувачують Наталю в брехні. Для Тося вона спочатку – *«дамочка, яка дурить свого йолопа чоловіка»* [1, *147*], коли ж вона (у межах тієї ж дії, через кілька хвилин) виявляє справжню турботу і непідробні почуття до Андрія під час нападу хвороби при сімейному зібранні, спростовуючи таку оцінку, це викликає спалах ненависті. Під час з'ясування стосунків у наступній дії з уст Тося лунає прикметне визнання: *«Ніяким твоїм мукам я не вірю, і все це одна комедія»* [1, *161*]. Брехня для нього рівнозначна комедії. Показове й інше його визнання, коли вже перший спалах сварки полагоджено: *«Ти тягнеш до себе як тайна, як безодня»* [1, *165*]. Тут засвідчено типове змішування понять:

брехнею видається все, що таємне, невідоме й незрозуміле. Таїна дратує й відлякує, і ці власні страхи проголошуються брехнею. Ще запекліші звинувачення в брехні лунають з уст Івана, який у відповідь на зізнання Наталі в симпатії висуває ультиматум покинути Андрія, а одержавши відмову, промовляє вирішальні слова: *«Вона мене любить. Ха — ха — ха!... навіть якби пішли зі мною, покинули Андрія, і то не повірю... Вашій смерті повірю»* [1, *173*]. Має слушність Л. З. Мороз: «Нападаючи на неї, жоден з її оточення не замислюється, чи має він на це право» [21, *106*]. Та фатальне значення мають ті кілька реплік, які лунають після того, як Іван несподівано повертає листи і фактично відмовляється від шантажу. Коли Наталя цілує його і знову зізнається в своїй симпатії, він навпростець пропонує — *«ходім до мене»* і одержує відмову Наталі: *«Ні, я для доказу не піду»* [1, *187*]. Такий «хід» з її боку вищий від його розуміння, викликаючи вже відчайдушну вимогу: *«Убий мене, тільки правду дай!»* [1, *187*]. Це і стає останнім кроком до прийняття Наталею рішення про самогубство: *«Я хочу дати тобі такий доказ, щоб ти все життя вірив мені»* [1, *187*]. Останній обмін репліками особливо промовистий: для Івана єдина правда — це смерть. У грі життя, в гуморі він не здатен побачити правду.

Навпаки, Наталя своїми словами на останньому сімейному зібранні, здавалося б, підтверджує звинувачення в брехливості: *«Істина є постаріла брехня. Всяка брехня буває істиною»* [1, *193*]. Але вони співвідносяться з тостом, виголошеним нею вже перед самогубством: *«За все, що дає радість, що б воно не було!... навіть смерть»* [1, *203*]. Це — свідчення того дитячого світосприйняття, в якому ще смерть і сміх стоять поруч. Гумористичну дитинну грайливість з «остаточними істинами», яка дозволяє «все піддавати сумніву», а не брехливість — от що засвідчують її слова. Парадокс полягає в тому, що брехнею виявляються звинувачення, висунуті проти Наталі тими, хто вважає свої присуди безпомильними. Обидва удавані коханці знають лише одну пристрасть — гнів ревнощів, у праведності якого вони впевнені. Про безкорисливе і довірливе кохання вони не мають уявлення. Жодних вагань вони не знають, у своїх поглядах не сумніваються. Та добре відомо, що гнів — це вивернутий страх. Тому по

суті вони боягузи. Від такого боягузтва захищає Наталю гумор, який для «серйозних» чоловіків видається брехнею і виявляється правдою життя.

Правду жартів, за якими стоїть трагедія, покладено в основу найвідомішої драми В. Винниченка «Чорна Пантера і Білий Ведмідь». Фактично всі персонажі висловлюють гострослів'я, коли не дотепні, то саркастичні, і за їх завісою все невблаганно прямує до загибелі: у подружжя Корнія і Рити захворів син Лесик, батько так перейнятий своєю творчістю, що занедбує сімейні справи, до того ж його зваблює знайома на прізвисько Сніжинка. Після скандалу та примирення з дружиною син помирає, Корній намагається малювати Риту з померлим сином, і та отруює його і себе. Та навіть в останню мить з уст Рити лунають саркастичні вислови: *«…ми сім'ю для мистецтва збудуємо. На цьому трупику, правда?»; «О тепер ми не розстанемося»* — перед тим, як випити отруту [2, *328—329*]. Суцільними дотепами пересипані репліки Сніжинки. Так виникає моторошний гротеск – сцена світу, в якому померлі перемішуються з живими. Саме гротеск стає вирішальним аргументом Рити в її двобої зі Сніжинкою (вже після смерті сина), коли для того, щоб утримати Корнія від прогулянки, вона пропонує йому: *«Все для мистецтва: сім'я, труп дитини, мій одчай…»* [2, *326*]. Так виникає той химерний світ, де гумор перетворюється на свою протилежність. «Сміючись простувати до прірви» — такий сенс об'єднання дрібних дотепів у велику трагедію.

Отже, спостереження Олени Пчілки щодо особливої ролі гумористики в історії української культури унаочнюються свідченнями розвитку драми від інтермедії до трагікомедії. Гумор протиставляється світовому хаосу, який постає гротескною химерою. У гуморі людина навчається хоробрості і звільняється від страхів. Переможцем суспільного хаосу виявляється здатний до дитячого гумору простак, який помічає «голого короля» і сповіщає про правду. Це уможливлює художнє дослідження дрібниць марноти і формування реалістичних образних систем. Відтак не «серйозний» сміх ритуалів, який містить внутрішню суперечність примусового відтворення невимушених дій, а збереження дитячого світу у власній душі стоїть біля витоків сміхової куль-

тури. За Г. Сковородою, «сум, вочевидь, це сущий диявол серед інших почуттів» (certe diabolum existimo inter alias affections τηv λυπηv) [29, *338*]. Гумор як антипод нудоти захищає саме від цього лиха.

СЦЕНІЧНІ ВЛАСТИВОСТІ ПРОЗИ М. КОЦЮБИНСЬКОГО

Сценічне (а згодом екранне) життя творів М. Коцюбинського почалося вже 1925 р. виставою «Fata morgana» у театрі ім. І. Франка. Через тридцять з лишком років була створена опера В. Кирейка за повістю «Тіні забутих предків», згодом екранізованою С. Параджановим. Водночас визнано, що письменник уславився насамперед як майстер словесних описів, зокрема пейзажів, що в нього простежуються виразні ознаки літературного імпресіонізму. Деталізація оповіді вирізняє його з-поміж сучасників, даючи підстави вбачати майстерну фіксацію швидкоплинної миттєвості. На відміну від Г. де Мопассана, приміром, у М. Коцюбинського помітне «зчеплення мікрообразів пейзажу — створення системи одиничних художніх деталей… Пейзаж …не потребує пояснень автора» [5, *71*]. Така автономія краєвидів начебто суперечить дієвості театральної вистави, тому постає питання про те, які ж властивості оповідань забезпечують їхню сценічність. Добре відомі музичні паралелі до таких творів, як «На крилах пісні», «Intermezzo», зокрема — звукопису, розташування матеріалу, тематичних зв'язків між сегментами тексту. Та видається продуктивнішим шукати не лише музичні, а й театральні прослідки в побудові тексту, тим більше, що доведено використання письменником засобів монтажу, схожих до кінематографу, принаймні стосовно колористичної композиції у пейзажних описах [6, *221*]. Можна констатувати проблему мальовничості та сценічності як протилежно спрямованих властивостей текстів письменника.

Колізія театральної дієвості та ліричної споглядальності в М. Коцюбинського виявляє загальніші проблеми взаємин художньої прози і театру. Деталізація оповіді засвідчує те, що В. В. Кожинов визначив як точність, докладність слова художньої про-

зи. На противагу поетичній мові з її системою умовностей і тропів, що відхиляються від поточного розмовного слововжитку колоквіалізмів, «мовлення прози слід розуміти також як відхилення від звичайного мовлення, але в інший, протилежний бік» [4, *306*]. Протистоячи мовній абстракції, «художня проза наче іде на штурм узагальненого слова, не мириться з тим, що слово виражає лише загальне» [4, *307*]. Деталізація стає наочним виявом такої загальної закономірності розвитку художньої прози, як зняття абстрагованості слова, його перетворення на своєрідні імена власні в межах відповідного прозаїчного твору, де «зіставляються в уяві читача …завжди наявне в нашій свідомості загальне значення і те точне, індивідуальне значення, яке виявлено художнім контекстом» [4, *307*]. Завдяки цим перетворенням «в прозі мовлення вперше здобуває безпосередньо зображальний характер» [4, *301*]. Але, продовжуючи цю думку, можна твердити і про «театральний», а не лише «зображальний характер» прозаїчного слова, як джерело точності, достеменності його позначень.

Уже наближення прозаїчного слова до унікальності імен власних створює вдячні умови для сценічної інтерпретації, й саме ці можливості відкриваються в оповіданнях М. Коцюбинського. Ідеться, зокрема, про властивий саме прозі метонімічний стиль культивування деталей, що починають діяти як самостійні маски, позначені такими іменами власними. Відомо, що в письменника «мікрообраз набуває нового смислового значення порівняно з тим знаковим, яке він мав би поза контекстом твору» [5, *72*], тобто деталь наближається до такого власного позначення. Тому вона стає засобом створення сюжетного профілю, коли, приміром, «наскрізні деталі пейзажу …пов'язуються вже не тільки з окремим станом, а і …змінами переживань героя» [5, *84*] або увиразнюється лінія «другого плану — відтворення внутрішнього світу героя» [5, *80*]. Саме тут виявляються ті властивості прози взагалі, що наближають її до умов театру. Передусім зазначимо, що в деталізованому описі виявляється парадокс спостережливості акторів — учасників сценічної гри, які повинні бути насамперед уважними спостерігачами, зануреними в споглядання, а не дію. За Є. Б. Вахтанговим, «точність, спокій,

тиша — ось три кити, на яких спирається гра актора» [цит. за: 3, *85*]. Прикладом можуть бути свідчення про роботу видатної актриси М. Г. Савіної: «На всіх репетиціях вона ледь чутно, майже без жодних інтонацій вимовляла слова ролі, а разом з тим, одначе, дуже уважно стежила за грою партнерів, …і лише на генеральній розкривалася в цілому сяянні своєї артистичної вправності» [8, *54*]. Доведена до граничного максимуму, дієвість драми обертається споглядальністю. Кожен актор виступає також як глядач тієї вистави, в якій бере участь і яка постає у нього чи неї у вигляді «сцени на сцені». Тому придатність прози для театрального кону цілком сумісна з описовістю та вже згаданим «імпресіонізмом». Ось який вигляд має, приміром, така інвертована у споглядання дієвість у оповіданні «В дорозі»: *«Було якось чудно і по-новому приємно, що лоскотали чоло холодні краплі, що спливало на нього зелене світло, що в серці стало так само спокійно, як і на небі»* [2, *284*]*. Тут відтворено невласне-прямою мовою враження головного героя, Кирила, які вочевидь належать йому, але самі враження становлять своєрідну паузу між попереднім його вчинком — прибуттям до міста та чеканням вказівок до дальших дій у листі. Герой поводиться так, як щойно описаний актор на репетиції, пильно вдивляючись у «запропоновані обставини».

Творчість М. Коцюбинського припала на епоху експериментів і реформ у театральній справі, коли відбувалося, з одного боку, формування режисерського театру, та, з іншого боку, його альтернатив у монодрамі або у відродженні імпровізаційного театру із властивими йому умовностями та амплуа. Спершу режисер мислився як організатор господарства сцени, і лише гучні гастролі Мейнінґенського театру на чолі з його керівником Л. Кронеком у 1880-х роках дали імпульс до переосмислення театральної вистави за подібністю до концерту симфонічного оркестру під орудою диригента. Та водночас був ще інший чинник, який не можна оминути увагою — це тенденції розвитку художньої прози в літературі, зокрема, спосіб характеристики реальності через внутрішній світ персонажів та розмаїття тих ролей, які починає грати образ автора. Само становлення режисерського театру засвідчує звертання до стилістики і конструктивних основ худож-

ньої прози. Достатньо згадати «Шість акторів у пошуках автора» Л. Піранделло або драматичні експерименти Максима Горького «Аматорський спектакль» та «Фальшиву монету» [2, *56*].

У М. Коцюбинського, як і в його сучасників, відбувається розвиток авторської позиції «від точки зору всезнаючого оповідача до точки зору героя» [5, *62*]. Такий «новий оповідний принцип — з точки зору героїв» [7, *80*], де світ подається очима персонажів, взагалі властивий прозі тієї доби — досить послатися на повісті Л. Толстого. Але розвиток способів характеристики реальності через внутрішній світ героїв розкриває величезний діапазон стильових відмінностей. Так, зокрема, зіставлення А. Чехова та І. Буніна дозволило твердити, що хоча «бунінський оповідач — зовсім не умовний оповідач, він учасник зображених подій» [7, *78*], та «механізм включення авторської суб'єктивності до оповіді» [7, *79*] відмінний, зокрема, бо «авторська позиція Чехова не може бути зведеною до позиції оповідача… У Буніна ж авторська позиція виступає в ці роки у відверто ліричних виливах оповідача» [7, *80*]. Особливо істотно, що «Бунін перетворює сприйняття головного героя в посередника для сприйняття іншої особи» [7, *82*], тобто фактично вдається до театрального прийому сцени на сцені. Таке ж порівняння з чеховським способом оповіді стосується і М. Коцюбинського: «У Чехова логіка оповіді будується переважно на розвитку подійної дії. …У Коцюбинського структура новели визначається не подіями, а переживаннями» [6, *213*]. Відтак внутрішній світ персонажів, їхнє світобачення стає визначником оповіді подібно до того, як це здійснюється в драмі через дійових осіб. Переживання залучають до гри приховані, внутрішні думки і вчинки персонажів. Тоді парадоксальним чином авторський голос стає не вихідним, а похідним у контрапункті персонажів і оповідачів. Власне оповідний ряд складається із залишків того, що не стосується поведінки, висловів і внутрішнього світу персонажів. Власне мовлення оповідача обіймає сегменти тексту, не пов'язані з відтворенням поведінки персонажів як такої, без їхньої оцінки оповідачем. Опис реальності через внутрішній світ персонажів веде до відступу автора за лаштунки того, що подається як вистава.

Зміна ролі оповідача в новелах прикметна не лише тим, що

робить автора учасником драматичної дії, а не стороннім спостерігачем, а й наближенням висвітлення реальності в оповіданні до театру. Це виявляється насамперед в тому, що подаються різні ракурси опису світу або, в ширшому значенні, аспекти оповіді. «Ракурс …пов'язаний із еволюцією позиції оповідача …позиція письменника зближується з переживаннями героїв, крізь призму сприйняття яких відтворюються події» [5, *200*]. Оповідач як постать, що бере участь у побудові літературного тексту, становить лише абстракцію, за якою справді виявляється ціла низка спостерігачів перебігу подій. Утворюється товариство свідків, що діє подібно до хору в античній драмі. Своєю чергою, образ автора стоїть за лаштунками сцени і підсумовує вислови оповідачів і спостерігачів. У новелі «У грішний світ», де розповідається про вигнання черниць за вигадану провину з монастиря, голоси оповідачів розрізняються вже тому, що спостереження здійснюється з різних точок зору. Так, початкове речення дає панораму театру подій: *«Там, за горами, давно вже день, і сяє сонце, а тут, на дні міжгір'я, ще ніч»* [2, *180*]. Цей оповідач, крім іншого, засвідчує очевидне співчуття до мешканок монастиря. Коли ж далі подається розповідь про вихід черниць з коровами на полонину, то аспект висвітлення вже інший: *«По сухій глиці сковзалась нога»* [2, *182*]. Щоб помітити це, спостерігач повинен стати їхнім невидимим супутником. Голос оповідача постає як хор спостерігачів і відроджує хор античної драми. Авторська позиція тоді виводиться з підсумку подібних спостережень подібно до режисерського рішення вистави.

Водночас режисерський театр уже від свого виникнення мав альтернативу в монодрамі, де зберігався підхід саме акторського театру. І саме ознаки монодрами значно частіше можна спостерегти в новелістиці Коцюбинського, який будує текст як сповідь головного героя.

Прикладами можуть слугувати новела «Невідомий», побудована як монолог засудженого до страти, та особливо «Цвіт яблуні» — сповідь батька померлої донечки. Свідчення творчості М. Коцюбинського тут особливо цінні для дослідження театрально-літературних взаємин ще й тому, що збереглися редакторські версії його творів, де виразно простежуються теа-

тральні витоки прози. Чернетки його новел демонструють, як вихідні задуми від початку осмислювалися письменником у вигляді своєрідних драматичних сценаріїв, більше того, як описи мізансцен. Вигляд початкових нарисів новели «Цвіт яблуні» — це типовий кіносценарій, де подано перелік кадрів. Опис мізансцени подає, приміром, початок первинного начерку: *«Ніч. Зачиняє двері. Сутеніє. Горить лампа»* [2, *347*]. У наступному абзаці подається сценарій дій, що впроваджує до суті драми: *«Заходить в спальню. Дитина вмирає. Жалібно вдивляється»*.

Зіставлення іменникового стилю перших рядків з дієслівним стилем наступного уривку засвідчує виразно театральну уяву письменника — перехід від мізансцени до характеристики ситуації саме так, як це відбувається в акторській практиці. Пошлемося на свідчення репетиційної роботи: «… за столом відбувався поділ цілої п'єси на режисерські, а кожної ролі на акторські шматки… Намагалися визначити кожний шматок одним словом, переважно іменником… Шматок, вдало окреслений іменником …не приводить до визначення внутрішньої дії сценічного образу. Іменник …треба перетворити на дієслово» [1, *68*]. Як бачимо, М. Коцюбинський створює свої чернеткові записи як вправний актор, ідучи від іменників до дієслів, хоча акторську техніку він вочевидь не вивчав.

Театральність очевидна й у такому очевидному взірці новелістичної лірики, як «Intermezzo», побудованому як алегорична барокова драма з уособленими постатями — такими, як «Моя утома», «Ниви у червні», «Людське горе». Приміром, голос однієї з цих алегорій передається через спостереження оповідача, який стає її супутником: *«Тихий шепіт пливе перед нами, дихання молодих колосків збирається в блакитну пару»* [2, *305*]. Так висловлюється «Нива у червні» своєю особливою мовою, відтвореною оповідачем. Тому є підстави вбачати тут не лише імпресіонізм, а і барокові театральні ретроспекції. У «Тінях забутих предків» фінальна сцена примусового, так званого ритуального сміху, відтворює театралізацію в поховальному обряді за описами приятеля письменника, етнографа В Гнатюка, це також

* Тут і далі в посиланнях на цитовані тексти позначено том і сторінку за виданням [9].

стосується утримання від сміху Марічки [3, *219*], яке продовжує подібну поведінку Мавки з «Лісової пісні» Лесі Українки.

Але театралізація оповіді виявляється й у звичайних оповідних конструкціях без жодного сліду стилізації. Герой новели «По-людському» селянин Карпо виявляється ошуканим тому, що стає мимоволі учасником «сцени на сцені»: у драмі симуляції йому випадає роль жертви. Карпо вчащає *«до попової куховарки дізнатися, що вона батюшці варить. Баба Яличка хвалиться: двічі, каже, на тиждень глечика йому скидаю, жере без пам'яті»* [2, *55*]. Це типове наслідування зовнішніх ознак «панської» поведінки як симуляції ненажерливості, поміченої стороннім спостерігачем. «Коні не винні», де зазвичай убачають сатиру на лицемірство можновладців, можна однаковою мірою витлумачити також як розвінчування дворянської «хлопоманії». Типовий театральний «монолог вагання» стає поворотним моментом оповідання, де головний герой Малина здійснює ретроспективний огляд свого побуту: *«Згадав всі поради свої і поміч, кумовання і сільські весілля, на яких він грав ролю весільного батька»* [3, *265*]. Слід зауважити, що в першій редакції це речення подано в неозначено-особовому способі, ближчому до ліричних роздумів: *«Йому згадались добрі «сусідські» з музиками стосунки, його поради й поміч…»* [4, *154*]. Сценічну ключову деталь демонструє поведінка Савки (подана в обох редакціях однаково), який *«…вніс воду і з грюком поставив на умивальник, а виходячи, ляснув дверима»* [3, *268*]. Новелістична композиція мислиться як змалювання сценічної ситуації.

Суголосність етюдної техніки в театрі новелістичній композиції в літературі виявляється, зокрема, через їхню спільну аналітичну природу. Саме аналітична етюдна техніка стає суголосною в поданні суцільного життєвого струменя як у акторській репетиції, так і в оповіданні. Суть цієї техніки полягає в тому, щоб за строкатим розмаїттям життєвих вражень упізнати типові ситуації. Відтак новела подає момент переходу від однієї позиції до іншої, перетворення особи від одного стану до іншого. Цей момент переміни демонструє, приміром, «Лялечка» — історія несподіваної закоханості сільської вчительки Раїси у місцевого священика Василя. *«Дух свіжого чаю мішався з озонованим по-*

вітрям» [2, *72*] — цей опис обставин знайомства вочевидь подається голосом самої Раїси. Більше того, з подальшої розмови з'ясовується, що *«вона знала його покійну жінку»* [2, *73*], так що наступні зближення і одруження вмотивовуються вже у цей перехідний момент. Усі дрібні деталі виявляються вплетеними в наскрізну дію саме так, яка це відбувається у драмі. У новелі «Поєдинок» значну частину тексту займає сцена двобою, розіграного в уявному «театрі» героя — домашнього вчителя Івана Піддубного, коханця матері його учениці, спійманого чоловіком під час їх зустрічі. Написавши листа з викликом на двобій, він передає його, одначе, не чоловікові, а жінці за таких обставин: *«Пухкий сніг засипав землю… Пролетіла ворона і сіла на тину»* [2, *165*]. Це типовий атрибут комічної сцени, тож вмотивованою виявляється і несподіване примирення з такою ситуацією адюльтерної ідилії: *«Пані …часто губила серветку й, нагинаючись за нею, …клала його руку собі на коліно»* [2, *168*]. Новела, як і драма, фіксує критичні моменти розгортання подій, з якими співвідноситься кожна деталь.

Та існує ще така підстава для театралізації прози, яка корениться в самій суті зазначеної точності, достеменності прозаїчного слова. Метонімічний стиль прози, похідний від деталізації оповіді, веде до створення своєрідних фетишів, подібно до предметної мови барокового театру. Коли наголошена письменником деталь прибирає самостійності, вона розпочинає жити власним життям як окрема сутність Таку ситуацію маємо, приміром, у новелі «П'ятизлотник», заснованій на переосмисленому казковому мотиві «нерозмінної монети», де селянська родина, утримуючись від найпотрібнішого, берегла монету, але віддала її на пожертву під час голоду: «Твір постає як своєрідна історія якогось предмета, вияв прихованих у ньому відбитків людських пристрастей, переживань» [5, *74*]. Окремий предмет, метонімічно позначений характерними деталями, стає рушійною силою дії, фетишем драми, поводячись як самостійний персонаж.

Деталі поводяться як театральні маски. Можна говорити про уособлення (персоніфікацію) або уречевлення (реіфікацію) як протилежно спрямовані тенденції в тлумаченні деталей, але в обох випадках вони стають словесними масками, що ховають під

собою дійову особу, зокрема й колективні уявлення, якими спрямовуються дії людей. Уособлення страху демонструє, зокрема, казка «Хо», де головний герой — це алегорична істота барокового театру. Драматична суть казки виявляється в низці випробувань страхом різних персонажів — від дитини до чиновника, і лише сільські працівники — лікар і вчитель — залишаються непідвладними головному герою, так що *«склоняється Хо перед силою, вищою й сильнішою від сили страху»* [1, *193*]. Новела нагадує типове мораліте барокового театру.

Саме тлумачення прозаїчного докладного, точного слова як словесної маски підводить до одного з видатних художніх відкриттів М. Коцюбинського — виявлення ролі театральних фантомів як реальної рушійної сили людської поведінки. Давні традиції дослідження і розвінчування інфернальної картини світу, «жаху повсякденності», засвідчені від І. Вишенського до Т. Шевченка, здобули в М. Коцюбинського нового виміру завдяки сценічності оповіді. Зв'язок прози з театром виявився тут у тому, що провідним рушієм зла в світі, який змушує людей до фатальних непоправних і помилкових вчинків, убачається у залежності від створених власною уявою фантомів. Коли хрестоматійна «Fata morgana» виявляє силу самого вже поголосу про вчинки каральних загонів у спонуканні мирних селян до самосуду, то фактично в кожній новелі можна знайти більші чи менші привиди, народжені власною вигадливістю, під владу яких потрапляють люди. Так поводяться вільні чи невільні співучасники сценічного дійства, де розуміння світу як пекельної сцени стає композиційною основою творів письменника. Саме фантоми народжують у «Fata morgana» знеособлені постаті, які перетворюють людську юрбу на страшного звіра: *«Одні скидали вину на других… Село винувате, село буде і одвічати. Але село не хотіло»* [3, *132*]. Панас Кандзюба іменує цю істоту «громадою»: *«Винуватих нема. Сама громада їх покарала»* [3, *134*]. Фантом ревнощів визначає ставлення Марти до Антона у новелі «Сон», і саме її слова дуже чітко розкривають суть такого театрального ефекту: *«Я розумію, що це був сон… Але ти здатний зробити те, що тобі снилося»* [3, *176*].

Отже, поетика М. Коцюбинського позначена не лише імпре-

сіонізмом чуттєвих вражень. Сама фіксація вражень наділена владою над уявою спостерігачів і учасників подій, стаючи результатом деталізації оповіді і достеменності прозаїчного слова. Метонімічний стиль, витворений у прозі, виявляється суголосним змалюванню сценічних фетишів, предметів, наділених самостійною владою. Вони постають як театральні фантоми, що визначають долю персонажів, а не лише перебіг подій чи переживань. Фантоми і фетиші діють як джерела драматичних колізій, а відтак і сценічної зручності новел, їх придатності для розігрування у виставі.

Примітки:

[1] Див.: Два століття Сковородіяни. Бібліографічний довідник / укладачі Ушкалов Л., Вакуленко С., Євтушенко А.; наук. ред. Л. Ушкалов. — Х.: Акта, 2002. — 528 с.

[2] Ушкалов Л. «На риштованнях історії української літератури»: дещо про рецепцію нашої класики. — К, 2007. — С. 37–38.

[3] Іваньо І.В. Примітки. Коментарі / Сковорода Гр. Повне зібрання творів у 2 т. — К., 1973. — Т. 2, — С. 523. Далі посилання на твори Г.Сковороди наводяться за цим виданням, яке позначатиметься Сковорода…

[4] Ушкалов Л. «На риштованнях.., С. 36.

[5] Сковорода…, Т. 2, — С. 423.

[6] Розглядаючи конфлікт між Сковородою та Козловичем, Дм. Чижевський наголошує: «...єдиний шлях до з'ясування питання, в чому саме полягали ті нововведення Сковороди, що так обурили Івана Козловича — в тому, щоб розглянути вірші Сковороди самі» (Чижевський Дм. Українське літературне бароко. — К., 2003. — С.130). Далі розглядається система римування, неприйнятна для тогочасних консервативних уявлень, але, як побачимо, не менше підстав для конфлікту містила також семантика віршів.

[7] Згадаймо їх ремінісценцію вже з цілком іншої епохи — у Б.-І. Антонича: «З твоїх кісток трава зросте…» (вірш «До істот з зеленої зорі», датований 18.05.1935 р., з циклу «Зелена Євангелія»). Див.: Антонич Б.-І. Пісня про незнищенність матерії. — К., 1967. — С. 233.

[8] Зосім О.Західноєвропейська духовна пісня на східнослов'янських землях у XVII—XIX століттях. — К., 2009. — С. 38–39.

[9] Аналіз «Саду» як циклу духовних пісень, здійснений Дм.Чижевським, доповнюється цінним зауваженням: «Не дурно ж один вірш Сковороди попав до «Богогласника»» (Чижевський Дм. Філософські твори у 4-х т. Т. 1. — К., 2005, с. 367).

[10] Зосім О. Західноєвропейська духовна пісня…, с. 40–41.

[11] Сковорода… Т. 1. — С. 83.
[12] Сковорода… Т. 1. — С. 84.
[13] Сковорода… Т. 1. — С. 83.
[14] Сковорода… Т. 1. — С. 83.
[15] Сковорода… Т. 1. — С. 470.
[16] Сковорода… Т.1. — С. 67.
[17] Сковорода… Т.1. — С. 82.
[18] Сковорода… Т.1. — С. 82.
[19] Сковорода… Т.1. — С. 87.
[20] Цит. за: Четвериков С. Путь умного делания и духовного трезвения (старчествование архимандрита Паисия Величковского на Афоне и в Молдовалахии) // Путь. Орган русской религиозной мысли. — М.: Информ-Прогресс, 1992. — С. 323.
[21] Див.там само.
[22] Михед П. Слово художнє, слово сакральне. — Ніжин, 2007. — с. 171.
[23] Там само. — С. 172.
[24] Гайдамацький рух на Україні в XVIII ст. Зб. докум. — К., 1970. — № 272. — С. 490.
[25] Гайдамацький рух.., № 307, с. 546.
[26] Ковалинський М. Жизнь Григорія Сковороды. Писана 1794 года в древнем вкусѣ / Сковорода Гр. Повне зібрання.., т. 2., с. 474.
[27] Цит. за: Нахлік Є. Пантелеймон Куліш. Особистість, письменник, мислитель. — К., 2007. — Т. 2. — С. 308.
[28] Сковорода…, Т. 2. — С. 224, 321.
[29] Курціус Е. Р. Європейська література і латинське середньовіччя. — Львів: Літопис, 2007. — С. 36.
[30] Петров В. Теорія «нероблення» Гр. Сковороди // Життя і революція. — 1926. — № 4. — С. 49–55.
[31] Чижевський Дм. Філософські твори.., Т.1. — С. 306.
[32] Там само. — С. 307.
[33] Там само. — С. 306.
[34] Там само. — С. 320.
[35] Там само. — С. 315.
[36] Далі подаватимуться в дужках номери листів за виданням 1973 року (що позначається як Сковорода…). Датування листів наводитиметься за оригіналом (старим стилем) з додаванням після скісної дати за новим стилем.
[37] Сковорода… Т. 2. — С. 310.
[38] Ушкалов Л. Українське барокове Богомислення. Сім етюдів про Григорія Сковороду. — Х., 2001. — С. 11.
[39] Сковорода … Т. 2 — С. 316.
[40] Зазначимо, що в перекладі, поданому до видання листа, довільно змінено метафору ярма на вислів: «Наше життя — це безперервна боротьба». Див. Сковорода…, Т.2. — С. 316.
[41] Шпідлік Т. Духовність християнського сходу. — Львів, 1999. — С. 220.
[42] Творения Аввы Евагрия. — М., 1994. — С. 108–109.

[43] Сковорода… Т. 2. — С. 277.

[44] У перекладі до видання листів у другому реченні додано «якщо ти не виходив у море». Див. Сковорода …, Т.2.С. 278.

[45] Сковорода… Т. 2. — С. 277.

[46] Сковорода… Т. 2. — С. 273.

[47] Сковорода… Т. 2. — С. 282.

[48] Сковорода… Т. 2. — С. 282.

[49] Сковорода… Т. 2. — С. 282.

[50] Св. Григорий Палама. Триады в защиту священнобезмолствуюших. — М., 2005. — С. 178.

[51] Подається за: Хун Цзычэн. Вкус корней / Афоризмы старого Китая. — М., 1988. — С. 110.

[52] Сковорода… Т. 2. — С. 238.

[53] Чижевський Дм. Філософські твори…, Т.1. — С. 317.

[54] Сковорода… Т. 2. — С. 313.

[55] Сковорода… Т. 2. — С. 313.

[56] Сковорода… Т. 2. — С. 313.

[57] Сковорода… Т. 2. — С. 311.

[58] Сковорода… Т. 2. — С. 311.

[59] Сковорода… Т. 2. — С. 311.

[60] Сковорода… Т. 2. — С. 311.

[61] Сковорода… Т. 2. — С. 311.

[62] Сковорода… Т. 2. — С. 291.

[63] Сковорода… Т. 2. — С. 251.

[64] Сковорода… Т. 2. — С. 230.

[65] Сковорода… Т. 2. — С. 230.

[66] Сковорода… Т. 2. — С. 231.

[67] Творения Аввы Евагрия. — М., 1994. — С. 127.

[68] Сковорода… Т. 2. — С. 303.

[69] Сковорода… Т. 2. — С. 219.

[70] Сковорода… Т. 2. — С. 253.

[71] Сковорода … Т. 2. — С. 249.

[72] Чижевський Дм. Філософські твори. — Т. 1. — С. 305.

[73] Мейендорф И. Введение в святоотеческое богословие. — Минск, 2007. — С. 104.

[74] Там само. — С. 107.

[75] Зокрема, стали розрізняти категорії творіння та породження, а відтак й само відновлення світу уявляти інакше: «Між трансцендентним, абсолютно іншим Богом та його творінням — нездоланне урвище» (Там само. — С. 108).

[76] Курціус Е. Р. Європейська література…, с. 522.

[77] Там само. — С. 620.

[78] Чижевський Дм. Філософські твори…, т. 1. — С. 233.

[79] Сковорода… Т. 2. — С. 321.

[80] Сковорода… Т.2. — С. 305.

[81] Сковорода… Т. 2. — С. 299.

[82] Сковорода… Т.2. — С. 299.
[83] Сковорода… Т. 2. — С. 255.
[84] Сковорода… Т. 2. — С. 335.
[85] Сковорода… Т. 2. — С. 335.
[86] Сковорода… Т. 2. — С. 336.
[87] «Црь еще великиї Алєкандерь Македонскиї далъ славєномъ привилеї на паргамѣнѣ, золотом писаныи, вь Алєкандриї, ихь имъ волности и землю подтверждаючи… Завше были волныі и неусмиренныї и в покою нє сидячиї словянє. Для того гды кесару Августу в которого црствw Хрстс Гсдъ народился радили воину поднести против славєномъ албо сарматом, бо и сарматами от Сармата славєне звалися, такъ на тое цесаръ Августъ отповѣдал: «Нє пристоитъ мнѣ золотою удкою рыбы ловити» якобы реклъ «Не хочу я болеи тратитї нижъ зыскати»» (Софонович Ф. Хроніка з літописів стародавніх. — К., 1992. — С. 56).
[88] Лосев А. Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. Кн. 1. — М., 2000. — С. 289.
[89] Див. Йейтс Фр. Джордано Бруно и герметическая традиция. — М., 2000. — Гл. 9. — Електронний ресурс www.psylib.ua
[90] Див. там само, гл. 2.
[91] Сковорода… Т. 2. — С. 305.
[92] Сковорода… Т. 2. — С. 271.
[93] Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. — М., 1978. — С. 338.
[94] Сковорода…, Т. 2. — С. 337—338.
[95] Сковорода…, Т. 2. — С. 341.
[96] Там само.
[97] Ушкалов Л. Українське барокове Богомислення. Сім етюдів про Сковороду. — Х., 2001. — с. 164.
[98] Генералюк Л. Універсалізм Шевченка. Взаємодія літератури і мистецтва.– К.: Наукова думка, 2008. — С. 251.
[99] Там само. — С. 289.
[100] Там само. — С. 321–322.
[101] Там само. — С. 340.
[102] Там само. — С. 351.
[103] Там само. — С. 347.
[104] Єрмоленко С. Нариси з української словесності (стилістика та культура мови). — К.: Довіра, 1999. — С. 147.
[105] Там само. — С. 149.
[106] Там само. — С. 153.
[107] Івакін Ю. О. Коментар до «Кобзаря» Шевченка. Поезії 1847–1861 рр. — К., 1968. — С. 402.
[108] Подається за вид.: Шевченко Т. Твори в п'яти т. Т. 2. — К.: Дніпро, 1978. — С. 252.
[109] Шевченко Т. Твори в п'яти т. Т. 5. — К.: Дніпро, 1979. — С. 189–190.
[110] Там само. — С. 416–417.
[111] Там само. — С. 408–409.
[112] Нахлік Є. Пантелеймон Куліш. Особистість, письменник, мислитель:

наук. монографія у 2 т. Т. 2. Світогляд і творчість Пантелеймона Куліша. — К.: Український письменник, 2007. — С. 67.

[113] Див. Нахлік Є. Пантелеймон Куліш. Особистість, письменник, мислитель. Наук. моногр. у 2-х т. Т. 1. Життя Пантелеймона Куліша. Наукова біографія. — К.: Український письменник, 2007. — С. 390.

[114] Шевченко Т. Твори…, Т. 5. — С. 189.

[115] Шевченко Т. Твори…, Т. 5. — С. 408.

[116] Шевченко Т. Твори…, Т. 5. — С. 190.

[117] Шевченко Т. Твори…, Т.2. — С. 252.

[118] Шевченко Т. Твори…, Т.1. — С. 263.

[119] Шевченко Т. Твори…, Т.2. — С. 252.

[120] Юдкін-Ріпун І. Герметичний дискурс Григорія Сковороди // Студії мистецтвознавчі. — 2010. — №2. — С. .. .

[121] Руданський С. Твори в 3 т. Т. 2. — К.: Наукова думка, 1973. — С. 161.

[122] Пор. Шевченко Т. Твори…, Т.5, с. 417, 190.

[123] див. Барабаш Ю. Вибрані студії. Сковорода. Гоголь Шевченко. — К.: Києво-Могилянська академія, 2007. — С. 565.

[124] Пор.: Шевченко Т. Твори…, Т.5. — С. 417, 190.

[125] Пор.: Шевченко Т. Твори…, Т.5. — С. 408, 189.

[126] Див. Штаерман Е.М. Социальные основы религии Древнего Рима. — М.: Изд. Московского университета, 1987. — С. 57, 86.

[127] Цит. Шпідлік Т. Духовність християнського сходу. — Львів: Львівська Богословська Академія, 1999 — (Посібники з богослов'я. № 5). — С. 266.

[128] Шевченко Т. Твори…, Т.2. — С. 327–328.

[129] Шевченко Т. Твори…, Т.2. — С. 81.

[130] Шевченко Т. Твори…, Т.2. — С. 253.

[131] Нахлік Є. Міфотворець чи міфомедіум? // Слово і час. — 2002. — № 3. — С. 8.

[132] Смілянська В. Композиція ліро-епічних творів Шевченка // Слово і час. — 2008. — № 3. — С. 33.

[133] Там само. — С. 34

[134] Там само. — С. 35.

[135] Там само. — С. 35.

[136] Там само. — С. 36.

[137] Довбищенко Г. В., Лабінський М. Г. Поема народного гніву. До 50-річчя сценічного втілення «Гайдамаків» Т. Шевченка. — К.: Мистецтво, 1972. — С. 6.

[138] Там само. — С. 16-17.

[139] Там само. — С. 22.

[140] Качуровський І. Променисті сильвети. — К.: Києво-Могилянська академія, 2008. — С. 70.

[141] Нахлік Є. «Філософія трагізму»: топос каяття та екзистенційні запитання романтиків // Слово і час. — 2003. — № 7. — С. 7.

[142] Там само. — С. 7.

[143] Там само. — С. 8.

[144] Там само. — С. 7.

[145] Шевченко Т. Твори.., Т.1. — С. 249.

[146] Шевченко Т. Твори.., Т.2. — С. 88–89.

[147] Шевченко Т. Твори.., Т.2. — С. 220.

[148] Скуратівський В. До петербурзьких контекстів молодого Шевченка // Наук. вісн. Київ. нац. ун-ту театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка- Карого. — К.: ЕКМО, 2008. — Вип. 2–3. — С. 179.

[149] Барабаш Ю. Любов // Теми і мотиви поезії Тараса Шевченка. — К.: Наукова думка, 2008. — С. 189.

[150] Шевченко Т. Твори.., Т.1. — С. 302 .

[151] Цит.: Генералюк. — С. 21

[152] Шевченко Т. Твори.., Т.5. — С. 5.

[153] Барабаш Ю. Самотність (самота, самотина) // Теми і мотиви поезії Тараса Шевченка. — К.: Наукова думка, 2008. — С. 237.

[154] / Цит. за: Юдкін І. Формування визначників української культури. — К.: Інститут культурології АМУ, 2008. — С. 60.

[155] Шевченко Т. Твори…, Т.1 с. 154.

[156] Шевченко Т. Твори…, Т.2 с. 327–328.

[157] Шевченко Т. Твори…, Т.2, с. 178.

[158] Колесса Ф. Студії над поетичною творчістю Т. Шевченка // Колесса Ф. Фольклористичні праці. — К.: Наукова думка, 1970. — С. 173.

[159] Барабаш, Вибрані… С. 565.

[160] Шевченко Т. Твори.., Т.1. — С. 342 –343.

[161] Шевченко Т. Твори.., Т.2. — С. 313.

[162] Шевченко Т. Твори.., Т.2. — С. 198.

[163] Шевченко Т. Твори.., Т.2. — С. 76.

[164] Шевченко Т. Твори.., Т.2. — С. 218.

[165] Нахлік Є. Доля // Теми і мотиви поезії Тараса Шевченка. — К.: Наукова думка, 2008. — С. 168.

[166] Там само. — С. 171.

[167] Барабаш. Вибрані… С. 182.

[168] Нахлік. Доля… С. 180.

[169] Шевченко Т. Твори …, Т.1, с. 305.

[170] Чижевський Дм. Шевченко і Давид Штраус // Чижевський Дм. Філософські твори у 4 т. Т. 2. — К.: Смолоскип, 2005. — С. 182.

[171] Там само. — С. 185.

[172] Бальзак, як відомо, був прихильником легітимізму, водночас розвінчуючи його в своїх творах, звідки виводиться назва відповідного парадоксу.

[173] Подається за вид.: Українські поети-романтики 20–40-х рр. XIX ст. — К.: Дніпро, 1968. — С. 69.

[174] Див. Кирилюк Є. П. Т. Г. Шевченко. Життя і творчість. — К.: Держлітвидав, 1959. — С. 209.

[175] Шевченко Т. Твори.., Т.2. — С. 193.

[176] Шевченко Т. Твори.., Т.2. — С. 45.

[177] Шевченко Т. Твори.., Т.2. — С. 34.

[178] Явтушенко Н.Г. Драматургія Панаса Мирного. Жанрові особливості : автореф. дис. канд. філол. наук. — Харків, 2008. — С. 3.

[179] Див. Кудрявцева Т.В. Арно Хольц: революция в лирике. — М.: ИМЛИ РАН, 2006. – С. 54.

[180] Цит. за: Hilscher E. Gerhart Hauptmann. 3-te verarb. Auflage. — Berlin: Nation, 1979. — S. 476.

[181] Качуровський І. Променисті сильвети. – К., 2008. – С. 68.

[182] Там само. — С. 70.

[183] Див. Юдкін-Ріпун І. Джерела драматизму лірики Тараса Шевченка // Студії мистецтвознавчі. – 2011. — № 2. — С. 13.

[184] Див. Шкунаева И.Д. Бельгийская драма от Метерлинка до наших дней. — М.: Искусство, 1973. – С. 43.

[185] Kalinowska S.-I. Les motifs decadents dans les poemes d'Emile Verhaeren. Etude precede d'un essai sur la theorie du motif litteraire. — Wroclaw etc.: Ossolineum, 1967 — (PAN. Oddzial w Krakowie. Prace komisji historyczno-literackiej. 15) — P. 83.

[186] Kalinowska S.-I. Les motifs.., p. 89.

[187] Kalinowska S.-I. Les motifs.., p. 90.

[188] Як відомо, працюючи над драмою, «Леся Українка активно спілкувалася із своїм дядьком О. Драгомановим, відомим психіатром» і навіть «спеціально приїжджала до дядька в санаторій для божевільних» (Демська-Будзуляк Л. Драма свободи в модернізмі. Пророчі голоси драматургії Лесі Українки. — К.: Академвидав, 2009. – С. 97).

[189] Малютіна Н. П. Українська драматургія кінця XIX – початку XX ст. — К.: Академвидав, 2010. – С. 102.

[190] Недурно ж бо впродовж самого лише першого акту персонажі згадують не лише самого Ібсена та Золя, до яких безпосередньо відсилають події драми, а й Данте, Робесп'єра, Жанну д'Арк.

[191] Демська-Будзуляк Л. Драма свободи.., С. 103. Тут відчутно відлуння відомого афоризму Ф. Ніцше («По той бік добра і зла», 4, 146): «І якщо ти надто довго вдивляєшся в безодню, то безодня також вдивляється в тебе».

[192] Леся Українка. Зібр. тв. у 12 т. Т. 3. — К.: Наукова думка, 1976. — С. 14.

[193] Там само. — С. 15.

[194] Він був розвинений, зокрема, у театрі М. Метерлінка, але ж «Блакитного птаха» бельгієць написав через півтора десятиліття після твору Лесі Українки!

[195] Леся Українка. Зібр. тв. у 12 т. Т. 3. — К.: Наукова думка, 1976. — С. 29.

[196] Там само.

[197] Квітка-Основ'яненко Г.Ф. Зібр. тв. у 7 т. Т. 2. — К.: Наукова думка, 1979. — С. 215.

[198] Там само. — С. 206.

[199] Леся Українка. Зібр. тв. у 12 т. Т. 3. — К.: Наукова думка, 1976. — С. 53.

[200] Гуменюк В. Шлях до «Одержимої». Творче становлення Лесі Українки-драматурга. — Сімферополь: Таврія, 2002. — С. 98.

[201] Леся Українка. Зібр. тв. у 12 т. Т. 3. — К.: Наукова думка, 1976. — С. 65.
[202] Там само. — С. 74.
[203] Див. Юдкін-Ріпун І. М. Фразеологія драми у висвітленні когнітивної лінгвістики // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І.К. Капрпенка-Карого. – К., 2009. — Вип. 4–5. — С. 292.
[204] Леся Українка. Зібрання творів у 12 т. Т. 3. — К.: Наукова думка, 1976. — С. 113.
[205] Там само. — С. 117.
[206] Там само. — С. 119.
[207] Там само. — С. 120.
[208] Гуменюк В. Шлях…, с. 121.
[209] Кочерга С. Ґенеза драматичного діалогу Лесі Українки «Айша та Мохамед» // Художній світ Лесі Українки-драматурга. — Сімферополь: Таврія, 2004. — С. 8.
[210] Кузьма О. Ю. Екзистенціальна модель світу в драматургії Лесі Українки : автореф. дис. …канд. філол. наук. — Івано-Франківськ, 2009. — С. 14.
[211] Малютіна Н.П. .., с. 158.
[212] Скупейко Л. Міфопоетика «Лісової пісні» Лесі Українки. – К.: Фенікс, 2006. – С. 56.
[213] Леся Українка. Зібр. тв. у 12 т. Т. 5. — К.: Наукова думка, 1976. — С. 215.
[214] Там само. — С. 248.
[215] Там само. — С. 249.
[216] Там само. — С. 250.
[217] Скупейко Л. Міфопоетика... — С. 97…
[218] Леся Українка. Зібрання творів у 12 т. Т. 5. — К.: Наукова думка, 1976. — С. 251.
[219] Там само. — С. 259.
[220] Там само. — С. 269.
[221] Скупейко Л. Міфопоетика... — С. 186.
[222] Скупейко Л. Міфопоетика... — С. 213.
[223] Леся Українка. Зібр. тв у 12 т. Т. 5. — К.: Наукова думка, 1976. — С. 284.
[224] Там само. — С. 247.
[225] Там само. — С. 271.
[226] Там само. — С. 292.
[227] Скупейко Л. Міфопоетика... С. 212.
[228] Леся Українка. Зібрання творів у 12 т. Т. 3. — К.: Наукова думка, 1976. — С. 258–259.
[229] Там само. — С. 253.
[230] Там само. — С. 259.
[231] Демська-Будзуляк Л., Драма… С. 132.
[232] Хороб С. Українська модерна драма кінця XIX — початку XX ст. (неоромантизм, символізм, експресіонізм). – Івано-Франківськ: Плай, 2002. – С. 43.
[233] Ставицький О. Леся Українка. – К.: Дніпро, 1970. – С. 84.

[234] Леся Українка. Зібрання творів у 12 т. Т. 5. — К.: Наукова думка, 1976. — С. 79.

[235] Там само. — С. 102.

[236] Більше того, дослідник цієї ідеологеми обґрунтовує висновок: «Доки існували Сполучені Штати, було і сподівання, що народи Старого Світу зможуть порятуватися самі від себе. Американська мрія стала частиною культурної традиції Європи» (Чайнард Дж. Американская мечта // Литературная история Соединенных Штатов Америки. Т. 1. – М.: Прогресс, 1977. – С. 268) .

[237] Леся Українка. Зібр. тв. у 12 т. Т. 5. — К.: Наукова думка, 1976. — С. 109.

[238] Демська-Будзуляк Л. Драма... С. 166.

[239] Кочерга С. Культурософія Лесі Українки. Семіотичний аналіз текстів. — Луцьк: Твердиня, 2010. — С. 319.

[240] Леся Українка. Зібр. тв. у 12 т. Т. 6. — К.: Наукова думка, 1977. — С. 115.

[241] Там само. — С. 116.

[242] Там само. — С. 122.

[243] Там само. — С. 102.

[244] Там само. — С. 103–104.

[245] Там само. — С. 156–157.

[246] Малютіна…– С. 142.

[247] Кочерга С. Культурософія.., – С. 608.

[248] Качуровський І. Променисті сильвети. —С. 73.

[249] Леся Українка. Зібр. тв. у 12 т. Т. 6. — К.: Наукова думка, 1977. — С. 25.

[250] Там само. — С. 27.

[251] Там само. — С. 39

[252] Там само. — С. 40

[253] Там само. — С. 67

[254] Демська-Будзуляк Л. Драма… С . 140.

[255] Гозенпуд А. Поетичний театр (драматичні твори Лесі Українки). — К.: Мистецтво, 1947. — С. 128.

[256] Леся Українка. Зібр. тв. у 12 т. Т. 1. — К.: Наукова думка, 1975. — С. 169—170.

[257] Леся Українка. Зібр. тв. у 12 т. Т. 4. — К.: Наукова думка, 1976. — С. 97.

[258] Малютіна… — С. 126.

[259] Малютіна… — С. 128.

[260] Леся Українка. Зібр. тв. у 12 т. Т. 4. — К.: Наукова думка, 1976. — С. 44.

[261] Там само. — С. 51.

[262] Там само. — С. 56.

[263] Там само. — С. 60.

[264] Там само. — С. 65.

[265] Кочерга С. Культурософія…. — С. 489.

[266] Леся Українка. Зібр. тв. у 12 т. Т. 12. — К.: Наукова думка, 1979. — С. 55.

[267] Гуменюк В. Шлях…. — С. 167.

[268] Кузьма О.Ю. Екзистенціальна модель світу в драматургії Лесі Українки: автореф. дис. …канд. філол. наук. — Івано-Франківськ, 2009. — С. 13.

[269] Багацька Н.А. Християнські мотиви та образи в драматургії Лесі Укра-

інки (морально-ціннісні аспекти) : автореф. дис. …канд. філол. наук. – К., 2000. — С. 6.

[270] Мірошниченко Л. Над рукописами Лесі Українки. Нариси з психології творчості та текстології. – К. (НАН України. Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка), 2001. – С. 71.

[271] Можна згадати і про безпосередні «моделі» для узагальненого «портрету» Міріам, приміром, про засуджену до страти, заміненої довічним ув'язненням, Софію Присецьку — мати майбутнього академіка Богомольця, яка заповідала синові Шевченків «Кобзар», збережений нею на сибірській каторзі.

[272] Леся Українка. Зібр. тв. у 12 т. Т. 3. — К.: Наукова думка, 1976. — С. 146.

[273] Леся Українка. Бояриня. Драматична поема. — К.: Богдана, 2006. — С. 78.

[274] Там само. — С. 78.

[275] Там само. — С. 20.

[276] Демська-Будзуляк Л. Драма… . — С. 151.

[277] Кочерга С. Культурософія…. — С. 154.

[278] Леся Українка. Зібр. тв. у 12 т. Т. 6. — К.: Наукова думка, 1977. — С. 170.

[279] Там само. — С. 174.

[280] Там само. — С. 197.

[281] Там само. — С. 211.

[282] Кочерга С. Культурософія…. — С. 155.

[283] Гаджилова Г.О. Драма Лесі Українки «Руфін і Прісцілла»: проблематика, поетика, становлення тексту: автореф. дис. …канд. філол. – К., 2001. – С. 6–7.

[284] Гаджилова… — С. 11.

[285] Леся Українка. Зібр. тв. у 12 т. — Т. 4. — К.: Наукова думка, 1976. — С. 113.

[286] Там само. — С. 112.

[287] Там само. — С. 108.

[288] Там само. — С. 109.

[289] Там само. — С. 149.

[290] Там само. — С. 146.

[291] Там само. — С. 146.

[292] Там само. — С. 149.

[293] Там само. — С. 150.

Література:

Посилання на твори Г. Сковороди, Г. Квітки-Основ'яненка, Т. Шевченка, С. Руданського, Лесі Українки, М. Коцюбинського наводяться за виданнями: Сковорода Г. Повне зібрання творів у 2 т. – К.: Наукова думка, 1973; Коцюбинський М. Твори в 7 томах. – К.: Наукова думка, 1973–1975 Шевченко Т. Твори в п'яти т. – К.: Дніпро, 1978; Руданський С. Твори в 3 т. – К.: Наукова думка, 1973; Леся Українка. Зібр.тв. у 12 т. – К.: Наукова думка, 1976; Квітка-Основ'яненко Г. Ф. Зібр. тв. у 7 т. – К.: Наукова думка, 1979.

1. *Антонич Б.-І.* Пісня про незнищенність матерії. – К.: Дніпро, 1967. – 278 с.
2. *Багацька Н. А.* Християнські мотиви та образи в драматургії Лесі Українки (морально-ціннісні аспекти) : автореф. дис. …канд. філол. наук / Н. А. Багацька. – К., 2000. – 24 с.
3. *Барабаш Ю.* Вибрані студії. Сковорода. Гоголь. Шевченко /Ю. Барабаш. – К.: Києво-Могилянська академія, 2007. – 632 с.
4. *Барабаш Ю.* Самотність (самота, самотина) / Ю. Барабаш // Теми і мотиви поезії Тараса Шевченка. – К.: Наукова думка, 2008. – С. 233–255.
5. *Барабаш Ю.* Любов / Ю. Барабаш // Теми і мотиви поезії Тараса Шевченка. – К.: Наукова думка, 2008. – С. 185–212.
6. *Бирман С. Г.* Путь актрисы / Серафима Бирман. – Изд. 2-е. – М.: Всероссийское театральное общество, 1962. – 292 с.
7. *Бялик Б. А.* Из творческой истории пьесы «Фальшивая монета» / Б. А. Бялик // Из творческого наследия советских писателей. – М.: Наука, 1965. – (Литературное наследство. Т. 74) – С. 53–57.
8. *Винниченко В.* Брехня / Винниченко В. Вибрані п'єси. – К.: Мистецтво, 1991. – С. 143–207.
9. *Винниченко В.* Чорна пантера і білий ведмідь // Винниченко В. Вибрані п'єси. – К.: Мистецтво, 1991. – С. 271–330.
10. *Гаджилова Г. О.* Драма Лесі Українки «Руфін і Прісцілла»: проблематика, поетика, становлення тексту: автореф. дис. …канд. філол. наук / Г. О. Гаджилова. – К., 2001. – 28 с.
11. Гайдамацький рух на Україні в XVIII ст. :зб. докум. – К.: Наукова думка, 1970. – (Архівне управління при Раді міністрів УРСР. Центральний державний історичний архів УРСР у Києві. Центральний державний історичний архів УРСР у Львові) – 660 с.
12. *Генералюк Л.* Універсалізм Шевченка. Взаємодія літератури і мистецтва / Л. Генералюк. – К.: Наукова думка, 2008. – 544 с.
13. *Гозенпуд А.* Поетичний театр (драматичні твори Лесі Українки) / А. Гозенпуд. – К.: Мистецтво, 1947. – 394 с.
14. *Горчаков Н. М.* Режиссерские уроки Вахтангова / Николай Михайлович Горчаков. – М.: Искусство, 1957. – 192 с.
15. *Гуменюк В.* Шлях до «Одержимої». Творче становлення Лесі Українки – драматурга /В. Гуменюк. – Сімферополь: Таврія, 2002. – 232 с.
16. Два століття Сковородіяни. Бібліографічний довідник. Укладачі Ушка-

лов Л., Вакуленко С., Євтушенко А.; наук. ред. Л. Ушкалов. – Х.: Акта, 2002. – 528 с.
18. *Демська-Будзуляк Л.* Драма свободи в модернізмі. Пророчі голоси драматургії Лесі Українки /Л. Демська-Будзуляк. – К.: Академвидав, 2009. – 184 с.
19. Дитячий фольклор. Колискові пісні та забавлянки / упорядкування та примітки Г. В. Довженок. Нотний матеріал підготувала К. М. Луганська. – К.: Наукова думка, 1984. – 472 с.
20. Дитячі пісні та речитативи / упорядники Довженок Г. В., Луганська К. М. – К.: Наукова думка, 1991. – 448 с.
21. *Дніпрова Чайка.* Твори / Дніпрова Чайка.– К., 1960.– 512 с.
22. *Довбищенко Г. В.* Поема народного гніву. До 50-річчя сценічного втілення «Гайдамаків» Т. Шевченка / Довбищенко Г. В., Лабінський М. Г. – К.: Мистецтво, 1972. – 228 с.
23. *Довгалевський М.* Інтерлюдії до драми «Властотворній образ» / М. Довгалевський // Хрестоматія давньої української літератури / упорядкував О. І. Білецький. – К.: Радянська школа, 1967. – С. 492–500.
24. *Довженок Г. В.* Українські народні колискові пісні та забавлянки / Г. В. Довженок, К. М. Луганська // Дитячий фольклор. – К.: Наукова думка, 1984. – С. 11–44.
25. *Евагрий.* Творения Аввы Евагрия /. перевод, вступительная статья и комментарии А. И. Сидорова. Ред. Лега В. П.,Троицкая Е. А. – М.: Мартис, 1994. – (Православный Святотихоновский Богословский институт. Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН) – 368 с.
26. *Єрмоленко С.* Нариси з української словесності (стилістика та культура мови) / С. Єрмоленко. – К.: Довіра, 1999. – 432 с.
27. *Жан-Поль.* Приготовительная школа эстетики / Жан-Поль. – М.: Искусство, 1981. – 448 с.
28. *Зольгер К.-В.-Ф.* Эрвин. Четыре диалога о прекрасном и об искусстве /К.-В.-Ф. Зольгер. – М.: Искусство, 1978. – 432 с.
29. *Зосім О.* Західноєвропейська духовна пісня на східнослов'янських землях у XVII–XIX століттях /О. Зосім.– К., 2009 – (Міністерство культури і туризму України. Державна академія керівних кадрів культури і мисстецтв) – 204 с.
30. *Івакін Ю. О.* Коментар до «Кобзаря» Шевченка. Поезії 1847–1861 рр./Ю.О. Івакін. – К.: Наукова думка, 1968. – 408 с.
31. *Іваньо І. В.* Примітки. Коментарі / І. В. Іваньо // Сковорода Гр. Повне зібрання творів у 2 т. – К., 1973. – Т. 2. – С. 500–556.
32. *Іваньо І. В.* Філософія і стиль мислення Г. Сковороди / І. В. Іваньо . – К.: Наукова думка, 1983. – 272 с.
33. *Йейтс Фр.* Джордано Бруно и герметическая традиция / Фр. Йейтс. – М., 2000. – Гл. 9. Ел.ресурс. – Режим доступу: www.psylib.ua 34. Казки про тварин /Упор., вст. ст. та прим. І.П. Березовського. – К.: Наукова думка, 1979. – 576 с.
35. *Качуровський І.* Променисті сильвети /І.ь Качуровський. – К.: Києво-Могилянська академія, 2008. – 768 с.
36. *Квітка-Основ'яненко Г. Ф.* Сватання на Гончарівці / Квітка-Основ'яненко Г. Ф. Зібрання творів у 7 т. – К.: Наукова думка, 1979. – Т. 2. – С. 7–62.

37. *Кирилюк Є. П.* Т. Г. Шевченко. Життя і творчість /Є.П. Кирилюк. – К.: Держлітвидав, 1959. – 676 с.
38. *Ковалинський М.* Жизнь Григорія Сковороды. Писана 1794 года в древнем вкусѣ // Сковорода Гр. Повне зібрання…, т. 2. – С. 439–476.
39. Кожинов В.В. Художественная речь как форма искусства слова / В. В. Кожинов / Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Стиль. Произведение. Литературное развитие. – М.: Наука, 1965. – (АН СССР. Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького) – С. 234–316.
40. *Колесса Ф.* Студії над поетичною творчістю Т.Шевченка // Колесса Ф. Фольклористичні праці. – К.: Наукова думка, 1970. – С. 172–326.
41. *Кониський Г.* Інтерлюдії до драми «Воскрсеніе мертвых» / Хрестоматія давньої української літератури / упорядкував О. І. Білецький. – К.: Радянська школа, 1967. – С. 500–505.
42. *Костюхин Е. А.* Типы и формы животного эпоса. /Е. Костюхин. – М.: Наука, 1987. – 272 с.
43. *Котляревський І. П.* Поетичні твори. Драматичні твори. Листи. – К.: Наукова думка, 1982. – 318 с.
44. *Кочерга С.* Ґенеза драматичного діалогу Лесі Українки «Айша та Мохамед» /С. Кочерга / Художній світ Лесі Українки – драматурга. – Сімферополь: Таврія, 2004. – С. 5–14.
45. *Кочерга С.* Культурософія Лесі Українки. Семіотичний аналіз текстів /С. Кочерга. – Луцьк: Твердиня, 2010. – 656 с.
46. *Кошелев А.* О природе комического и функции смеха / А. Кошелев // Язык в движении. К 70-летию Л. П. Крысина. – М.: Языки славянских культур, 2007. – С. 277–326.
47. *Кудрявцева Т.* В. Арно Хольц: революция в лирике. – М.: ИМЛИ РАН, 2006. – 172 с.
48. *Кузнецов Ю. Б.* Поетика прози Михайла Коцюбинського / Юрій Борисович Кузнецов. – К.: Наукова думка, 1989. – 272 с.
49. *Кузнецов Ю. Б.* Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX – початку XX ст.: Проблеми естетики і поетики /Ю. Б. Кузнецов. – К. : Зодіак-ЕКО, 1995. – 304 с.
50. *Кузьма О. Ю.* Екзистенціальна модель світу в драматургії Лесі Українки: автореф. дис. …канд. філол. /О. Ю. Кузьма. – Івано-Франківськ, 2009. – 20 с.
51. *Курціус Е. Р.* Європейська література і латинське середньовіччя /Е. Р. Курціус. – Львів: Літопис, 2007. – 750 с.
52. *Лащенко С. Е.* Заклятие смехом. Опыт истолкования языческих ритуальных традиций восточных славян /С. Е. Лащенко. – М.: Ладомир, 2006. – 316 с.
53. *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Итоги тысячелетнго развития /А. Ф. Лосев. – Кн. 1. – М.: Фолио, 2000. – 830 с.
54. *Лосев А. Ф.* Эстетика Возрождения. – М.: Мысль, 1978. – 624 с.
55. *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития /А. Ф. Лосев.– Кн. 1. – М.: Фолио, 2000. – 830 с.
56. *Лосев А. Ф.* Эстетика Возрождения. – М.: Мысль, 1978. – 624 с.

57. *Малютіна Н. П.* Українська драматургія кінця XIX – початку XX ст. / Н. П. Малютіна. – К.: Академвидав, 2010. – 254 с.
58. *Мейендорф И.* Введение в святоотеческое богословие /И. Мейендорф. – Минск, 2007.
59. *Михед П. В.* Проблеми українського гоголезнавства: попередні підсумки й найближчі перспективи / П. В. Михед // Гоголезнавчі студії. – 2008. – Вип. 17. – С. 5–17.
60. *Михед П. В.* Пізній Гоголь і бароко: українсько-російський контекст /П. Михед. – Ніжин: Аспект, 2002. – 208 с.
61. *Мікула О.* Творчість Олени Пчілки і фольклор / О. Мікула. – Ужгород: Ґражда, 2011. – 312 с.
62. *Мірошниченко Л.* Над рукописами Лесі Українки. Нариси з психології творчості та текстології /Л. Мірошниченко. – К., 2001. – (НАН України. Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченко) – 264 с.
63. *Мороз Л. З.* Марко Кропивницький / Л. З. Мороз // Марко Кропивницький. Драматичні твори. – К.: Наукова думка, 1990. – С. 5–28.
64. *Мороз Л. З.* «Сто рівноцінних правд». Парадокси драматургії В. Винниченка / Л. З. Мороз. – К.: Інститут літератури НАН України, 1994. – 208 с.
65. *Нахлік Є.* Міфотворець чи міфомедіум? / Є. Нахлік // Слово і час. – 2002. – № 3. – С. 3–11.
66. *Нахлік Є.* «Філософія трагізму»: топос каяття та екзистенційні запитання романтиків / Є. Нахлік // Слово і час. – 2003. – № 7. – С. 3–13.
67. *Нахлік Є.* Пантелеймон Куліш. Особистість, письменник, мислитель. Наукова монографія у 2 т. – Т. 1. Життя Пантелеймона Куліша: наукова біографія. – К.: Український письменник, 2007. – 464 с.
68. *Нахлік Є.* Пантелеймон Куліш. Особистість, письменник, мислитель: наукова монографія у 2 т. / Є. Нахлік – Т. 2. Світогляд і творчість Пантелеймона Куліша. – К.: Український письменник, 2007. – 464 с.
69. *Нахлік Є.* Доля / Є. Нахлік // Теми і мотиви поезії Тараса Шевченка. – К.: Наукова думка, 2008. – С. 162–184.
70. *Палама. Св. Григорий Палама.* Триады в защиту священнобезмолствующих. Перевод, послесловие и комментарии В. Венпиаминова. – М.: Канон, 2005. – (История христианской мысли в памятниках) – 384 с.
71. *Панас Мирний.* Згуба / Панас Мирний. Твори в 5 т. – К.: Держлітвидав, 1960. – Т. 5. – С. 257–318.
72. *Пейпер А.* Особенности деятельности мозга ребенка. – Л.: Медгиз, 1962. – 520 с.
73. *Петров В.* Теорія "нероблення" Гр.Сковороди // Життя і революція. – 1926. – № 4. – С. 49–55.
74. *Полоцкая Э. А.* Чехов в художественном развитии Бунина (1890–1910-е годы) / Э. А. Полоцкая // Иван Бунин. Кн. 2. – М.: Наука, 1973. – (Литературное наследство. Т. 84. Кн. 2) – С. 66–89.
75. *Пропп В. Я.* Проблемы комизма и смеха. – М.: Лабиринт, 1999. – 288 с.
76. Прислів'я та приказки. Взаємини між людьми / Упорядник М. М. Пазяк. – К.: Наукова думка, 1991. – 440 с.

77. *Пчілка О.* Українська гумористика (етнографічно-літературний нарис) // Мікула О. Творчість Олени Пчілки і фольклор. – Ужгород: Ґражда, 2011. – С. 289–299.
78. *Руданський С.* Твори в 3 т. Т. 1. Пісні. Приказки. Байки. Небилиці. Співи. – К.: Наукова думка, 1972. – 548 с.
79. *Сковорода Г.* Листи до М. Ковалинського / Сковорода Г. Повне зібрання творів у 2 т. – К.: Наукова думка, 1973. – Т. 2. – С. 218–359.
80. *Скупейко Л.* Міфопоетика «Лісової пісні» Лесі Українки / Л. Скупейко. – К.: Фенікс, 2006. – 414 с.
81. *Скуратівський В.* До петербурзьких контекстів молодого Шевченка / В. Скуратівський // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. – К.: ЕКМО, 2008. – Вип. 2–3. – С. 170–184.
82. *Скуратівський В.* Блез Паскаль і його «Думки» / В. Скуратівський // Паскаль Б. Думки / з французької переклали Аанатоль Перепадя, Олег Хома. – К.: Дух і літера, 2009. – С. 373–392.
83. *Смілянська В.* Композиція ліро-епічних творів Шевченка / В. Смілянська // Слово і час. – 2008. – № 3. – С. 33–39.
84. Софонович Ф. Хроніка з літописців стародавніх / підготовка до друку, передмова, коментарі Ю.А. Мицика, В.М. Кравченка. – К.: Наукова думка, 1992. – 336 с.
85. Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка / составители Бараг Л. Г., Березовский И. П., Брицына А. Ю., Кабашников К. П., Новиков Н. В. – Ленинград: Наука, 1979. – 438 с.
86. *Ставицький О.* Леся Українка /О. Ставицький. – К.: Дніпро, 1970.– 224 с.
87. *Сулима М. М.* Українська драматургія XVII–XVIII ст. / М. М. Сулима. – Вид. 3-тє. – К.: Стилос, 2010. – 368 с.
88. *Топорков В. О.* О технике актера / В. О. Топорков. – Изд. 2-е, перераб. – М.: Всероссийское Театральное Общество, 1958. – 104 с.
89. *Ушкалов Л.* Українське барокове Богомислення. Сім етюдів про Григорія Сковороду / Л. Ушкалов. – Харків: Акта, 2001.
90. *Ушкалов Л.* На риштованнях історії української літератури: дещо про рецепцію нашої класики. – К.: Смолоскип, 2007. – (Університетські діалоги. 3). – 56 с.
91. *Ушкалов Л.* Григорій Савич Сковорода / Л. Ушкалов //Історія української літератури в 12 т. Т. 2. Давня література (друга половина XVI–XVIII ст.). – К.: Наукова думка, 2014. – С. 752.
92. *Ушкалов Л.* Українське барокове Богомислення. Сім етюдів про Григорія Сковороду / Л. Ушкалов. –Харків: Акта, 2001. – 799 с.
93. *Хороб С.* Українська модерна драма кінця XIX – початку XX ст.. (неоромантизм, символізм, експресіонізм) /С. Хороб. – Івано-Франківськ: Плай, 2002. – 412С.
94. *Хун Цзычэн.* Вкус корней //Афоризмы старого Китая. – М.: Наука, 1988. – С. 95–156.
95. *Чайковська В. Т.* Українська химерна проза: історія народження терміна /В. Т. Чайковська // Вісник Житомир. держ. ун-ту, 2006. – № 26. – С. 79–82.

96. *Чайнард Дж.* Американская мечта / Дж. Чайнард //Литературная история Соединенных Штатов Америки. Т. 1. – М.: Прогресс, 1977. – С. 245–269.
97. *Четвериков С.* Путь умного делания и духовного трезвения (старчество-вание архимандрита Паисия Величковского на Афоне и в Молдовалахии) // Путь. Орган русской религиозной мысли. – М.: Информ- Прогресс, 1992.– С. 316–329.
98. *Чижевський Дм.* Українське літературне бароко / Дм Чижевський. – К., 2003. – (НАН України. Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. Київська бібліотека давнього українського письменства. Студії. Том 4) – 576 с.
99. *Чижевський Дм.* Нариси з історії філософії на Україні // Чижевський Дм. Філософські твори у 4 т. Т. 1. – К.: Смолоскип, 2005. – С. 1–400.
100. *Чижевський Дм.* Шевченко і Давид Штраус // Чижевський Дм. Філософські твори у 4 т. Т. 2. – К.: Смолоскип, 2005. – С. 179–191.
101. *Шкунаева И. Д.* Бельгийская драма от Метерлинка до наших дней / И. Д. Шкунаева. – М.: Искусство, 1973. – 448 с.
102. *Шпідлік Т.* Духовність християнського сходу. Систематичний виклад / Т. Шпідлік; пер. з італ. Мар'яни Прокопович. – Львів: Львівська Богословська Академія, 1999 – (Львівська Богословська Академія. Посібники з богослов'я. № 5) – 696 с.
103. *Штаерман Е. М.* Социальные основы религии Древнего Рима /Е. М. Штаерман. – М.: Изд. Московского университета, 1987. – 320 с.
104. *Юдкін-Ріпун І. М.* Фразеологія драми у висвітленні когнітивної лінгвістики /І. М. Юдкін-Ріпун // Наук. вісник Київ. нац. ун-ту театру, кіно і телебачення ім. І.К. Карпенка-Карого. – 2009, Вип. 4–5. – С. 287–298.
105. *Явтушенко Н. Г.* Драматургія Панаса Мирного. Жанрові особливості : автореф. дис. канд. філол.наук / Н. Г. Явтушенко. – Харків, 2008. – 22 с.
106. *Hilscher E.* Gerhart Hauptmann. 3-te verarb. Auflage. – Berlin: Nation, 1979. – 632 s.
107. *Kalinowska S.-I.* Les motifs decadents dans les poemes d'Emile Verhaeren. Etude precede d'un essai sur la theorie du motif litteraire. – Wroclaw etc.: Ossolineum, 1967 – (PAN. Oddzial w Krakowie. Prace komisji historyczno-literackiej. 15) – 216 p.

Олена Оніщенко

ЛІТЕРАТУРНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ІНТУЇТИВІЗМУ А. БЕРҐСОНА: НОВИЙ ЕТАП ПОЗАЧАСОВОГО ДІАЛОГУ

Теоретичний потенціал некласичної естетики, що постійно перебуває в епіцентрі уваги дослідників, сформував коло її концептуальних пріоритетів, пов'язаних, передусім, з низкою естетичних напрямів, які виявилися рефлексією провідних філософських течій другої половини XIX — початку XX ст. Серед них особливе місце посідає інтуїтивізм, що мав значний вплив на логіку поступу європейського гуманітарного знання і художню практику означеного періоду. Доволі часто в його характеристиці дослідники використовують, так би мовити, синонімічну назву — *берґсонізм*, віддаючи у такий спосіб данину наукової поваги фундатору інтуїтивізму — видатному французькому філософу Анрі Берґсону (1859—1941).

Внесок мислителя у формування гуманітарної палітри кінця XIX — першої половини XX ст. завжди високо оцінювався ученими, але, водночас, і в завуальованій формі, а іноді й доволі відверто тлумачився як здобуток свого часу, що, можливо, в чомусь уже втратив наукову актуальність. Відтак висловлювалися думки на кшталт: «багато що у Берґсона становить на сьогодні тільки суто історичний інтерес. Його характерною особливістю, схвальною для філософа, була незмінна увага до наукових від-

криттів. Але інтерпретація наукових фактів відтоді змінилася, і тепер важко зрозуміти, що свого часу надихало Берґсона: контекст став іншим» [4, *42*]. Дискусія з такою позицією чи подібними висловлюваннями не є метою нашою статті, адже доводити позачасовий потенціал філософських і естетичних ідей мислителя, є не тільки недоцільним, а й некоректним.

Водночас не можна ігнорувати певне згасання інтересу науковців до концепцій французького філософа, а отже — у полі сучасної гуманістики загалом і естетичних розвідок зокрема ідеї А. Берґсона, хоча й не опинилися на маргінесах, тим не менш дещо поступилися «теоретичній злободенності» ідей естетики позитивістської — (Д. Дьюї, Т. Манро, М. Вейц та ін.); психоаналітичної (З. Фрейд, Ж. Дельоз, Ф. Гваттарі та ін.).; феноменологічної (Е. Гуссерль, М. Шелер, Р. Інґарден, М. Дюфренн та ін.); структуралістської (К. Леві-Стросс, Р. Барт, Ж. Лакан та ін.); герменевтичної (Г. Г. Ґадамер, П. Рікер та ін.), екзистенціальної (М. Гайдеґґер, К. Ясперс, Ж.-П. Сартр, А. Камю, С. де Бовуар та ін.). Причини цього, ймовірно, полягали в тому, що теоретичні погляди А. Берґсона, справляючи вплив на рух європейського гуманітарного знання, — їх, зокрема, високо оцінювали П. Тейяр де Шарден, Е. Леріа, А. Тойнбі та ін., — мали, сказати б, «персоналістський характер», тоді як власної філософської школи учений так і не створив. Водночас ідеї А. Берґсона здобули яскравих естетичних спадкоємців — практиків мистецтва XX століття, котрі (свідомо чи неусвідомлено) розгортали пошуки на теренах як не втраченого, то дещо пригальмованого діалогу з видатним філософом.

Питання художньої інтерпретації ідей інтуїтивізму волі активно аналізувалося естетичною теорією, що є цілком закономірним, адже інтерес його фундатора до феномену мистецтва — загальновідомий. Дослідники неодмінно фіксували особливу увагу філософа до музики, що, значною мірою, зумовлювалося «професійною спрямованістю» його батька — Мішеля Берґсона — музиканта і композитора, професора Женевської консерваторії. Однак специфіка проблематики інтуїтивістської естетики сформувала значно ширше коло « художніх уподобань» і охопила значно більше видів мистецтва.

Зокрема, науковці традиційно розглядають «персональний контекст» діалогу ідей А. Берґсона і творчості М. Пруста, вплив засад інтуїтивізму на так звану літературу «потоку свідомості» — Д. Джойс, В. Вульф та ін., але, передусім, — на французьку школу «нового роману» — М. Бютор, А. Роб-Грійє, Н. Саррот. Увага також концентрується на «образотворчих експериментах» на теренах берґсоніанства — інтуїтивістських рефлексіях у маніфестах А. Бретона, живописних пошуках У. Баччоні та ін. Дослідники також роблять наголос на ідеї «кінематографічного методу» А. Берґсона, що стимулює осмислення особливостей інтерпретації засадничих ідей інтуїтивізму у фільмах Ж. Дювів'є, стрічках репрезентантів «поетичного реалізму» Ж. Превера і М. Карне, картинах представника «нової хвилі» А. Рене, фільмах К. Саури, Р. Торнаторе та ін.

Отже, як засвідчують відповідні естетико-мистецтвознавчі розвідки, митці XX ст., виявляючи свою зацікавленість ідеями філософа (передусім, власне, теорією інтуїції, концепцією тривалості, зворотного часу, феноменом пам'яті та спогадів; ідеєю «штучного простору» тощо), сформували класичну панораму художньої модифікації інтуїтивістського напряму. Однак, необхідно усвідомлювати, що відповідний інтерес практиків мистецтва був переважно спрямований на «схоплення» суто зовнішнього виміру берґсонівських концепцій, оскільки їх складність навряд чи сприяла глибокому опануванню. Декларування художниками прагнення розгорнути діалог з видатним філософом, імовірно, зумовлювалося тим, що А. Берґсон проголошував митців особливою когортою людей, котрі здатні осягнути принципи «універсальної філософії».

Ця ідея, на думку ученого, мала б стати своєрідним завершальним етапом руху пізнавальних можливостей людини; об'єднати представників різних філософських напрямів і практиків мистецтва, що створило б ситуацію потужного теоретико-практичного паритету. Основоположні принципи «універсальної філософії» були відпрацьовані А. Берґсоном у роботі «Сприйняття мінливості», але опосередковано учений звертався до неї і в інших розвідках, зокрема у праці «Досвід про безпосередні дані свідомості». Показово, що вже на перших сторінках цього вкрай

складного і багатоаспектного дослідження А. Берґсон порушує проблему естетичного почуття, яка виводить його у контекст суміжних питань — естетичної емоції, грації та, зрештою, — прекрасного.

Важливо наголосити, що у своєму тлумаченні прекрасного філософ виходить за межі усталеної естетичної традиції, фактично інтерпретуючи його як почуття. Це органічно «вписується» у концептуальну логіку ученого, предметом дослідження якого стають «безпосередні дані свідомості», але, водночас, «підсилює» питання естетичного почуття — важливу теоретичну складову естетичної проблематики. Отже, обґрунтовуючи сутність прекрасного, А. Берґсон зауважує: «Можливо, складнощі, що виникають при визначенні почуття прекрасного, пов'язані, головним чином, з тим, що ми вважаємо прекрасне у природі таким, що випереджає прекрасне у мистецтві. Методи та прийоми мистецтва у такому разі — тільки засоби, які використовує митець для вираження прекрасного, а сутність його залишається нерозгаданою. Але, мабуть, природа прекрасна лише завдяки її щасливій відповідності деяким прийомам нашого мистецтва. Імовірно, мистецтво певною мірою випереджає природу. Навіть не заходячи так далеко, ми мусимо визнати, що *згідно з правилами точного методу досліджень варто спочатку вивчати прекрасне у мистецтві, де воно створювалося шляхом свідомих зусиль* (курсив автора статті. — *О.О.*), а потім непомітно переходити від мистецтва до природи» [1, *56*].

Висновок А. Бергсона щодо прекрасного як почуття потребує глибокого осмислення і відповідної кореляції із тлумаченням прекрасного як фундаментальної естетичної категорії, що, вочевидь, сприятиме розширенню підходів до відпрацювання поняттєво-категоріального апарату естетичної науки на сучасному етапі. Проте наразі думка філософа привертає увагу у зв'язку з ідеєю «універсальної філософії», до якої, згідно з його переконанням, особливу причетність мають митці. Розвиваючи міркування щодо «первинності» прекрасного у мистецтві, А. Берґсон робить ще одне показове зауваження, яке визначає його позицію більш промовисто: «З нашого аналізу висновується, що почуття прекрасного не є особливим почуттям, але будь-яке почуття, що

ми переживаємо, набуває естетичного характеру, якщо тільки воно навіяне, а не викликане механічно» [1, *57*]. Таким чином, саме митець виконує особливе завдання і, розвиваючи естетичне почуття, здійснює певну гіпнотичну функцію. Відтак розпочинається процес нашого переживання і «тоді зникає бар'єр, що його час і простір вибудували між нашою свідомістю і свідомістю митця» [1, *58*].

Складність цього руху, вочевидь, усвідомлювали й самі практики мистецтва, а отже — інтуїтивістські художні пошуки XX ст., про які йшлося вище, переважно мали елітарну спрямованість. На цьому моменті акцентує увагу Л. Левчук, зауважуючи відверту орієнтацію, зокрема, представників школи «нового роману» на «високоосвічену аудиторію, яка має інтерес до філософської проблематики і спроможна оцінити авторські формотворчі експерименти» [5, *44*]. Українська дослідниця апелює до позиції відомої представниці школи «нового роману» Н. Саррот, котра у програмному творі «Тропізми. Тропізм XI», що вважається класичним взірцем літературної інтерпретації інтуїтивізму, іронізувала «з приводу пробудження інтелектуальності у «звичайних» людей» і знущалася зі своєї героїні, порівнюючи її з мокрицею: «І таких, як вона, було багато — зголоднілих паразитів, п'явок, що присмокталися, що ялозили сторінки Рембо, тягли сік із Малларме, передавали з рук у руки "Улісса", плямуючи їх своїм огидним розумінням» [5, *44*]. Імовірно, героїня Н. Саррот належала до тих читачів, у кого творчість видатних письменників розвивала естетичне почуття, а відтак берґсонівський бар'єр між її свідомістю і свідомістю митця міг бути подоланий. Проте авторка «Тропізму», рішуче виступаючи проти цього, декларувала категорично снобістську позицію, хоча згодом про це відверто шкодувала. І вже наприкінці життя Н. Саррот зізнавалася, що їй соромно за свій «Тропізм XI».

Як зазначали практично всі дослідники спадщини А. Берґсона, учений виконав своєрідну роль медіатора, «ніби об'єднуючи своєю творчістю «століття теперішнє і століття минуле» [4, *7*]. Розвиваючи цю думку, враховуючи здобутки сучасної художньої практики, можна стверджувати, що ідеї А. Берґсона надихали до експериментів не тільки митців XX, а й надихають митців XXI ст.,

забезпечуючи в такий спосіб своєрідну «тривалість» їхніх пошуків у контексті інтуїтивізму. Отже, постає можливість говорити про величезний потенціал філософії А. Берґсона, що знову пов'язує між собою століття теперішнє і століття минуле. До такого висновку нас, зокрема, спонукає творчість французьких письменників Е.-Е. Шмітта та Д. Фонкіноса, естетико-художні орієнтири яких дають неабиякі підстави вважати їхній доробок літературною рефлексією інтуїтивістського напряму.

Свою позицію ми аргументуємо на конкретних прикладах, проте, перш ніж зосередитися на них, зазначимо одну показову тенденцію, притаманну творчості цих письменників взагалі. І Е.-Е. Шмітт, і Д. Фонкінос, порушуючи складні смисложиттєві проблеми, занурюючись у філософсько-естетичний дискурс на рівні змісту своїх творів, на рівні форми продемонстрували відверту простоту і, так би мовити, доступність, що привернуло до них широку читацьку аудиторію у різних країнах світу. Така спрямованість письменників XXI ст. рішуче відрізнялася від орієнтирів письменників XX ст., а отже, каяття Н. Саррот, яке ми згадували вище, вочевидь, було почуте й утілене в літературній практиці нової генерації французьких письменників, одним з найяскравіших репрезентантів якої, поза сумнівом, є Е.-Е. Шмітт.

Слід зазначити, що філософська спрямованість творчості митця виявляється і в опосередкованому вигляді, і безпосередньо. Щодо безпосереднього виміру — його конкретні твори засвідчують це досить чітко. Передусім маємо на увазі есе «Дідро, або Філософія спокуси», написане на підставі дисертації письменника «Дідро і метафізика», що може розглядатися як своєрідна саморефлексія Е.-Е. Шмідта; п'єса «Розпусник», що, певною мірою, узагальнила його попередні пошуки, знову акцентувавши увагу на постаті Д. Дідро, та п'єса «Відвідувач», одним з головних героїв якої став З. Фрейд.

Що ж стосується опосередкованого філософського підтексту — ним взагалі перейнята вся творчість письменника і фактично кожний твір — чи роман, чи повість, чи есе, чи п'єса — демонструє значний інтерес та обізнаність митця і з історією філософії, і з сучасними теоретичними пошуками на її теренах. Саме

опосередкований філософський вимір творчості Е-Е. Шмітта стимулює нас розглядати його художні пошуки в контексті інтуїтивізму А. Берґсона.

Відповідний орієнтир простежується і у п'єсі «Фредерік, або Бульвар Злочинів», що, ймовірно, зважаючи на кінематографічну обізнаність Е.-Е. Шмітта, була написана під впливом фільму Ж. Превера і М. Карне «Діти райка»; і у п'єсі «Загадкові варіації». Одначе, ми зосередимо увагу на повісті «Оскар і Рожева Дама» (2002), яка, на нашу думку, може вважатися визначним літературним експериментом, що до нього письменника надихнула саме філософія А. Берґсона.

Історія смертельно хворого хлопчика Оскара, життя якого неблаганно добігає кінця, фактично з перших сторінок формує трагічну ауру цієї повісті. Лікарня, де перебуває Оскар, — це інваріант берґсонівського замкненого/штучного простору, який учений, хоча й приділяв не його аналізу такої уваги, як категорії часу, тим не менш доволі ґрунтовно розглядав у контексті свого філософського концепту.

Образ лікарні, з якої Оскар вже ніколи не вийде, майже суголосний кімнаті, що в ній знаходився смертельно хворий М. Пруст, називаючи її своєю «корковою могилою». Існування у межах такого простору для людини, однак, не є тотальною «замкненістю», адже, згідно з А. Берґсоном, «насправді простір зовсім не більше поза нас, ніж всередині нас, і не належить до привілейованої групи відчуттів» [2, *296*].

Одначе, за всієї формальної подібності, лікарня, що її створив Е.-Е. Шмітт, відверто дисонує із атмосферою штучного простору, в якому перебував помираючий автор «У пошуках загубленого часу», своєю комічною тональністю. Як зазначав А. Берґсон у праці «Сміх», яка, на нашу думку, не достатньо опрацьована сучасною естетичною наукою: «Комічний ефект отримаємо завжди, коли ми робимо вигляд, що розуміємо вираз у прямому значенні, тоді як вжито його у переносному. Як тільки наша увага зосереджується на матеріальності метафори, думка, що в ній закладена, перетворюється на комічну» [3, *98*]. Іронічно-побутові коментування, які стають невіддільною складовою образу Оскара, балансують на межі дозволеного. Одначе Е.-Е. Шмітт жод-

ного разу її не переходить і, вчергове виявляючи довершений естетичний смак, ще більше загострює трагічність своєї оповіді.

Замкнений простір, що в ньому перебуває Оскар, необхідний Е.-Е. Шмітту задля реалізації головної мети повісті — написання листів Богу, до чого хлопчика спонукає бабуся Роза, котра опікується хворими дітьми. На її вельми поважному віці письменник знову наголошує через комічний коментар, коли вона відповідає запитанням на відповідне запитання хлопчика: «Оскаре, малий, хіба ти можеш запам'ятати тризначне число?» [7, *9*].

Особливий зв'язок між бабусею Розою і Оскаром, що його «встановлює» письменник, виходить за межі класичного прийому діалогу поколінь, оскільки ситуація, в якій опиняються герої повісті, робить їх однаковими «заручниками часу»: для бабусі Розі він невблаганно спливає через її вік, для Оскара — через смертельну хворобу. Ця обставина надає листам до Бога, які писатиме хлопчик, особливого смислу.

Бабуся Роза пояснює Оскарові, що ці листи позбавлять його відчуття самотності й дозволять позбутися поганих думок, проте їх найголовнішою метою є дивовижний експеримент з часом, до якого спонукає хлопчика стара жінка. Прийом, що до нього вдається Е.-Е Шмітт, розгортається у контексті однієї з ключових ідей А. Берґсона, що безпосередньо пов'язана із часовою концепцією філософа — теорією тривалості. Розмисли ученого, які розгортаються у цьому напрямі, дозволяють йому аргументувати складність категорії часу: «уявлення про тривалість.., можливо, важке для нашого розуму, який набув утилітарну звичку уявляти замість справжньої тривалості, що її переживає свідомість, однорідний і незалежний час» [2, *291*]. А. Берґсон наполягає на відсутності у тривалості єдиного ритму: «…можна уявити собі багато різних ритмів, повільніших чи швидших», що, зрештою, приводять ученого до висновку: «…*хіба вся історія в цілому не могла б вміститися у дуже короткий проміжок часу для свідомості більш напруженої, ніж наша*…(курсив мій. — *О.О.*)» [2, *291*].

Складається враження, що саме це питання філософа, яке він порушив у зв'язку із загальною еволюцією людства, дуже чітко поставив для себе і Е.-Е. Шмітт, транспонувавши його в образ-

ну систему повісті. Отже, майже наслідуючи тезу А. Берґсона, героїня письменника Рожева Дама розповідає Оскару, останні дні життя якого фактично полічені, давню легенду: «…протягом дванадцяти днів року, що минає, можна вгадати те, що буде в наступні дванадцять місяців (розмова між героями твору відбувається 19 грудня. — *О. О.*). Достатньо вдивлятися в кожний день, аби отримати в мініатюрі весь рік» [7, *26*]. Але час, що відведений хлопчику на життя, вкрай короткий, і тому Рожева Дама пропонує дещо «підкоригувати» цю легенду: «Від сьогоднішнього дня дивись на кожний свій день так, ніби він дорівнює десяти рокам» [7, *26*]. Відтепер кожний день Оскара, що йому залишився, матиме десятирічну тривалість і дасть можливість прожити віртуальне життя, яке дорівнюватиме ста десяти рокам, про що він і розповідатиме Богу у своїх трагікомічних листах. Е.-Е. Шмітту вдалося здійснити блискучий літературний експеримент, який, фактично, може вважатися зворотним варіантом «пошуку загубленого часу» М. Пруста, даючи підстави говорити про нову модель художньої інтерпретації часової концепції інтуїтивістської теорії, коли «оборотність» дозволяє «спрямувати» час уперед і, в такий своєрідний спосіб спрогнозувати майбутнє.

Особливе місце в концептуальному полі А. Берґсона, як відомо, посідає феномен пам'яті, що, з одного боку, — пов'язаний з часовим концептом філософа, а з іншого — є самодостатньою теоретичною проблемою, яка зумовила появу чи не найбільш резонансної праці вченого — «Матерія і пам'ять». Напрям дослідження природи пам'яті та спогадів, здійсненого вченим, майже позбавляє ілюзій щодо можливості їх фундаментального опанування практиками мистецтва. Тим більш цікавими видаються очевидні перетини засадничих тверджень цієї праці зі спробами інтерпретації мотивів пам'яті та спогадів у різних видах мистецтва, передусім — у літературі та кінематографі. Водночас не варто недооцінювати і свідомі, безпосередні художні рефлексії цього аспекту філософії інтуїтивізму, серед яких особливу увагу привертає роман Д. Фонкіноса «Спогади» (2011).

Ім'я цього французького письменника не настільки відоме, як ім'я Е.-Е. Шмітта, хоча означений твір уже десятий у його доробку. Випускник філологічного факультету Сорбонни Д. Фонкінос,

поза сумнівом, був обізнаний із засадами філософії А. Берґсона, що, так би мовити, легалізує розгляд його роману в контексті «інтуїтивістської літератури».

Так чи інакше всі герої твору перебувають під владою спогадів, що стимулює розглянути різні варіанти їх «моделей». Проте ми зупинимося на найбільш показових художніх прийомах, які застосовує Д. Фонкінос задля створення відповідної атмосфери свого роману. Особливу увагу привертає лінія бабусі головного героя, яка через життєві обставини опиняється у будинку для старих. Отже, є всі підстави відзначити акцентуацію письменником ролі «замкненого простору», що стимулює роботу пам'яті героїні.

Д. Фонкінос, вочевидь, є інтерпретатором двох важливих концептуальних положень А. Берґсона, вдаючись до їх художньої інтерпретації. Фундатор інтуїтивізму, зокрема, зазначав: «Процес локалізації спогадів… не полягає в тому.., аби поритися у масі спогадів, як у мішку, і витягати звідси спогади, що близькі до розшукуваних, серед яких матиме місце той спогад, який потрібно локалізувати. *За допомогою якого щасливого випадку ми потрапляємо …на збільшувану кількість проміжних спогадів?*(курсив мій. — *О. О.*)» [2, *268*]. Відповідь на це запитання А. Берґсон дає одразу ж: «Робота локалізації… полягає у зростаючому посиленні експансії, завдяки чому пам'ять… поширює спогади на дедалі ширшу поверхню і зрештою знаходить — досі у безладному масиві — *спогад, що не міг знайти свого місця*» [2, *268*]. У процитованих уривках з праці А. Берґсона «Матерія і пам'ять» ми виокремили два моменти: так званий щасливий випадок, що активізує рух пам'яті, і фіксацію певного спогаду, який, сказати б, вийшов на поверхню завдяки цим процесам. Саме ці два чинники складного психічного процесу, проаналізованого А. Бергсоном, значною мірою визначають логіку сюжетної дії роману Д. Фонкіноса.

Бабуся головного героя вчиняє втечу з будинку для старих, поштовхом до якої стають дві події. Одну з них важко назвати щасливою, адже йдеться про похорон її подруги, друга — більш оптимістична: відвідування художника, картини якого «прикрашали» будинок для старих. До цих пригод безпосередньо

причетний онук жінки, який супроводжує її у подорожах, що пов'язують стару із зовнішнім світом. Власне тільки вони і підтримують контакти в родині, в якій, здається, назавжди перервався зв'язок часів. Друга подорож формально не впливає на сюжетну колізію твору, тим не менш, є важливим елементом у його «психологічній мозаїці». І в цьому епізоді, і в подіях, що його спричинили, трагікомічний первень, як і в повісті «Оскар і Рожева Дама» Е.-Е. Шмітта, набуває особливого забарвлення.

Докладно описуючи інтер'єр будинку для старих, герой роману зазначає: «Ми прогулювалися коридорами. Погляд мій панорамував жахливі картини, що прикрашали стіни. Переважно це були депресивні пейзажі, які могли викликати лише реакцію суїциду. Одна з картин зображувала корову. Моя відраза до цієї картини була дивною: кожного разу, коли я приїжджав до бабусі, я зупинявся і дивився на неї. Корова стала частиною мого життя. Назавжди їй судилося стати для мене втіленням потворності (фактично — *символом потворного. — О. О.*) А це немало — мати на горизонті маяк, до якого ні за яких обставин не можна наближатися. Бабуся поділяла мою відразу. У ті дні, коли я відчував, що їй зле.., я шепотів їй на вухо: «Ходімо провідаємо корову? Розважимося». І бабуся посміхалася. …людина, котра повісила на стіну цей жах, була справжній геній. Вона зрозуміла: аби перемогти потворність, треба довести її до найвищого рівня. …Ця корова дарувала нам нескінченно радісні хвилини» [6, *64—65*]. Усвідомити природу емоційно-психологічного прийому, що його застосовує Д. Фонкінос, наразі знову допомагають теоретичні погляди А. Берґсона, репрезентовані у праці «Сміх». У другому розділі роботи, аналізуючи комічне ситуації та комічне слів, філософ, зокрема, зауважив: «Комічного ефекту доможемося.., коли поширимо значення символу чи емблеми в напрямі їх матеріальності та намагатимемося зберегти при поширенні те саме символічне значення емблеми» [3, *100*].

Водночас, апелюючи до позиції інших філософів, котрі вивчали природу комічного, А. Берґсон виокремлює два показові твердження: Г. Спенсера: «…сміх є показником того, що зусилля ні до чого не призвело» та І. Канта: «Сміх виникає з очікування, яке раптом закінчується» [3, *77*]. Натомість Д. Фонкінос пропонує

зворотний варіант, розповідаючи про зустріч з автором картини, відвідати якого герой пропонує бабусі у день її народження: «Я зрозумів, що мій сюрприз… перетворюється на щось зовсім інше. Ми прийшли.., аби трохи посміятися, а ось тепер намагаємося повернути до роботи художника, котрий впав у розпач» [6, *58*]. Відтак — «свідома спрямованість» героя на комічне перетворюється на свою протилежність — трагічне, що виявиться каталізатором до розгортання подальших подій твору. Відчуття безвиході, як стає зрозуміло із спогадів художника, супроводжувало його все життя, а отже — стан, що в ньому він перебуває, виявляється суголосним емоційно-психологічним відчуттям старої жінки. Імовірно, саме після їхньої зустрічі вона і здійснює втечу з будинку для старих.

Її зникнення стає шоком для родини, але передусім для онука, ще більше загострюючи в нього особливе почуття — жалю. Його А. Берґсон відносив до категорії «моральних почуттів», зауважуючи: «З початку він (жаль. — *О. О.*) виражається у тому, що ми подумки ставимо себе на місце інших, страждаємо їхнім стражданням. Але якби цим вичерпувалося це почуття, воно навіювало б нам думки швидше уникати нещасних, ніж приходити їм на допомогу, оскільки природно, що страждання нас лякають. Можливо, що це почуття жаху відчувають і при зародженні жалю, але до нього незабаром додається інший елемент — потреба допомагати подібним собі і полегшувати страждання» [1, *58*].

Симптоматично, що розгляд «моральних почуттів» філософ здійснює одразу ж після дослідження почуття прекрасного, що дає підстави говорити про етико-естетичний паритет «почуттєвої теорії» ученого. Зіставлення концептуального підходу А. Берґсона із сюжетною логікою відповідних фрагментів роману Д. Фонкіноса дає можливість краще усвідомити атмосферу емоційного дисонансу, що нею наскрізь перейнятий твір «Спогади». Адже після відчуття трагічної невідомості головний герой переживає величезну радість, оскільки інтуїція веде його у вірному напрямі, допомагаючи знайти зниклу бабусю: вона вирушила туди, де колись була щасливою, — у місця свого дитинства, повернувшись у свої найкращі спогади.

Образна система роману Д. Фонкіноса надзвичайно складна

та багатошарова і фактично кожний його розділ стимулює асоціації, що можуть вивести в широке культуротворче поле. Проте ми зосередимося ще тільки на одному, але дуже важливому прийомі, що визначив оригінальну стилістику цього твору.

Головна сюжетна лінія роману постійно супроводжується спогадами інших осіб, котрі згадуються у контексті певних розмислів чи розмов героїв роману. Відтак у просторі твору органічно співіснують спогади «пересічних персонажів» Д. Фонкіноса і спогади таких визначних особистостей, як Ф. Ніцше, В. Ван-Гог, Ф. С. Фіцджеральд, К. Лелуш та ін. Їх входження у структуру роману сприймається як своєрідний паралельний монтаж, що, з одного боку, може вважатися рефлексією «кінематографічного методу» А. Берґсона та вже згадуваного кінодосвіду інтерпретацій ідей філософа, а з іншого, — виявом наслідків кінематографічної практики самого Д. Фонкіноса (він є і автором сценарію фільму «Ніжність», знятого за його однойменним романом, і сьогодні й далі активно працює у галузі кіномистецтва).

Вочевидь, саме тому цей твір пронизаний кінематографічними алюзіями й не тільки конкретними (фільми «Чоловік і жінка», «Хрещений батько» та ін., що безпосередньо згадуються у тексті), а й опосередкованими. Імовірно, невипадково письменник визначає місцем «пошуку спогадів», а зрештою — і самої бабусі головного героя — Гавр, адже саме сюди у далекому 1937 р., за «пошуками втраченого часу», спрямували героя свого фільму «Набережна туманів» Ж. Превер, М. Карне і Ж. Габен. У кінематографічну площину мимоволі занурює ще один показовий прийом, який використовує Д. Фонкінос. Письменник позбавляє головного героя власного імені, що, можливо, є прагненням до максимальної ідентифікації, натомість чітко визначає його «професійну спрямованість» — нічний портьє, яка викликає асоціації з назвою відомого фільму Л. Кавані.

Отже, ідеї А. Берґсона й далі надихають до художніх пошуків непересічні творчі особистості, а відтак — у європейському культурному процесі триває потужний діалог, що, здійснюючи зв'язок часів, стає запорукою гуманістичного поступу.

Література:

1. *Бергсон А.* Опыт о непосредственных данных сознания)А. Бергсон // Собр. соч. в 4 т. Т. 1. — М.: Московский клуб, 1992. — С. 45–155.
2. *Бергсон А.* Материя и память /А. Бергсон // Собр. соч. в 4 т. Т.1. — М.: Московский клуб, 1992. — С. 45–155.
3. *Бергсон А.* Сміх. Нарис про значення комічного / А. Берґсон. — К.: Національний університет «Києво-Могилянська академія», 1994. — 164 с.
4. *Блауберг И. И.* Анри Бергсон и философия длительности: вступ. статья / И. И. Блауберг // Собр. соч. в 4 т. Т.1. — М.: Московский клуб, 1992. — С. 6–44.
5. *Левчук Л.* Західноєвропейська естетика XX століття: навч посіб. /Л. Левчук. — К.: Либідь, 1997. — 224 с.
6. *Фонкинос Д.* Воспоминания: роман / Д.Фонкинос. — Москва: АСТ: GORPUS, 2013. — 384 с.
7. *Шмитт Э.-Э.* Оскар и Розовая Дама. Мсье Ибрагим и цветы Корана. Дети Ноя: Повести / *Э.-Э. Шмитт.*— СПб: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. — 272 с.

Олена Берегова

Б. ЛЯТОШИНСЬКИЙ ТА І. БЕЛЗА В КИЇВСЬКІЙ КОНСЕРВАТОРІЇ НА ПОЧАТКУ 1920-Х РОКІВ

1920-і роки в українській культурі — складний, суперечливий і водночас надзвичайно яскравий період у розвитку української культури. Це роки значних суспільних зрушень, пов'язаних із терором революції та громадянської війни, побудовою жорсткої централізованої системи влади й утворенням СРСР, першими важкими роками воєнного комунізму і НЕПу, періодом поступового відновлення економіки країни. Після численних інтелектуальних втрат у середовищі творчої інтелігенції, пов'язаних із загибеллю та еміграцією багатьох видатних учених і митців, Україна в 1920-х роках переживає несподіваний культурний злет, «багатогранний спалах творчої енергії» (О. Субтельний). Радикальні соціальні зміни, що несли з собою як світлі надії, так і ностальгійні розчарування, стали чи не головним чинником піднесення української національної культури, пробудження суспільної енергії й таланту.

На бурхливій хвилі історичних і соціально-політичних змін у 1920-х роках з'явилася велика кількість різноманітних літературних і мистецьких шкіл, угруповань, напрямів, що перебували в певному протистоянні одне до одного й надавали культурному процесу особливого драматизму. Так, представники однієї

з найбільш пролеткульт-радикальних лівацьких течій у літературі (В. Блакитний, Г. Михайличенко, М. Хвильовий, В. Сосюра, М. Йогансен та ін.) заперечували значення класичної спадщини, пропагували створення «чисто пролетарської культури», яка б відповідала «пролетарській психіці». Українські футуристи (М. Семенко, О. Слісаренко, В. Ярошенко, М. Терещенко) войовничо нападали на прихильників традиційних форм у літературі й мистецтві, пропагували урбанізацію культури й експериментаторство, європеїзацію та модернізацію змісту і форми українського мистецтва. Група поетів і літературознавців під назвою «неокласики» (М. Зеров, М. Рильський, П. Філіпович, М. Драй-Хмара, Ю. Клен) орієнтувалася на створення високого гармонійного мистецтва на основі засвоєння класичних зразків світової літератури. В Україні діяла також ціла низка літературно-художніх об'єднань, таких як Спілка селянських письменників «Плуг» (А. Головко, О. Копиленко, П. Панч, П. Усенко), Спілка пролетарських письменників «Гарт» (В. Сосюра, І. Кулик, М. Хвильовий, П. Тичина, Ю. Смолич, В. Еллан-Блакитний) тощо.

Плюралізм ідейно-творчих платформ панував і в інших видах мистецтва. В образотворчому мистецтві поряд із тими, хто стояв на позиціях традиційного реалізму, творили прихильники авангардних напрямів у живопису — футуризму, формалізму (В. Єрмілов, К. Костанді, Ф. Кричевський, О. Мурашко, Г. Нарбут), супрематизму (К. Малевич). В українській архітектурі 1920-х років помітний слід залишили такі напрями, як раціоналізм і конструктивізм; всесвітньої популярності набуває українське театральне мистецтво, зокрема, театр Леся Курбаса «Березіль» (здобув золоту медаль на Всесвітній театральній виставці в Парижі в 1925 р.). Всесвітня слава прийшла й до фундатора «українського поетичного кінематографу» Олександра Довженка разом з фільмами «Звенигора», «Арсенал», «Земля».

У період спалаху українського національного Відродження органічно входять у стрімкий потік нових експериментів, творчих пошуків і відкриттів представники українського музичного мистецтва. У професійній музичній творчості відчувається тяжіння до стильового оновлення, європейського рівня усвідомлення національних культурних здобутків. Українська музична

культура 1920-х років розвивалася в напрямку значного стильового та жанрового розшарування, спостерігається помітне прагнення композиторів до оновлення засобів музичної виразності, що відповідало модерністським тенденціям часу. Найсильнішим стильовим підґрунтям композиторської творчості стають неоромантичні, неокласичні та модерні течії.

На хвилі активної розбудови національної культури України починають діяти авангардні музичні угруповання, які мали на меті пропаганду сучасної музики. Велику творчу й музично-просвітницьку роботу провело Всеукраїнське товариство ім. М. Д. Леонтовича, регіональні відділення якого об'єднували не лише професійних музикантів, а й учасників художньої самодіяльності. Створюються Всеукраїнське товариство революційних музикантів (ВУТОРМ), Асоціація революційних композиторів України (АРКУ). Від 1922 р. починає діяти Асоціація сучасної музики України (у 1922–1925 роках АСМУ очолював Б. М. Лятошинський), від 1923 р. — Асоціація пролетарських музикантів України (АПМУ). За всієї прогресивної активності цих творчих організацій для тогочасної культури слід зауважити, що більшість із них негативно ставилася до класичної музичної спадщини й заперечувала необхідність звернення композиторів до фольклорних першоджерел. Так, представники АПМУ вважали твір сучасним лише тоді, коли до нього включалася революційна пісня (розвитку засобів художньої виразності надавалося другорядне значення). Діячі АСМУ, навпаки, головну увагу приділяли розвиткові сучасної музичної мови, сприяючи збагаченню музично-виражальних засобів.

В атмосфері різновекторних експериментів і пошуків нової музичної мови Київська консерваторія залишалася «охоронцем» класичних традицій, закладених М. В. Лисенком та іншими видатними діячами української музичної культури, але водночас й чутливо реагувала на виклики часу. Початок 1920-х років був спустошливим періодом для колективу викладачів і студентів Київської консерваторії. І пов'язується це з тим, що на початку 1920-х років українська музична культура зазнала суттєвих втрат, обумовлених об'єктивними і суб'єктивними обставинами. Зокрема, в 1921 р. в доволі молодому віці 38 років пішов із життя

видатний український композитор і музичний діяч Яків Степанович Степовий. У тому ж 1921 р. в розквіті творчих сил (44 роки) трагічно загинув від руки невідомого вбивці Микола Дмитрович Леонтович. У 1922 р. в 40-річному віці помер Кирило Григорович Стеценко. Фактично, за два фатальні роки українська музика втратила трьох видатних композиторів, які ще багато могли б зробити для розвитку української культури.

Іншою обставиною, яка спричинила значні втрати у професійному музичному середовищі України, була спрямованість культурної політики перших радянських часів на пошук та переміщення найкращих мистецьких і науково-педагогічних кадрів до новоімперської столиці — Москви. Ця практика, розпочата в 1920-х роках і актуалізована в наступних десятиріччях, призвела до значного відтоку творчої інтелігенції з регіонів країни і зосередженні інтелектуального та творчого потенціалу і, як наслідок, передових ідей і технологій у столиці СРСР.

Ці події і практики позначилися передусім на навчальних закладах України. Так, із Київської консерваторії виїхали й залишилися працювати в Москві видатні музиканти: один з перших ректорів Київської консерваторії, композитор, диригент, музично-громадський діяч Р. Глієр (1920 р.); музикознавець і композитор Б. Яворський (1921 р.); піаністи Г. Нейґауз і Ф. Блуменфельд, скрипаль М. Ерденко та віолончеліст С. Козолупов (1922 р.); музикознавець В. Цуккерман; співаки Г. Гандольфі та В. Цвєтков (1920-ті роки). Постала важлива проблема залучення до навчально-педагогічного процесу нових кадрів, здатних утримувати набутий високий професійний рівень, що вирізняв Київську консерваторію від часів її народження з Київського музичного училища Пухальського.

Як відповідь на виклики часу на початку 1920-х років на роботу до консерваторії були запрошені блискучі музиканти: скрипаль Д. Бертьє, віолончеліст С. Вільконський, співачка О. Муравйова; почали свою педагогічну діяльність молоді випускники консерваторії — піаністи А. Янкелевич та Є. Сливак, композитори Б. Лятошинський, Л. Ревуцький, П. Козицький та ін. У 1922 р. директором консерваторії був обраний обдарований піаніст і організатор Костянтин Михайлов. Саме йому довелося

очолити консерваторію в один з найбільш гострих і суперечливих періодів її існування, пов'язаний з втіленням нових організаційних ідей в освіті реорганізації системи вищої музичної освіти на початку 1920-х років. За спогадами К. Михайлова, суть реформи полягала в необхідності розмежовування функцій вищих музичних навчальних закладів за двома типами: одні з них готують виконавців-інструменталістів і вокалістів (це функція консерваторій, які далі будуть називатися музичними технікумами на правах ВНЗ); інші заклади готують організаторів-композиторів, диригентів, педагогів, музикознавців (ця функція належить музичним інститутам, зокрема, в Києві — Музично-драматичному інституту ім. М. В. Лисенка). Нова концепція ґрунтувалась на тому постулаті, що підготувати працівників музичного мистецтва обох типів в одному навчальному закладі неможливо. Ідея такої реформи, в основі якої лежав політико-ідеологічний підхід, палко підтримувалася наркомосом України, але знайшла рішучий опір професійно орієнтованої адміністрації і колективу консерваторії. Подальша й практична діяльність внесла свої корективи в помилковий, формальний підхід «реформаторів», заснований на ідеї штучної ізоляції виконавців-практиків від виконавців-організаторів, що зрештою й призвело в 1928 р. до нової реорганізації[1].

Численні реорганізації й експерименти, спрямовані на пошук адекватної часу та потребам культурного будівництва країни моделі музичної освіти, супроводжувані гарячими дискусіями, не заважали Київській консерваторії вже на початку 1920-х років стати центром музичного життя міста, що здійснював основну музично-просвітницьку, музично-виховну та концертну практику в Києві. Професори, викладачі і студенти консерваторії провадили величезну концертну діяльність не тільки в залах свого навчального закладу, а й на сценах філармонії, численних клубів[2], підприємств, у військових частинах. У їх трактовках актуалізувалася класична, романтична, сучасна музика, пропагувалися твори українських композиторів.

Велику популярність мали в Києві виступи видатного піаніста, професора Київської консерваторії Генріха Нейґауза. «Піаніста не лякали труднощі сприйняття публікою складних тво-

рів, він вірив у слухача і вчив його розуміти справжню, глибоку музику фуг Баха, останніх сонат Бетховена, творів Брамса і особливо Скрябіна»[3].

Від'їжджаючи з Києва до Москви в 1922 р., Г. Нейґауз дав два концерти, виконавши 10 фортепіанних сонат Скрябіна, що стало історичною подією в художньому житті міста. І навіть ставши професором Московської консерваторії, Г. Нейґауз щороку гастролював у Києві, виступаючи як соліст, ансамбліст, акомпаніатор, а також граючи з різними оркестрами.

Величезну роль у вихованні художньо-естетичних смаків широких кіл слухачів, в ознайомленні їх із кращими надбаннями світового музичного мистецтва відіграла творча діяльність професора Київської консерваторії Григорія Беклемішева. У 1923 р. він розпочав цикл «Музично-історичних демонстрацій», які проходили у формі невеликих доповідей, написаних ним, і супроводжувались демонстрацією музичних творів як класичних, так і сучасних, зокрема маловідомих або безпідставно забутих. Деякі демонстрації присвячувались ювілейним або пам'ятним датам (зокрема, Баха, Бузоні, Бетховена, Вебера, Скрябіна та ін.). Усього з 1923 по 1928 роки було продемонстровано близько двох тисяч творів.

Велику виконавську й просвітницьку роботу проводили інші провідні педагоги Київської консерваторії В. Пухальський, Ф. Блуменфельд, Б. Яворський, С. Тарновський, К. Михайлов, Л. Штейнберг, Д. Бертьє, а також їхні талановиті вихованці В. Горовиць, А. Луфер, А. Унінський, В. Розумовська, В. Ямпольський, Т. Гутман, В. Стешенко, Є. Сливак, А. Альшванг, Г. Коган, М. Гозенпуд, А. Янкелевич, І. Тамаров, Я. Фастовський, І. Беркович, Б. Мілич, Г. Курковський, Є. Толпін та ін. Величезною популярністю користувалося так зване «професорське тріо» у складі Г. Беклемішева (фортепіано), Д. Бертьє (скрипка) та С. Вільконського (віолончель), у виконанні якого можна було почути камерні твори сучасних українських композиторів В. Барвінського, Б. Лятошинського, В. Золотарьова та ін. На початку 1920-х років студенти музтехнікуму (а саме так тоді називалася Київська консерваторія) вели активну діяльність в рамках концертних сезонів щойно відкритої Української радянської філар-

монії. «Силами молодих митців було поставлено оперу «Царева наречена» М. Римського-Корсакова, з великим успіхом пройшов концерт, присвячений 100-річчю від дня смерті К. М. Вебера та творчості М. Глінки (зокрема, звучала увертюра до опери «Руслан і Людмила»). Успіх концерту багато в чому залежав від таланту і наполегливості художнього керівника студентського колективу професора Д. Бертьє»[4].

На початку 1920-х років у Києві можна було почути виступи співаків О. Колодуб, Д. Євтушенка, К. Антокольської, Д. Ревуцького, віолончеліста І. Козлова, кларнетиста Л. Хазіна; пісенно-хорове мистецтво того часу репрезентували такі творчі колективи, як вокальний квартет ім. Л. Ревуцького, утворено в 1920 р. хорова капела «Думка», хор залізничників під керуванням П. Гончарова тощо. Оригінальними й сміливими формами творчо-виконавської практики дивував слухачів «Симфанс» — оркестр без диригента.

Активним і насиченим було гастрольне життя столиці України: симфонічними оркестрами диригували відомі радянські диригенти М. Малько, А. Маргулян, М. Вериківський, О. Павлов-Арбенін, В. Бердяєв, Л. Штейнберг, І. Паліцин, а також німецькі диригенти О. Фрід, Г. Унгер та ін.; на київських сценах виступали струнні квартети ім. Глазунова, ім. Страдіваріуса, дрезденський квартет ім. Хіндеміта, український державний квартет; часто приїздили відомі скрипалі Ф. Крейслер, Н. Мільштейн, Я. Кубелик, М. Полякін, Н. Бліндер, М. Ерденко, брати Вацлав і Павло Коханські, Ж. Сігетті, віолончеліст А. Казадезюс, піаніст Е. Петрі; давали авторські концерти російські композитори О. Гречанінов, Р. Глієр, С. Прокоф'єв, М. Метнер, О. Глазунов та ін.

Як бачимо, гастрольно-концертне життя Києва на початку 1920-х років було досить жвавим, яскравим і різноманітним, виконавське мистецтво того часу пов'язане з численними відомими і новими іменами, творчими колективами, а також новими формами контакту зі слухачем, як-от: концерт-мітинг, концерт-лекція, шефський концерт, музично-історичні демонстрації тощо. А провідне місце в музичному житті Києва на початку 1920-х років належало Київській консерваторії.

Формування мистецької школи Київської консерваторії, її

особливого місця в культурі України пов'язуємо з досвідом практичної діяльності непересічних особистостей, культурних діячів цього періоду. В атмосфері жанрово-стильового розмаїття і плюралізму ідейних платформ, здобутків і втрат української музичної культури, вдалих і хибних експериментів у галузі музичної освіти, насиченого гастрольно-концертного життя Києва й відбулася перша зустріч двох видатних митців — Бориса Миколайовича Лятошинського та Ігоря Федоровича Белзи. Це сталося у вересні 1922 р. 18-річний Ігор Белза щойно став студентом історико-філологічного факультету Київського університету, куди вступив за порадою матері. Але мрія про заняття музикою привела його до Київської консерваторії, від студентів якої він і дізнався про молодого педагога, талановитого композитора й улюбленого учня Р. М. Глієра Бориса Миколайовича Лятошинського. Б. М. Лятошинський був тоді ще зовсім молодим педагогом: він розпочав науково-педагогічну діяльність у Київській консерваторії одразу після закінчення цього навчального закладу в 1919 р., а в 1920 р., після від'їзду Р. М. Глієра до Москви, Б. Лятошинський успадкував його клас композиції. Зустріч із Б. Лятошинським укріпила І. Белзу в думці вступити до консерваторії й серйозно вивчати теорію композиції. І. Белза залишив нащадкам спогади про першу зустріч зі своїм учителем: «Коли я вперше побачив Бориса Миколайовича, йому було 27 років. Мене вразили його величезні, трохи сумні очі, надзвичайно натхненне обличчя, благородна простота і стриманість мови, позбавленої будь-якої афектації... він завжди залишався простим і природним»[5].

Що стосується самого І. Белзи, то він був дуже жвавим, допитливим юнаком із різнобічними інтересами. З дитинства в нього виявилися лінгвістичні здібності, і він швидко опанував під керівництвом батьків кілька європейських мов (французьку, італійську, німецьку), а також латину, на чому особливо наполягав батько. Навчаючись у гімназії в невеличкому українському містечку Лубни, куди родина евакуювалася з Варшави в липні 1915 р., під час Першої світової війни, Ігор несподівано захопився математикою та астрономією, почав здійснювати спостереження за погодою на місцевій метеорологічній станції і згодом

навіть дістав дозвіл самостійно укладати і відправляти зведені дані до Пулковської обсерваторії. А ставши студентом університету, І. Белза не тільки шукав можливості продовжити музичну освіту, а й почав відвідувати ще й семінари з психоаналізу на медичному факультеті, які вів професор Є. Д. Голдовський. Ігор настільки захопився таємницями людської психіки і виявив такі здібності, що його почали запрошувати в клініку асистувати на сеансах гіпнозу.

Але все ж таки серед усіх його різноманітних, часом протилежних захоплень перемогла музика, і він зважився складати іспит до класу композиції Б. М. Лятошинського. Вступний іспит до класу композиції, який складався зі співбесіди з теорії та історії музики та прослуховувань творів вступника, керівник класу Б. М. Лятошинський приймав разом із тодішнім директором консерваторії Ф. М. Блуменфельдом. І. Белза згадує, що він був вражений тим, як Фелікс Михайлович та Борис Миколайович феноменально читали з аркуша. І. Белза подав до приймальної комісії кілька фортепіанних прелюдій і поему «Загибель Ікара» і після іспиту з великою радістю дізнався, що зарахований до класу композиції Бориса Миколайовича.

Дуже детально І. Белза описує заняття в класі Б. Лятошинського, які велися «...на диво захопливо. Суто професійній стороні музичної освіти приділялася найпильніша увага, вже починаючи з простих гармонічних задач. Поряд із класичним підручником Римського-Корсакова застосовувались також задачник Аренського та інші посібники... Поступово рамки занять з гармонії розширялися, поєднуючись із вивченням літератури, оскільки Борис Миколайович, роз'яснюючи теоретичні позиції, наводив приклади з творів російських і зарубіжних класиків. Як правило, ноти стояли перед нами на пюпітрі, а Борис Миколайович давав пояснення та грав твори будь-якої складності напам'ять. Він не обмежувався фортепіанними творами, а показував нам також уривки з партитур і робив одночасно побіжні зауваження щодо інструментовки». [1, *8–9*].

«Серед західноєвропейських композиторів на уроках Лятошинського частіше за інших фігурували Шуман і Вагнер. Що стосується вітчизняної музики, то російська класика ана-

лізувалася надзвичайно детально, відзначалися особливості слов'янського інтонаційного ладу, мелодики й гармонії. Часто проводилися паралелі з Шопеном, і Борис Миколайович звертав нашу увагу на його сонати, на їхні характерні риси. Говорячи про одвічну спільність музичних культур слов'янських народів, наш учитель не раз відзначав близькість до Шопена, Глінки, Римського-Корсакова, Чайковського і Скрябіна. Борис Миколайович ніколи не накидав нам своїх смаків, але відчувалося, як він любить Скрябіна. Усі десять сонат були ним скурпульозно проаналізовані в класі,... часто наводилися приклади з усіх оркестрових творів Скрябіна» [1, *9–10*].

«Поєднуючи заняття гармонією, строгим і вільним стилем контрапункта з аналізами творів різних авторів, Борис Миколайович завжди знаходив час, щоб залишитися з нами в класі й дізнатися, чи не приніс хтось із учнів нову композицію, чогось свого. У випадку позитивної відповіді починався ретельний розбір нового твору: спочатку грав автор, а потім професор. Борис Миколайович із однаковою увагою ставився до всіх, уважно вслухаючись у все нове, що звучало в стінах його класу» [1, *11*].

Б. Лятошинський був дуже вимогливим до своїх учнів, навчав їх самостійності мислення, наполегливості в роботі над удосконаленням власної майстерності, а також виховував у них високе почуття відповідальності за своє покликання та працю перед суспільством. І. Белза згадував, що показував учителю свої твори з 1922 р., відколи вступив до його класу, але тільки в 1928 р., через 3 роки по закінченні консерваторії, Борис Миколайович, прослухавши кілька його фортепіанних творів, сказав: «Ось це вже можна друкувати» [1, *11*]. Так, першими виданими творами І. Белзи стали «Чотири прелюдії» для фортепіано 1923–1925 років, ор. 5 (Київ, Укр. муз. в-во, 1929), Колискова, Легенда і Похоронний марш для фортепіано 1927–1928 років, ор. 16 (Leipcig, Johannes Steudel, 1928–1930), Два ноктюрни для фортепіано 1926–1927 років, ор. 25 (Leipcig, Johannes Steudel, 1929) та Четверта соната для фортепіано 1927 р., ор. 26 (Музсектор Держвидаву. Універсальне в-во, Москва–Відень–Лейпциг, 1929).

Своїх творів Б. Лятошинський ніколи не показував учням у класі, але І. Белзі дозволено було відвідувати гостинну оселю

Лятошинських на Театральній вулиці (нині — вул. М. Лисенка), де по четвергах збиралися неперевершені музиканти й поети. Саме там І. Белза вперше почув романси Б. Лятошинського 1920-х років, які виконувала його дружина Маргарита Олександрівна Царевич-Лятошинська. Твори Б. Лятошинського можна було почути й у виконанні професорів і студентів Київської консерваторії. Так, у 1922 р. у виконанні уславленого «професорського тріо» (Г. М. Беклемішев — фортепіано, Д. С. Бертьє — скрипка, С. В. Вільконський — віолончель) уперше прозвучало Тріо № 1 Б. Лятошинського. Прем'єра справила на І. Белзу таке сильне враження, що в нього народилася думка почати збирати відомості про життя і творчість учителя [1, *15*]. Уже тоді, в рік першої зустрічі зі своїм наставником, ще зовсім юний І. Белза інтуїтивно, але так прозірливо відчув силу таланту молодого Б. Лятошинського, передбачив його видатну роль в історії української музики, а згодом став його першим біографом.

Захоплення особистістю і творчістю Б. Лятошинського відбилося на власній творчості І. Белзи. Якщо порівняти списки творів обох композиторів періду навчання І. Белзи в Київській консерваторії (1922–1925 роки), то помітною стає подібність творчих пошуків митців, явно простежуються паралелі в жанрово-стильових напрямках творчості. На жаль, ми на сьогодні не маємо інформації, чи це було завдання, отримане І. Белзою в класі Б. М. Лятошинського, чи це була власна творча ініціатива І. Белзи, але вже сам факт того, що він звертається до тих самих поетичних текстів у камерно-вокальній творчості або до тих самих камерних і фортепіанних жанрів, що і його вчитель, свідчить про прагнення дати власну інтерпретацію жанрів, віднайти інші засоби їх музичного втілення. А якщо врахувати, що й сам Б. Лятошинський вперше звертався до деяких інструментальних жанрів у цей період (наприклад, до жанрів фортепіанної сонати або циклу фортепіанних п'єс), то виникає думка, що такий паралелізм творчих пошуків міг бути виявом своєрідної творчої полеміки, негласного азартного змагання двох молодих митців. Тим більше, що музика І. Белзи дає мало підстав стверджувати, ніби вона є сліпим учнівським копіюванням, наслідуванням стилю творів учителя.

Для порівняння звернімось до фортепіанних циклів «Відображення» ор. 16 Б. Лятошинського та «Чотири прелюдії» ор. 5 І. Белзи. Перший твір доволі різнобічно проаналізований у музикознавчій літературі (Н. Запорожець, С. Зандрок, О. Гордієнко, Є. Ржанов, Е. Ткач, О. Ковальська, Є. Харченко та ін.). Не вдаючись у подробиці інтонаційно-ритмічних і формотворчих особливостей «Відображень», проаналізуємо музикознавчі інтерпретації образного змісту семи п'єс циклу. Серед дослідників (вони ж — виконавці твору) немає єдності в питанні трактування образно-драматургічної концепції циклу, що дає підстави до висновку про невичерпне багатство, внутрішню багатозначність його образного змісту. Так, Є. Ржанов і Е. Ткач відчувають «Відображення» як серію контрастних настроїв-переживань у русі від різних граней лірики (зокрема розпачу й траурної безнадійності) до утвердження волі, енергії, мужності. У трактуваннях цих дослідників перша п'єса циклу — виразник активного, героїчного, мужнього первня, який створює вольовий енергійний образ, друга — відхід у сферу задушевної, м'якої, тремтливої лірики, почуттів схвильованості і сум'яття, третя і четверта п'єси пов'язані з безнадійно розпачливим настроєм і траурними переживаннями, п'ята — більш абстрактна, змальовує нестійкий, хиткий, мерехтливий образ, відірваний від реальності і спрямований у світ ілюзій і мрій, у шостій п'єсі з'являються відчуття іронії («как бы отрезвляющая ирония»), скепсису, які повертають, відроджують героя твору до життя, і, нарешті, сьома п'єса продовжує перерване траурним настроєм буяння, розвиток життя, розпочатий у третій п'єсі. Фінал циклу — утвердження волі, енергії, мужності Головної теми [5].

О. Ковальська-Фрайт відчуває у крайніх розділах циклу драматизм, агресію і, водночас, приреченість, грізну силу фатуму як домінантну ідею. У її концепції цикл «Відображення» починається драматично й агресивно, але водночас приречено, його короткий вступ-«епіграф» однозначно сприймається дослідницею як заклик memento mori (лат. — «пам'ятай про смерть»). Наступна п'єса, за О. Ковальською-Фрайт, має стриманий, більш просвітлений характер, ніж в інших п'єсах циклу. Загалом дослідниця вирізняє у перших чотирьох мініатюрах твору своєрідний

мікроцикл, де I ч. — Приреченість, II ч. — Мрія, III ч. — Протистояння, IV ч. — Загибель. Далі йде психологічна реакція на драматичні події мікроциклу. П'ята частина, подібно до другої, має стриманий і більш просвітлений характер, шоста — певна смислова кульмінація твору, найбільш гостра й агресивна п'єса циклу, в якій переважає сарказм, насмішка, сьома — дуже динамічна за своїм розвитком. У ній музикознавець вирізняє три фази, відповідно до конкретизуючих ремарок композитора — схвильовано, неспокійно, незатишно. На думку О. Ковальської-Фрайт, автор циклу знову повертається до початкового образу грізного заклику, котрий, як голос фатуму, завершує твір [6].

Є. Харченко сприймає цикл «Відображення» як діалектичне протистояння ідеального й реального, суб'єктивного та об'єктивного з явною перевагою останнього, хоча це й не дає відчуття розв'язаності конфлікту. Зокрема, у першій п'єсі циклу, на думку дослідниці, експонується образ грізної величної даності зовнішнього світу, у другій — образ ідеального суб'єктивного внутрішнього світу людини, образ недосяжної мрії, який сприймається як протилежність першій частині. Наступну, третю частину циклу Є. Харченко сприймає як внутрішню суперечність, яка зароджується як рефлексія на об'єктивну реальність, її відображення, конфлікт і боротьба рушійних сил циклу. Четверту і п'яту мініатюри циклу дослідниця відчуває неподільно, цілісно, як найбільш витончену лірико-психологічну сторінку твору, де композитор немовби прощається з образом далекої мрії з надреального світу, демонструючи неможливість її досягнення. Цікавою в інтерпретації Є. Харченко є шоста п'єса, в якій, на думку дослідниці, іронічно-саркастична тема ніби насміхається над темою мрії, гротескно викривлюючи інтонації першопочаткової теми-тези. Закінчується цикл, за Є. Харченко, ствердженням образу реального світу, якому ніщо не в змозі протистояти, істина лишається непізнаною, а конфлікт — нерозв'язаним [7].

Відсутно єдність серед музикознавців і в інтерпретаціях образного змісту «Чотирьох прелюдій» ор. 5 І. Белзи. Х. Блажкевич-Чаплін пропонує концепцію циклу як серії контрастних ліричних образів — мініатюр з акцентом на урочистому, вольовому, героїчно-переможному завершенні. На думку дослідниці, у пер-

шій прелюдії втілено образ зосереджених, похмурих роздумів, наділений розповідною розміреністю. Ритмічно примхлива «політність» другої прелюдії примушує Х. Блажкевич-Чаплін згадати про стиль видатного російського композитора Олександра Скрябіна. У третій прелюдії дослідниця відчуває гранично сконденсований образ роздумів, не похмурих, а ліричних, які закінчуються ніби питанням. Вольовою, героїчно-стрімкою відповіддю на запитання і водночас урочисто-переможним завершенням циклу стає, за Х. Блажкевич-Чаплін, остання, четверта прелюдія.

Автор цієї статті пропонує іншу музикознавчу інтерпретацію образного змісту «Чотирьох прелюдій» ор. 5 І. Белзи. Цей мініатюрний цикл вражає глибиною, рафінованістю, сучасною музичною мовою і компактністю висловлювання, що є типовими для композитора XX сторіччя. У творі, що будується за принципом контрасту, «закодовані» різні, гранично концентровані, але надзвичайно опуклі й виразні образи, різнобарвний спектр емоцій і станів від стрімкості, політності до трагічної ходи. Так, у першій прелюдії виникає асоціація з фортепіанними мініатюрами О. Скрябіна і Б. Лятошинського (як відомо, зі слів самого І. Белзи, навчаючись у класі Б. М. Лятошинського, він старанно вивчав твори О. Скрябіна, що й далося взнаки на його власному стилі). Стриманий, навіть трохи суворий, але внутрішньо напружений образ створений типовими пізньоромантичними засобами: грона вишуканих акордів у низькому регістрі, піаніссімо, на фоні заглиблених басів (останній засіб І. Белза успадкував від свого вчителя). Хоральний тип викладу музичного матеріалу з притаманною йому помірністю руху доповнюється зростанням динаміки від піаніссімо до фортисимо, що сприяє певній драматизації зовнішньо стриманого образу. Така змістовна насиченість у рамках дуже короткої (всього 13 тактів) одночастинної форми є свідченням особливої гостроти світовідчуття сучасного митця.

Друга прелюдія циклу — інший образ, інший настрій, витончений, граціозний, елегантний. Така несподівана зміна вимагає й нових засобів музичної виразності. Відокремлена мелодична лінія верхнього голосу — приклад типово інструментальної, дещо салонної мелодики з ходами на широкі інтервали, пунктирним ритмом — створює ефект легкості, політності. Загальне

полегшення фактури, порівняно з попередньою п'єсою, й ламаний мелодичний матеріал викликає стійку асоціацію зі стилем фортепіанних творів польського композитора, сучасника І. Белзи Кароля Шимановського.

Третя прелюдія — найкоротша, але не менш яскрава за образним змістом. Із високопрофесійною майстерністю і вишуканим художнім смаком автор втілює образ глибоких філософських роздумів. Усього 9 тактів знадобилося композиторові для того, щоб передати в музиці напружену зосередженість, плинність думки в часі, для чого використані такі засоби, як повільний, плавний хроматичний рух голосів з верхнього регістру в нижній, відсутність логіки тактової риски, перемінність метру та ін. Низхідна спрямованість мелодичного руху та ємність заключного, кульмінаційного звороту в тяжкому нижньому регістрі не є свідченням оптимістичності цих роздумів.

Остання, четверта прелюдія — трагічна кульмінація циклу. Вона має назву Basso ostinato, яка в цьому випадку стосується не тільки форми, а й змісту. Взагалі, важкі баси, що з'явилися ще в першій прелюдії, стали домінантною силою всього циклу. А в музичну тканину останньої п'єси, що має синтетичний характер, проникають елементи трьох попередніх прелюдій: акордова фактура від першої, ламані ходи на широкі інтервали в мелодичній лінії верхнього голосу — від другої, дводольний розмір із синкопованою ритмічною фігурою на останній долі, постійна низхідна спрямованість мелодичного руху (в цьому випадку баса) та елементи хроматизації — від третьої. У плані логіки музичного розвитку остання прелюдія спирається на протидію, протиставлення двох інтонаційних сфер: одна з них уособлює грубий, механістичний, невблаганний образ, інша — докорінно протилежний, людяний, хоча й дуже напружений. Композитор застосовує цікавий драматургічний прийом, який допомагає розкрити наявність конфлікту двох протилежних образних сфер: верхній і нижній інтонаційні шари постійно розходяться в протилежному русі: нижній зсувається в низхідному напрямку, а верхній прагне вгору.

Можливо, в цьому мініатюрному циклі прелюдій здобула певний відбиток концепція людини початку XX сторіччя —

складної, напруженої, буремної доби, а може, то була реакція Белзи-митця на якісь маловідомі нам події кінця 1920-х років. У будь-якому разі цикл свідчить про оригінальний композиторський стиль І. Белзи, котрий спирався, з одного боку, на пізньоромантичні скрябінські традиції, з іншого — на стильові засади слов'янської (зокрема, української, польської) музики, чому сприяло спілкування з Б. Лятошинським і К. Шимановським.

Отже, говорити про наслідування стилю Б. Лятошинського Ігорем Белзою, на мою думку, не варто, мова може бути про окремі стильові знаки, наприклад, заглиблені, дуже низькі баси у супроводі першої прелюдії І. Белзи (відомо, що Б. Лятошинський часто використовував цей засіб у своїй фортепіанній творчості). Порівняння «Відображень» Б. Лятошинського та «Чотирьох прелюдій» І. Белзи виявляє ще одну стилістичну паралель, яка полягає у використанні засобів остинато: остання, четверта прелюдія циклу І. Белзи на тему Basso ostinato, а в IV п'єсі «Відображень» Б. Лятошинського використана остинатна ритмічна фігура, яка упродовж 22-х тактів повторюється 18 разів. Однак засоби остинато у Лятошинського й у Белзи слугують створенню абсолютно різних образів. Загалом, стильові впливи в музиці І. Белзи не обмежуються музикою його вчителя Б. Лятошинського, вони значно ширші: розглянуті «Чотири прелюдії» спираються в своїх стильових засадах, з одного боку, на пізньоромантичні скрябінські традиції, з іншого — на стильові ознаки слов'янської (української, польської) музики. Напружений пошук нової стилістичної палітри, відмова від стереотипів мислення, висока професійна майстерність, самобутній піаністичний стиль, що полягає в поєднанні емоційної насиченості з лаконізмом — риси, які свідчать про оригінальність, неповторність композиторського обдарування І. Белзи.

У цілому творчі шукання Б. Лятошинського і І. Белзи в галузі розвитку сучасної музичної мови, радикального оновлення засобів музичної виразності та образного змісту творів потужно влилися в річище модерних тенденцій української музичної культури початку 1920-х років. Саме в цей період до обох музикантів приходить популярність у музичних колах, їхніми новаторськими творами починають цікавитися виконавці і видавці нотної літератури. Творчість Б. Лятошинського та учнів

його класу викликала особливий інтерес у професора Г. М. Беклемішева, який уважно стежив за паростками усього нового в Київській консерваторії і майже всім своїм учням давав грати твори представників школи Лятошинського, хоча той ніколи не просив свого колегу-піаніста про таку рекламу здобутків своїх вихованців.

Час навчання І. Белзи в Київській консерваторії (1922–1925 роки) став не тільки періодом формування професійної майстерності молодого музиканта під керівництвом його старшого колеги Б. Лятошинського. Це був час невпинного зближення двох яскравих творчих фігур, початок великої творчої й людської дружби, яка тривала не одне десятиліття. Збереглася величезна переписка митців, частина якої знаходиться у сина І. Белзи Святослава в Москві, а друга — в архіві Б. М. Лятошинського в Києві. Це листування, яке ще чекає своєї розшифровки та наукового осмислення, може пролити світло на події творчого й життєвого шляху обох митців, як свого часу це сталося з епістолярною спадщиною Б. Лятошинського та Р. М. Глієра. До речі, І. Белза став для Б. Лятошинського тим, ким сам Б. Лятошинський був для Р. Глієра: не тільки улюбленим учнем, а й другом, колегою, соратником, спорідненою душею. Б.Лятошинський присвятив І.Ф.Белзі декілька творів: скрипкову сонату, симфонію № 3 з надзвичайно зворушливими дарчими написами. На «Слов'янському концерті» і партитурі «Ромео і Джульєтти» Борис Миколайович написав: «Дорогому і найкращому другу», а на партитурах Третьої і Четвертої симфоній, подарованих незадовго до смерті Лятошинського, — «Другу життя мого».

У Б. Лятошинського та І. Белзи дійсно було багато спільного, і з плином часу кількість точок дотику неухильно зростала.

По-перше, вчителя та учня розділяли за віком усього 9 років. Це було майже одне покоління.

По-друге, обидва митці були виховані в інтелігентних, високоосвічених родинах, володіли кількома іноземними мовами, мали широку ерудицію та різнобічні інтереси. Зокрема, батько Б. Лятошинського Микола Леонтійович був учителем історії, займався науковою діяльністю в галузі історичних наук, вів знач-ну громадсько-освітню роботу як директор гімназій у Житомирі, Немирові, Златополі. Мати добре грала на фортепіано й

співала. Завдяки родинним традиціям виховання і різнобічній освіті Б. Лятошинський, крім української і російської, добре знав французьку, німецьку, польську мови та латину. Що стосується І. Белзи, то його батько Федір Іванович був юристом, вів науково-педагогічну діяльність у Варшавському університеті, де читав курс римського права. Мати, Марія Миколаївна, викладала у Варшаві французьку, італійську та німецьку мови. Відповідно, І. Белза знав усі слов'янські мови, італійську, німецьку, французьку, англійську, латину, а також староримську мову (дантівський діалект).

Також обидва композитори мали в генеалогічних древах родоводу польські корені. Так, Б. М. Лятошинський походив із дуже давнього польського роду Якса-Лятошинських, багато представників якого згадуються в історії як Польщі, так і Росії. Ранні твори композитора (фортепіанні п'єси, зокрема мазурки) підписані саме таким подвійним прізвищем, а один із них — Борис Якса. Широкий генеалогічний і геральдичний матеріал про різні гілки цього роду зібрала московська дослідниця Т. М. Лятошинська, яка передала всю документацію, отриману нею в СРСР і Польщі, до Всесоюзної державної бібліотеки ім. Леніна (фонд Лятошинських) [4, *14*].

Ігор Белза теж мав польське походження. Як пише Х. Блажкевич-Чаплін, «на північному сході від Львова розташоване невеличке містечко Белз, перші згадки про яке відносять до початку XI століття. Свого часу це була столиця удільного князівства, пізніше — воєводства, в гербі якої зображено білого грифа із золотою короною на червоному полі. Звідси родом були краківський вчений Якоб з Белза (помер у 1543 році) і ректор Краківського університету Марцін Белза (помер у 1542 році). Давній рід прославив хімік Юзеф Белза (1805–1888), близький друг родини Шопенів. Син його, відомий польський письменник Владислав Белза (1847–1913), був похресником сестри Шопена — Юстини Ізабелли. Не менш відомим був і другий син Юзефа Белзи — Станіслав (1849–1929), публіцист і мандрівник. До цього роду, окремі представники якого залишили помітний слід у науці та культурі, належить і Ігор Федорович Белза» [4, *6*].

Якщо продовжити порівняння особистостей Б. Лятошин-

ського та І. Белзи, то слід зауважити, що їх зближували також спорідненість психічного складу, подібність естетичних поглядів і художніх нахилів. Близьким було й їхнє бачення світу та сприйняття подій у навколишньому середовищі. Тому такими схожими в них виявилися способи музичного мислення, коло образів і засоби їх втілення, пізніше — інтерес до слов'янської тематики та інших граней творчого буття. Так, у творчому доробку Б. Лятошинського представлено велику кількість творів на слов'янську тематику. Це, зокрема, «Поема возз'єднання» для великого симфонічного оркестру, 1949–1950, ор. 49, «Слов'янський концерт» для фортепіано з оркестром, 1953, ор. 54, Дві мазурки на польські народні теми для віолончелі і фортепіано, 1953, ор. 55, «Гражина», балада для симфонічного оркестру, 1955, ор. 58, «На берегах Вісли», симфонічна поема для оркестру, 1958, ор. 59, «Польська сюїта» для симфонічного оркестру, 1961, ор. 60, «Слов'янська увертюра» для симфонічного оркестру, 1961, ор. 61, «Слов'янська сюїта» для симфонічного оркестру, 1966, ор. 68.

Композиторська творчість І. Белзи була короткотривалою, оскільки їй було завдано нищівного удару сумнозвісною постановою ЦК КП(б)У «Про стан і заходи поліпшення музичного мистецтва на Україні у зв'язку з рішенням ЦК ВКП(б) Про оперу "Велика дружба" В. Мураделі», надрукованій у газеті «Радянське мистецтво» від 26 травня 1948 року. І. Белзу разом з Б. Лятошинським та іншими українськими композиторами було безпідставно звинувачено у формалізмі. Після постанови І. Белза зосередився на науковій діяльності, зокрема загальна кількість його музикознавчих праць перевищує 500. Помітним є інтерес ученого до слов'янської тематики. Його перу належать монографії про О. Скрябіна, Ф. Шопена, А. Дворжака, М. Огінського, М. Шимановську, М. Карловича, С. Монюшка, Ю. Зарембського, З. Неєдли та ін., фундаментальні праці «Історія польської музичної культури» в 3-х томах, «Історія чеської музичної культури» в 2-х томах, нариси «З історії російсько-чеських музичних зв'язків» у 2-х збірниках, «З історії російсько-польських музичних зв'язків», збірник «Про слов'янську музику» та інші музикознавчі і культурологічні праці.

Багато уваги приділяли і Б. Лятошинський, і І. Белза музично-

громадській діяльності. Так, Б. Лятошинський уже з молодих років обіймав відповідальні посади голови Асоціації сучасної музики України (1922–1925), голови правління Спілки композиторів України (1939–1941). Після війни був членом правління СК УРСР, художнім керівником Київської філармонії, членом журі міжнародних виконавських конкурсів, зокрема імені П. І. Чайковського та імені М. В. Лисенка, квартетного конкурсу в Бельгії. Своєю чергою, І. Белза був Почесним доктором Карлового університету у Празі, Варшавської музичної академії імені Фредерика Шопена; Головою Дантівської комісії Академії наук СРСР; членом Пушкінської комісії АН СРСР; членом наукових, літературних і музичних товариств у Польщі та Чехословаччині; членом правління Міжнародного товариства ім. Ф. Шопена у Відні.

Нарешті, і Б. Лятошинського, і І. Белзу зближувала любов до природи, тварин. Як сказав в одному інтерв'ю син Ігоря Белзи Святослав, йому завжди неймовірно імпонувала любов Б. Лятошинського до братів наших менших. У Лятошинського на дачі у Ворзелі було влаштовано цілу систему жердин, по яких білки могли забігати на веранду. Він регулярно взимку привозив портфель волоських горіхів, які скуповував у хлопчаків зі всієї околиці, щоб підгодовувати своїх білочок. Також він дуже любив котів. Ця любов до усього живого відчутно зближувала родини Лятошинських і Белз.

У цій статті ми висвітлили лише деякі аспекти взаємовідносин двох видатних митців Б. Лятошинського та І. Белзи на етапі їхнього творчого становлення в контексті Української культури 20-х років XX століття. Подальше дослідження цієї теми допоможе не тільки заповнити «білі плями» у біографіях обох митців і в історії Київської консерваторії, яка у 2013 році відсвяткувала свій 100-річний ювілей, але й спрямувати інтелектуальну активність формування національної свідомості, суспільства і самоідентифікації українського соціуму.

Примітки:

[1] Михайлов К. Из истории Киевской консерватории // Академія музичної еліти України: Історія та сучасність : До 90-річчя НМАУ ім. П. І. Чайковського / авт.-упоряд.: А. П. Лащенко та ін. – К.: Муз. Україна, 2004. – 560 с. – С. 51–96.

[2] К. Шамаєва наводить перелік наявних на той час у Києві концертних залів: філармонії, консерваторії, Палацу праці, Оперного театру ім. К. Лібкнехта, Будинку мистецтв, Будинку комосвіти, Народної аудиторії, Будинку вчених та клуби: радробітників, Діловий, друкарів, міліції, трамвайників, залізничників, партклуб заводу «Більшовик» тощо.– Див.: Шамаєва К. І. Концертна діяльність піаністів у Києві в двадцяті роки XX сторіччя // Науково-методичні записки. Том II. Випуск другий. Питання фортепіанної музики. – К.: «Мистецтво», 1964. – С. 32–57. – С. 34.

[3] Шамаєва К. Цитована праця, с. 40.

[4] Зоряний шлях Національної філармонії України. с. 34.

[5] Бэлза И. Ф. Композитор, гражданин, учитель // Борис Лятошинский: Воспоминания. Письма. Материалы в 2-х ч. Часть I. Воспоминания. – К.: Муз. Укр., 1985. – С. 7–35. – С. 7.

Література:

1. *Бэлза И.Ф.* Композитор, гражданин, учитель / И. Бэлза // Борис Лятошинский: Воспоминания. Письма. Материалы в 2-х ч. Ч. I. Воспоминания. – К.:Музична Україна, 1985. – С. 7–35.
2. *Берегова О.* І. Ф. Белза: комунікаційні характеристики особистості і творчості / О. Берегова // Маловідомі та забуті сторінки музичної України: Науковий вісник НМАУ ім. Чайковського. Вип. 55: Зб. ст. – К.: НМАУ, 2006. – С. 15–27.
3. *Бэлза И.* Учитель / И. Бэлза // О музыкантах XX в.: Избр. очерки. – М.: «Советский композитор», 1979. – С. 5–41.
4. *Блажкевич-Чаплін Х.* Ігор Белза: наукове видання / Х. Блажкевич-Чаплін. – Львів: Вид-во «Редакція «Слово Руху», 1998. – 144 с.
5. *Ковальська-Фрайт О.* Символістські тенденції у програмних фортепіанних творах Ф. Якименка та Б. Лятошинського /О. Ковальська-Фрайт // Музична україністика: сучасний вимір. Вип. 3: Зб. ст. – К.: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. – С. 188–199.
6. *Михайлов К.* Из истории Киевской консерватории / К. Михайлов // Академія музичної еліти України: Історія та сучасність: До 90-річчя НМАУ ім. П. І. Чайковського / авт.–упоряд.: А. П. Лащенко та ін. – К.: Муз. Україна, 2004. – 560 с.– С. 51–96.

Єва Коваленко

АСПЕКТИ РЕКОНСТРУКЦІЇ БАЛЕТНИХ ВИСТАВ У НАЦІОНАЛЬНІЙ ОПЕРІ УКРАЇНИ

Одна з постійних проблем балетної режисури полягає в необхідності віднайдення рівноваги танцювального і драматичного чинників. Однобічна перевага першого загрожує перетворити балетну виставу на дивертисмент, натомість ототожнення балету з драмою перетворює його на пантоміму. Ці Сцилла і Харибда балетного мистецтва добре усвідомлювалися його майстрами. Відома балерина О. М. Люком дуже чітко сформулювала труднощі, які постають перед виконавцем через зазначені обставини: «Балет, насамперед — це мистецтво танцювальних форм. Але, крім цього, балет містить в собі і драматичну дію… Щоправда, драматична виразність у балеті принципово інша, ніж виразність звичайної драматичної гри. …всі елементи гри в балеті повинні бути більш піднесеними, якщо можна сказати, більш патетичними, ніж у драмі. Але цього замало: малюнок танцю, його технічна форма не повинні закриватися розмаїттям і багатством драматичних прийомів» [16].

Ця докладна цитата видається необхідною тому, що впродовж довгого часу тривали гострі дискусії щодо можливостей і шляхів розвитку класичного балету. Прихильники зближення балету з пантомімою висували твердження про закостенілість класичних

конвенцій, про їх нежиттєздатність. Таку позицію, приміром, обстоював І. Соллертинський, за яким «…позбавлений сенсу, сюжетного виправдання класичний танець застиг поза часом і простором» [21, *42*]. Ця думка пролунала в контексті дискусій кінця 1920-х років із їх радикалізмом, але суть проблеми залишилася, коли через сорок років у центрі уваги опинилися питання створення хореодрами та хореографічної симфонії. В. Ванслов, слушно вказавши на те, що «переконання про балет як ту саму драму, тільки без слів, виявилося хибним», оскільки тут «пантоміма витіснила танець» [8, *17–18*], водночас наражається на суперечність. З одного боку, протиставляючи балет драмі, він твердить стосовно персонажів балетної вистави, що «танець для них не мовлення, а форма існування» [8, *25*], з іншого ж боку, заперечуючи самого себе, він наголошує: «Хореографія балетної вистави повинна уподібнюватися не сценічному рухові, а словесному тексту драми» [8, *144*]. На нашу думку, для протиставлення «мовлення» та «існування в танці» немає жодних підстав: якщо йдеться про існування живої людини, то воно неможливе поза мовленням, оскільки доки людина живе, доти вона й промовляє, навіть подумки до себе. Існування людини неможливе без мови, а відтак всі її дії у підсумку осмислюються як висловлювання. Спробою подолання суперечностей між танцем і драмою, а відтак між мовленням і дією була запропонована Р. Захаровим концепція «дійового танцю», який «неможливий без виразного руху, а виразові можливості людського тіла невичерпні» [12, *209*].

Однак слід зазначити, що це саме стосується і класичного танцю, який складається лише з тих елементів, які надає біомеханіка, а водночас містить невичерпні можливості осмислення. На розкриття таких можливостей, зокрема, була спрямована реформа М. Фокіна: «У старому балеті танець і гра становили дві роз'єднані сфери поведінки актора на сцені, що робило балет "двомовним". Інше відбувається в "новому балеті" …лініями тіла (тобто танцем) треба казати про радість і сум людини. …Ось чому в фокінських балетах колишні соло і дуети остаточно стають «монологами і діалогами» [20, *63*]. Елементи танцювальних рухів тлумачаться як лексичні одиниці мови, що відтворюються, водночас розкриваючи розмаїття змісту. Людський

крок, приміром, визначений самими можливостями фізіології людського прямоходіння, а водночас існує безліч способів ходи, кожен з яких свідчить про характер персонажа, про наміри і душевний стан. Тому й за фігурами класичного танцю криються безмежні можливості осмислення. То ж має рацію О.М. Люком, яка наголошує на гіперболізації танцювальних фігур, за якими виконавець розкриває прихований сенс. Саме проблему вияву такого глибинного потенціалу виражальності демонструє досвід балетних вистав Національної опери України.

1. «Майстер та Маргарита»: хореографічне прочитання прозаїчного тексту

У роману «Майстер та Маргарита» дуже складна сценічна доля: цей твір є дуже привабливим для постановників, які вбачають у ньому невичерпний потенціал для втілення на сцені — драматичні колізії, яскраво змальовані характери, сюжетну й філософську багатоплановість, що дає можливість для цікавих режисерських рішень. Але повністю передати авторський задум, розкрити код цього твору, який став результатом багаторічних рефлексій письменника та підсумком його творчості, не вдалося майже нікому. В інтерпретаціях «Майстра та Маргарити» режисери та актори висловлюють своє ставлення до твору Булгакова, висвітлюючи ті проблеми, які вони вважають у романі головними.

Давид Авдиш, балетмейстер київської вистави, зуважив у одному з інтерв'ю: «Дуже давно, в 1967 році, коли вийшов цей журнал — «Москва», по-моєму — ми зі старшим братом, діставши його на один день, читали по черзі: спочатку він, потім я. І тоді в мене було таке враження, що світ начебто роздвоЇвся — реальність зникла, з'явилась нереальність ...ірреальність, і вона залишилася для мене головною після роману: виникло відчуття хиткості світу, хиткості статусу художника ...Здається, ось він щось творить, щось робить, а все це може бути в одну мить знищено. Я не знаю, чи можна це прочитати, розгледіти в спектаклі, але саме це я хотів сказати ...Найголовніше — це вразливість, хит-

кість художника... Багато, навіть надто багато у мене пов'язано з романом, про це навіть не хочеться розповідати... Багато особистого ...особистість художника, взаємовідносини художника — не те, що з владою, а зі світом взагалі, неможливість реалізувати себе повністю або хоч частково... Це вразило тоді і хвилює досі» [19].

Балетмейстер виокремив у своїй постановці чотири плани булгаковського твору: біблійний — роман про Ієшуа та Понтія Пілата, романтичний — історія таємного кохання Майстра та Маргарити, радянська дійсність, змальована в жанрі трагіфарсу, та містичний план — лінія Воланда, який є одночасно режисером, ляльководом та суддею цього дійства — він починає виставу і логічно її завершує. За своїм жанром — це балет-фантасмагорія, де всі сюжетні лінії перетинаються, жанри змішуються й трансформуються: агресивне стає комічним, нечиста сила викликає не містичний жах, а усмішку, а трагедія набуває романтичного пафосу.

Загалом жанр самого роману визначити дуже складно, і літературознавці віднаходять у ньому риси як гротескного реалізму (термін, ужитий М. Бахтіним стосовно творчості Ф. Рабле), який був започаткований і розвинутий М. Гоголем, О. Салтиковим-Щедріним і Ф. Достоєвським [17, *14*], так і постмодернізму. Водночас — це романтичний твір, де співіснують реальність і фантазія письменника, а те, що вважається міфом, є науково підтвердженою істиною (адже відомо, що М. Булгаков, приступаючи до написання роману, проштудіював багато наукових праць, присвячених євангельським текстам і демонології). Ознакою романтизму є також протиставлення ідеального світу мрій потворній реальності.

І. Белза визначив художній метод Булгакова як «поетику історичної достовірності» — цей принцип був відкритий О. Пушкіним. Поетика історичної достовірності, використана в «Моцарті та Сальєрі» та «Полтаві», характерна і для булгаковського роману, в якому детально відтворена історична атмосфера подій, описаних у Біблії та Євангеліях, а майже всі сучасні герої мають своїх прототипів у реальному житті [7, *248*]

З приводу поєднання різних жанрів у романі «Майстер

та Маргарита» можна скористатися визначенням академіка М. Б. Храпченка: «Жанри — категорія, якою, можливо, найчастіше оперують історики літератури. Нерідко здійснювалися спроби укласти історію літератури за жанрами. Однак ці спроби, особливо стосовно літератури нового часу, не можна визнати вдалими. Творча індивідуальність письменника, яка грає важливу роль у літературному процесі, ніяк не «вкладається» у жанрові підрозділи. І не жанри обумовлюють розвиток творчості письменників, а художники слова обумовлюють трансформацію жанрів, поступ літератури в цілому» [24, *358*]. І в романі Булгакова відбулася саме така трансформація жанрів, яка не дозволяє точно віднести його до якоїсь певної мистецької системи, бо він не вкладається в жодну з них.

Яскраве різнобарв'я кольорів, жанрів і стилів характерне і для балетної інтерпретації «Майстра та Маргарити», яку здійснив санкт-петербурзький балетмейстер Давид Авдиш у Національній опері. Хореограф переніс на київську сцену спектакль, який він поставив на сцені Пермського театру опери та балету 2003 р., зробивши деякі коректури. Автором музичної партитури був сам постановник, також він робив на оркестрових репетиціях точні вказівки не тільки диригенту-постановнику (народний артист України А. Власенко) щодо темпів, а й музикантам щодо музичних відтінків і техніки виконання. Справді, перед колективом симфонічного оркестру стояло дуже складне завдання, адже в партитурі 4 симфонія Д. Шостаковича поєднується із творами Й.-С. Баха, Г. Берліоза, траурний марш Г. Малера — із славнозвісним канканом Ж. Оффенбаха, революційні пісні 1920-х років — з ліричним танго А. П'яццоли, а вальс Й. Штрауса («Бал у Сатани») набуває дисонансного звучання. До участі у спектаклі залучені відомий акордеоніст, з. а. України Ігор Завадський (соло акордеона) та солістка Національної опери Олена Біхунова, яка виконує вокальну партію в композиції П. Габріеля «Passion» у сцені зваблення Іуди Нізою. Високий професіоналізм київського оркестру дозволив зробити повне оркестрове перекладення всього музичного матеріалу без застосування фонограми. Таке поєднання різних музичних стилів і жанрів стало приводом до нарікання деяких критиків і дало привід для звинувачень у му-

зичній еклектиці [2, *9*], але прийом поєднання різностильових музичних творів використано балетмейстером свідомо, щоб наголосити на багатошаровості балетного сценарію, який визначає використання широкої палітри не тільки хореографічних, а й музичних виражальних засобів.

Постановка Д. Авдиша не була першим втіленням булгаківського роману на балетній сцені. У 1987 р. Б.Ейфман здійснив постановку «Майстра та Маргарити» у ленінградському Театрі сучасного балету. Музику для цієї вистави написав Андрій Петров. Під час гастролей трупи Б. Ейфмана в Києві спектакль був показаний на сцені Палацу «Україна». Кияни були вражені оригінальною хореографічною лексикою, майстерністю виконавців, сміливими режисерськими рішеннями. Хореограф, гостро відчуваючи сучасність і своєчасність зображуваної теми, з особливою дотепністю показав сцену піонерського параду,подавши її як гротеск. Музика Андрія Петрова з широким діапазоном виражальних засобів, яка передає найтонші нюанси почуттів — від лірики до сарказму, від гротеску — до трагедії, відіграла неабияку роль у тому, що спектакль був успішним. Зараз «Майстер та Маргарита» випав з репертуару театру Бориса Ейфмана: змінилась історична ситуація — потрібні нові виражальні засоби. Політична тенденційність поступається місцем психологічній глибині розкриття характерів, на чому й акцентує свою увагу Борис Ейфман у нових виставах.

Якщо Ейфман при інтерпретації літературного твору вирізняє тільки головних героїв, то в спектаклі Д. Авдиша значна кількість персонажів, кожен з яких наділений своїми характеристичними рисами. З особливою ретельністю розроблена «біблійна» частина сюжету. В образах Понтія Пілата, Ієшуа, Іуди по-новому розкрилися творчі індивідуальності артистів Костянтина Пожарницького, Олександра Шаповала, Вадима Буртана, Хідео Сугано, Олексія Коваленка.

Грізна постать першосвященика Каїфи справляє гнітюче враження: монументальна статична виразність Д. Клявіна разом із деталями костюма — довгими чорними шатами та котурнами надають його жестам зловісної магії, допомагаючи у втіленні образу невідворотного зла (артист візуально дуже схожий на ви-

конавця ролі Івана Грозного в однойменному фільмі С. Ейзенштейна М. Черкасова). В. Буртан у партії Іуди показав неймовірну пластичність і своє індивідуальне розуміння акторського завдання. У його зображенні Іуда — жертва своїх пристрастей, які штовхають його на страшний злочин так само, як і призводять до загибелі. Олександр Шаповал в образі Понтія Пілата передає всю складну гаму суперечливих переживань героя, нестерпних мук його сумління. Олексій Коваленко, який танцював у перших виставах, робить акцент саме на жорстокості першого прокуратора Іудеї. Цей артист більш органічно вписався в образ Берліоза — жорсткого й непохитного керівника комуністичного будівництва. Ієшуа — найсимволічніший образ у спектаклі. Солістові балету К. Пожарницькому вдалося досягти повного злиття з роллю. У репертуарі цього артиста багато сольних і навіть провідних партій, але саме образ Ієшуа колеги вважають однією з його найкращих робіт. Тендітна фактура артиста та якась сумна відстороненість від усього земного створюють над ним ореол мучеництва, божественності. Безперечно, в цій трансформації артиста неабияка роль належить балетмейстеру, який розгледів індивідуальність цього виконавця і знайшов потрібні для цього образу засоби виразності.

Антагонічним Ієшуа є образ Воланда — того, «хто вічно хоче зла і вічно творить благо». Воланд за своєю енергетикою — найсильніший образ у балеті. Він спрямовує і вирішує долі головних героїв, з'являючись на сцені в різних іпостасях. У першій дії балетмейстер виводить Ієшуа та Воланда в образах чорного й білого ангела, щоб показати вічну боротьбу добра зі злом, що ніколи не закінчується. «Жах хресних мук Ісуса Христа розуміє тільки Чорний Ангел, ще одне втілення диявола. Це вища сила, але сила зла, сила мороку — Антихрист, вічний супротивник Того, хто віддав життя за спасіння інших» [22]. Партію Воланда виконували солісти балету Ігор Буличов та з. а. України Сергій Сидорський. Кожен із цих талановитих артистів по-своєму інтерпретував образ могутнього і всесильного «князя темряви». Дуже вдалим було виконання партії Воланда Яном Ванею — молодим чеським танцівником, який працює в Національній опері.

Почет Воланда — Коров'єв, кіт Бегемот і Гелла. Перші

двоє — традиційні комічні персонажі, які своїми веселими витівками порушують непохитність всемогутньої Системи, якій не можуть протистояти «земні» герої — Майстер, Бездомний і жертвою якої став і сам Булгаков. Слуги Воланда виступають у балеті в ролі добрих блазнів і викликають симпатію глядачів своїми веселими й незграбними перекиданнями, стрибками, фокусами з квітами, які перетворюють грізний загін НКВС на шансонеток. Апофеозом стає виконання Коров'євим романсу «Я на подвиг тебя проводжала» над тілом нібито вбитого Кота.

Партії Гелли, подруги Воланда, та Нізи, яка причаровує Іуду і заманює його в пастку, виконує одна артистка. Це образ жінки-спокусниці, пов'язаної з дияволом, яка з'являється у різних часах під різними личинами, як і Воланд: зло, приховане під маскою звабливої краси. Експресивний еротичний танець Нізи створює враження магічного дійства. Це немов змія, яка кожної миті готова до нападу, гіпнотизуючи жертву незмигним поглядом. Вісім високих фактурних артистів балету, які уособ-люють грізну кінноту, закручують навкруг танцюючої Нізи мотузки. Ошалілий від пристрасті Іуда кидається до звабливої красуні, потрапляє до смертельного капкану і тіло його безвільно обвисає на перехрещених мотузках.

На початку постановчої роботи Д. Авдиш планував, що Ніза буде танцювати в пуантах, але результат його не задовольняв — артистки були скуті: вони зосереджувались на техніці, а не на акторському завданні. Уже під час сценічних репетицій одна з солісток (Т. Андрєєва) вийшла на сцену в м'яких балетках без п'яток — майже боса. Вона залишила весь малюнок танцю незмінним, але її виконання набуло більшої амплітуди, пластичності, і, звичайно ж, еротики, яка була необхідна для цієї сцени. А сцена ця є кульмінаційною і завершальною «біблійної» частини спектаклю. Слід відзначити в цій партії О. Гуляєву з широкою амплітудою рухів і виразною скульптурністю поз і молоду солістку Р. Бетанкоурт, яка вміло поєднала експресію й кантилену східного танцю. К. Іваненко, відома своїм темпераментним виконанням характерних танців, зокрема іспанських, краще проявила себе у другій дії вистави, в образі Гелли. Аскетична стриманість пластики й виразність жестів артистки, точ-

не розуміння акторського завдання роблять створюваний нею образ дуже значущим і сильним.

«За мною, читачу! Хто сказав тобі, що немає на світі справжнього, вірного, чистого кохання? ...За мною, мій читачу, і тільки за мною, і я покажу тобі таке кохання!» [6, *222*]. Насправді М.Булгаков змалював історію свого останнього й найсильнішого кохання. Прототипом Маргарити стала Олена Сергіївна Шиловська, дружина письменника, яка розділила з ним останні, найбільш трагічні роки життя, коли він був зломлений морально знущаннями радянської влади, яка не давала йому можливості видавати свої твори, і зазнав тяжких фізичних страждань через невиліковну хворобу. Олена Сергіївна допомагала Булгакову в написанні головного роману його життя, відомо навіть, що письменник, який був прикутий до ліжка і втратив зір, диктував дружині останні розділи, і в тому, що роман усе-таки був завершений і знайшов свого читача, саме її заслуга.

У балеті зустріч головних героїв — Майстра і Маргарити — відбувається майже через 50 хвилин після початку вистави (що відповідає композиції роману, де цим епізодом розпочинається друга частина книги). Їх перший ліричний дует супроводжує відоме танго А. П'яццоли «Oblivion». Прониклива й ніжна мелодія, яка контрастує з пряною східною орнаментальністю композиції П. Габріеля в попередній сцені, одразу створює настрій осіннього дощу, самотності, народження романтичного почуття. Астор П'яццола, класик аргентинської музики, писав, що його танго треба не танцювати, а слухати. Наявність у музиці другого плану робить її самодостатнім твором, у якому поєднались філософська споглядальність і щемлива чуттєвість, що майстерно передають виконавці головних партій О. Філіп'єва та М. Мотков.

Балетмейстер поєднує в постановці цього дуету елементи бального танцю та класичної хореографії, використовує складні високі підтримки. Однак відмову від пуантової техніки й традиційного балетного взуття навряд чи можна назвати вдалим балетмейстерським рішенням, адже у характерному танці взуття на низьких підборах деякою мірою приземлює рухи балерини, позбавляючи її одного з головних виражальних засобів — підйому на кінчики пальців — надбання епохи білого балету

Тальйоні, що символізує ефемерність і одухотвореність танцю. У другому акті Маргарита з'являється вже в пуантах, але причину цієї трансформації ми не бачимо. Водночас образ Маргарити сильний своєю драматичністю. Балетмейстер не тільки дотримується деталей булгаковського тексту, а й вибудовує логіку почуттів героїв, без чого хореографічна винахідливість і яскрава сценографія самі по собі втрачають сенс.

Щодо хореографії, слід віднести до творчих удач балетмейстера дует Маргарити з Воландом і фінальне адажіо Майстра та Маргарити на музику Г. Малера, де дуже вдало поєднується партерний танець з технікою підтримок у дуже повільному темпі, внаслідок чого складається враження, що балерина ніби зависає у повітрі паралельно до підлоги. У сцені ж балу в Сатани, за словами В. Туркевича, «Маргарита …не лише королева, вона відчуває тут силу свого живого духу, повноту кохання і захищеність від суспільства, яке із натхненною злостивістю хоче розтоптати і знищити її, як був знищений і розтоптаний демонстрантами роман Майстра» [22]. Першою виконавицею ролі Маргарити на київській сцені стала народна артистка України О. Філіп'єва — балерина дуже широкого акторського діапазону, яка, крім досконалого володіння класичною школою, має досвід виконання партій і концертних номерів у різних хореографічних стилях, зокрема й у сучасних (варто пригадати, наприклад, хореографічну мініатюру «Кармен» на музику Ж. Бізе — Р. Щедріна у постановці С. Швидкого, яка принесла балерині перемогу на конкурсі «Майя» у 1994 р.). В образі Маргарити артистка розкриває характер сильної жінки, готової заради кохання перенести найважчі випробування, навіть укласти угоду з дияволом, заплативши за можливість бути разом з коханим своїм життям. У виконанні ж молодої солістки Т. Льозової найбільш відчутні лірико-романтичні інтонації, чому значною мірою сприяє витонченість і тендітність її фактури, що надає створеному нею образу особливої проникливості. Згодом у цій партії з успіхом виступали О. Киф'як, К. Кухар.

Виконавець ролі Майстра Максим Мотков, народний артист України, лауреат міжнародних конкурсів, завоював любов глядачів завдяки технічній віртуозності, ефектним виконанням

складних, навіть карколомних елементів і яскравим сценічним темпераментом. У партії Майстра немає ефектних варіацій з високими стрибками та стрімкими обертаннями, і перед артистом, який виконує цю роль, стоять зовсім інші завдання. Трагедія Майстра — це трагедія Художника, який приречений на мовчання в суспільстві, що для нього рівнозначне смерті. Саме цю трагічну спустошеність майстерно передає М. Мотков. У О. Шаповала, який теж виконував цю партію, глибинне розуміння акторського завдання поєднується з досконалістю форми виконання, загострене відчуття краси лінії артиста у поєднанні з романтично-трагедійним пафосом завжди знаходять відгук у глядачів.

Варто відзначити винахідливість балетмейстера у створенні масових сцен. У спектаклі задіяно багато учасників: це так звані трударі, які з ентузіазмом працюють на грандіозному комуністичному будівництві під ідейним керівництвом Берліоза, зомбовані мешканці мертвого міста, які живуть, читають газети, ходять на демонстрації у якомусь автоматизованому зловісному ритмі (4-а симфонія Шостаковича дуже влучно характеризує цей номер — тут музична інтуїція балетмейстера на висоті). Образ НКВС, який проходить через весь спектакль, уособлюють 16 високих струнких дівчат у чорних шкірянках і кашкетах, з однаковими зачісками каре — справжня армія. Протягом спектаклю розкриваються різні риси цього збірного образу з апофеозом кровожерливості у сцені поїдання тіла Берліоза, яка закінчується несподіваним канканом. У картині «Великий бал у Сатани» балетмейстер вдається до прийому перевдягання, який став дуже поширеним у різних шоу та кінофільмах: дівчата у сірих комбінезонах грають чоловіків, кремезні чоловіки зі страусовими віялами в декольтованих сукнях з кринолінами удають із себе жінок. Причому балетмейстер наголошував на тому, що дівчата — саме дівчата в чоловічих костюмах, а не чоловіки (так само, як і хлопці — це перевдягнені в жінок хлопці), що й підкреслено в комічно-еротичному танці на межі пристойності під музику, яка віддалено нагадує вальс Й. Штрауса «На прекрасному блакитному Дунаї».

Балетмейстер використав у спектаклі багатий досвід роботи в

шоу-бізнесі і створив справжнє шоу на сцені Національної опери. У балеті багато цитат, це стосується не тільки музики (уривки з революційних пісень), а й хореографічного матеріалу: у сцені демонстрації використані елементи фізкультурних парадів 1930-х років («танцювальна автентика», за виразом В. Туркевича) [22], а у знаменитому канкані — рухи, що імітують стрільбу з кулемета та скакання на конях (як у відомому номері «Червоні дияволята», що був поставлений С. Бурхановим у Київському державному хореографічному училищі в 1980 р.). Публіка залучається до подій, що відбуваються на сцені: артистки балету виходять прямо до глядачевого залу і звертаються до глядачів з грізним запитаннями «Кота не бачили?» (сценічний прийом, використовуваний ще Всеволодом Меєрхольдом у його перших пореволюційних виставах). У спектаклі багато яскравих спецефектів: «живий» трамвай із залізних кліток, який рухається прямо в зал, засліплюючи глядача ліхтарями, палаюча книга, німфи рубенсівських форм, які з боєм курантів швидко перетворюються на тендітних балерин, знявши поролонові жіночі принади, а головне — шалений політ Маргарити над нічним містом: у цьому ефектному епізоді ми бачимо замість головної героїні артистку балету А. Шептифрац, яка відчайдушно перевертається в повітрі, немов циркова акробатка.

Яскраве сценічне оформлення балету створили американський сценограф Семен Пастух та художник по костюмах Галина Соловйова (теж США). Блискучі металеві сходи та колони з гігантськими гвинтами створюють атмосферу незатишності та тривожності, але це не аскетична незатишність 1930-х років — у сценографії наявна естетика сучасного рок-концерту, а костюми у стилі мілітарі та вампірівська вечірка з перевдяганнями відсилають нас зовсім до іншої історичної епохи.

Окреслення жанру балету як фантасмагорії (а саме так зазначено в буклеті) цілком себе виправдовує. У спектаклі простежуються тенденції постмодернізму, який останнім часом поширюється в усіх галузях культури та мистецтва. Поєднання різнорідних стилів, цитування давно забутого (в культурології це явище має назву «сувенір»), наповнення старої форми новим змістом, часто пародіювання класичних творів, переведення

серйозних проблем у площину гри, естетика карнавалу. У розглянутій нами виставі спостерігаємо й елементи еклектики, що пояснюється складністю інтерпретації багатопланового й неоднозначного роману М. Булгакова засобами балетного театру і невичерпною фантазією балетмейстера Д. Авдиша, який показав своє бачення цього геніального твору.

Причина тривалого сценічного успіху вистави в тому, що, крім естрадної розважальності, на якій наголошує критика, в ній наявний інший, духовний план, а постмодерністська фантасмагорія ніяк не свідчить про «розірваність свідомості» постановника або його потурання низькому смаку, а використовується як потужний режисерський засіб для зображення протистояння Добра і Зла. Спектакль має своє майбутнє вже тому, що він цікавий не тільки ідеєю, режисерським і хореографічним рішенням, а й наявністю яскравих характерів, артистичною потенційністю, що дає можливість різним акторам по-своєму трактувати створювані ними образи, проявляючи водночас сценічну індивідуальність.

Поєднання різних хореографічних і музичних стилів можуть привести до створення оригінальних сценічних форм і рішень. У спектаклі Д. Авдиша наявні елементи еклектики та елементи постмодернізму (як уже зазначалося вище), але назвати його цілком еклектичним або постмодерністським не можна, бо, незважаючи на різнобарв'я хореографічних засобів, тут збережено романтичну природу балетної вистави. Можна говорити про трансформацію жанру: «Майстер та Маргарита» — балет-фантасмагорія, балет-шоу.

2. «Весілля Фігаро»: танець як джерело гумору

Інтерпретація драматичного твору мовою хореографії цікава для дослідження, оскільки при постановці в балетному театрі спектаклю за літературним або драматичним першоджерелом ми маємо справу зі своєрідним перекладом з вербальної мови, яка складається зі звуків, слів і речень, на невербальну мову пластики й танцю. Ця невербальна мова має свою структуру:

вона складається з окремих рухів, що, своєю чергою, складаються в рухи завершені — па; з кількох па утворюється хореографічна фраза — аналог вербального речення. А завершений хореографічний номер — це вже історія. Але якщо продовжити цю аналогію, можна помітити, що «переклад» не може бути буквальним: мовою танцю не можна передати все, що можна передати словами, а іноді можна передати значно більше.

Як відбувається цей процес у балетному театрі, покажемо на прикладі однієї з найцікавіших постановок Національної опери останніх років — балету «Весілля Фігаро» на музику В. А. Моцарта в постановці В. Яременка. У цій виставі багато витонченого гумору, режисерської винахідливості та, звісно ж, видовищних танців, для виконання яких потрібен високий рівень професіоналізму як провідних солістів, так і танцівників кордебалету.

Варто згадати, що комедія Бомарше «Весілля Фігаро», написана і поставлена на сцені напередодні Великої французької революції 1789 р., мала революційне значення: вперше на сцені представники простолюду позиціонуються як позитивні герої, натомість знатні особи з усіма їх вадами та слабкостями висміюються. У монархічній Франції таке ставлення до вищого стану було неприпустимим. «Фігаро убив аристократію», — скаже пізніше один із вождів Французької революції Дантон. Наполеон був ще точнішим: «Фігаро» — це революція в дії». Водночас ця п'єса йшла на театральних сценах у цю тривожну епоху жорстокої цензури й сама королева Марія-Антуанетта із задоволенням відвідувала вистави «Весілля Фігаро» і захоплено аплодувала кумедним витівкам і влучним жартам його героїв. (Відомо навіть, що королева сама грала Сюзанну в першій аматорській виставі, що відбулася в королівському палаці). Очевидно, що цінність п'єси не вичерпується її соціальною спрямованістю — тут є місце і для вічних тем — любові, вірності, для цікавої драматургічної інтриги комедії ситуацій, для виразних гострохарактерних образів. І все це подано з витонченим смаком, гідним королівської сцени та ясновельможної публіки.

«Весілля Фігаро» пережило багато сценічних постановок. Кращі з них зберігають вишукану атмосферу Франції кінця XVIII ст., коли дами ходили в кринолінах і пудрених перуках,

а вистави в першому за статусом королівському театрі «Комеді Франсез» йшли при мерехтливому світлі свічок.

Через два роки після першої постановки на професійній сцені п'єси Бомарше, яка викликала широкий резонанс, 1 травня 1786 р. у віденському «Бург-театрі» відбулася прем'єра опери В. А. Моцарта «Весілля Фігаро». Лібретист Да-Понте значно пом'якшив соціальну спрямованість п'єси, приділивши основну увагу дотепній інтризі — сімейному конфлікту мешканців замку. Але в музичній трактовці Моцарта «кожний герой постав як особистість з виразно індивідуальними рисами, з багатим внутрішнім життям… побутові фігури слуги та служниці збагатились тонкими драматичними й ліричними штрихами. (…) Їм притаманні лукавство, дотепність, невичерпна енергія, які споріднюють їх із народними образами буфу, але їхнє взаємне кохання і прагнення захистити свої права Моцарт змалював з такою поетичністю і одухотвореністю, з якою зазвичай втілювались почуття тільки «піднесених» персонажів» [4, *47*].

Для київської вистави «Весілля Фігаро» В. Яременко та Ю. Станішевський створили лібрето, взявши за основу оперу Моцарта, але при цьому дали волю фантазії. В. Яременко звернувся до музики Моцарта, використавши його ранні та маловиконувані симфонії, з 24-ї по 34-у, а також його німецькі танці, контрданси й серенади. У створенні музичної партитури провідна роль належить диригентові-постановнику спектаклю, народному артисту України Олексію Баклану — високоосвіченому музиканту і знавцеві специфіки саме балетної музики. Балетмейстер і диригент дуже ретельно опрацювали значний обсяг музичного матеріалу, було зроблено багато купюр і коректур, з'єднань і шумових ефектів (наприклад, спів пташок і т. ін.). Було вирішено відійти від оперної партитури, залишивши з однойменної опери тільки увертюру. Очевидно, постановники керувалися тим, що глядачі, обізнані з оперою Моцарта, будуть шукати у хореографії ілюстрацію змісту.

У 1930-х роках В. Меєрхольд, посилаючись на досвід Б. Асаф'єва — відомого радянського композитора та музикознавця, зазначав, що використання програмного музичного твору в драматичному спектаклі однойменної назви не йде на користь ні

першому, ні другому, а тільки шкодить сприйняттю. Меєрхольд мав на увазі невдалий, на його думку, досвід постановки «Пер Гюнта» Г. Ібсена в Московському художньому театрі, де була використана музика однойменної сюїти Е. Гріга. Меєрхольд, безперечно, мав рацію, але у 1930-х ще не було «Кармен-сюїти» Ж. Бізе — Р. Щедріна. (У випадку з «Кармен-сюїтою», однак, не слід забувати, що ми маємо справу не з уривками з опери Ж. Бізе «Кармен» і навіть не з інструментальною сюїтою, а із завершеною балетною партитурою, яка має балетну номерну структуру та об'єднана єдиною режисерською концепцією).

Як було зазначено вище, постановники «Весілля Фігаро» відмовились від створення балетної сюїти з відомих фрагментів опери Моцарта, і принцип програмності жодною мірою не стояв на заваді невичерпній фантазії балетмейстера. В. Яременко на той час вже кілька років працював на посаді головного балетмейстера Національної опери й уже здійснив кілька масштабних постановок класичних балетів, але саме «Весілля Фігаро» можна вважати його першою справді оригінальною роботою,

Сцена з вистави «Весілля Фігаро» на музику В.-А. Моцарта. У ролі Марцеліни – М.Міхєєв, Фігаро – В. Іщук. Фото В. Давиденка

де повною мірою розкрився його балетмейстерський талант. В. Яременко очолив балетну трупу Національної опери в 2001 р. у зв'язку зі смертю А. Шекери, який впродовж багатьох років був її керівником і балетмейстером і створив багато спектаклів, що вже за життя майстра стали класикою балетного жанру та роками не сходять зі сцени. Балетмейстер сформував свій оригінальний стиль, який у балетному світі так і називається «стиль Шекери».

В. Яременко — учень А. Шекери: він закінчив балетмейстерське відділення Української академії танцю, і Анатолій Шекера був його керівником курсу та педагогом з мистецтва балетмейстера. Дипломною роботою В. Яременка, який був тоді ще на вершині своєї танцювальної кар'єри, став балет «Чи почуєш ти мене?» Цей спектакль поставив відомий балетмейстер і педагог, на той час керівник Штутгартської академії танцю Алекс Урсуляк, який і допомагав В. Яременку переносити його на київську сцену. Артисти Національної опери з великим ентузіазмом працювали на репетиціях: їм було надзвичайно цікаво оволодівати новою для них модерною хореографією. Прем'єра пройшла з успіхом, але спектакль не увійшов до поточного репертуару. Згодом, уже ставши балетмейстером Національної опери, В. Яременко переніс цю постановку до Київської муніципальної академії танцю імені С. Лифаря, де він став сценічною практикою для студентів.

У 2001 р. В. Яременко став головним балетмейстером трупи і розпочав творчу діяльність із постановки «Шехеразади» О. Римського-Корсакова. За хореографічну основу він узяв постановку Михайла Фокіна. Ґрунтовна класична школа В. Яременка (він закінчив Московське хореографічне училище по класу О. Прокоф'єва) і театральне середовище, що оточувало його з дитинства, розвинули в нього потяг до невмирущих шедеврів класичної балетної спадщини. Після «Шехеразади», яка мала великий успіх, В. Яременко знову звернувся до класики. Спочатку він поставив «Корсар» А. Адана, потім «Раймонду» О. Глазунова. Ці спектаклі цікаві своєю режисерською концепцією і хореографічним рішенням: балетмейстер надзвичайно шанобливо ставиться до збереження стилістики класичних шедеврів.

Наступною прем'єрою стало «Весілля Фігаро». Спектакль тра-

диційно починається з увертюри: це увертюра до однойменної опери Моцарта. Завіса піднімається, і в напівтемряві слуги в палаці графа Альмавіви запалюють свічки у старовинних канделябрах. Поступово сцена освітлюється яскравим світлом, темп музики пожвавлюється: виходять дівчата-служниці. Починається веселе прибирання. На сцені з'являються справжні... швабри. Танцівники «прибирають» сцену, стрибають через швабри, катають одне одного, не забуваючи при цьому чітко тримати лінії (заслуга вимогливого репетитора Тетяни Білецької) — цей номер завжди супроводжується аплодисментами. Ця сцена нагадує постановки уславленого угорського балетмейстера Їржі Кіліана, відомого гумористичними інтерпретаціями серйозної класичної музики. А найзавзятіші в цьому дійстві — головні герої Фігаро та Сюзанна, які своїми стрімкими обертаннями немов розганяють дівчат зі швабрами, що, рухаючись по колу, залишають сцену.

Закохані залишаються удвох, і розпочинається перше ліричне адажіо, поставлене в неокласичному стилі, де балетмейстер використовує кращі досягнення світової хореографії (вгадуються алюзії зі «Сном літньої ночі» в постановці Дж. Баланчина, «Марною пересторогою» Ф. Аштона, балетами Дж. Ноймаєра та ін.). Дуже складний мереживоподібний танцювальний малюнок легко сприймається глядачами завдяки органічному поєднанню хореографом основних і сполучних елементів класичного танцю та високій майстерності провідних солістів О. Філіп'євої, С. Сидорського, Т. Голякової, А. Гури, Т. Льозової, В. Іщука та інших.

В Яременко, який мав багатий сценічний досвід у різних танцювальних стилях, у «Весіллі Фігаро» відмовляється від сучасних напрямів хореографії, зокрема танцю модерн. Спираючись на традиційну балетну лексику, що має невичерпний творчий потенціал для створення нових сучасних вистав, балетмейстер ніби керується тезою, проголошеною М. Фокіним ще у 20-х роках XX ст., про те, що головний сенс танцю — це радість від руху [23, *210*]. Варто згадати, що Михайло Фокін, якого вважають революційним реформатором танцю початку XX ст., дуже негативно ставився до танцю модерн, який набував популярності у 20-х роках XX ст. Зауважуючи, що одна з умов прекрасного танцю —

максимум руху за мінімальних зусиль, він вважав, що в «модерністичному танці все навпаки: найпростіший рух виконується зі страшенною напругою» (під напругою М. Фокін мав на увазі систему contraction та release, яка є основою танцю модерн) [23, *210*]. Видатний російський балетмейстер тут розкриває головний принцип відмінності технології руху в класичному та «модерністичному» танці.

Спектакль В. Яременка — це стилізація під старовинні балети, де використано традиційну класичну й жанрову хореографію, безсмертний літературний сюжет і режисерські прийоми умовної пантоміми, застосовувані у старовинних комедія-дельарте. Але все це поєднано в яскравий талановитий спектакль, який вражає невичерпною енергією та новизною. «Весілля Фігаро» також нагадує за стилістикою спектакль, який довго прикрашав сцену Національної опери, — «Марну пересторогу» в постановці О. Виноградова — комічний балет, навіть деякі сюжетні моменти та характери дійових осіб з нього перейшли до «Фігаро» (зокрема, гротесково-ексцентрична Марцеліна). Стосовно «Марної перестороги» слід ще зауважити, що прем'єра цього балету відбулася у липні 1789 р., рівно за три тижні до штурму Бастилії і мала не менш революційне значення, ніж «Шалений день, або Весілля Фігаро».

М. Міхеєв у ролі Марцеліни в балеті «Весілля Фігаро» на музику В.-А. Моцарта. Фото В. Давиденка

Успіху вистави значною мірою сприяла участь відомих солістів Національної

опери О. Філіп'євої, Т. Голякової, Т. Льозової, С. Сидорського, В. Іщука, А. Гури, згадуваних вище, а також Н. Лазебнікової, Я. Саленка, Х. Сугано, Є. Лагунова, К. Козаченко, М. Міхєєва (за виконання партії Марцеліни він отримав звання заслуженого артиста України) та багатьох інших. Навіть у кордебалетних сценах зайняті солісти та молоді перспективні танцівники, адже виконання ансамблевих танців потребує неабиякої професійної майстерності.

У ролі Фігаро виступили молоді солісти балету Сергій Сидорський та Віктор Іщук. Обидва вони провідні солісти Національної опери, лауреати міжнародних конкурсів. Кожен з цих артистів — яскрава особистість у балетному світі, вони справжні зірки балету, для яких не існує технічних труднощів і перед якими можна ставити складні завдання створення сценічного образу. Хореографія цієї партії дуже складна: тут багато «дрібних» віртуозних па — стрибків і заносок, технічних обертань, широких жете та со-де-басків. Артист повинен бути пластичним, рухливим, координованим, адже саме таким чином можна передати характер веселого авантюриста Фігаро, вигадані пригоди якого дуже нагадують біографію самого Бомарше, на життєвому шляху якого було багато злетів і падінь.

Виконавці партії Фігаро демонструють у варіаціях бездоганну роботу стопи. Взагалі, робота стопи і виворотність ніг — це те, що вирізняє танець класичний з-поміж інших його форм. Танцівник, який не володіє стопами, не має так званого «підйома» — витонченого пагорба на кінчику витягнутої ноги не встигає швидко його витягувати та скорочувати, виглядає на сцені скутим, усі його пози мають незавершений вигляд — втрачається гармонія сценічного руху. Ідеться навіть не про наявність підйома, а про вміння показувати досконалу стопу в танці або робити так, щоб вона видавалася гарною (для напрацювання гарної балетної стопи, її сили й еластичності існує ціла система розроблених століттями вправ, які повсякденно має виконувати артист балету). Загалом тенденція до ускладнення сольного чоловічого танцю шляхом удосконалення саме «дрібної техніки», коли особливого значення набуває філігранна робота стоп, рухливість корпусу та еластичність суглобів прийшла до нашого

балетного театру з-за кордону — із Франції, Великої Британії, Америки зовсім недавно, водночас із відкриттям залізної завіси, коли наші артисти на практиці познайомилися з хореографією Дж. Баланчина, С. Лифаря, М. Бежара та інших видатних хореографів. Отже, в технологічному плані «Фігаро» — це результат трансформації образу балетного танцівника від надійного партнера балерини до самодостатнього артиста-віртуоза. Талановиті артисти Національної опери показали довершене володіння технікою й артистизм. Образ Фігаро дуже близький образу веселого цирульника Базиля з балету «Дон Кіхот». Пізніше цю партію з успіхом танцювали солісти балету А. Гура, Є. Лагунов, М. Сухоруков.

На відміну від розглянутого вище спектаклю «Майстер і Маргарита», що був перенесений на київську сцену з іншого театру, «Весілля Фігаро» створювалося у Національній опері, і тому ми приділяємо значну увагу першим виконавцям головних партій, які, можливо, були співавторами хореографа у творчому процесі.

Першою виконавицею партії Сюзанни стала народна артистка України О. Філіп'єва, яка прийшла до Національної опери в 1988 р. й одразу заявила про себе як балерина феноменальних фізичних даних і ґрунтовної класичної школи, яку їй дала педагог училища А. Кальченко. Дебютувала О. Філіп'єва на сцені Національної опери в партії Жізелі через 3 дні після випускного концерту. Основна частина трупи з усіма провідними солістами від'їжджала на гастролі до Японії, а гастролерка, яка повинна була танцювати «Жізель», отримала травму. У цій складній ситуації головний балетмейстер театру В.Литвинов довірив талановитій випускниці дебют на сцені Національної опери. Молода танцівниця блискуче провела партію, на підготовку якої в неї було менше тижня. На спектаклі всі відзначили насамперед феноменальний стрибок Олени Філіп'євої, широку й атлетичну манеру її танцю — було зрозуміло: на сцені — майбутня зірка, балерина непересічної індивідуальності.

За роки роботи в Національній опері О. Філіп'єва перетанцювала весь класичний репертуар і стала першою виконавицею провідних партій майже в усіх театральних прем'єрах, зокрема, у постановках В. Яременка — Зобеїди в «Шехеразаді»

М. Римського-Корсакова, Медори в «Корсарі» А. Адана, Раймонди в однойменному балеті О. Глазунова. Вона — народна артистка України, лауреат міжнародних конкурсів, нагороджена золотою медаллю конкурсу «Майя», організованого славетною Майєю Плисецькою.

Сюзанна — «спритна молода особа, дотепна й життєрадісна» [5, *148*] у виконанні О. Філіп'євої сповнена внутрішньої енергії та почуття власної гідності, яке допомагає їй боротися за свої честь і кохання. У партії Сюзанни розкрилася ще одна грань артистичної індивідуальності балерини. Свої нюанси до цієї партії додали надзвичайно легка й віртуозна Т. Голякова (н. а. України), артистична Т. Льозова та інші.

У філігранних варіаціях і ліричних дуетах головних героїв балетмейстер відходить від побутової конкретики балетів-хореодрам, натомість вводячи глядача до царини справжньої танцювальної симфонії, де визначальними є закони музичної драматургії. У сповнених кантиленою адажіо, віртуозних варіаціях технічна майстерність танцівників органічно поєднується з граціозністю, одухотвореністю виконання, а розгорнуті танцювальні сюїти є найефектнішими сценами спектаклю. Балетмейстер поєднує невичерпну фантазію з професійним володінням усім арсеналом виражальних засобів класичного танцю, тонким відчуттям гармонії при створенні найскладніших комбінацій. Враховуючи специфіку комедійного балету, де основна увага глядачів націлена на «хуліганські» витівки комічних персонажів, і те, що під час складних «серйозних» танців напруження у глядацькій залі спадає, В. Яременко змінює традиційну структуру усталених сценічних форм. Так, балетмейстер поставив фінальний дует таким чином, що адажіо переходить у стрімке алегро з ефектними обертаннями балерини під рукою партнера.

З приводу образу Керубіно Бомарше писав, що цю роль «може виконувати тільки молода й красива жінка... В наших театрах немає молодих акторів настільки сформованих, щоб відчути всі нюанси цієї ролі» [5, *149*]. В опері В.-А. Моцарта цю партію теж виконує жінка — мецо-сопрано, травесті. В. Яременко пішов іншим шляхом, задіявши в цій ролі танцівників, здатних завдяки своїй акторській майстерності, професійному рівню та неймовір-

ній пластичності створити образ витонченого мрійливого юнака, який увесь час потрапляє у комічні ситуації, Це Я. Саленко (який працював у балетних трупах Франції та США, а нині — соліст Берлінської Штатсопери. «Загальний улюбленець в замку, живий, пустотливий, палкий, як і всі розумні діти ...він вже не дитина, але він ще й не чоловік. ...Ті невинні почуття, які він відчуває, він настільки ж невинно вселяє всім» [5, *130–131*].

У балетній виставі образ Керубіно набуває відтінку легкої фривольності. Щоб наголосити на дитячій безпосередності героя, балетмейстер примушує його танцювати з великою гімнастичною стрічкою та зі скакалкою. Більше того, згідно з лібрето, коли розлючений граф відсилає Керубіно до армії, той умовляє солдат кинути гвинтівки й роздає їм скакалки. І ось у фіналі балету солдати на чолі з Керубіно зв'язують їх і всі разом стрибають через довгий мотузок (цей трюк дуже складний, і іноді на виставі його доводиться повторювати кілька разів, поки не вийде — як у цирку).

Якщо застосувати опис дійових осіб, що його давав Бомарше у передмові до «Весілля Фігаро», до балетної вистави, то образ Керубіно можна схарактеризувати так: «Для виконання ролі Керубіно потрібен танцівник невисокого зросту, тендітної статури з феноменальною технікою та пластичністю, з красивими стопами, бо хореографічний малюнок цієї партії побудований на блискучих дрібних па класичного танцю — маленьких па-де-ша, заносках, а також великих карколомних стрибках і обертаннях, притаманних тільки танцю чоловічому». Вищезгадані виконавці, безумовно, впоралися із завданням постановника, створивши образ грайливого ангелоподібного підлітка Керубіно.

Образи Графа і Графині у спектаклі В. Яременка не отримали розгорнутої хореографічної характеристики. Молода солістка К. Козаченко, у репертуарі якої багато провідних партій (Одетта-Одилія в «Лебединому озері», Мірта в «Жізелі», Фея Бузку у «Сплячій красуні» та інші), дуже філігранно виконує ліричну варіацію у стилі повільного менуету, демонструючи бездоганну чистоту класичних позицій і безмежну амплітуду вишуканих арабесків. Прем'єру танцювала з. а. України Т. Андреєва, відома своїми яскравими характерними ролями. Партія Гра-

фа — майже мімічна. Напевне, таким трактуванням балетмейстер прагнув показати, що граф — немолода людина, але цей образ вийшов дещо схематичним, особливо в порівнянні з прекрасною роботою Валерія Михайловського в ролі графа Альмавіви у фільмі-спектаклі Санкт-Петербурзького Театру сучасного балету «Шалений день» (музика Дж. Россіні в транскрипції Т. Когана), поставленого в 1974 р. Б. Ейфманом.

Загалом у спектаклі В. Яременка багато мімічних інтермедій, серед яких є як дуже вдалі (як, наприклад, сцена риболовлі, після якої Марцеліна солодко засинає, або коли Марцеліна розповідає, як лелека приніс їй дитину, яку вкрали розбійники), так і відверто ілюстративні (сніданок Графа з Графинею, фінал І акту з перевдяганням із сумбурною й невиразною пантомімою і т. ін.). Але, незважаючи на всі ці невеликі режисерські прорахунки, у спектаклі є те, що робить його насправді цікавим для глядачів, — яскраві хореографічні образи головних героїв.

Образ Марцеліни становить головну інтригу спектаклю. Яскрава й епатажна Марцеліна привертає до себе максимум уваги глядачів і спричиняє справжній фурор зовнішністю, акторською майстерністю і дивовижною технікою танцю. Чоловіки, що виконують жіночі партії, на сцені з'являлися й раніше (фея Карабос у «Сплячій красуні», чаклунка Медж у «Сильфіді», Марцеліна у «Марній пересторозі»), бо, за старою балетною традицією, жінка не може бути на сцені старою, бридкою або смішною — жінки в балеті можуть бути тільки молодими та привабливими, вся інша палітра акторських образів — як чоловічих, так і жіночих, діставалася чоловікам.

В. Яременко примусив виконавця ролі Марцеліни не тільки перевдягнутися в жіноче вбрання, а й стати на пуанти і виконувати фуете й подвійні піруети, як справжня балерина. Безумовно, на таке хореографічне рішення балетмейстера надихнула індивідуальність Миколи Міхеєва — першого виконавця цієї ролі. М. Міхеєв — соліст Національної опери, у репертуарі якого багато як класичних, так і характерних партій. Упродовж усієї балетної кар'єри він прагнув танцювати більше серйозних провідних партій — благородних принців, графів у класичних балетах, брав участь у конкурсах, фестивалях, закордонних га-

стролях як з Національною оперою, так і з іншими балетними трупами.

Особливо слід відзначити успішні виступи М. Міхеєва на сцені Донецького оперного театру на міжнародних фестивалях зірок балету, куди його запрошував колишній однокласник н. а. України Вадим Писарев. Міхеєв починав свою творчу кар'єру в Донецькому оперному театрі, пропрацював там три роки, а потім переїхав до Києва і, пройшовши конкурс до Національної опери, був зарахований до кордебалету. Микола дуже наполегливо працював, готував сольні партії у вільний від масових репетицій час, бо почував у собі сили бути солістом.

Молодий артист одразу привернув до себе увагу: кожний його вихід на сцену навіть у незначній ролі був своєрідною подією. Та нарешті здібного юнака помітили: йому доручили партію Алена — недоумкуватого нареченого в балеті Герольда «Марна пересторога» (ця партія в той час була в репертуарі таких чудових артистів, як Ігор Погорілий та Олексій Ратманський). Це комічна партія, але в ній, окрім акторської майстерності, музикальності, узгодженості з партнерами треба проявити високий професіоналізм. Вона технічно дуже складна: тут є кілька варіацій, де треба продемонструвати дрібну техніку, роботу стоп, точність позицій. І Міхеєву це вдалося, а головне, він створив дуже зворушливий, своєрідний образ сільського дурника, який у розпачі, що наречена кинула його, кидається вішатися, а потім, як дитя, радіє іграшковій конячці, яку вона йому подарувала. Ця роль була першим значним успіхом Міхеєва на сцені Національної опери, початком його великої сценічної кар'єри.

У партії Алена проявився комедійний талант Миколи Міхеєва, у партії Марцеліни цей талант заіскрився усіма гранями. Майже через 20 років, уже наприкінці своєї балетної кар'єри Міхеєву судилося одягти яскраву балетну пачку й пуанти, щоб створити один із своїх найкращих образів уже на сцені Національної опери.

Бомарше у передмові до «Весілля Фігаро» характеризує Марцеліну так: «Марцеліна — жінка досить розумна, від природи доволі пристрасна, але помилки молодості та досвід змінили її характер. Якщо актрисі, яка буде її грати, вдасться з належною

гідністю досягти тієї моральної висоти, якої досягає Марцеліна після сцени впізнавання [коли вона дізнається, що Фігаро — її син. — *Є. К.*], то інтерес публіки до п'єси тільки зросте. Одягнена вона, як іспанська дуенья: на ній сукня неяскравого кольору та чорний очіпок» [5].

Що ж використав В. Яременко для втілення цього образу в створеній ним балетній виставі? По-перше, одягнена Марцеліна зовсім не «як іспанська дуенья». Художник вистави М. Левитська створила для виконавця цієї партії костюм у яскравій рожево-біло-фіолетовій гамі — балетну пачку з елементами французьких придворних суконь у стилі рококо. Отже, Марцеліна — не скромна дуенья, а дуже ексцентрична жінка, яка зберегла дитячу безпосередність і романтичні фантазії юності. У своєму сні вона бачить себе витонченою сильфідою, яка танцює на кінчиках пальців. Пуанти використані постановником не просто заради ефекту (хоча ефект був просто неймовірним), пуанти — це недосяжна мрія Марцеліни, така ж недосяжна, як любов молодого Фігаро.

Чи вдалося виконавцеві партії Марцеліни «досягти моральної висоти у сцені впізнання», як написано у Бомарше? Відповісти на це питання важко, бо балетний спектакль, де першорядного значення набуває видовищність і хореографічна насиченість, позбавлений драматичної риторики з огляду на жанрову специфіку, але ця сцена вирішена в балеті цікаво з режисерської точки зору, з тонким гумором, і Міхеєв проводить її дуже зворушливо. Картинно заламуючи руки в театральному розпачі кращих традицій «Комеді Франсез», Марцеліна розповідає, як її дитину (яку, звичайно, приносить лелека) вкрали бандити. Коли вона дізнається, що Фігаро — її син, її мрія збувається: вона, нарешті, знаходить свою любов, але ця любов — материнська.

Щоб показати, якою щасливою стала Марцеліна, балетмейстер знову »піднімає» її на пуанти. Він використовує метафору: нездійсненна мрія Марцеліни — пуанти. Тепер, коли Марцеліна знайшла своє щастя, для неї не існує нічого неможливого: вона вдягає пуанти, які довго ховала, і виконує темпераментну варіацію з віялом із страусиного пір'я.

Чому В. Яременко обрав для виконання партії Марцеліни чо-

ловіка? Традиція травесті (виконання чоловіками жіночих партій і навпаки) існує в театрі дуже давно. В давньогрецькому театрі та театрі епохи Шекспіра взагалі не було актрис, і всі жіночі ролі виконували чоловіки. Щодо балетного театру, то трупи, де чоловіки одягають жіноче вбрання та сценічне взуття, давно вже перестали бути явищем унікальним. На початку XX ст. у Санкт-Петербурзі з великим успіхом виступав танцівник Ікар (справжнє ім'я — Микола Барабанов, він навчався в гімназії разом із Олександром Блоком), який розпочав кар'єру з дуже вдалої пародії на Айседору Дункан, а потім копіював уславлених балерин — Анну Павлову, Матильду Кшесинську, Ольгу Спесивцеву. Історик моди О. Васильєв в одній із телепередач згадує трупу російського танцівника-емігранта Миколи Федорова, яка виступала в країнах Західної Європи в 20-х роках XX ст. Із сучасних можна назвати театр «Трокадеро» з Монте-Карло, де артисти балету — чоловіки танцюють на пуантах, удаючи з себе Одет, Аврор і Есмеральд.

Цей досвід було перейнято санкт-петербурзьким колективом «Чоловічий балет», заснованим відомим танцівником, колишнім випускником КДХУ Валерієм Михайловським. Артист працював спочатку прем'єром Одеської опери, потім у Санкт-Петербурзі, — у Театрі сучасного балету під керівництвом Б. Ейфмана, де створив багато яскравих і незабутніх образів (зокрема, київські глядачі пам'ятають його в ролі князя Мишкіна в балеті на музику П. Чайковського «Ідіот»). В. Михайловський — артист надзвичайно пластичний, з дуже широким артистичним діапазоном. Закінчивши творчу кар'єру в балеті Б. Ейфмана, він вирішив спробувати себе в жіночому класичному танці і створив власний колектив з невеликої групи ентузіастів. Артисти виконують уривки з класичних балетів без спрощень і купюр. Вони доклали великих зусиль для створення цієї складної програми, багато годин провели в балетному залі, опановуючи техніку жіночого танцю на пуантах. Виступи цього колективу мали великий успіх, але при другому чи третьому перегляді тієї самої програми впадає в очі, що артисти всерйоз хочуть довести, що вони можуть танцювати жіночі танці технічніше та жіночніше за жінок, залишаючись при цьому чоловіками.

Перед виконавцем партії Марцеліни таке завдання не стоїть. Танець Марцеліни на пуантах потрібен постановнику для того, щоб показати контраст між її мріями та дійсністю. Танцювати партію Марцеліни повинен саме чоловік з 42-м розміром взуття, тоді його піруети, фуете, арабески й обводки на пуантах, а головне момент, де в картині сну Марцеліна в пориві пристрасті піднімає Фігаро під час стрибка й несе за куліси, мають найбільший комічний ефект, що й потрібно для комічного балету.

Для першого виконавця партії Марцеліни М. Міхеєва «Весілля Фігаро», що принесло йому славу, визнання та звання заслуженого артиста України, стало ще й лебединою піснею (цей спектакль був бенефісом артиста). Інші виконавці цієї партії, зокрема, Володимир Чуприна, Артем Дацишин, кожен по-своєму збагатили цей образ новими нюансами та деталями. Нещодавно в цій партії виступив і дуже вдало молодий артист Роман Завгородній, а допомагав йому входити в роль з. а. України М. Міхеєв, який уже не виходить на сцену, а працює педагогом-репетитором Національної опери, передаючи свій досвід молодим артистам. Від дня прем'єри «Весілля Фігаро» до спектаклю увійшли нові талановиті виконавці, такі як Тетяна Льозова, Христина Балабан, Євген Лагунов, Ірина Борисова, Ксенія Іваненко, Микита Сухоруков, Віталій Нетруненко та інші.

Мова балетного театру доступніша для глядача за мову театру драматичного: вона не потребує зайвих зусиль інтелекту для сприйняття сенсу слів, а звертається безпосередньо до емоцій. А чудове оформлення спектаклю, яскраві костюми, елементи шоу, навіть епатажу цей емоційний вплив посилюють. Комедійний балет (а саме так, а не балетом-пародією, його слід називати) має великий успіх у глядачів завдяки геніальній музиці, прекрасній хореографії, винахідливій режисурі. Тут співіснують академічний балет і балетний капусник, тут «поєднався голос розуму із блиском світської балаканини» (Бомарше). А сценографія й яскраві костюми М. Левитської створили справжню атмосферу казки. Хореографічна феєрія відтак стає сповненим гумору переосмисленням драматичного шедевру.

3. Сучасне хореографічне переосмислення спектаклю зі спадщини «Російських сезонів» С. Дягілєва

Одна з особливостей балетної інтерпретації класики полягає в тому, що в ній завжди інтенсивно виявлені ретроспективні настанови. Балетний театр як такий вирізняється певним консерватизмом, який парадоксальним чином стає джерелом творчої продуктивності; саме рефлексія в межах замкненого, самодостатнього простору історичної пам'яті демонструє нескінченність цього простору і невичерпність можливостей рефлексії. Такий парадоксальний продуктивний консерватизм балету, спрямований на розкриття нових художніх можливостей творчої рефлексії над спадщиною, знаходить особливо вдячне підґрунтя в тому репертуарі, який уже апробований видатними надбаннями виконавської практики і має за собою історичний «шлейф» сприйняття театральною публікою. Це ще більшою мірою стосується тих творів, де власне творчий задум спрямований на ретроспективні рефлексії. Взірцем є балет «Дафніс і Хлоя» М. Равеля, прем'єра якого відбулася в Національній опері України 30 листопада 2014 року.

У репертуарі Національної опери вагоме місце посідають балетні спектаклі, які вперше були поставлені під час «Російських сезонів» С. Дягілєва. Так, В. Яременко показав «Шехеразаду» М. Римського-Корсакова, «Петрушку» І. Стравінського, Д. Матвієнко переніс із Маріїнського театру «Шопеніану» на музику Ф. Шопена в оркестровці О. Глазунова, «Видіння троянди» на музику К.-М. Вебера, а без хореографічної мініатюри «Лебідь» К. Сен-Санса, уперше поставленої М. Фокіним для А. Павлової, не проходить жоден концерт артистів балету.

Усі ці вистави та хореографічні мініатюри йдуть на сцені Національної опери в хореографії М. Фокіна. У балеті «Жар-птиця» І. Стравінського в постановці В. Литвинова збережено тільки загальну тему та програмність музики, а хореографія цього спектаклю є повністю авторською. У балеті «Весна священна» І. Стравінського, що був поставлений Р. Поклітару, усі зусилля спрямовані саме на те, щоб здолати ту програмність, яка була закладена в партитуру композитором та першим постановником

спектаклю В. Ніжинським. Р. Поклітару розповідає свою історію, дуже близьку до реалій теперішнього часу. Балет «Дафніс і Хлоя», поставлений А. Рехвіашвілі на сцені Національної опери, створений за мотивами оригінального лібрето, балетмейстер висловлює власне бачення сюжету й характерів персонажів. Новий спектакль змушує замислитися над новими тенденціями в сучасних інтерпретаціях творів класичної хореографічної спадщини.

Автор висловлює особисті враження від перегляду нової вистави, але, оскільки йдеться про спектакль, перша постановка якого відбулася понад сто років тому, важливим матеріалом для театрознавчих досліджень слугують свідчення його творців — балетмейстера М. Фокіна та композитора М. Равеля, а також загальні відомості про подальшу сценічну історію балету «Дафніс і Хлоя», почерпнуті з енциклопедичних джерел, переглядів різних постановок спектаклю.

Ретроспективна суть твору полягає в тому, що його основою є специфічне літературне першоджерело — роман Лонга «Дафніс і Хлоя», написаний приблизно у III ст. н. е. Це один з перших грецьких романів, текст якого повністю зберігся, і один з перших взірців античної прози загалом. Особливе місце твору визначається тим, що в ньому найповніше подано ознаки античного роману випробування: за М. Бахтіним, «грецький роман побудовано як випробування любовної вірності і чистоти ідеальних героя та героїні» [2, *190*]. Крім того, саме в Лонга створено концепцію ідилічного світу, що протистоїть навколишньому хаосу та зовнішнім загрозам: цей світ, як зауважував М. Бахтін «оточений з усіх боків чужим світом» [1, *254*].

Сюжет про чисте кохання юних пастуха й пастушки, які обирають вільне сільське життя на лоні природи і кохання яких зазнає випробувань, відіграв виняткову роль у західноєвропейській культурі XVI–XVII ст., ставши першоджерелом пасторальної драми, яка, за І. Голенищевим-Кутузовим, «веде своє походження від «Дафніса і Хлої» Лонга (III ст.), еклог Вергілія, Данте і Петрарки» [9, *203*]. Відомо, що саме пасторальна драма є джерелом новочасного музичного театру, зокрема опери та балету.

Постановка балету «Дафніс і Хлоя» має особливе значення тому, що тут вирішується надзвичайно складне завдання інтерпретації античного світу хореографічними засобами. Складність його зумовлена насамперед особливостями самої античної традиції, схарактеризованими О. Лосєвим. Це, по-перше, наскрізна театральність Античності, де саме суспільне буття набирало вигляду сценічної вистави: «Антична людина відчувала себе вільним актором і навіть артистом <...>. Як актор, який грає роль у космічній театральній постановці, людина цілком вільна. Але сама театральна постановка <...> придумана <...> тільки долею» [14, *639–640*]. По-друге, це скульптурність, що безпосередньо стосується хореографії. «Стиль римського цезаризму є не що інше, як звичайна безособова антична скульптура, тільки проведена тут у соціальній сфері <...>, там, де немає досвіду особистості, завжди абсолютизуються позаособові та безособові сторони буття» [15, *69–70*]. Саме ці риси епохи Античності — її театральність і скульптурність — стали основою для творців балету «Дафніс і Хлоя» М. Фокіна та М. Равеля.

Прем'єра «Дафніса і Хлої» відбулася в паризькому Театрі Шатле 8 червня 1912 р. Головні партії виконували Вацлав Ніжинський і Тамара Карсавіна, одну з мімічних ролей зіграв уславлений італійський танцівник і педагог Енріко Чекетті, якому на той час було вже 62 роки. Прем'єра готувалася за драматичних обставин. С. Дягілєв прийняв рішення звільнити М. Фокіна, дійшовши висновку, що той вичерпав себе як постановник, і призначити балетмейстером трупи В. Ніжинського, який став сенсацією перших «Російських сезонів» завдяки виступам саме у фокінських балетах. Паралельно з постановкою «Дафніса і Хлої» в антрепризі С. Дягілєва велася робота з підготовки прем'єри балету «Післяполуденний відпочинок фавна» К. Дебюссі, балетмейстером і виконавцем якого був В. Ніжинський, і С. Дягілєв покладав великі надії саме на цю роботу. Якщо для В. Ніжинського це була реалізація давнього задуму, що його він ретельно готував, то для М. Фокіна його балет «Дафніс і Хлоя» був своєрідним проявом боротьби за існування, доказом своєї творчої життєздатності.

У мемуарах М. Фокін описує численні інтриги, що супро-

воджували постановку «Дафніса». «Я не думав, що для успіху одного балету треба було неодмінно принести в жертву інший. Дягілєв та Ніжинський думали інакше: для успіху “Фавна” їм уважалося за необхідне спаплюжити мого “Дафніса”. Зрозуміло, що я дуже хвилювався і вболівав душею за цей свій твір. Бідолашний «Дафніс» був пасинком антрепризи» [23, *168*].

М. Фокін не мав достатньої кількості репетицій для підготовки балету і не вкладався у строки: за три дні до прем’єри в нього ще залишався непоставленим фінал балету — 20 сторінок нотного тексту з незвичним для артистів ритмом. Цей фінал балетмейстер поставив за одну репетицію. Він поділив танцівників на кілька окремих груп, кожна з яких вступала на нову музичну фразу, що додавало сцені динаміки та експресії, створювало ілюзію масовості за незначної кількості виконавців. «Кожному учасникові доводиться вивчати тільки свою невелику танцювальну пробіжку. Пропустивши так усіх у глибині сцени з одного боку на інший, я потім усю масу випустив з першої куліси. Усі разом злетіли у вихорі спільного танцю» [23, *168*].

Балетмейстеру вдалося в стислі терміни «зібрати» спектакль і досягти стилістичної єдності у виконанні: прем’єра пройшла на високому професійному рівні і мала успіх у паризьких глядачів. (Коли через деякий час С. Дягілєв знову запросив М. Фокіна до своєї трупи, то вже сам балетмейстер разом зі своєю дружиною Вірою стали виконавцями головних партій у «Дафнісі і Хлої»). Слід зазначити, що прем’єра «Післяполуденного відпочинку фавна», яка старанно готувалася антрепризою і широко анонсувалася С. Дягілєвим, спричинила великий скандал: у балету з’явилися як вороги, так і прихильники, серед яких був і знаменитий скульптор О. Роден. Опоненти різко критикували, зокрема, відверту еротичність В. Ніжинського в образі Фавна.

М. Фокін також був серед критиків Ніжинського-балетмейстера, хоча й дуже поважав Ніжинського-виконавця і віддавав шану його геніальності. Постановку «Фавна» він охарактеризував як хореографічно обмежену та аморальну. Докладно описуючи хореографію В. Ніжинського, М. Фокін, однак, зауважує і позитивні її риси, наприклад, виразні профільні пози й ходи з вивернутими кистями рук, що їх, на думку М. Фокіна, ар-

Сцена з балету «Дафніс і Хлоя» на музику М. Равеля: Райса Бетанкоурт – Лікеніон, Максим Синявський – Ерот. Фото В. Давиденка

тист запозичив з його постановки картини «Грот Венери» з опери Р. Вагнера «Тангейзер».

Сценічне життя «Дафніса і Хлої» в постановці М. Фокіна не було тривалим, але до цього сюжету зверталося багато інших балетмейстерів, зокрема, Ф. Аштон, С. Лифар, Дж. Кранко, Дж.Ноймайєр, М. Мурдмаа. Енциклопедія «Балет» за редакцією Ю. Григоровича, видана 1981 року, подає відомості про 17 різних постановок балету «Дафніс і Хлоя» на музику М. Равеля, хоча цей перелік не вичерпує всі сценічні інтерпретації (наприклад, не згадується київська постановка А. Шекери 1969 року) [10, *178*].

Сучасні балетмейстери по-своєму інтерпретують відому партитуру М. Равеля. Наприклад, балетмейстер Пермського театру опери та балету О. Мірошниченко переніс дію балету в епоху французьких колоніальних війн, головні герої — молодий французький легіонер Дафніс та французька балерина Хлоя (поста-

новника надихнув фільм 1930 р. «Марокко» за участю Г. Купера та М. Дітріх).

Щодо «Фавна», то ця балетна мініатюра відома тепер саме в оригінальній постановці. Її виконували такі зірки світового балету, як С. Лифар, Р. Нурієв, Ш. Жюд, М. Цискарідзе, О. Ратманський. Ця постановка стала хрестоматійною, живописні стилізовані пози молодого фавна — напівлюдини-напівцапа — дуже часто цитуються сучасними балетмейстерами, які хочуть передати стилістику Давньої Греції. Естетика «Фавна» безпосередньо стосується постановки «Дафніса і Хлої», що нами розглядається, тому що ці два балети об'єднує тема Античності. Навіть М. Фокін пише, що В. Ніжинський дещо запозичив з його хореографії. Іншою об'єднавчою ланкою для цих спектаклів стала музика: і Моріс Равель, автор «Дафніса і Хлої», і Клод Дебюссі, який написав «Післяполуденний відпочинок фавна», — представники одного напряму в музичній культурі — імпресіонізму.

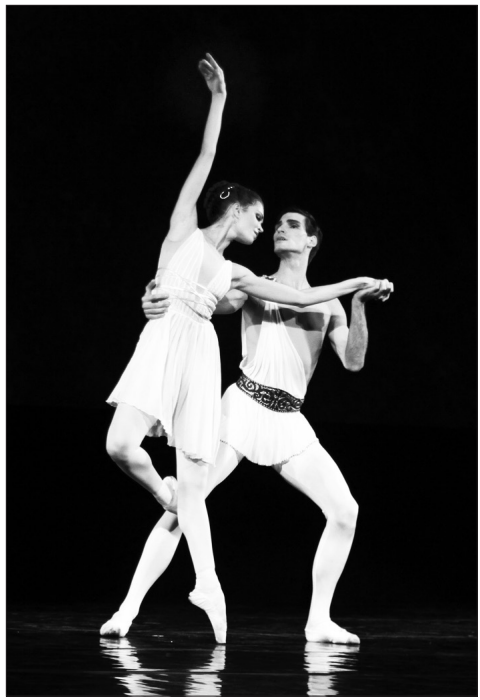
За жанром «Дафніс і Хлоя» М. Равеля — це симфонічна поема. «У цьому творі я задумав дати велику музичну фреску, у якій не стільки прагнув відтворити справжню античність, скільки закарбувати Елладу моєї мрії, близьку до тих уявлень про Давню Грецію, які втілені у творах французьких художників і письменників кінця XVIII ст. Цей твір побудований симфонічно, за строгим тональним планом на кількох темах, розвитком яких досягається єдність цілого. Розпочатий у 1907 році, «Дафніс» кілька разів перероблявся, особливо його фінал» [18, *194–195*].

Музичній партитурі «Дафніса і Хлої» присвячено багато наукових досліджень. Зокрема, О. Зінич розглядає музику М. Равеля, використовуючи категорію пластичності, яка досягається шляхом застосування принципів скульптурності (статуарності), динамічності та завдяки їх поєднанню при створенні музичних художніх образів.

«Уважне потактове прочитання партитури балету «Дафніс і Хлоя» з погляду пластичності дозволяє побачити закладені в самій музиці потенції і напрямки її хореографічної інтерпретації» [13, *135*]. Дослідницею виокремлено три типи танців. Перший з них — це «ліричні, інтимні, піднесені» [13, *120*] варіації та дуети головних героїв. Другу групу складають войовничі танці Дор-

кона та піратів, що виражають «розгнузданість стихії насилля». До третьої групи належать жанрово-характеристичні танці (наприклад, «Загальний танець», фінальний «Вакхічний танець»). Крім того, О. Зінич виокремлює так звані жести-знаки, виділені авторськими ремарками в партитурі та окреслені за допомогою специфічних музичних засобів (наприклад, жест-поривання Хлої, яка шукає порятунку в Німф, жест Хлої, яка біжить від піратів та ін.) [13, *130–131*].

Музика М. Равеля споріднена з традиційним мелосом античної Греції, про що свідчить використання давньогрецьких музичних ладів, таких, як лідійський, який «привносить елемент екстатичності, оргіастичності» [13, *107*], адже композитор добре знав і любив культуру Середземномор'я, зокрема, грецькі пісні (йому належить багато їх обробок і гармонізацій). Водночас музична партитура зазнала впливу орієнтальної, іспано-мавританської, а також російської музичної культури кінця XIX — початку XX ст., а саме таких творів, як «Шехеразада» М. Римського-Корсакова та «Половецькі танці» з опери «Князь Ігор» О. Бородіна.



Сцена з балету «Дафніс і Хлоя» на музику М. Равеля: Анастасія Шевченко – Хлоя, Ян Ваня – Дафніс. Фото В. Давиденка

У Національному академічному театрі опери та балету ім. Т. Г. Шевченка балет «Дафніс і Хлоя» уперше поставив А. Шекера 1969 року. Диригентом вистави був Стефан Турчак, художником — Данило Лідер.

Майже через 45 років вистава повернулася на київську сцену в постановці Аніко Рехвіашвілі, яка

нині є головним балетмейстером Національної опери. Диригент-постановник вистави — Микола Дядюра, художнє оформлення здійснила Марія Левитська. А. Рехвіашвілі має досвід балетмейстерської роботи як у сучасній, так і в класичній хореографії. Вона художній керівник театру сучасної хореографії «Сузір'я Аніко», з 1990 року викладає в Київському національному університеті культури і мистецтв, де з 1996 року очолює кафедру класичної хореографії. А. Рехвіашвілі — лауреат Міжнародного конкурсу артистів балету ім. С. Лифаря в номінації «хореографи». У своїх постановках балетмейстер створила своєрідний синтез модерну, бального танцю та балетної класики. Її номери позначені експресією, емоційністю, графічністю пластичного малюнка. А. Рехвіашвілі працювала із солістами Національної опери, які запрошували її для постановки концертних номерів, серед них — Г. Кушнірова, О. Шаповал, Я. Гладких, Є. Кайгородов, О. Філіп'єва, М. Мотков та ін. Робота з артистами, які мають класичну школу і досвід виконання провідних партій класичного репертуару, змінила творчий стиль балетмейстера: у ньому з'явилася лірична лінія, кантилена.

На сцені Національної опери А. Рехвіашвілі поставила балети «Віденський вальс» на музику Штраусів, «Даніела» М. Чемберже, «Дама з камеліями», а також танцювальні картини в операх «Ярослав Мудрий» Г. Майбороди, «Мойсей» М. Скорика, «Норма» В. Белліні та «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського. Вона також здійснила сценічну інтерпретацію балету «Попелюшка»на музику С. Прокоф'єва на сцені Київського дитячого музичного театру. За своєю хореографічною лексикою «Віденський вальс», «Даніела» і «Дама з камеліями», постановкою якої театр завершив сезон 2013–2014 років, — це традиційні класичні балети з використанням дієвої пантоміми та модерної хореографії для акцентування характерності створюваних образів і посилення драматизму.

У балеті «Дафніс і Хлоя» А. Рехвіашвілі намагалася відійти від канонів класичного танцю, залишивши його тільки як характеристику головних героїв — Дафніса і Хлої, які вирізняються з-поміж інших не тільки своїм прихованим аристократичним походженням, а й душевною чистотою почуттів. Герої не

Сцена з вистави «Дафніс і Хлоя» на музику М. Равеля. Ян Ваня – Дафніс, Райса Бетанкоурт – Лікеніон. Фото В. Давиденка

ступають по землі, а ніби ледь торкаються її: для передання цього задуму балетмейстер використовує пуантову техніку для балерини. Балетмейстер показує своє пластичне бачення Давньої Греції, де наявні і фольклорні лейтмотиви, і стилізовані пози античних скульптур, і динамічний жорсткий ритм, характерний для хореографії нинішньої епохи в поєднанні з діонісійською свободою вираження почуттів у танці, про яку писав Ф. Ніцше у праці «Народження трагедії з духу музики». В ансамблевих танцях А. Рехвіашвілі поєднує принципи синхронності виконання і поліфонії, завдяки чому рух на сцені не переривається навіть у статичних моментах.

Постановники по-своєму трактували сюжет роману Лонга, за мотивами якого створено спектакль: «Нова сценічна трактовка балету — сучасний погляд на класичний твір, давньогрецька

історія слугувала лише натхненням для постановників, адже фабула суттєво змінена. Історія походження героїв, перипетії з їх викраденням відкинуті, автори балету зосередилися лише на почуттях юних закоханих» [11, 7]. Автор лібрето залишив тільки вісім персонажів, зате дав кожному з них свою пластичну характеристику. Мімічні образи Пана та Німфи створюють атмосферу античного міфу, на тлі якого розвивається основна сюжетна лінія спектаклю. Вони уособлюють вищу силу, яка посилає героям випробування долі й допомагає подолати їх. Пан і Німфа починають і завершують спектакль, вони з'являються на сцені в ключові моменти дії, спрямовуючи її.

У хореографічній характеристиці Німфи й Пана найбільш відчутний вплив балетної естетики «Російських сезонів» С. Дягілєва в період захоплення античною темою в мистецтві перших десятиліть XX ст. Хрестоматійно відомі пози Фавна, що відпочиває на лісовій галявині, з однойменної мініатюри В. Ніжинського простежуються в хореографічному вирішенні образу Пана. Виразна статичність Німфи й Пана контрастує з динамічними ансамблевими танцями і додає цим образам значимості, що надзвичайно майстерно втілюють артисти Тетяна Андреєва та Олексій Коваленко.

Виконавиця ролі Лікеніон (дівчини, яка прагне звабити Дафніса) Райса Бетанкоурт, кубинка за походженням — молода танцівниця дуже широкого амплуа. Вона виконує як сольні класичні партії, так і характерні ролі, де виявляється її яскрава індивідуальність. Бетанкуорт демонструє високу майстерність у виступах за творами сучасної хореографії, що потребують поєднання пластичності корпуса з довершеним володінням пуантовою технікою. Основною характеристикою образу Лікеніон стала спокуслива чуттєвість, що її артистка передала своєю м'якою гнучкістю, ніжним тріпотінням ніг і всього тіла в па-де-бурре сюїві (танцівниця має надзвичайно гарні стопи з високим підйомом, що дозволяє їй ефектно виконувати цей рух на півпальцях). Це па-де-бурре сюїві по широкій IV позиції, що повторюється кілька разів, є своєрідним пластичним лейтмотивом образу.

Партія молодого волопаса Доркона вирішена не в гротескному, комічному плані, як було задумано М. Фокіним. Щирість

Сцена з вистави «Дафніс і Хлоя» на музику М. Равеля. У ролі Доркона – Ярослав Ткачук. Фото В. Давиденка

почуттів і молодечий азарт героя підкреслені експресивністю хореографії з використанням лексики фольклорного, класичного та сучасного танцю, застосуванням акробатичних елементів. Створенню яскравого характеру значною мірою сприяє віртуозне й емоційне виконання Ярослава Ткачука — молодого соліста Національної опери, випускника Київської муніципальної академії танцю ім. С. Лифаря, який проявив свою різнопланову обдарованість ще під час навчання, успішно виступивши на телевізійному проекті «Танцюють всі», що об'єднує талановитих молодих танцівників усіх стилів і напрямів хореографії.

Кульмінацією дії балету — як танцювальною, так і драматургічною — стала сцена захоплення острова піратами. Музика М. Равеля передає образ дикого, нищівного руху, що підкреслюється пульсуючим ритмом і невпинним наростанням сили й динаміки лейттеми піратів. Гостра характерність у поєднанні з ви-

тонченістю і пластичністю фактури О. Шаповала, який виконує партію ватажка розбійників Бріаксіса, підносять цей негативний за сюжетом образ до героїчного. Артист вривається на сцену, немов ураган, широкими стрибками перетинаючи її планшет, усе зносячи на своєму шляху, вимальовуючи чіткі експресивні пози графічними штрихами.

Виняткова музикальність О. Шаповала допомагає йому передати найтонші нюанси балетної партитури, досягти повного злиття з музикою і хореографічним текстом. Виразність сцени підкреслює жорстка синхронність чоловічого кордебалету, а також візуальне зображення зловісної темної піратської галери, яка невпинно наближається, майстерно передане за допомогою світлових ефектів.

Виконавиця ролі Хлої Анастасія Шевченко — зовсім молода артистка (вона закінчила Київське хореографічне училище 2011 року), але вже має досвід виконання складних сольних та

Сцена з вистави «Дафніс і Хлоя» на музику М. Равеля. У ролі Дафніса – Ян Ваня. Фото В. Давиденка

провідних партій, таких, як Нікія в «Баядерці» Л. Мінкуса, Фея Бузку в «Сплячій красуні» П. Чайковського, Польова русалка та Водяна русалка в «Лісовій пісні» М. Скорульського тощо.

Я. Ваня, перший виконавець ролі Дафніса, працює в Національній опері з 2006 року, після закінчення Празького хореографічного училища й участі в Міжнародному конкурсі артистів балету ім. С. Лифаря, де його нагороджено почесним дипломом. Я. Ваня — провідний соліст театру, у його репертуарі майже всі головні партії класичного репертуару, а також деякі деміхарактерні ролі, такі як Воланд у «Майстрі і Маргариті», Ротбар у «Лебединому озері», Ганс у «Жізелі».

А. Шевченко та Я. Ваня вже мали досвід роботи з А. Рехвіашвілі: у балеті «Дама з камеліями», прем'єра якого відбулася наприкінці сезону 2013/2014 років, де вони виконували головні партії. А. Шевченко створила образ Марі Дюплессі, яка стала прообразом Маргарити Готьє для письменника Олександра Дюма-молодшого — автора всесвітньо відомої «Дами з камеліями», роль якого в балеті А. Рехвіашвілі зіграв Я. Ваня. Якщо в «Дамі з камеліями» артисти створили сповнені драматизму трагічні образи двох закоханих, чиї почуття приречені у жорстокому суспільстві, де все продається, то головним завданням виконавців у новому балеті було показати народження чистого кохання, яке Дафніс і Хлоя пронесли через весь спектакль, здолавши усі спокуси та випробування. А. Рехвіашвілі вважає ліричну лінію основною в характеристиці головних героїв і підкреслює її тягучою кантиленою численних дуетів, де кожна поза немов витікає з попередньої, як із струмка.

Лейтмотив образу Хлої, за словами хореографа, — це очерет, на який перетворилася німфа Сірінгс (алюзія з постановкою М. Фокіна). А. Рехвіашвілі розповідає, що при обговоренні ескізів костюмів для головної героїні, де було запропоновано білий комбінезон і хітон, вона зупинилась саме на хітоні, тому що його фактура створює ілюзію погойдування від вітру; це погойдування тростинки від подиху вітерця знайшло відображення і в хорео-графії — численних па-де-бурре сюїві та пор-де-бра, що стали лейтмотивом образу Хлої. Образ Дафніса вирішений виключно засобами класичної хореографії, що розкриває перед ар-

тистом простір для демонстрації своєї майстерності і дає можливості для створення зворушливого ліричного образу закоханого пастуха, який розповідає про свою любов сумною мелодією, яку він грає на флейті.

Робота з партитурою М. Равеля стала етапною і для оркестру, і для балетмейстера, і для виконавців. Фактор синхронізації з музикою став визначальним і для сценічного оформлення спектаклю (художник — М. Левитська): знайдено особливу техніку, коли декорації проектуються на екран і змінюються майже щосекунди, миттєво реагуючи на те, що відбувається на сцені. У підготовці вистави були задіяні молоді педагоги-репетитори — провідні майстри сцени Сергій Бондур, Олена Філіп'єва, Геннадій Жало, Євген Кайгородов, які нещодавно закінчили балетну кар'єру або ще продовжують танцювати.

Спроба інтерпретації однієї з найвизначніших пам'яток світової балетної класики на сцені Національної опери України засвідчує появу оригінальної версії: виявлено своєрідність хореографічної лексики цієї вистави, розглянуто характери її головних персонажів, особливості сценічного оформлення. Поряд із прагненнями осучаснити виставу можна констатувати продуктивність ретроспективного підходу, де рефлексії піддаються вічні образи античності, а танець дозволяє уявити рух статуй, що ожили. Важливе значення мають особистості виконавців провідних партій, адже фактор акторської індивідуальності відіграє важливу роль у творчому процесі й дуже часто стає для балетмейстера джерелом натхнення. Ця стаття — аналіз першого враження від перегляду вистави, тобто результату творчого процесу. Детальніше ознайомлення із задумом балетмейстера, спілкування з виконавцями, репетиторами балету відкривають широку перспективу для повного розуміння ідеї цієї вистави, її режисерської та хореографічної концепції, а також для порівняльного аналізу різних сценічних інтерпретацій балету «Дафніс і Хлоя».

Література:

1. *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.
2. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
3. *Бентя Ю.* Комедія зі стрибками /Ю. Бентя // Час. – №9 (24). – 12–18 березня 2006.
4. *Берлянд-Чёрная Е.* Оперы Моцарта /Е. Берлянд-Черная. – М.: Музгиз, 1957. –180 с.
5. *Бомарше.* Драматическая трилогия / Бомарше. – М.,1982.
6. *Булгаков М.* Мастер и Маргарита /М. Булгаков. – М., 1988. – 399 с.
7. *Бэлза И. Ф.* Генеалогия «Мастера и Маргариты» / И.Ф. Бэлза / Контекст 1978. – М.: Наука, 1978. – С. 156–248.
8. *Ванслов В.В.* Балеты Григоровича и проблемы хореографии. Изд. 2-е, дополн. – М.: Искусство, 1971. – 304 с.
9. *Голенищев-Кутузов И. Н.* Романские литературы /И. И. Голенищев-Кутузов. – М.: Наука, 1975. – 532 с.
10. Дафнис и Хлоя // Балет: энциклопедия / гл. ред. Ю. Н. Григорович. – М.: Советская энциклопедия, 1981. – 623 с. с илл.
11. З історії створення балету «Дафніс і Хлоя» / Вечір одноактних балетів. Балетні сюїти. А. Понкіеллі. «Танець годин» з опери «Джоконда». Ш. Гуно. «Вальпургієва ніч» з опери «Фауст». М. Равель. «Дафніс і Хлоя»: Балет на 1 дію. Буклет. – К. : Вид-во Національної опери України ім. Т. Г. Шевченка, 2014. – 8 с.
12. *Захаров П. В.* Записки балетмейстера. – М.: Искусство, 1976. – 352 с.
13. *Зінич О. В.* Пластичність у балетній музиці М. Равеля (в аспекті взаємодії мистецтв): монографія / О. В. Зінич; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. – К.: ІМФЕ, 2009. – 231 с.
14. *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. Кн.2. – М.: Фолио, 2000. – 688 с.
15. *Лосев А. Ф.* Эллинистически-римская эстетика I-II в в. н. э. – М.: Изд. Московского университета, 1979. – 416 с.
16. *Люком Е. М.* Моя работа в балете. – Л.: Всероссийское Театральное Общество: Ленинградское отделение, 1940. – 32 с., портр.
17. *Николаев П. А.* Предисловие к «Мастеру и Маргарите» / Булгаков М. Мастер и Маргарита. – М., 1988. – 399 с.
18. *Равель М.* Краткая автобиография // Равель в зеркале своих писем. – 2-е изд. – Л.: Музыка, 1988. – С.193–197.
19. *Ребель Г. Д.* Авдыш: «Я рассчитываю только на себя» /http: //philolog.pspu.ru
20. *Слонимский Ю. И.* Фокин и его время / Фокин М.М. // Против течения. – Л., М.: Искусство, 1962. – С. 5–80.
21. *Соллертинский И.И.* Статьи о балете / И. И. Соллертинский; сост. и

авт. коммент. И. В. Белецкий; ред. и авт. предисл. М. С. Друскин. – Л.: Музыка, 1973. – 208 с.
22. *Туркевич В.* «Майстер і Маргарита» мовою балету /http:www.day.kiev.ua/181966/
23. *Фокин М.* Против течения. Воспоминания балетмейстера. Сценарии и замыслы балетов. Статьи, интервью и письма. – Л.: Искусство: Ленинградское отделение, 1981. – 510 с., 36 л. ил., портр.
24. *Храпченко М. Б.* Художественное творчество, действительность, человек. – М.: Наука, 1976. – 358 с.

Список ілюстрацій:

1. Сцена з вистави «Весілля Фігаро» на музику В.-А. Моцарта. У ролі Марцеліни – М.Міхєєв, Фігаро – В. Іщук. Фото В. Давиденка. – С. 161.
2. М. Міхеєв у ролі Марцеліни в балеті «Весілля Фігаро» на музику В.-А. Моцарта. Фото В. Давиденка. – С. 164.
3. Сцена з балету «Дафніс і Хлоя» на музику М. Равеля: Райса Бетанкоурт – Лікеніон, Максим Синявський – Ерот. Фото В. Давиденка. – С. 178.
4. Сцена з балету «Дафніс і Хлоя» на музику М. Равеля: Анастасія Шевченко – Хлоя, Ян Ваня – Дафніс (2). Фото В. Давиденка – С. 180.
5. Сцена з вистави «Дафніс і Хлоя» на музику М. Равеля. Ян Ваня – Дафніс, Райса Бетанкоурт – Лікеніон. Фото В. Давиденка. – С. 182.
6. Сцена з вистави «Дафніс і Хлоя» на музику М. Равеля. У ролі Доркона – Ярослав Ткачук. Фото В. Давиденка. – С. 184.
7. Сцена з вистави «Дафніс і Хлоя» на музику М. Равеля. У ролі Дафніса – Ян Ваня. Фото В. Давиденка. – С. 185.

Ірина Бермес

ОРГАНІЗАЦІЙНІ ЗАСАДИ МУЗИЧНОГО ФЕСТИВАЛЬНОГО РУХУ В УКРАЇНІ

У сучасному українському просторі виникають нові форми культуротворчості — музичні фестивалі, які на зламі XX — XXI ст. стали однією з найбільш дієвих форм взаємодії між людьми. Сьогодні фести — це не тільки форма організації музичного життя, яскраві культурні події, це й потужний інструмент для поширення різних видів виконавського мистецтва, які сприяють піднесенню національної музичної культури. Рівень організації та проведення фестивальних заходів впливає на їхню популярність як серед учасників форумів, так і серед слухачів. Тому підтримка і розвиток музичного фестивального руху в Україні — ключовий напрям діяльності організаційних комітетів, Міністерства культури, загалом небайдужих людей, які вболівають за проведення цих культурно-мистецьких акцій.

Зародження потужного фестивального руху свідчить про демократизацію громадського життя й пожвавлення інноваційних процесів у царині культури. Водночас проведення музичних фестивалів відкрило й іншу складову забезпечення їхнього успішного проведення — організаційно-фінансову, котра на сучасному етапі потребує вдосконалення.

Форми організації музичних фестивалів в Україні як «ціліс-

ного інституту» (за М. Шведом) за роки незалежності набули сталих форм, проте певною мірою ще не завершили процес формування. Це пояснюється тим, що вельми часто змінюються соціально-економічні умови їхнього функціонування, виникає криза бюджетного фінансування сфери культури тощо. Більше того, національний фестивальний рух дедалі частіше спирається на самовідданий ентузіазм і авторитет його організаторів і не завжди є пріоритетом державної культурної політики, прикладом взаємодії з центральними і місцевими органами державного управління, недержавними інституціями тощо. Тому ***ееє***статті є висвітлення особливостей організаційного забезпечення музичного фестивалю як культурно-мистецького задуму.

Оскільки українські музичні форуми — нестандарта й цікава культурна подія, то питання, пов'язані з ними, стають предметом уваги мистецтвознавців і культурологів, плідні результати досліджень яких висвітлені в численних наукових і періодичних виданнях (О. Дьячкова, М. Загайкевич, О. Зінькевич, К. Давидовський, А. Луніна, Л. Мельник, А. Мізітова, В. Садова, І. Сікорська, С. Соколова, Г. Степанченко, Б. Сюта, Ю. Чекан, О. Чапалов, М. Швед, Р. Юсипей та ін.). Проте на сьогодні сутність фестивалю вивчена все ж недостатньо, зокрема найбільшою мірою це охоплює проблеми маркетингу фестивального проекту, його організації тощо. В цьому й полягає ***актуальність*** статті.

Якщо не вдаватися в тонкощі «кухні» музичних фестивалів, то може видатися, що вони розвиваються самостійно й мають внутрішню логіку, на яку не впливають соціальні процеси. Попри те, фестивальні акції мають структурні особливості (творчі, менеджерсько-маркетингові, фінансові), нерідко пов'язані з іншими культурними проектами.

Кожен музичний фестиваль має чіткі календарні терміни його проведення в певному географічному ареалі та культурному просторі. Концертні заходи влаштовуються з урахуванням таких обов'язкових елементів: регіону країни, міста з відповідною інфраструктурою, концертних залів тощо. Як культурна акція ці музичні форуми передбачають наявність власної аудиторії, на котру зорієнтована його художня концепція як модель стійкої,

послідовної репертуарної політики. Власне художня ідея народжується на підґрунті вже усталених традицій, напрямів і форм музичного життя.

Музичний фестиваль як специфічне для культури та мистецтва явище вирізняється особливою творчою атмосферою, націлений на залучення найкращих виконавських колективів і солістів. Його головне завдання полягає в популяризації національного (почасти й зарубіжного) музичного продукту, водночас — внесенні свіжої барви в культурне життя держави, міста, створенні широкого діалогового поля для виконавців-професіоналів і слухацької аудиторії.

Організація музичних фестивалів в Україні — справа порівняно нова. Як масштабна подія фестиваль потребує ретельної організаційної підготовки, котра охоплює такі складові: відкриття, закриття, проведення різних заходів (прес-конференцій, майстер-класів, наукових конференцій, творчих зустрічей), забезпечення концертних майданчиків, формування концертних програм, проведення концертів, розміщення колективів тощо. Здебільшого музичні фестивалі — низка концертів, що проводяться впродовж кількох днів, об'єднаних загальною концепцією (напр., «Музичні прем'єри сезону», «Київ-Музик-Фест» репрезентують нові опуси українських авторів, Форум музики молодих — твори молодих українських і зарубіжних композиторів, «Золотоверхий Київ» дає путівку в життя хоровим творам українських композиторів різних епох і стилів). Музичні фестивалі функціонують як культурні акції, що відбуваються щороку чи в певному часовому проміжку (раз на два роки). Вони мають визначеий статус у культурному житті (міжнародний, національний — всеукраїнський, регіональний) і змістове наповнення (за О. Меньшиковим, вони класифікуються на «універсальні (охоплюють кілька видів мистецтв); спеціалізовані (за одним видом мистецтва — театральні, музичні, кінофестивалі); монографічні (присвячені одному автору: композитору, актору та ін..); тематичні (присвячені певній епосі, жанру або стилістичному напряму); вузькоспеціалізовані (фестиваль народної, дитячої, молодіжної пісні)» [3, *45*], за М. Шведом — на «монографічні, присвячені творчості одного композитора...; жанрові — приді-

ляють увагу окремому жанру (опері, симфонії, ораторії тощо); орієнтовані на той чи той виконавський апарат — симфонічний оркестр або призначені для виконання на певному конкретному інструменті; спрямовані на показ музичної традиції якоїсь окремої епохи чи стилю» [8, *8*].

На думку М. Шведа, в Україні спостерігаємо два основні принципи організації фестивального руху: демократичний і концептуальний. «Концептуальний принцип полягає в організації та проведенні акції згідно з певною концепцією, якої дотримуються та яку намагаються втілити організатори. Суть демократичного принципу в тому, що в процесі укладення програм організатори не дотримуються особливих обмежень, обираючи довільну форму» [8, *7*].

Музичний фестиваль можна окреслити як «мистецький проект» (семантика поняття «мистецький проект» розкрита К. Давидовським. — *І. Б.*), який, відповідно до соціокультурного аспекту, за визначенням Т. Зінської, має такі характеристики: «1) актуальність концепції мистецького проекту в соціокультурному просторі; 2) відповідність головної мети та завдань в реалізації проекту; 3) узгодженість творчої ідеї з інтересами слухачів та потребами виконавців; 4) доступність інформації та рекламне забезпечення мистецького проекту; 5) точність проектного рішення, коли реалізація мистецького проекту відповідає програмі дій та засобам досягнення мети» [1, *11*].

Організаційні засади проведення музичних фестивалів прописуються у нормативних актах. Виокремимо деякі положення Наказу Міністерства культури України від 26.07.2013 (№ 696) «Про внесення змін до Положення про Міжнародний фестиваль «Київ Музик Фест».

«І. Загальні положення

1. Це Положення визначає порядок організації та проведення Міжнародного фестивалю «Київ Музик Фест» (далі — фестиваль).

2. Співзасновниками фестивалю є Міністерство культури України та Національна спілка композиторів України.

3. До участі в організації і проведенні фестивалю можуть залучатися державні, громадські, приватні підприємства й організації та інші юридичні особи (за згодою).

4. Фестиваль проводиться з метою пропаганди та популяризації найкращих зразків сучасного професійного музичного мистецтва, розширення обміну духовними цінностями між країнами, зміцнення міжнародних контактів і культурних зв'язків.

5. Основними завданнями фестивалю є: розвиток і популяризація кращих зразків сучасного українського музичного мистецтва; прем'єрне виконання творів музичного мистецтва; сприяння зростанню виконавської майстерності творчої молоді; обмін творчими здобутками; піднесення іміджу українських композиторів та виконавців; введення кращих здобутків національного музичного мистецтва у широкий світовий мистецький простір.

II. Порядок проведення фестивалю

1. Фестиваль проводиться у м. Києві щороку у вересні — жовтні.

2. У концертних програмах фестивалю виконуються твори українських та зарубіжних композиторів.

3. Участь у фестивалі можуть брати професійні українські і зарубіжні виконавці, а саме: симфонічні, камерні оркестри та ансамблі; хорові, фольклорні, джазові колективи; окремі виконавці; композитори та музикознавці.

[...]7. Проведення фестивалю передбачає урочисте відкриття і закриття фестивалю, проведення концертів.

8. У рамках фестивалю можуть проводитися прес-конференції, «круглі столи», наукові конференції, творчі лабораторії, майстер-класи композиторів і виконавців, презентації нових друкованих видань, компакт-дисків, відео- та аудіозаписів нових творів, творчі зустрічі з діячами мистецтва.

III. Організаційні засади проведення фестивалю

1. Організаційне забезпечення проведення фестивалю здійснює Організаційний комітет (далі — Оргкомітет).

Персональний склад Оргкомітету затверджується наказом Міністерства культури України раз на три роки, до якого в разі необхідності вносяться зміни.

До участі в роботі Оргкомітету залучаються представники Міністерства культури України, провідні діячі музичного мистецтва, керівники творчих спілок, підприємств, установ, організацій сфери культури (за згодою).

2. Для формування складу учасників та концертних програм

створюється художня комісія. Склад художньої комісії в кількості не менше п'яти осіб затверджується головою Оргкомітету. До участі у роботі художньої комісії залучаються професійні митці: композитори, мистецтвознавці, виконавці (за згодою).

3. Оргкомітет та художня комісія працюють на громадських засадах та самостійно визначають порядок своєї роботи.

4. Оргкомітет: 1) визначає: загальну творчу концепцію фестивалю; підприємство, установу, організацію, що буде здійснювати організаційне проведення фестивалю; строки та умови проведення фестивалю; строки подання заявок на участь у фестивалі; 2) затверджує: план-графік проведення фестивалю; зразки інформаційно-рекламної продукції; 3) взаємодіє з організаційних питань з художньою комісією та учасниками фестивалю; проводить роботу із залучення спонсорів; оприлюднює на офіційних веб-сайтах Міністерства культури України, Національної спілки композиторів України та у засобах масової інформації інформацію про проведення фестивалю; виконує інші функції, пов'язані з організацією та проведенням фестивалю.

5. Художня комісія: розглядає заявки на участь у фестивалі; затверджує склад учасників фестивалю за результатами розгляду поданих заявок; формує та затверджує концертні програми фестивальних заходів.

[...] IV. Фінансове забезпечення фестивалю

1. Фінансування фестивалю здійснюється за рахунок: асигнувань, передбачених Міністерству культури України у Державному бюджеті України на відповідний рік; видатків, передбачених Національній спілці композиторів України на виконання статутних завдань; інших джерел та надходжень, не заборонених чинним законодавством.

2. Громадські та інші організації мають право за власний рахунок установлювати спеціальні призи, нагороди та премії учасникам фестивалю за погодженням із Оргкомітетом» [5].

Такі нормативні документи передбачені для всіх музичних фестивалів, із обов'язковим акцентуванням на організаційні заходи. Наведемо ще один приклад.

Положення
про Міжнародний фестиваль сучасної академічної музики «Житомирська музична весна» імені Олександра Стецюка

I. *Загальні положення*

1.1. Міжнародний фестиваль сучасної академічної музики «Житомирська музична весна» (далі — Фестиваль) проводиться раз на рік.

[...] 1.3. Організатори Фестивалю:

- управління культури і туризму Житомирської ОДА;
- Житомирська міська рада;
- Житомирська обласна Спілка поляків України;
- Житомирська обласна громадська організація «Асоціація об'єднаних мистецтв».

1.4. До участі у проведенні Фестивалю можуть залучатися (за згодою) державні, громадські, приватні підприємства й організації та інші юридичні особи.

1.5. Метою Фестивалю є:

- популяризація сучасної академічної музики, розвиток кращих зразків українського та світового музичного мистецтва;
- уведення кращих здобутків національного музичного мистецтва у світовий мистецький простір;
- зміцнення культурних зв'язків й обмін досвідом з провідними культурними центрами України та зарубіжжя.

1.6. Завданнями Фестивалю є:

- формування власного мистецького потенціалу міста;
- виховання виконавської та слухацької музичної культури мешканців міста;
- сприяння зростанню виконавської майстерності творчої молоді;
- розвиток музичних здібностей та підтримка молодих талантів;
- залучення підростаючого покоління до участі у мистецьких заходах міста;
- піднесення культурного іміджу міста.

II. *Порядок проведення фестивалю*

[…] 2.2. Наказом управління культури і туризму облдержадміністрації затверджується склад оргкомітету з підготовки та проведення Фестивалю (далі — Оргкомітет), який:

• розробляє програму Фестивалю;

• забезпечує рекламну кампанію Фестивалю;

• організовує висвітлення у засобах масової інформації концертно-мистецьких заходів, які проходять у рамках Фестивалю;

• всебічно сприяє реалізації та проведенню фестивальних заходів;

• розглядає пропозиції обласних організацій та осередків Національної спілки композиторів України щодо завершального етапу Фестивалю;

• розглядає індивідуальні заявки від виконавців та окремих авторів на участь у завершальному етапі Фестивалю.

III. *Умови участі у фестивалі*

3.1. Фестиваль проводиться раз на рік у місті Житомирі.

3.2. У Фестивалі можуть брати участь українські та зарубіжні академічні колективи, окремі виконавці, композитори та музикознавці.

3.3. <…> Тривалість фестивальних концертів має становити від 50 до 75 хвилин.

<…> 3.5. Концертна програма учасників включає класичну та сучасну академічну музику.

3.6. Проведення Фестивалю передбачає:

• урочисте відкриття та закриття Фестивалю;

• проведення концертів;

• прес-конференцій, круглих столів та наукових конференцій;

• творчих лабораторій;

• майстер-класів композиторів та виконавців;

• презентацій нових друкованих видань, компакт-дисків, відео- та аудіозаписів нових творів;

• творчих зустрічей з діячами мистецтва <…>.

<…> V. *Фінансування фестивалю*

5.1. Фінансування заходу здійснюється за рахунок коштів, передбачених управлінню культури і туризму облдержадміні-

страції на проведення мистецьких заходів, а також виділених коштів Житомирської міської ради, спонсорів, благодійних внесків, зацікавлених громадських організацій» [6].

Хоча організаційні заходи — справа нелегка і потребує певних зусиль, «механізм» їх налагодження дозволяє успішно втілити фестивальний проект. І в цьому сенсі вони якнайкраще забезпечують доступність культурних запитів і послуг. Адже фестивальні концертні програми дають змогу «поласувати» музичним ексклюзивом, почути виконавські версії солістів (інструменталістів і вокалістів), музичних колективів (оркестрів, хорів, ансамблів). Їхні ж організатори отримують шанс зануритися в проблеми музичної індустрії, менеджменту музичних фестів, вдосконалити свої знання в цій царині, зрештою — зробити проект успішним. Кращими серед фестивальних менеджерів вважають тих, хто здобувається на повагу у вимогливих діячів культури, слухачів, виявляє широту художнього бачення проекту. Винахідливі менеджери часто доводять, що за короткий час, навіть за байдужості органів влади, можна виявити й задіяти такі ресурси, як нові учасники, віддана публіка, щедрі спонсори.

Вельми важливим в організації музичних фестивалів є фінансування. Як складна система воно має різні види підтримки задуму, зокрема спонсорство, меценатство, гранти, діяльність фундацій і т. ін. Складні економічні умови, в яких перебуває українське суспільство, позначалися й на фестивалях, насамперед у сфері їхнього матеріального забезпечення. І хоча музичні фести сьогодні є «ярмарком» талантів і джерелом інформації, своєрідним майданчиком для генерування ідей і творчого змагання, їхня підготовка та проведення потребують ретельного маркетингового опрацювання, котре зводиться до створення й організації базових умов оптимізації музичної пропозиції, правильного управління процесом її використання слухацькою аудиторією.

Посилаючись на О. Меньшикова, «умови ефективного використання маркетингу в фестивальній індустрії з точки зору позиціонування продукту передбачають:

- знання ринку споживачів, їхніх потреб, запитів, очікувань і переваг у сфері мистецтва, культури та творчості;

• знання соціальних сил — державних і муніципальних органів, рухів, спонсорів, меценатів, зацікавлених у наданні послуг слухачам;

• знання власних інтересів, а також причин, які спонукають спонсорів надавати відповідну підтримку;

• закріплення цих мотивацій і інтересів у правових актах, рішеннях відповідних органів, в уставах, прийнятих програмах;

• конкретизація цих інтересів, їх обсягу, інтенсивності та затрат в пріоритетних напрямках, видах і формах послуг і діяльності» [4, *9*].

І далі автор резюмує, що «виконання цих умов робить можливим повноцінне використання концепції маркетингу, маркетингових технологій і методик у фестивальному проекті» [4, *9*].

Якщо в світі питання організації музичних форумів стають предметом обговорень на спеціальних конференціях event-менеджменту, то в Україні — сферою діяльності організаторів, здебільшого маститих композиторів, які беруть на свої плечі «ношу», пов'язану з проведенням фесту. Творчі ідеї, музичний репертуар фестивалів сміливо експериментують із просторовими та часовими рубежами, поєднуючи демократичність, святковість і творчу свободу. Колоритним штрихом у фестивальному дійстві є те, що воно стає монолітним концертним подіумом, територією творчої комунікації, своєрідним дискусійним клубом для музикантів. Фестивалі — важлива форма концертної діяльності, що дозволяє привернути увагу широкої слухацької аудиторії до академічного (народного) музичного мистецтва, держави, засобів масової інформації, професійної критики, навіть бізнесу. Більше того, музичні фестивалі можуть згромадити кращі виконавські сили для задоволення запитів слухацької аудиторії, також сприяти розвитку музичної інфраструктури міста чи регіону.

Музика, що звучить на фестивалях, завжди пов'язується з певними враженнями, отриманими від музичних артефактів як «продуктів» високої якості, в поширенні яких найбільшого значення надається ефективній організації концертних заходів. Прикметною рисою функціонування фестів є домінування своєрідної атмосфери одухотвореності, піднесеності, творчого спікування з однодумцями.

Вельми важливою складовою фестивалю є подієвість, адже він привертає увагу музикознавців і культурологів, музичних критиків і професійних виконавців, поціновувачів музики різних соціальних груп. Концерти, включені в програмні заходи, впливають на соціокультурну ситуацію в містах, де вони проводяться. На думку Д. Клаїча, мобільність фестивалів зростає і «змушує художників і їх твори подорожувати в пошуках нової аудиторії, міцність фестивалів перевіряється рівнем гостинності, духом щедрості, мікрокліматом для публіки, учасників, журналістів. У цьому сенсі фестивалі могли б розглядатися як експериментальні зони соціалізації, а не додаткові можливості для вжитку. Художні досягнення та задоволення підсилюють цивільні атрибути території, перевіряють її відкритість, динамізм, здатність формувати цінності та колективну самосвідомість, дух допитливості та критики» [2, *81*]. Сьогодні організатори фестивалів тісно співпрацюють з засобами масової інформації. «Фестивалі набули подвійного життя: одне — реальне для конкретних учасників, включаючи артистів і публіку, друге — віртуальне, в пресі, по радіо, телебаченні, в Інтернеті і інших медійних випусках, що розширює вплив фестивалю і продовжує його життя в буревії культурного виробництва та споживання. Залежність фестивалів від мас-медіа є також їхньою силою, способом підкорення потенційної публіки і формою підтримки фестивальних витрат із допомогою суспільної думки» [4].

Фестиваль як універсальна форма культуротворчого процесу, «…включає в себе як ознаки результату (культурного продукту), так і технології його досягнення» [7, *145*].

Музичні фестивалі — публічні масштабні заходи, які популяризують національні музично-виконавські традиції й у цьому сенсі вони є своєрідною захисною реакцією на світові глобалізаційні процеси. Їхньою важливою складовою є концепція проекту, що віддзеркалюється в фестивальних програмах.

Висновки. Фестиваль — це подія в музичному житті держави, він є апріорним мірилом рівня виконавського професіоналізму. На сучасному етапі музичні фестивалі — це складний шлях пошуку новаторських і творчих ідей, реалізації нетрадиційних рішень, розвитку інноваційних форм їх проведення, залучення

нового слухача. Це забов'язує організаторів до конкретного вивчення потреб музичного «ринку», концептуальних розробок, постійного моніторингу фестивальних процесів і вироблення на цій основі нових маркетингових технологій.

Статистика засвідчує, що в XXI ст. фестивальний рух, із одного боку, стає потужнішим, з іншого — переживає новий етап розвитку. Він демонструє високопрофесійну творчість композиторів, виконавців і музичних колективів, їхню взаємодію як нову систему комунікації, нову модель культурного життя, якою є музичний фестиваль. Фестивалі, попри труднощі, які успішно долають директори й організаційні комітети, мають важливе значення для збереження культурної спадщини Української держави. Великі фестивальні проекти позитивно впливають на піднесення авторитету України в світі як держави, котра свято шанує свої традиції задля піднесення національної культури.

Література:

1. *Зінська Т.* Музично-виконавське мистецтво в соціокультурному просторі України кінця XX — початку XXI століття: автореф. дис. канд. мист.: спец.: 26.00.01. / Т. Зінська. — К., 2011. — 18 с.

2. *Клаич Д.* Будущее фестивальной формулы / Д. Клаич // Экология культуры. — 2002. — №. 3. — С. 74–84.

3. *Меньшиков А.* Фестиваль как социокультурный феномен современного театрального процесса / А. Меньшиков. – М.: Высшая школа, 2004. – 248 с.

4. *Меньшиков А.* Фестиваль как социокультурный феномен современного театрального процесса: автореф. дисс. канд. искусствоведения: спец.: 17.00.01 / А. Меньшиков. — М., 2004. — 18 с.

5. Наказ «Про внесення змін до Положення про Міжнародний фестиваль «Київ Музик Фест» [Електронний ресурс]: підготовлений Міністерством культури України 26.07.2013 (№ 696). — Режим доступу: www.mincult.gov.ua.

6. Положення про Міжнародний фестиваль сучасної академічної музики «Житомирська музична весна» імені Олександра Стецюка [Електронний ресурс]. — Режим доступу: www.zu.edu.ua.

7. *Флиер А.* Культурология для культурологов / А. Флиер. – М.: Академический Проект, 2000. – 496 с.

8. *Швед М.* Тенденції розвитку міжнародних фестивалів сучасної музики в Україні на новому етапі (1990–2005 рр.): автореф. дис. канд. мистецтвознавства: спец: 17.00.01. / М. Швед. — Львів, 2006. — 20 с.

Олександра Олійник

МИСТЕЦТВО І СУСПІЛЬСТВО: ХУДОЖНІЙ СМАК

У публіцистичній статті «Від чорного квадрата до чорної діри» Андрій Кончаловський звертається до віщування О. Шпенґлера, висловленого в праці «Присмерк Європи» (1918 р.): *«Будь-яке мистецтво є смертним, не тільки окремі твори, а й самі мистецтва. Настане день, коли припинять існування і останній портрет Рембрандта, і останній такт моцартівської музики — хоча розмальоване полотно або нотний аркуш, можливо, і залишаться, — зникне останнє око і останнє вухо, яке розуміло мову їхніх форм»* і додає: «у цьому сенсі європейське мистецтво все ще існує, але більше не відтворюється». Відповідаючи на запитання, чому змінився соціальний статус митця і з яких причин художники, що раніше жили нужденно, сьогодні, на думку автора, попри все, прагнуть стати відомими, беззастережно вдаючись до будь-яких засобів — найчастіше екстравагантних і шокуючих, А. Кончаловський доходить висновку, що причина в тому, що раніше були меценати, які відчували в полотнах магію і далекоглядно їх купували, але за мізерними цінами, за мізерними — тому що в той час не сформувалася громадська думка і роботи не купували. Вони не були товаром. Коли ж твір мистецтва став товаром, тоді й почався процес заміни художньої

цінності ринковою вартістю. Цей процес, у якому ринок переміг мистецтво, тривав три сторіччя [2].

Подібний висновок щодо мотивів сучасного художнього середовища та процесу комодифікації творів мистецтва є суперечливим щонайменше з двох причин. Перша з них — здогад про формування громадської думки щодо цінності — естетичної, якщо правильно тлумачимо натяк, — задля створення сприятливих умов комодифікації, друга — це саме твердження, що мистецький твір став «товаром» унаслідок заміни художньої цінності ринковою ціною, що увінчалася перемогою ринку, яку він виборював у мистецтва протягом трьох сторіч. Твори мистецтва все ж були товаром. І Гільдія Святого Луки (1391 р.), що дбайливо супроводжувала й коригувала дії митця на різних стадіях «кар'єрного зростання», зрештою дарувала їм привілеї на відкриття власних магазинів, залучаючи до бізнесу як незалежних артизанів. Прикладами є посередництво між художниками і патронами відомого Джованні делла Палла, правилом якого була спекуляція (16 ст.), і заборона Королівської академії живопису членам академії особисто займатися продажем власних робіт, а також позбавлення права укладати договір з колекціонерами, забезпечуючи у такий спосіб права посередництва [9, *13*]. Більше того — твори художників були товаром, і на ринках також, і ринкові преференції, зокрема в оподаткуванні, якщо говорити сучасною мовою економістів, також існували. Так, у Іспанії преференції мали твори із відвертим або прихованим релігійним змістом, інші твори мистецтва — незалежно від майстерності та естетичної цінності до 1783 р. були обтяжені сплатою доволі високої ставки податку — 10 % від ціни за кожний проданий художній твір [9, *90*], але ж іспанське мистецтво того часу було позбавлене благородних мотивів лібералізації та постійного прагнення досконалості, характерних сусідньому італійському суспільству цього періоду. Проте згадаймо лише, що за два сторіччя до того Рафаель хвалився дядькові: «я отримую оплату за свою роботу в сумі, яку я вважаю підходящою», в той час як інші художники працювали за стандартами, заснованими на розмірі роботи, кількості зображених фігур, чисельності підмайстрів, яких залучали до виконання твору, і, звичайно, ціни на коштов-

ні матеріали, приміром, сусальне золото [9, *13*]. Безперечно, ці й інші приклади добре відомі історикам мистецтва і фахівцям, проте, видається, що філософи культури принаймні XX ст. про них забули, звинувачуючи сучасне художнє середовище або в підкоренні естетичного смаку економічним мотивам, або в накиданні художнього смаку індустріями культури. «Некомерційна цінність мистецтва виховувалася до сучасної значущості протягом останніх ста років, — констатує художник і економіст Г. Аббінг. — Економіка заперечується. Твори мистецтва продаються на ринку, але часто в завуальованій формі. ...Мистецтво і митці насправді сьогодні дуже шановані. І того статусу вони б не мали, якби мистецтво зважало на комерцію натомість, — заспокоює художник, іронізуючи. — Сьогодні комерційно вигідно бути некомерційним» [6, *50*]. «Однак заперечення економіки вже поминуло пікову точку, але, напевно, сили впливу такого виховання вистачить ще років на п'ятдесят», — зауважує і застерігає він уже як економіст [6, *51*].

Повернімося до здогаду, що громадська думка має бодай опосередкований вплив на комодифікацію творів мистецтва, тобто на перетворення мистецтва на товар. За подібною логікою, формування громадської думки (і відповідальність громадськості перед мистецьким середовищем) є вже інструментом комерції, тобто збагачення. Чи комерція справді диктує художній смак, маніпулюючи громадською думкою, думкою широкої аудиторії, проаналізувати на прикладі художньої групи «Блакитний вершник»[1]. Власне, і сама поява групи могла бути продиктована виключно меркантильними мотивами — підготувати ґрунт належного сприйняття у громадськості, організувати першу виставку і, звичайно, «як товар» продати твори, частина яких дійсно перейшла до інших власників після першої виставки. Спростування віднаходимо у збереженому, на щастя, листі В. Кандинського до Франца Марка (від 19 червня 1911 р.) [8, *50*], в якому Марк звертається до приятеля: «…в мене є план… ми вдвох будемо редакторами видання. Своєрідного альманаху (щорічного) з репродукціями і статтями за авторством виключно художників. Весь рік має відображатися у книзі, надихати, поєднуючи минуле і дивлячись у майбутнє. Ми поставимо єги-

петську роботу поряд із дитячим малюнком, китайську поряд з Анрі Руссо, народні картинки поряд із Пікассо… Ми запросимо також письменників і музикантів». У 1965 р. Клаус Ланкгайт небезпідставно охрестить цей лист «свідоцтвом про народження» групи «Блакитний вершник» [7, *50*]. Та чи можна виснувати, що задум про створення групи та інформування громадськості щодо проблем, зв'язків із минулим та перспектив майбуття в цьому випадку має відбиток «ринкової стратегії із завоювання більшої аудиторії» задля отримання вищої оплати за твори? Або ж це відбиток творчого пошуку і осмислення соціальних процесів, що відбувалися, спроба дослідити зміни, порівняти смаки, провести паралелі, оприлюднити власну думку, або — навряд, сподіваємося — спроба диктувати художній смак через формування громадської думки.

Шляхетність наміру зіставлення різних форм мистецтва в щедро ілюстрованому альманасі В. Кандинський спробував пояснити в меморіальній статті, присвяченій Францу Марку в 1936 р.: «Марк і я присвятили себе живопису, але займатися виключно живописом для нас було недостатньо. Тоді в мене з'явилася ідея «синтетичної» книги, що мала очистити старі, ханжеські ідеї і зруйнувати кордони між мистецтвами, між мистецтвом і неприпустим мистецтвом, і яка б, зрештою, продемонструвала, що мистецтво — це не питання форми, а питання художнього змісту... Моя ідея тоді була показати на прикладі, що відмінність між «офіційним» мистецтвом і «етнографічним» була безпідставним розмежуванням; що руйнівна звичка ігнорувати внутрішній органічний корінь мистецтва загалом у всіх різних зовнішніх формах могла призвести до повної втрати взаємовідносин між мистецтвом і життям суспільства. І за цією логікою, у творчості дитини, дилетанта й у академічному мистецтві за градацією «досконалої» й «недосконалої» форми криється спільне першоджерело. Марк був у захваті від цього плану, і ми вирішили одразу стати до роботи. Робота йшла чудово, а вже за кілька місяців знайшовся і видавець для випуску «Блакитного вершника» [8, *51*].

Звичайно, маніпуляції громадською думкою і художнім смаком траплялися, хіба що відмінним був акцент. Дослідниця Нен-

сі Трой наводить біографічне свідчення про відомого арт-дилера Данієля-Анрі Канвейлера — історика мистецтв, представника художників-початківців і — до слова — банкіра за першою освітою. Він, підіграючи клієнтам, яким би вочевидь ці твори припали до смаку, свідомо уникав більшості заходів і виставок, що мали безпосередній доступ до значно ширшої аудиторії. Якщо салони, за зразком відділень магазинів, мали велику аудиторію відвідувачів масштабних і організованих на високому рівні показів нерівнозначних об'єктів, заходів, що мали об'ємні каталоги або привертали увагу популярних журналів, приватний дилер захищав ексклюзивність творів не засобами реклами, а пропагуючи еліті виняткову інтелектуальну самобутність експонованих ним творів мистецтва [13, *23*]. Подібними були і мотиви створення Бостонського музею витончених мистецтв (заснований 1870 р. арт-критиком і онуком магната Чарльзом Перкінзом) і Бостонського симфонічного оркестру (заснований 1881 р. на кошти мецената Чі Генрі Хіґґінсона), які антибуржуазні дослідники помилково сприйняли за прагнення диктувати художній смак громадськості, широкій аудиторії, а не за умисне відмежування від «більш тривіальних форм дозвілля» [7, *40—41*].

У 1914 р. засновник групи «Блакитний вершник», збираючись поспіхом, залишаючи тимчасово, як тоді він певно собі думав, звичне життя в Мурнау, щоб вибратися з Німеччини спочатку до Швейцарії, а згодом — на довгі роки до Росії, мабуть, не мав і гадки, що його твори сьогодні стануть головним символом тієї буремної епохи, музейною гордістю і перлиною, доказом новаторства і невтомного пошуку, але вже ніколи не належатимуть йому особисто, тобто за ймовірною ринковою логікою збагачення, він не зможе ні їх продати, ні володіти ними. Навряд знав митець, про якого Кандинський напише в листі до Ф. Марка: «Тепер у нашій компанії є людина з душею!», що за 20 років його твори виставлятимуть під образливим тавром «дегенеративності». І чи вгамували б Кандинський і Марк жагу до редакторсько-дослідницької роботи над альманахом, якби знали, що війна вижене одного зі звичного життя й так позбавить життя іншого. І чи взагалі відчували вони те, що відчував Ротко, порівнюючи «продаж власних картин з торгівлею власними дітьми» [13], або, може, подіб-

но до Чака Клоуза, «намагалися обдурити себе і переконати, що не існує жодного зв'язку між екземплярами, які я зробив, і чеками, які я отримав натомість», про що з болем він сповіщає [13]. Таких відчуттів, вочевидь, не викликають власні роботи й у П. Пікассо, про що свідчить тон обговорення трирічного контракту з арт-дилером Канвейлером. «Я даю згоду не продавати нічого нікому, окрім Вас. Єдиним винятком з цього контракту будуть старі картини і малюнки, які на цей час у мене збереглися. За мною закріплюється право отримувати комісійні за портрети і об'ємні декоративні роботи, зроблені для особливих випадків. Я обіцяю продавати Вам за фіксованою ціною всі свої роботи, залишаючи собі максимум п'ять робіт на рік. Також я залишаю за собою право утримувати таку кількість малюнків, яку вважатиму потрібною для роботи. Ви залишаєте за мною право вирішувати, чи завершено роботу над картиною. І, звісно, зрозуміло, що протягом цих трьох років я не маю права продавати картини, які я залишаю собі» [9, *16*].

Ернст Неізвестний у статті «Геній на ринку мистецтв» [3] зауважує, що саме Пікассо разом із Далі, Дюшампом та іншими великими майстрами авангарду здійснили справжню революцію — «величний тріумф мистецтва», скоривши своїй волі буржуа і капітал: «вони нав'язали буржуа свою волю і привчили купувати незрозуміле». І це означало, що віднині художник остаточно виборов право виражати у своїх творах себе і вже не повинен догоджати «зіпсованому смаку» буржуа. Це був виклик свободи, значення якого неможливо переоцінити. Художники авангарду переграли буржуа на власному полі — на ринку мистецтва. За їх допомоги буржуа зрозумів, що він проморгав Сезанна, Модільяні, Ван Гога і вирішив більше не помилятися. А разом з тим дійшов висновку, що не завжди розуміється на тому, що створює художник. І якщо мистецтво є комерцією, то комерцією особливою, в якій йому, буржуа, не так уже й просто розібратися» [Е. Неізвестний]. Сучасні ж арт-дилери вищезгадану історію стрімкого злету популярності кубізму вочевидь пам'ятають і перетворюють «блага», яким бракує практичної (утилітарної) цінності, на найкоштовніші товари роздрібного ринку. Розуміючи, що більшість цих творів має сумнівне симво-

лічне значення, незрозумілий художній зміст або ж відносно невелику цінність для людей позамистецьких кіл, такі хитрування просто вражають [13, *23*].

Якщо художники вибороли право на свободу мистецтва — вираження власного смаку замість потурання смакам «покупців», то чому сьогодні відповідальність за низьку естетичну цінність культурного продукту, орієнтованого на масового споживача, перекладається на комерцію або ж на споживача?

Ганс Аббінг зауважує, що специфікою сучасного уявлення про «справжнє» «високе» мистецтво називають дві особливості — віддаленість і непотрібність: «це дві відносно постійні характеристики, які часто властиві об'єктам і видам діяльності, що отримують означення «справжнього мистецтва», намагається залишатися осторонь від потреб рутинного життя: воно надлишкове, розкішне, естетичний досвід стає самоціллю [6, *27*].

Умовний «тріумф мистецтва», за визначенням Ернста Неізвестного, зовсім в іншій тональності фіксують філософи XX сторіччя Т. Адорно, М. Горкгаймер і П. Бюргер «буржуазна арт-публіка вже не реагує на художні, критичні або ж визвольні цінності, скоріше — на елементи, невластиві природі мистецтва, такі як підпис та ім'я автора. І якщо проаналізувати більш предметно мотиви колекціонерів, виявляється, що спекулятивні сантименти та статусний розрахунок превалює над естетичними переконаннями. У прагненні стати частиною «уявного співтовариства поціновувачів» покупці передусім будуть зацікавлені у цінності підпису сучасного митця» [13, *25*].

Якщо художники вибороли право на свободу мистецтва — вираження власного смаку замість потурання смакам «покупців», то чому сьогодні відповідальність за низьку естетичну цінність перекладається на комерцію (через комодифікацію) або ж на споживача (через споживання маскульту). Порівняймо розмежування високого — або ж справжнього мистецтва. Т. Адорно і М. Горкгаймер, передбачаючи експансію культурної індустрії (за їх інтерпретацією — масової культури), застерігають: «Розвага, повністю звільнена від усіх пут, стала б не просто антитезою мистецтву, але також крайністю, яка з ним сходиться». «Чим сильніші позиції культурних індустрій, то виразніше впливають

на смаки споживачів, формуючи їх, контролюючи, зміцнюючи і навіть позбавляючи задоволення: цього роду культурний прогрес не має меж» [5, *179*]. Сучасні ж дослідження, висновуючись із самодостатності естетичного досвіду справжнього мистецтва і відмови від афіліації з рутинним життям суспільства, наголошують, що «класична музика і сучасне візуальне мистецтво вважаються справжнім мистецтвом, тому що суспільство дарує їм ознаки непотрібності і розкоші, їх єдине проголошене призначення — передання естетичного досвіду. Натомість поп-музика й інші форми «низького мистецтва» масово виготовленого, є несправжнім мистецтвом, тому що люди потребують його для ідентифікації з іншими людьми, для пошуку рольових моделей, і головне для підтвердження світоглядних уявлень» [6, *27*]. Тобто не масове — низьке мистецтво, а спражнє мистецтво звільнилося від соціальної відповідальності, і стало лише «розвагою еліти», «розвагою, звільненою від усіх пут».

Здавалося б, лише за декілька десятиліть, сповнених жахом війни, знущань і страждань, докорінно змінилося суспільство, переконавшись, що перетворення «інформації на товар», творчості — із засобу відтворення світогляду через призму внутрішнього світу на засіб занурення всіх у свій внутрішній світ, участі у співтворенні — на споживання відбулося безповоротно. І постало нове питання: хто винен у тому, що художній смак суспільства став настільки неперебірливим, а якість запропонованого до сприйняття твору (чи відтепер — лише товару) має низьку художню цінність, задовольняючи, якщо не диктуючи, низький художній смак. У середині XX ст. у цьому звинувачували технократичний спосіб виробництва та тиражування культурного продукту, в XXI — ринкову вимогу швидкого руху. Та чи справді відповідальність у тому, що хтось прирівнює цікавість до власної творчості до принизливого діяння, має переноситися на техніку, час або форму, аудиторію або смаки споживачів. Переконання про приниження «високої культури» широкою за охопленням аудиторії (кількістю споживачів) масовою культурою покладає вину, зокрема, й на невибагливість смаку масового — смаку «суспільного»: неминучий результат масового суспільства та масового ж виробницта, продукти якої не орієнтуються на заздалегідь

незадовільну якість, а прагнуть задовільнити смак пересічного споживача, пояснює Ернест ван дер Ґааґ. Вочевидь у відчайдушній спробі орієнтування на найбільшу кількість індивідуальних смаків і криється сутність роздратування кожного споживача, бо досі не існує пересічних людей з уніфікованими смаками, які можна описати загальними статистичними показниками. Тому продукт масового виробництва, попри задоволення смаку «майже кожного», ймовірно, суперечить індивідуальному смаку «окремої людини». І саме на цьому збудовано переконання в тому, що масова культура приводить до подальшого погіршення смаку споживачів [12, *30*]. Але це переконання є викривленням, адже, як слушно зауважує Тарас Лютий, «варто навчитися розуміти ідею задоволення, відрізняючи втіху як суміжну з радістю, турботливу корисність від фантазмів насолоди в процесі механістичного зведення масових соціальних явищ до біологічних проявів, підігрітих штучно запаленими інстинктами страху, сексуальності чи агресії» [1, *11*]. Хибним є і враження, що «масова культура» навмисно прагне погіршити — спростити — смак споживача, адже символи, закладені в творах були, є і залишаються відповідальністю автора-митця.

У XX ст. з таким поділом відповідальності погодилися б далеко не всі. Маніфестом пошуку винуватих стала філософська праця Т. Адорно і М. Горкгаймер «Діалектика просвітництва» [5], в якому автори диктат смаку безапеляційно пов'язували із широтою аудиторії: «Уже сьогодні культуріндустрія згодовує публіці, яка опирається, мистецькі твори, так само як політичні гасла, відповідним чином оформлені, за зниженою ціною, втіха ними стає для народу доступною, подібно до парків. Ліквідація привілеїв, які надаються освітою, …зовсім не дозволяє масам проникнути до тієї сфери, до якої вони раніше не допускалися, …сприяє прогресу варварської ізольованості від культурного фону. Той, хто у XIX та на початку XX ст. платив гроші за те, щоб подивитися драму чи послухати концерт, ставився до вистави, принаймні, з такою ж повагою, як і до заплачених грошей. У культуріндустрії зникають і критика, і повага: першу успадковує механічна експертиза, другу — швидкоплинний культ видатних людей» [5, *201*].

Неминучість кризи подібного культурного «споживання» пророкував і Й. Гейзінґа в «Тіні майбутнього дня» [3], однак захищаючи право індивідуальної відповідальності. Описуючи повсякденну побутовість засвоєння знань і спрощений доступ до інформації, він охарактеризував і сучасне суспільство. «...організація розповсюдження знань дуже швидко приводить до скорочення духовних обмежень. Пересічній людині в західних країнах сьогодні стало відомо абсолютно все і дещо понад. Газета під час сніданку та радіо — варто лише підійти й увімкнути. Увечері кінофільм, гра в карти або будь-яка зустріч після цілого дня, проведеного на підприємстві чи за прилавком, де (індивід) не отримав нічого із сфери пізнавального. З невеликими змінами ця картина, хоча й узагальнено, стосується всіх, від робітника до директора. Лише єдине прагнення до власної культури, незалежно, в якій сфері і з якими вихідними даними і якими засобами, може піднести людину над загальним рівнем» [4, *52—53*].

Наголосимо, прагнення власної культури (а отже і смаку), а не орієнтація на інші смаки — «високі» чи «низькі», «ексклюзивні» чи «масові», «пересічні».

Звичайно, «розвага, повністю звільнена від усіх пут, стала б не просто антитезою мистецтву, але також крайністю, яка з ним сходиться» [5, *179*]. Але ж «розвага» створюється не тим, хто її відтворює чи споживає.

«Що сильніші позиції культурних індустрій, то більш результативно вони можуть впливати на запити споживачів, формувати їх, контролювати, зміцнювати і навіть позбавляти задоволення: подібний культурний прогрес не має меж». А форма індустріалізованого культурного продукту є способом втілення ідеї, оформлення задуму автора.

Німецькі філософи визначили своє ставлення до того, що вважали головною рисою тогочасної культури, наводячи за приклад Північну Америку: культура характеризувалася значущістю індустріального виміру, мірою його політичного та економічного впливу і, навіть походячи з невеликого кола індустріалізованих країн, вона може поширюватися по всьому світу, а дії, «методи роботи» культурних індустрій усюди субстанційно однакові, тобто такі самі й за умов демократії, й за режиму диктатури.

Зрозумілою видається агресивна критична реакція філософів, з огляду на радикальні суспільні зміни, швидкі темпи розвитку «культурної індустрії», як охрещено феномен розширення доступу широкої аудиторії до культурних благ, підкріплених технологічними засобами виробництва й відтворення. Та чи були б життєздатними їх ультимативні обвинувачувальні висновки за більшої уваги і критичної реакції безпосередньо митців і творців другої половини XX ст.? За спостереженням Штайнерта, починаючи з 1960-х років «освічені класи» вже не ідентифікували себе з високою культурою чи авангардом. Автор убачає в цьому забуття морального авторитету Т. Адорно. Для уточнення він наводить приклад знов-таки Північної Америки: «невеликий культурний авангард, що існує сьогодні, визначає себе як панк, рейв, техноавангард. Його можна охарактеризувати його дикунством й дикою детермінацією пошуку задоволення. Його вибір — виснаження і асоціювання себе з трешем.

Техноавангард виразно асоціює себе з культурною індустрією і зазвичай не відзначається ані духовністю, ані серйозністю. Ставлення сьогоденного авангарду — це цинічне прагнення слави і пошук легкого заробітку». А пояснення цього автор віднаходить у тому, що змінилися умови конкурентноздатності інтелектуалів: традиційно ринок високої культури був невеликим і елітарним і для творців (продуцентів), і для споживачів (аудиторії, які мали намір виконувати роль патронів і були особисто пов'язані із творцями). Сьогодні ж через зростання кількості людей із вищою освітою ринок високого мистецтва перетворився на масовий ринок. І це унеможливлює продукування високої культури старого зразка. І до речі, успадковану високу культуру або спокусили, або змусили прийняти імператив комодифікації — категорії товару. Це особливо помітно у випадку художніх музеїв. Художні музеї займали елітарну нішу, а сьогодні вони виконують роль масових посередництв. Цей перехід зумовлено орієнтацією на великомаштабні виставки для широкого кола глядачів, через втручання місцевої влади задля пошуку нових підприємницьких можливостей. Цей процес є результатом реклами і співпраці з іншими видами медіа, коли виставки перетворились на тему телевізійних документальних фільмів і зміст каталогів і книг,

поки мистецтво стає змістом фільмів і інших засобів торгівлі. Це все можна проаналізувати з позицій, з яких інтелектуали адаптувалися до розуміння культури в нових умовах ринку [11, *159*]. Тобто знов-таки причиною зміни ставлення до особистої художньої відповідальності інтелектуала — творця, митця, продуцента — є зміна суспільна, а саме: перехід від елітарної до масової, і втрата особистих зв'язків з патронами. Цей висновок змушує знову згадати зауваження Гейзінґи: «Лише єдине прагнення до власної культури, незалежно, в якій сфері і з якими вихідними даними і якими засобами, може піднести людину над загальним рівнем». Поширення культурних продуктів масовими засобами (чи то за способом відтворення, широтою аудиторії відвідувачів музеїв чи щільністю повторення та поширення) не позбавляє відповідальності митців за зміст і естетичну цінність.

Натомість логічно було б використовувати «масовий ринок» із зовсім іншою метою — задля забезпечення соціальних гарантій, опору невизначеності та іншим викликам фінансової нестабільності. Адже збільшення аудиторії, підвищення рівня обізнаності з історії культури і мистецтва збільшує й кількість «вух і очей», що знатимуть і пам'ятатимуть образну мову Рембрандта та Моцарта. Зрештою, за висловом скульпторки Бетті Парсонз, «мистецтво — це запис про людство, запис про те, що людина відчуває до світу» [9, *28*], а отже забуття мови мистецтва минулих часів означає втрату зв'язку з «людством» минулих часів і народження іншого, визначати мову якого — це ризик і відповідальність не часу, обставин, економічних посередників чи техніки створення чи то відтворення, а кожного — від індивідуального митця до пересічного глядача — і їх художнього смаку, і їх особистого прагнення культури.

Примітки:

[1]Групу «Блакитний вершник» за приклад обрано не випадково, оскільки зміна громадської думки щодо творчості учасників групи змінювалася протягом XX ст. від помірковано-критичного інтересу до радикального несприйняття, а згодом до повної реабілітації, культивування і вшанування в межах одного суспільства — Баварії. Зміни були зумовлені не змістом робіт, а лише суспільно-політичними обставинами.

Література:

1. *Лютий Т.* 100 років української масової та популярної культури: стратегії ідентифікації / Тарас Лютий // Українська культура. — № 11 (1019). — 2013 р. — С. 10–15.
2. *Кончаловский А.* От черного квадрата — к черной дыре / Андрей Кончаловский. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://www.bbc.co.uk/russian/blogs/2014/12/141208_blog_konchalovsky_art_market_article.
3. *Неизвестный Э.* Гений на рынке искусств / Эрнст Неизвестный // Время и мы. — 1988. — С. 187–198.
4. *Хейзинга Й.* В тени завтрашнего дня. Человек и культура. Затемненный мир: Эссе / Йохан Хейзинга; сост., пер. с нидерл. и предисл. Д. Сильвестрова; коммент. Д. Харитоновича. — СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. — 456 с.
5. *Хоркхаймер М.* Диалектика просвещения. Философские фрагменты / М. Хоркхаймер, Т. В. Адорно ; пер. с нем. М. Кузнецова. — М. : Медиум, 1997. — 311 с.
6. *Abbing, Hans.* Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts / Hans Abbing. — Amsterdam University Press, 2002. — 369 p.
7. *DiMaggio Paul.* Cultural entrepreneurship in nineteen-century Boston: the creation of an organization base for high culture in America / Paul DiMaggio // Media, Culture and Society. — # 4. — 1982. — P. 33–50.
8. *Friedel H.* The Blue Rider in the Lenbachhaus, Munic / Helmut Friedel, Annegret Hoberg. Prestel. — 372 p.
9. *Jones Alan*, Coppet, Laura de. The Art Dealers / Laura de Coppet, Alan Jones. — NY Clarkson N. Potter, 1984. — 322 p.
10. *Moffitt John F.* The Arts in Spain / John F. Moffitt. — Thames and Hudson Ltd., 2011. — 240 p.
11. *Steinert H.* Culture industry / Heinz Steinert; transl. Sally-Ann Spencer. — Polity Press, Austria, 2003. — 209 p.
12. *Storey J.* Cultural Theory and Popular Culture. An Introduction. Fifth edition / John Storey. — University of Sunderland. — 282 p.
13. *Velthius Olav.* Talking Prices: Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art / Olav Velthius. — Princeton University Press, 2005. — 264 p.

ПРО АВТОРІВ

Берегова Олена Миколаївна — доктор мистецтвознавства, провідний науковий співробітник Інституту культурології НАМ України.

Бермес Ірина Леонтіївна — доктор мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Коваленко Єва Ігорівна — молодший науковий співробітник відділу культурології та театрознавства ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

Олійник Олександра Сергіївна — кандидат культурології, завідувач відділу Інституту культурології НАМ України.

Оніщенко Олена Ігорівна — доктор філософських наук, професор, провідний науковий співробітник Інституту культурології НАМ України.

Юдкін Ігор Миколайович — доктор мистецтвознавства, член-кореспондент НАМ України, провідний науковий співробітник Інституту культурології НАМ України.

Наукове видання

МИСТЕЦТВО ТА ЖИТТЯ

Збірник праць

Дизайн обкладинки Наталії Загоскіної
На обкладинці використано роботу
Л. Бакста, виконану для оформлення балету «Дафніс і Хлоя»

Завідувач редакційно-видавничого
та художньо-технічного відділу
Загоскіна Н. Ю.
Редактор
Петік Л. В.

Підписано до друку 18.01.16. Формат 60х90/16.
Папір офсетний. Гарнітура Century Schoolbook. Друк офсетний.
Ум. друк. арк. 15,8. Обл.-вид. арк. 14. Наклад 200 пр. Зам. №

Інститут культурології
Національної академії мистецтв України
б-р Т. Шевченка, 50–52, к. 710, Київ, 01032
Свідоцтво про внесення до Держреєстру
ДК №3329 від 09.12.08

Надруковано