



НАЦІОНАЛЬНИЙ ЦЕНТР  
ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА  
ІМЕНІ ЛЕСЯ КУРБАСА

НАУКОВИЙ ВІСНИК  
«КУРБАСІВСЬКІ ЧИТАННЯ»

## ДІАЛОГ КУЛЬТУРИ І ПОЛІТИКИ

№4

2009

**ББК 85.33я43**

**К 93**

**Редакційна колегія:** Неллі Корнієнко, доктор мистецтвознавства, директор НЦТМ ім. Леся Курбаса (голова); Анатолій Баканурський, Ганна Веселовська, Валерій Гайдабура, Марина Губаренко-Черкашина, Ігор Юдкін — доктори мистецтвознавства; Олена Бондарева, доктор філологічних наук; Олена Левченко, кандидат філософських наук; Ірина Волицька, Ольга Островерх, Олена Коваленко — кандидати мистецтвознавства; Тетяна Бойко, Надія Мірошніченко, Надія Соколенко, Наталія Шевченко — наукові співробітники НЦТМ ім. Леся Курбаса

**Випусковий редактор:** Ганна Веселовська, доктор мистецтвознавства, доцент, провідний науковий співробітник НЦТМ ім. Леся Курбаса

**Редактор-упорядник:** Віктор Собіянський, учений секретар НЦТМ ім. Леся Курбаса

**Коректор:** Таїсія Тацій

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації Серії КВ № 14039-3010 ПР від 30.05.2008 р.

Рекомендовано до друку Вченою радою НЦТМ ім. Леся Курбаса (протокол № 14 від 4 грудня 2008 року).

Статті, прийняті до друку в науковий вісник «Курбасівські читання», обов'язково рецензуються провідними фахівцями.

**К93** Курбасівські читання : наук. вісник / НЦТМ ім. Леся Курбаса; редкол.: Н. Корнієнко (голова) та ін. — К., 2009. — № 4 : Діалог Культури і Політики / випусковий ред. Г. Веселовська ; ред.-упоряд. В. Собіянський. — 365 с. — ISSN 1997-8642

Четверте число «Курбасівських читань» присвячене діалогові Культури і Політики. На його сторінках ті, хто вважають себе причетними до Культури, говорять від її імені про обличчя Політики. Говорять мудро, розважливо, не криючись. Інколи, хтось із авторів, пишучи про страшні роки репресій і тоталітаризму, навіть дозволяє собі кепкувати, хтось діагностує культурою суспільне життя, хтось прогнозує майбутнє політичному. На відміну від безвідповідальності Політики, Культура відповідальна за все: минуле, сучасне і майбутнє, і за свої слова. Її відповідальність перед Вами на сторінках «Курбасівських читань» і, сподіваємося, текст Культури буде сприйнятій і почутий.

ББК 85.33я43+66.0я43

©НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2009

## ПЕРЕДНЄ СЛОВО

Людина, що має сподівання вважати себе інтелігентною, вступаючи у суперечку, зазвичай, завжди себе зупиняє. «Не підвищуй голосу! Не нервуй! Будь стриманим і доказовим. Не говори того, в чому не переконаний на сто відсотків!» Проказавши пошепки ці замовляння, претендент на інтелігента нітиться, і, як правило, замовкає. Мовчить, бо губиться перед шаленим тиском поверховості і легковажності. Перед тими, хто вміє галасувати голосніше та гучніше за інших. Хто вважає, що йому все можна і своїм апломбом та незаперечністю тону висловлювання, він може розставити людей, наче пішаків на дошці. Цей хтось примушує того, хто звук сумніватися у кожному своєму слові, принішкнути і зовсім зняквіти. Далі гірше: виснажившись душевно та інтелектуально у намаганні зрозуміти чийсь нахабний пресинг, людина, що має надію вважати себе інтелігентною, приречено замовкає назавжди.

Здається, щось подібне відбувається під час відвертого діалогу Культури і Політики. Кожного разу, стикаючись із цинізмом та блюзнірством останньої, культура ніяковіє і нишкне під її агресивною та брехливою атакою. У ній ламається закладений першим самоокультуреним homo механізм. Культура наче перетворюється на порох, на надлишкову забаганку перед обличчям прагматизму та всездозволеності.

Наївно думати, що щось може радикально змінитися у цих стосунках, які сучасне суспільство беззастережно приймає та підтримує. Суспільство навпаки, наче провокує дертись тих, хто на щось претендує, по драбині із кісток невдах та мовчунів.

Проте, навіть заціпившись від безсоромності інших, Культура має право на висловлювання.

Це висловлювання на сторінках четвертого числа «Курбасівських читань», що перед Вами. Культура, тобто ті, хто вважають себе до неї причетними, говорять від її імені про обличчя Політики. Говорять мудро, розважливо, не криючись. Інколи, хтось із авторів, пишучи про страшні роки репресій і тоталітаризму, навіть дозволяє собі кепкувати, хтось діагностує культурою суспільне життя, хтось прогнозує майбутнє політикуму. На відміну від безвідповідальності політики, культура відповідальна за все: минуле, сучасне і майбутнє, і за свої слова. Її відповідальність перед Вами на сторінках «Курбасівських читань» і, сподіваємося, текст Культури буде сприйнятий і почутий.

*Ганна Веселовська*

*Неллі Корнієнко*

доктор мистецтвознавства

**ПОСТНЕКЛАСИЧНИЙ ЧАСОПРОСТІР:  
КУЛЬТУРА — ГОЛОВНИЙ ПЕРСОНАЖ  
СУЧАСНОГО ЕТАПУ ЕВОЛЮЦІЇ**

Тома Аквінський колись зауважив: «Правителі мають потребу в мудрецах значно більше, ніж мудреці у правителях». Незворотність цієї вишуканої інтелектуальної формули нині поза сумнівом, як і ще одна, не менш важлива думка вже іншого мудреця, Ернста Гофмана: «Мистецтво — посередник між нами і вічністю». Вистачить компанії цих достойників, аби бути захищеним від зайвої оди художній культурі.

Вже не перший рік ми ініціюємо як на законодавчому, так і на виконавчому рівні нові підходи до можливостей культури (художньої зокрема), а саме: підходи некласичної і постнекласичної науки. Не буду викладати великий емпіричний матеріал зі світової практики. Він — у самому контексті. Лише один приклад: Франція, ще не так давно країна, з відсутністю покладів, сировинного ресурсу і актуальних технологій, зруйнована війною, — маргінальна країна — раптом, стрімко, за історично короткий час виходить у так звану «сімку» найрозвиненіших

держав Європи. Що сталося? Якщо скоротити аргументи до розумної межі, можна стверджувати, що ці зміни відбулися у самій політиці країни, коли вона круто повернула до гуманітарного ресурсу, а саме — ресурсу культури. Це вимагало зміни всієї піраміди цінностей в державі на користь культури і, зрозуміло, нових механізмів стимуляції цінностей, які було оголошено найактуальнішими. Ресурсів *нелійної, складної, відкритої, самоналагоджувальної* системи, якою є система культури, вистачило для могутнього економічного і технологічного прориву. Приклад зі Швецією і Японією (і не тільки) — лише додаткові аргументи до цієї політичної логіки. Філософи всіх часів і народів упродовж тисячоліть підказували політикам саме ці, практично безмежні потенції культури. І ті країни, які мали неглухих політиків, неодноразово користались з безцінних можливостей. Про цивілізації Сходу я вже не кажу — там завжди у так званому базисі були культура, психологія, історія — тому так яскраво з'являли себе для світу їхні технології й економіки.

З новітніх часів акцентую не лише досвід Франції. У поборенні тоталітаризму — нагадаю, що коротка його формула: це співпадіння держави і суспільства — *провігну* роль зіграла культура. Вона розгорнула власні програми регуляції щодо антитотальності, включила механізми стимуляції громадянських свобод, захисту цінностей приватного життя, оборони сакральнo-духовної складової тощо. Це був практично єдиний Суб'єкт, який володів комплексно-функціональним гуманітарним оригінальним запасом цінностей і картин світу, адекватних демократичному, відкритому суспільству, для їхньої інкорпорації у системи ГУЛАГу.

Нині, як, зрештою, і раніше, суспільство налаштоване на цінності матеріальні, інакше — цінності смертні, минущі, проминулі. Разом зі смертю людини гинуть спожиті нею нафта, газ, меблі, сукня, гасне екран телевізора; щось, звісно, й залишається — ті ж таки будинки, заводи чи пароплави, та й залишаються саме тому, що в них вкладено не споживальне, а культурне начало. Вдумаймося — люди, що купують нині криворіжсталі, футбольні клуби з черговими Пеле чи острови, вочевидь неспроможні на щось більше. Це все, на що вони можуть сподіватись, це їхня верхня, «горішня» межа. Їм несподіваний талант, геній, відкриття, бо останні не є товаром, їх не можна виміряти — вони самі є мірилом усього. І так упродовж усієї історії. Інакше кажучи: йдеться про вкладників лише у *смертне*, тимчасове. Культура ж забезпечує *безсмертя*, про яке сказав Гофман. Невимірюване, імовірнісне, евристичне з'являє себе виключно через культуру, частиною якої є й наука з її інсайтами і «божевільними ідеями», — там талант так само дорівнює вічності.

Хочу нагадати і політико-прагматичне: жодна ідея чи ідеологема не спрацьовує поза зоною культури, залишаючись у суспільстві малопомітним поплавцем. Тільки занурена у культурні шари, передусім мистецькі, ідея актуалізується і втілюється в дію. Це — закон. Я вже мала можливість говорити про те, що на інтуїтивному рівні це добре відчували диктатори — саме тому палали багаття з книжок, а куля знаходила свого Лорку чи Курбаса. Тим не менше постріли у вічність не рятували від забуття чергового кілера, а якщо й залишали в історії його ім'я, то лише як Геростратове.

Ми виступаємо з ідеєю переорієнтації українського суспільства і держави на принципово нові пріоритети вже нині, поки ще не пізно. Я брала участь у розробці Концепції культурної політики України, де наполягала саме на культурі як першому стратегічному пріоритеті держави. Концепція вийшла цікавою, вона залишила культуру саме як стратегічний пріоритет, але зняла поняття «першого» з аргументом: «ніхто до такого у державі неготовий». Ми тим не менше рухаємось у цій логіці і йдемо далі.

Теоретичний і емпіричний масив даних із діалогу політики і культури, їхніх напружень дозволяє говорити про дозрілість до незворотного імперативу: адекватними третьому тисячоліттю — добі гуманітарно-природничих цінностей — можуть бути лише **суспільства інноваційні**.

Саме зараз, на зламі століть і тисячоліть, на хвилі системних релігійних і метафізичних криз, роль художньої культури змінюється радикально — цьому присвячена остання книжка автора *«Запрошення до Хаосу. Художня культура і синергетика. Спроба нелінійності»* (К.: НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2008). Інтенсивність протікання усіх процесів життєдіяльності людства, з'ява принципово нових технологій, консервативність еволюції окремої людини, жорсткий «конфлікт» культури і цивілізації, якими позначене ХХ і поч. ХХІ-го століття, — можуть змінити набір функцій культури та їхню ієрархію. Але особисто я не бачу принципово, «органічно» нових потреб для культури, які провокували б її змінюватись фундаментально.

Справа в іншому — в радикальному підвищенні ролі культури у глобалізованому світі, у суспільствах, які визначили для себе траєкторію до глобалізації.

Нас же цікавить цей фактор щодо наших, європейських суспільств назагал і, зокрема, щодо суспільств пострадянського простору.

Суспільства європейської культури, за всієї розмаїтості всіх і унікальності кожного, мають стати інноваційними, що відповідає викликам ІІІ-го тисячоліття і що є необхідним на шляху складання ноосфери і ноосферної культури. Такі суспільства, зрозуміло, не вичерпують останніх, але саме вони закладають попередні засади ноосфери. Практика ХХ століття довела, що ані нанотехнології, ані кібертехнології, ані економіка, аніякі інші технології неспроможні зробити людину, родину, кохання, батьківщину та інші абсолютні цінності захищеними, стабільними, цілісними (якщо не гармонійними). Зробити це під силу лише гуманітарній свідомості, культурі і передусім культурі художній.

Отже, запропонуємо дефініцію суспільства нового типу: інноваційним є суспільство з розвиненим громадянським началом, пріоритетом гуманітарних цінностей, заснованих на природничому фундаменті — ко-еволюції людини і природи, де художня культура і культура екологічна виступають у ролі головних конструкторів простору майбутньої ноосфери.

Зараз ми спостерігаємо попереджувальний хід гуманітарного знання. Природничі науки ХХ ст. надають методологічну і методичну базу, інструментар та імпульс — назвемо хоча б фундаментальні відкриття Н. Вінера, В. Гейзенберга, Н. Бора, Г. Хакена, І. Пригожина, Лютфі-Заде, С. Курдюмова, Є. Князевої, В. Аршинова, В. Налімова, П. Грея, С. Капиці, Н. Моїсеева, В. Арнольда, Г. Малинецького, І. Добронравової, В. Кізіми та ін. Синергетика і тоталогія — в авангарді.

Одним з ефективно задіяних нині природничих методів дослідження гуманітарних феноменів (хоча б альтернативної історії) є, як відомо, математичне моделювання і варіаційні принципи, що досліджують «смысл історії». За аналогією з системами віртуальної реальності, змодельованими для альтернативної, теоретичної історії, коли комп'ютерна гра «Цивілізація» створює «планету», «вибирає розміри материків», вирішує — «домовлятися чи воювати» з сусідами, витрачаючи відповідні «ресурси», «створювати міста», шляхи чи розвивати ремесла, культуру, релігії [1, 91], — гадаємо, можуть бути створені дослідницькі системи «культурної віртуальної реальності», які візьмуть на себе роль сталкерів майбутнього культури, зокрема художньої. Нині це як ніколи своєчасно. Імітаційне моделювання з'явило свою спроможність передусім у програмах історичних віртуальних реальностей. Але нині і на цьому напрямку відбулися зміни. Дослідники вказують на такий факт: історичні процеси досліджувались на математичних моделях, які використовували переважно «макроекономічні» показники, як це було, скажімо, при моделюванні Пелопоннеських війн. При цьому виходили з того, що у головному інтереси всіх мешканців держави співпадали. Тобто всі були зацікавлені у перемозі, і ніхто — у поразці, або діями останньої групи можна знехтувати.

«Однак в добу пасіонарного надлому ситуація може бути принципово іншою. Біля керма може опинитися еліта, що „ставити на розвал“ і готова задіяти „операцію проти волі хворого“. Аналіз подібних ситуацій передбачає розвиток своєрідних соціологічних і соціально-психологічних моделей і теж, очевидно, це мало би великий сенс» [1, 93]. Але найкреативнішим,

на наш погляд, може виявитися розширення запропонованого спектру гуманітарно-природничих досліджень, а саме — вихід на моделювання найскладнішого — суспільного і культурного простору, в якому іманентно вже присутні характеристики соціологічні і соціально-психологічні, про які йдеться.

Щойно названий можливий історичний контекст доби пасіонарного надлому буде так чи так впливати на моделювання культурних систем та їхніх траєкторій. Корекції в методології цього напрямку гуманітарних досліджень необхідні, але сам «природничий» інструментар надає додаткові можливості для якісного прогнозу поведінки культури, її альтернативних сценаріїв. У контексті постнекласичних методологій багатократно зросли можливості саме цього типу аналізу. Математичне моделювання і варіаційні принципи спроможні суттєво зрушити проблему тривоги з приводу «кінця культури», «кінця автора» і т.п. Тим більше, що виникли — хай поки що лише в межах дослідів історичної науки — так звані «метафоричні» математичні моделі. Синергетики щораз активніше наполягають на зближенні природничого і гуманітарного ресурсу — адже вивчення людини і суспільства є процесом вкрай складним — «ми маємо справу з системами, що розвиваються незворотно» [1, 100] і «натурний» експеримент виключено. Інтелектуальні наукові ігри з застосуванням адекватних математичних моделей нададуть ширше поле можливостей для побудови «теоретичної майбутньої культури». І цей віртуальний проект може стати одним з аттракторів еволюції.

*Закон незалежності художніх систем* — а ми у вже зазначеній книзі наполягаємо на такому законі — і наявність евристичних можливостей прогностики і діагностики

ними довколишнього середовища (суспільства і середовища природного) нині виводять останні на роль Головного Конструктора часопростору, що тяжіє до ноосфери. Це стосується всієї європейської культури, нашої — зокрема, відмінність становлять темпи руху, змісти картин світу, якість цінностей та специфіка ставлення до переходової доби в різних культурах.

Ми стаємо свідками (учасниками) того, як художня культура запускає механізми перебудови світу (суспільств) з одного масштабу на інший. Саме тому на цьому етапі ми фіксуємо змішання мов, законів, картин світу, патові ситуації у стосунках суб'єктів, «зайві» заготовки ескізів поведінки культури тощо.

Існує думка, що за подібних умов художня культура «розпаковує континуум смислів» (В. Налімов), онтологічно завжди наявний. Є інший кут зору — що саме зараз і в інші історично подібні часи новоутворюються смисли, духовні цінності, інші сенси життя. Це суто світоглядна розбіжність, що має під собою ґрунтовні диференціації у ставленні до центру, до Бога, до поняття істини тощо. Але незалежно від розбіжностей маємо справу з поняттям якості і унікальності сенсу буття, яке будується.

В українській культурі вже бароко було синергійною репетицією сучасного, новітнього сценарію з траєкторією до ноосферної культури. Медитативні рухи сучасного мистецтва — опори цієї ж траєкторії.

Нині ж український театр — об'єкт нашої зацікавленості — і загалом художня культура перебувають на грані між детермінованою і імовірнісною поведінкою. «Класичні» культурні форми (зокрема, так званий репертуарний театр) працюють в режимі поспішної адаптації до нових середовищ (суспільних, соціокультурних,

цивілізаційних тощо), нових викликів. В умовах такої екстремі традиційний театр, згідно з механізмами редукції, «розробляє» спрощені, «самозахисні» сценарії — з використанням комерціалізації, елементів шоу-бізнесу, ставки на зірок, з використанням кіберпростору на похідних ролях і т.п.

Нетрадиційні, пошукові, «фрактальні» зони відпрацьовують сталкерські сценарії — з відмовою від традиційного логоцентризму, з шокуючою лексикою у функції «відсторонення»-оновлення, з експансією у «чужі» зони, з напрацюваннями нових рекомбінацій часопростору, з містифікаціями, підмінами смислів, симулякрами, з «розширенням» суб'єкта аж до включення в нього «суб'єктів» вторинного одухотворення — речей і предметних ландшафтів, тварин і мінералів; з зухвалою передачею безмежної влади — грі, непередбачуваності, провокації спонтанності, з «відмовою» від законодавчого розуму — на користь інтерпретативного, з «відміною» єдиної істини, з практично безмежною владою креативності — уяви, фантазії, інтелекту, дії.

Небезпечна межа між детермінованою і імовірнісною поведінкою є поведінка на «лезі хаосу», так звана критична поведінка. Усе щойно зазначене для пошукових систем і є саме цим типом поведінки. Художня система рухається в зону *джокера*, де вирішальними стають, як відомо, малі флуктуації, шумова інформація, випадковість, гра, містифікація, спроможні *стрибком* перевести систему у якісно наступну фазу руху, в іншу точку фазового простору. Пошуковий театр демонструє саме ці культурні рухи: актуалізацію гри, вивільнення уяви, галюцинації, підсвідомості; провокацію спливання сценаріїв давньої пам'яті, що слугує ідентифікації, розширення горизонтів очікування майбутнього часу вже у сучасному і його

керування сучасністю (переспів зі «стрілою часу» у буддизмі), розширення суб'єкта, відкритість структури, ризоматичність простору.

Нині поведінка художньої культури відверто з'являє свою волю до інтенсифікації глобального **Проекту створення потоків негентропії**.

Ця система спроможна здобувати художньо-духовний ефект, *що на порядки(!)* перевищує затрачені на нього ресурси. Є таке цікаве твердження: «Здатність інформаційної моделі<sup>1</sup> збільшувати енергетично корисний ефект на одиницю вхідного ресурсу тотожна здатності моделюючого суб'єкта *перекачувати енергію від більш рівноважних до менш рівноважних зон*» [3, 217]. Цей факт названо «майже містичною властивістю» і одним із найсуттєвіших *еволюційних* факторів. Отже, за умов переорієнтації планетарної цивілізації на сучасні формули негентропії базовим елементом незаперечно стають системи культури, системи художні. І театр — серед стратегів.

Як ми вже згадували, синергетикою встановлені достатньо коректні діалоги метафізичних і позитивістських ідей Заходу та синергійних — Сходу. Спираючись на них і на аналіз поведінки художньої культури, ми бачимо незаперечний аргумент на користь такого імперативу: **художня культура стає Головним евристичним персонажем сучасного етапу еволюції**. Носієм її провідного алгоритму. А світоглядний фундамент синергетики і тоталогії додає їй доктринальний захисту.

Майбутнє спливає у сьогодні.

Ноосфера вдивляється в горизонти сподіваного.

Політика, яка не відчуває цього, — приречена.

<sup>1</sup>Нагадую: «Високий рівень організації такої системи, як культура, її відкритість схилають до того, щоб базовою закономірністю припустити дію інформаційного добору» [2, 431].

## Література

1. Капица С.; Курдюмов С.; Малинецкий Г. Синергетика и прогнозы будущего. — М., 2003.
2. Дриккер А. Эволюционный прогноз: пульсация народонаселения // Синергетическая парадигма: Сб. / Аршинов В. и др. — М., 2004.
3. Назаретян А. Цивилизационные кризисы в контексте универсальной истории: Синергетика — психология — прогнозирование. — М., 2004.

## Анотація

Даний етап еволюції, зокрема, тип його системних криз і ущільнення «історичного» часу, вимагають актуалізації найкреативніших ресурсів — нелінійних, складних, відкритих, самоналагоджувальних систем, якими передусім є системи культури (художньої культури). Художня культура, що нині виступає автором глобального Проекту по створенню потоків негентропії, стає у XXI ст., з його рухом до ноосфери, головним евристичним персонажем сучасного етапу еволюції.

## Аннотация

Данный этап эволюции, в частности, тип его системных кризисов и уплотнения «исторического» времени, требуют актуализации самых креативных ресурсов — нелинейных, сложных, открытых, самонастраивающихся систем, которыми прежде всего являются системы культуры (художественной культуры). Художественная культура, которая в настоящее время выступает автором глобального Проекта по созданию потоков неэнтропии, становится в XXI в., с его движением к ноосфере, главным эвристическим персонажем современного этапа эволюции.

## Summary

This stage of evolution, in particular, type of it system crises and compression of «historical» time, require actualization of the most creative resources — unlinear, complex, open, self-tuning systems, which foremost are the systems of culture (artistic culture). In XXI century with it motion to noosfera the artistic culture, which presently comes forward the author of global Project on creation of negentropy streams, becomes the main heuristic character of the modern evolution stage.

*Анатолий Баканурский*

доктор искусствоведения

## **ТЕАТР КАК СРЕДСТВО ВЫЯСНЕНИЯ ПОЛИТИЧЕСКИХ ОТНОШЕНИЙ**

(на примере драматургии Аристофана)

Афины — интеллектуальный центр древнегреческой цивилизации — были культурным пространством столкновения различных точек зрения по проблемам политическим, правовым, экономическим, военным. Пространство это было публичным, позиции противостоящих сторон оспаривались и отстаивались при большом скоплении народа. Место выяснения отношений в афинском ландшафте оформилось в агору — первоначально так называлось народное, судебное или военное собрание свободных граждан, а затем городская площадь, ставшая центром общественного быта. Кроме этого здесь существовал и другой интеллектуальный локус, функционировавший лишь дважды в году, что отнюдь не снижало его ценностного значения. Это — театр Диониса. Отголоски происходившего в театре во время празднования Леней и Великих Дионисий длительное время были едва ли не самым острым предметом общегражданского обсуждения на агоре.

Одним из драматических эпизодов, связанных с полемикой, стоившей, в конечном счете, одному из ее участников жизни, эпизодом, экспозиция которого произошла на сцене афинского театра Диониса, а кульминация и развязка — на агоре, был идеологический спор между комедиографом Аристофаном и мыслителем Сократом. Память об одном дошла до нашего времени в поразительных по глубине мысли и остроумию диалогах, о другом — в искрометных и язвительнейших комедиях. Собственно, полемики в традиционном смысле не было: на сатирические выпады Аристофана Сократ не считал нужным как-то реагировать, во-первых, в силу невозмутимости характера, а во-вторых, поскольку был сторонником убеждения, что записанное изречение не в состоянии передать истинное значение мысли. Философ утверждал, что лишь незнающие «записанную речь ставят выше, чем напоминание со стороны человека, сведующего в том, что записано» [1, 217]. Иными словами, Аристофан писал на одном языке, Сократ же рассуждал — на другом. Можно предположить, что мыслитель как-то отвечал комедиографу в устной форме, но его высказывания не дошли до нашего времени. Впрочем, если считать достоверным свидетельство Диогена Лаэртского о том, что Сократ «умел не обращать внимания на насмешников» [2, 111], то более вероятен вывод, что он вообще не утруждал себя возражениями. Тут мы имеем дело с политической полемикой двоякого рода: противостоянием двух принципиальных мировоззренческих позиций и одновременно двух культур: письменной и устной. То, что Сократ принадлежал к последней, во многом затрудняет изучение его личности, вплоть до того, что вполне серьезно высказывалась

мысль о том, что сам философ — не более, чем философский фантом, миф. Что же касается сведений о мыслителе, представленном его благоверными учениками, то безграничного доверия они вряд ли заслуживают, и представления об аутентичном Сократе не дают. Лев Шестов как-то остроумно заметил по поводу чрезмерного почитания авторитетов: «... чем логичней, добросовестней его (ученика. — А. Б.) выводы, тем вернее он компрометирует своего учителя» [3, 183].

Аристофан же пытался пропустить через искажающее зеркало своей сатиры не только саму личность Сократа, но и его учение. Несходство философа исторического и его же — персонажа аристофановских комедий — очевидно. Интересно другое: чем было вызвано подобное искажение, почему именно мыслитель, любимец Афин, завсегдагатай агоры оказался объектом комедиографического террора? Это утверждение отнюдь не является преувеличением, именно террора, ибо никто из современников не провоцировал столь неприкрытого раздражения у Аристофана. Приведу несколько примеров.

Фидиппид из комедии «Облака» о философе:

*А, знаю, негодяи бледнорожие,*

*Бахвалы, плуты, нечисть босоногая,*

*Дурак Сократ и Херефонт помешанный...*

В этой же антисократической комедии Предводительница облаков обращается к осмеиваемому автором мыслителю — «священнослужитель речей плутовских». Здесь-то Аристофан явным образом передергивает карты. Носителями «плутовских речей» афинское общественное мнение считало часть софистов — платных учителей мудрости. О них Стрепсиад — герой «Облаков» — отзывался следующим образом:

*Того, кто денег даст им, пред судом они*

*Обучат кривду делать речью правою.*

Аристофан необъективен. Он делает предметом литературных насмешек не учение софистов, а лишь то обстоятельство, что ряд представителей этого направления действительно брали плату за свою науку от афинян. К тому же не все софисты предметом обучения избирали «кривые речи», в первую очередь предназначенные для того, чтобы при помощи всевозможных логических ухищрений выиграть спор в суде. Сократ не был близок софистам и никогда не принимал денег за обучение, хотя его окружало немалое количество учеников. Диоген Лаэртский, ссылаясь на Фения из Эфеса, утверждал, что собеседник Сократа Аристипп «первым... начал брать плату со слушателей и отсылать деньги учителю. Однажды, послав ему двадцать мин, он получил их обратно, и Сократ сказал, что демоний (совесть. — А. Б.) запрещает принимать их: действительно, это было ему не по душе» [2, 124].

Поставив Сократа в один ряд с софистами, Аристофан сам умышленно или невольно прибегнул к одной из софистических уловок — ложному обвинению.

Это неудивительно — комедиограф часто являл собою образец необъективности по отношению к своим политическим и идеологическим оппонентам и ради красного словца нередко грешил против истины. Лучшее тому подтверждение представляют его литературные выпады против Еврипида — самого одарённого, по мнению Аристотеля, из афинских трагических поэтов.

Знаменитый поэт, «философ на сцене», по одним свидетельствам считался учеником Продика, по другим, находящимся в противоречии с хронологией,

Протагора (хотя Еврипид и Протагор были почти сверстниками). Несмотря на то, что трагический поэт и не ставил в своих трагедиях теоретически сформулированных проблем, близость ряда сюжетов его произведений предмету размышлений «старших» софистов, не оставила безразличным Аристофана. При этом комедиограф пускался во все тяжкие. В частности, несмотря на то обстоятельство, что сам Аристофан являлся выразителем интересов аттических земледельцев, представители которых были едва ли не единственными положительными персонажами его сочинений, он в «Лягушках» одной из реплик Эхила издевается над простонародным происхождением Еврипида:

*Богини огородной порождение,  
...попрошайка слов,*

*Тряпичников властитель и лоскутьев швец.*

По преданию автор трагедий был сыном зеленщицы, а многие его персонажи, несмотря на высокое происхождение, появлялись на сцене в рубище, что обозначало жизненное фиаско, которое они потерпели согласно сюжетам Еврипида — самого эпатажного из великих трагиков эпохи древнегреческой классики.

Особенно достается Еврипиду в аристофановских комедиях «Женщины на празднике Фесмофорий», в которой пародируются сюжеты и поэтика его трагедий, а также во «Всадниках» и «Тишине». В последней его поэзия презрительно называется «стишонками», а сам он «поэтом сутяг, певцом судейской кляузы». Здесь прослеживается намек на близость трагика софистической школе. Становится понятной причина того, что эхилиовские трагедии (в адрес которых Аристофаном выпущено немало критических острот,

прежде всего по поводу архаического поэтического стиля трагика) оказываются предпочтительней сочинений Еврипида — вывод, к которому комедиограф посредством образа Диониса подводит зрителя «Лягушек». В финале этой комедии, поясняя причину поэтического фиаско Еврипида в творческом состязании, происходящем в загробном мире, Аристофан усматривает ее в близости последнего сократовскому образу мышления:

*Не сидеть у ног Сократа,  
Не болтать, забыв про муз,  
Позабыв про высший смысл  
Трагедийного искусства, —  
В этом верный мудрый путь.  
Слов громоздких и пустых  
Городить забор воздушный,  
Празднословьем заниматься —  
Это могут лишь глупцы.*

В «Облаках» автор утверждает, что Еврипид — полнейшая бездарность, а истинным автором его сюжетов является ни кто иной, как Сократ:

*Для Еврипида пишет он трагедии,  
В которых столько болтовни и мудрости.*

В односторонней политической полемике неистовый Аристофан сводит воедино индивидуалистическую и рационалистическую поэзию Еврипида и антропологический рационализм Сократа. Делает он это либо ошибочно — в силу малой философской образованности, или умышленно — сначала моделируя для себя комедиографический образ-мишень, а затем отождествляя её с разновидностью ложной софистической мудрости. Кроме того, Аристофана раздражает то обстоятельство, что двигательной силой самых известных трагедий Еврипида оказываются

женщины — Медея, Федра, характеры которых сильнее и решительнее, чем у героев-мужчин. Кстати, комедиограф не оригинален в подобном сопоставлении. Ментальная связь Сократа и Еврипида была замечена не только им. Другой, правда, менее известный автор аттических комедий — Мнесилох (по другим сведениям его имя Мнесимах), отмечал:

*«Фригийцы» — имя драме еврипидовой,  
Сократовыми фигами откормленной.*

Коллега Аристофана по комедиографическому цеху Каллий в своих «Пленниках» тоже фиксирует близость образа мыслей Еврипида и Сократа:

*Скажи, с какой ты стати так заважничал?  
— Причина есть; Сократ — ее название!*

Позиция Аристофана отличается лишь язвительностью, балансирующей между остроумием и откровенной клеветой.

Но вернемся к Сократу, поскольку именно его фигура является первой, хотя и пассивной частью оппозиции в указанной «неявной» политической полемике, инициированной его мстителем современником-комедиографом. Как уже говорилось, упреки Аристофана сводились к обвинению афинского мудреца в принадлежности к «коммерческому» крылу софистической школы. Действительно, у Сократа и софистов есть общее. Они вместе выводили греческую философию из тупика изжившего себя к V веку до н. э. космологического сознания, поставив в центр мировоззренческих проблем человеческое бытие и познание. Но, если рассмотреть традиционную структуру сократического суждения, то сходство его с софистами ограничивается лишь первой — деструктивно-профанной частью. Софисты же, особенно «младшие», — вторая генерация этой философской

школы — дальше признания релятивной истины не пошли, не дотянув, таким образом, до вершины сократического метода познания — «майевтики». Для сократовского рационализма, этого, по выражению А. Лосева, «рассудочного исступления философа», неорганичен показной апломб софистического всезнания. В финале диалога «Софист» устами Чужеземца, в котором несложно узнать самого Сократа, дается следующее определение софиста: «Этим именем обозначается основанное на мнении лицемерное подражание искусству, запутывающему оппонента в противоречиях...» [1, 399]. Диоген Лаэртский утверждал, что, увидев «как Евклид наострил в словопрениях, он (Сократ. — А. Б.) сказал ему: «С софистами, Евклид, ты сумеешь обойтись, а вот с людьми — навряд ли» [2, 113]. Все это делает более чем сомнительной правдоподобность драматургических упреков Аристофана. Любопытным представляется еще одно обстоятельство: внимательно проследив критику софистов в аристофановых комедиях, мы не обнаружим там ни одного из имен представителей этой школы. Лишь однажды в «Облаках» упоминается Продик. Все, в чем обвиняет комедиограф «ложных мудрецов», приписывается Сократу. Думаю, тут нельзя сбрасывать со счетов личные мотивы: Аристофан страдал уязвимым самолюбием и не мог простить Сократу того, что философ был любимцем Афин — одной из самых заметных фигур на агоре. К тому же за 24 года до суда над мудрецом Аристофан потерпел сокрушительное поражение, оказавшись лишь на третьем месте с комедией «Облака» — своим главным антисократическим памфлетом. Победил тогда драматург Кратин с комедией «Бутылка». Причем одним

из главных обстоятельств аристофановского провала стал именно антисократический пафос его сочинения. На него обрушился гнев афинян, той самой агоры, которая стала на защиту философа (до того, как толпа переменит свое мнение, остаётся еще почти четверть столетия). Тут-то нерасчетливому сочинителю впопугу было бы согласиться с софистами, утверждавшими, как умозаключил Платон, что «вместо господства лучших наступило в театрах какое-то скверное господство зрителей» [4, 16]. Вскоре он, по всей видимости, точно рассчитал, что позиция, ставящая под сомнение компетентность афинских зрителей, угрожает окончательным непризнанием его творчества, и избрал иную тактику. Понимая, что массовое сознание с недоверием, а порой и открыто враждебно относится к решительной ломке софистами культурных канонов, он обвинил в принадлежности к софистической школе самого Сократа. Эффективность подобного приема усиливалась и тем, что Аристофан в своем творчестве выражал стиль мышления наиболее традиционалистски настроенных слоев селения, не принимавших никакого рода изменений, идущих вразрез с размеренным ритмом бытия. Исследователь античной философии и культуры В. Ф. Асмус справедливо характеризовал аристофановские комедии как «безудержную сатиру консервативного публициста» [5, 108]. Уже упоминавшийся Стрепсиад — персонаж «Облаков» — ностальгически вспоминает:

*Чужесной, тихой жил я жизнью сельскою,  
В уюте, и в достатке, и в спокойствии  
Средь пчел, вина, оливок и овечьих стад.*

И хотя первая попытка свергнуть Сократа с пьестала народного кумира провалилась, Аристофан

не оставил честолюбивых претензий. В следующем после провала «Облаков» 422 году до н. э. он представил на состязания комедиографов сразу два произведения («Осы» и недошедшее до нас «Предварительное состязание») и занял оба первых места. Справедливости ради отметим, что, памятуя о прошлогоднем провале, драматург состорожничал, выступив под именем своего хорошего знакомого — актера Филонида. Может, именно этот прием и позволил ему снискать лавры триумфатора.

«Сатира Аристофана, — как тонко заметил Ф. Шлегель, — очень часто не поэтического, а личного характера и столь же демагогична, как и манера его льстить желаниям и мнениям народа» [6, 57—58]. И кто знает, может быть небесталанный, но и необъективный аристофановский способ ведения политической и идеологической полемики со своим оппонентом, стал одним из истоков судебного процесса весны 399 г. до н. э. Противостоять логикой Сократу не сумели, тогда его убили ядом, одним из компонентов которого стала язвительность антисократических комедий Аристофана.

Сказанное позволяет сделать вывод, что объективно политические комедии Аристофана были обращены не на Сократа-философа, а против софистов. Однако, не обладая тонким интеллектуальным чутьем, Аристофан отождествил главных учителей мудрости с философским учением афинского мудреца.

Будучи невосприимчивым к тем драматургическим новациям, которые были характерны для трагедий Еврипида, комедиограф умышленно (или в силу все того же незнания) объяснил их влиянием сократического учения. Сатирический антисократический и антиеврипидовский пафос Аристофана во многом

обусловлен уязвленным, самолюбием комедиографа, ведь приближалось то понимание культурных ценностей афинскими интеллектуалами, когда (как у Аристотеля в «Поэтике») Еврипид будет признан лучшим из поэтов, когда-либо писавших для греческого театра.

### Литература

1. Платон. Сочинения: В 3 т. — Т. 2. — М., 1970.
2. Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. — М., 1979.
3. Шестов Л. Предпоследние слова // Начала и концы. — СПб., 1908.
4. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. — М., 1969.
5. Асмус В. Ф. Античная философия. — М., 1976.
6. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. — Т. 1. — М., 1983.

### Анотація

В основу статті покладено знаковий епізод періоду давньогрецької культури класичної епохи (V ст. до н. е.), який відображає протистояння двох типів світогляду: традиціоналістського (Аристофан) та сократичного, пов'язаного з актуалізацією антропології. Показано, як в подібних стилях мислення репрезентуються не тільки культурні, але й політичні тенденції вказаної епохи.

### Аннотация

В основу статьи положен знаковый эпизод периода древнегреческой культуры классической эпохи (V в. до н. э.), отражающий противостояние двух типов мировоззрений: традиционалистского (Аристофан) и сократического, связанного с актуализацией антропологии. Показано, как в подобных стилях мышления репрезентуются не только культурные, но и политические тенденции указанной эпохи.

### Summary

The article is based on the sign episode of ancient greek culture period of classic epoch (V B. C.) reflecting the opposition of two types of world views: traditionalistic (Aristofan) and Socratic, related to anthropology actualization. It is shown the way of representation cultural,gracious, and political tendencies of the indicated,specified, epoch in the similar,like, styles of thinking.

*Борис Дабо-Ніколаєв*  
літературознавець

### **ТРАГІЧНА РЕАЛЬНІСТЬ І КОМЕДІЙНА УТОПІЯ В АНТИЧНО-МІФОЛОГІЧНОМУ ДРАМАТУРГІЧНОМУ ПРОСТОРИ**

Новоєвропейська політична філософія зароджується за доби Ренесансу та Реформації. Однією з визначних праць у цій царині була робота Н. Макіавеллі (1469—1527) «Державець» [1], котра розриває звичайний за попередніх часів (переважно античних) взаємозв'язок між етикою й політикою. Видатний італієць намагався проаналізувати приклади державного устрою та поведінки можновладців у античній та в сучасній для нього Європі. Він повністю відмовляється від побудови теорії державності на етичних засадах, як це робив Платон [2].

За Н. Макіавеллі, основу державності має становити воля до влади володаря та його раціональність, котрі не можуть бути пов'язані з жодними моральними засадами. Тому він складає детально програмовану характеристику державця, який хоче утриматися при владі та навести лад у країні.

Володар, за Н. Макіавеллі, має здаватися, саме здаватися, своїм підданим співчутливим, вірним даному слову, милостивим, щирим, благочестивим. Він мусить

уважно слідкувати за тим, щоб не вимовити чогось, що суперечило б цим засадам. Особливо наполягає автор на чиннику благочестя [1, 53]. При цьому він зауважує, що той володар, котрий повністю покладається на долю, може не встояти під її ударами. Зберігає владу той, чий образ дії відповідає особливостям часу [1, 75].

Американська дослідниця українського походження Г. Співак слушно зауважує: «В історичній перспективі саме той, хто говорив, або той, про кого говорили, і був тим, кому належала влада» [3, 21].

Н. Макіавеллі наводить скоріше ті випадки, коли промовляє сам володар, однак, випереджаючи свій час, зосереджується саме на вербальному характері володіння владою.

Сучасник Н. Макіавеллі Т. Мор (1478—1535), розвиваючи думки Платона про ідеальну державу, написав «Утопію» [4, 39—140].

Англійський мислитель відверто демонструє своє знайомство з текстами давньогрецького філософа: «...Платон, без сумніву, добре передбачав: якщо царі самі не стануть філософами, то вони, внаслідок того, що будуть повністю просякнуті та заражені хибними думками, ніколи не погодяться з планами філософів» [4, 65]. Тут він висуває ідею залежності мислення від виховання, котра стала однією з підвалин і майбутнього Просвітництва, і майбутньої ідеології комунізму. Проте Т. Мор намагається іти далі Платона. У його державі має панувати раціональність, що побудована не на своєрідному кастовому поділі суспільства на філософів, воїнів та трудівників, а на релігійній толерантності, скасуванні приватної власності та евідемонізмі — етичному принципі забезпечення загального щастя.

*Утопія* Т. Мора — це держава, котра має свого засновника — царя *Утопа*, ідеального освіченого монарха. Державу побудовано за ієрархічним принципом, тобто імпліцитно присутня приблизно така ж організація, що й у джерелах розмірковувань мислителя — творах Платона.

Отже, у цьому напрямі розвою європейської думки Нового часу споглядається типологічна спорідненість з ідеями Н. Макіавеллі — примат певної волі однієї особистості чи колективу обраних. Вони у Т. Мора позбавлені індивідуальної жадоги влади для себе, однаке керують іншими, котрі самі не висловлюються, задля їхнього щастя. Українська дослідниця О. Соболь таким чином характеризує ментальність тієї епохи: «У ініціаторів Модерну раціоцентризм постав чимсь подібним до фінального стану, до якого невідворотно спрямована історична динаміка не тільки європейської, а й загальнопланетарної культури людства» [5, 27].

В обох варіантах (і Н. Макіавеллі, й Т. Мора) присутні абсолютні логоцентризм та раціоналізм.

Постмодерністське усвідомлення дійсності розпочинається з того, що поняття влади поділяється на сили, котрі домінують, та такі, що є об'єктом домінування. І останні отримують право на висловлювання. Це впливає передусім з теорії французького філософа Ж.-Ф. Ліотара про «малі наративи» і протиставлення їх «великим наративам» [6]. Учений не наполягає на заміні великих наративів (фундаментальних наукових, політичних, релігійних текстів) малими (локальними думками часто упосліджених меншин), а радше на співіснуванні перших з другими.

У четвертому розділі «Методологічні зрушення в сучасній соціальній філософії» колективної монографії

Інституту філософії НАН України «Світоглядно-методологічні інновації в західноєвропейській філософії» [7] акцентується увага на проблемі справедливості. Авторка даного розділу Л. Ситниченко пише: «...політична філософія — це спроба розглянути окрему людину крізь призму спільноти й зрозуміти політичну спільноту з точки зору окремої людини...» [7, 260]. Далі вона посилається на думку Е. Левінаса про характер справедливості: «...справедливість, як і раціональність, має інтерсуб'єктивний характер і існує лише в зустрічі окремих, конкретних особистостей» [7, 265]. Водночас авторка зауважує, що існує зв'язок між проблемою справедливості та проблемою влади і що «критика взагалі та критика ідеології зокрема є найбільш природними для сучасного „дискурсу справедливості“» [7, 266].

Людина Постмодерну, за О. Соболю, «вдивляється в майбутнє без самовпевненості модерністів, без їх волі до влади. Вона зустрічає це майбутнє з великою невпевненістю, розгубленістю, скепсисом. Для неї воно подібне безодні хаосу утопічних надій, мрій, сподівань, страхів, загроз» [5, 33]. І далі: «Постмодерн, викриваючи трагічність як джерело надпанування, насильства, репресії, наполягає на культивуванні диференціації, розмаїття, поліморфності...» [5, 39].

Хоча добу постмодернізму пов'язують з постіндустріальним суспільством, тобто з початком 60-х рр. ХХ ст., окремі художні тексти, що були створені раніше, зокрема французьких митців красного письменства та філософів-екзистенціалістів чи особистостей, близьких до цієї філософської течії, наче з позицій постмодернізму, по-перше, перепрочитують тексти античних авторів, а по-друге, акцентують

саме постмодерністську проблематику в розвої способу мислення тих персонажів, на боці котрих знаходиться автор.

Для текстуального аналізу пропонуються твори Ж.-П. Сартра «Мухи» (J.-P. Sartre *Les mouches*) [8] та Ж. Ануя «Антигона» (J. Anouilh *Antigone*) [9]. Перший є реінтерпретацією трагічної трилогії Есхіла «Орестея» [10], а другий — однойменної трагедії Софокла [11].

Ж. Ануї у монолозі Хору так визначає жанрову специфіку трагедії: *«Тепер пружина натягнута. Нагалі вже події розгортатимуться самі собою [...] Трагедія — то є чиста, то є надійна річ... [...] В трагедії можна бути спокійним. По-перше, тут усі свої. Адже усі по суті своїй невинні! Ну і що з того, що одних убивають, а інші самі вбивають?! Це швидше питання розподілу ролей. До того ж на трагедії можна відпочити саме тому, що знаєш: жодної нагії нема, ані найменшої...»* [9, 227—228].

Відтак, Хор, на відміну від його ролі в автентичній давньогрецькій трагедії, виконує роль не лише супровідника і коментатора дії, а й своєрідну оціночно-критичну. Хоча не можна не погодитися з цим висловлюванням: дійсно, ролі розподілені з самого початку, конфлікт відбувається в середині однієї родини, хтось є уособленням тиранічної влади, а хтось — жертви. І у Софокла, і у Ж. Ануя владу уособлює Креонт-Креон (Софокл-Ануї). Проте більш відвертий та послідовний дискурс влади ми бачимо у Ж. Ануїя.

Проаналізуємо симптоматичне висловлювання Креона:

*«Коли мені випало бути царем, я, людина не така амбітна, як твій батько, вирішив присвятити себе лише тому, щоб навести в цьому світі хоч якийсь*

*лад, зробити його не таким абсурдним, якщо таке можливо, Для мене це не авантюра, а буденна робота, часом не дуже легка, як і кожна робота»* [9, 232].

По-перше, звертаючись до Антигони, Креон протиставляє себе її татові, Едіпові, котрий, на його думку, ставився до влади ніби до романтичної пригоди, мріяв про встановлення якоїсь справедливості. Для Креона влада — лише буденна робота по встановленню у світі якогось порядку, однак саме такого, яким він його уявляє.

Креон пропонує Антигоні угоду: вона більше не робитиме спроб здійснити символічний обряд похорону брата, а він за це залишить їй життя. Він готовий для цього фізично усунути гвардійців, котрі знали про її спроби поховати Полініка.

Щоб довести нікчемність брата, похороном котрого вона стурбована, він розповідає їй про те, що той був гультьєм і планував убивство їхнього батька. Креон додає, що Етеокл був не кращим за Полініка. Підсумовуючи, він каже, що, чий труп поховано з почестями, а чий залишився у полі, — невідомо, бо впізнати братів після того, як аргоська кіннота пройшла по них, було неможливо. У нього була політична необхідність зробити з одного брата героя, об'єкт поклоніння народу, а з іншого — зрадника — об'єкт зневаги та презирства. І це все здійснювалося заради гармонії у державі.

Якщо поєднати моделі володаря у Н. Макіавеллі з позірною турботою про щастя народу (у даному випадку вона скоріш позірна, хоча у Т. Мора була щирою), то автор представляє нам типового правителя модерної доби.

Ж. Ануї суттєво змінює фінал п'єси у порівнянні з текстом Софокла. У давньогрецького трагіка

Креонт розкаюється і всі свої нещастя відносить за рахунок долі. Креон у Ануя йде на засідання ради, тобто він продовжує працювати.

Владу в п'єсі Ж.-П. Сартра «Мухи» уособлює не лише Егісф, а й сам Юпітер. Варто зазначити, що всі інші дійові особи трагедії зберігають ті ж самі імена, що мають у Есхіла, тобто грецькі, виняток зроблено лише для персонажа, котрого у грецького драматурга взагалі немає. Спадає на думку, що латинський варіант імені головного бога греко-римської античності має підкреслити його узагальнюючий для будь-якої влади спосіб мислення і дій.

Драма Ж.-П. Сартра набагато менше наслідує античне першоджерело, ніж текст Ж. Ануя. Сама назва «Мухи» та втілення античних Еріній, котрі з'являються лише в останній частині трагічної трилогії Есхіла — «Евменіди», в мухах, що переслідують персонажів з самого початку дії і виступають своєрідними слугами Юпітера, є безумовною новацією французького мислителя та письменника. Цим він підкреслює всюдисущість і самої влади, і її агентів.

У нього проводиться і диференціація влади за мірою її самоусвідомлення. Егісф, з одного боку, хитрий правитель, котрий вигадав обряд всенародної жалоби та всенародного покаяння за скоєний ним самим злочин — вбивство Агамемнона. З іншого боку, він подобається Юпітерові тому, що *«це було сліпе й глухе вбивство, позбавлене самосвідомості, давнє, схоже радше на стихійний катаклізм, ніж на людське діяння. Ти не кидав мені виклику: ти рубав шаблюю, одержимий страхом і люттю, а потім, коли пристрасть погамувалася, твій власний вчинок налякав тебе, ти відмовився відповідати за нього»* [8, 191]. Отже, справжній владі, Юпітерові, потрібні такі

піддані, котрі спроможні тільки на вибуховий злочин, що веде до наступного покаяння, відтак — ще більшого схиляння перед нею. Юпітера не влаштує молодик, Орест, що цієї миті *«скромно, холоднокровно, методично розробляє свій план»* [8, 191]. Начебто Креон у Ж. Ануя, бог промовляє до Егісфа: *«...ти створений за моїм образом. Ми обидва стежимо за тим, щоб панував порядок: ти — в Аргосі, я — в усьому світі...»* [8, 191]. Відтак, найвища чеснота будь-якої влади — тотальна упорядкованість, унормованість.

Юпітер вбачає ще одну свою чесноту в тому, що він є справедливим. Відповідним чином він звертається до Ореста з великою промовою. Наведемо уривки з неї: *«Погивись на ці планети, які рухаються в суворому порядку, ніколи не зіштовхуючись: це я впорядкував їх орбіти, виявивши справедливість [...] ...світ — добрий. Я створив його зі своєї волі, я — Добро [...]. Отямся, Оресте, проти тебе всесвіт, а ти у всесвіті — тільки жалюгідна кузька. Прийми природний порядок речей...»* [8, 203]. Мається на увазі той порядок, що був встановлений самим богом. Людина може вбивати собі подібних, однак не має права зазіхати на світоустрій.

Врешті-решт Юпітерові доводиться зізнатися у своїй поразці: *«Все це було пророковано. Одного чудового дня людина мала розсіяти мою сутінь. Отже, це ти і є?»* [8, 205].

Мотив долі мовби потрапляє до трагедії Ж.-П. Сартра безпосередньо з античних текстів. Проте тут він відіграє іншу роль. Він вказує на невідворотну зміну у свідомості людей, в їхньому світосприйнятті, в краху старих, модерних моделей володарювання, їх невідповідності прагненням нових генерацій.

Супротивниками своєрідних тиранів — Креона та Юпітера — в п'єсах французьких драматургів виступають молоді люди: Антігона й Орест, що, до речі, відповідає античним витокам.

Антігона, виходячи з палацу задля того, щоб поховати брата, свідомо обирає смерть. Її вибір, за Ж. Ануєм, зумовлений протестом проти фальшування моральних цінностей, котре несе з собою влада. Креон називає її справжньою донькою Едіпа, котрий через своє розуміння права та справедливості не втримав владу. Антігона наполягає на приматі емоційного життя над раціональними засадами: *«Я не хочу розуміти. Це годиться для вас (тут вона звертається до Креона. — Б. Д.-Н.). А я тут для іншого діла, а не для розуміння. Я тут для того, щоб сказати вам «ні» й померти»* [9, 237].

Отже, за Антігоною (і, відповідно, за Ж. Ануєм), якщо людина не може перемогти владу через її руйнацію, більш моральним, ніж співпраця, стає вибір смерті, проте не самогубство. Влада має сама засудити людину до страти. Тоді смерть може стати початком інших смертей (у даному випадку — Гемона та Еввідіки). Смертей як єдино можливих протестів.

Необхідно відзначити, що основна подієвість і трагічний пафос у п'єсах французьких та давньогрецьких драматургів зберігається. Змінюються лише деякі ідеологічні акценти.

Комедії Арістофана водночас є найдавнішими творами даного жанру в європейській літературі та такими текстами, пафос котрих інколи ніколи більше не відтворювався в європейському красному письменстві. Саме до таких творів належить «Лісістрата» [12]. Текст було написано під час Пелопоннеської війни. У ньому Арістофан відстоює ідею миру, вкрай необхідного тоді Елладі.

Тут вперше в європейській літературі має місце пряме протиставлення ґендерних позицій чоловіків і жінок у принциповій для виживання етносу проблемі. Чоловіки воліють продовжувати війну, а жінки завдяки своїй більшій близькості до природи бажають миру.

Відповідно у цьому тексті чоловічий логоцентризм замінюється жіночим сексизмом.

Як шлях до перемоги над чоловіками жінки обирають не словесні баталії, а статеvu репресію — припинення інтимних стосунків, хоча й самі потерпають від цього (у деяких сценах автор це яскраво розігрує).

Врешті-решт жінки перемагають. Чоловіки обох ворогуючих сторін погоджуються припинити війну. У фінальному монолозі Лісістрата (її ім'я можна перекласти українською мовою як «та, що розбороняє війська», ініціатор та організатор «страйку» жінок) виголошує:

*Тепер, коли щасливо все скінчилося,  
Беріть, лаконяни, своїх жінок, а ви —  
Своїх! Підійде кожен хай до жінки муж,  
Жона — до мужа. А тепер на радоцях  
Богів танком прославмо й стережимося,  
Щоб на майбутнє більше не грішити нам.* [12, 373].

Отже, війна потрактовується як гріх проти людства та людяності. У наступній пісні афінян прославляються всі основні олімпійські боги, однак Зевс у цьому славленні не виділяється як головний бог, можна сказати, дотримується своєрідна рольова та ґендерна рівність між богами, а головною богинею, від якої даровано мир та щира злагода, виступає Афродіта (під іменем Кіпріди) [12, 373].

У дійсності ніякого подібного страйку жінок в Елладі не було. Дана комедія, та й інші антимилітарні

твори Арістофана («Ахарняни», «Мир») не мали ніяких наслідків у практичній політиці. Тому їх, в особливості «Лісістрату», можна вважати комедійною утопією.

Культуру та ментальність індоевропейських народів, котрі прийшли на терени, де до них жили, можливо, етноси з іншими домінантними рисами, об'єднує прагнення панування однієї особи над іншою, однієї групи людей над іншими, однієї нації над іншими. Це передусім проявляється в маскулінній ідеології та маскулінній поведінці, бо це культура фалло- та логоцентрична. Тому давньогрецькі трагіки не просто створювали ініціальні тексти подальшої європейської свідомості, вони відповідним чином інтерпретували попередні міфи, тексти котрих реконструюються, в тому числі також за їхніми творами.

Твори французьких драматургів переінтерпретують давньогрецькі, можливо, не більше відхиляючись від першоджерел, ніж твори давніх греків відхилялись від передуючої їм усної міфологічних нарацій.

Якщо порівнювати «Орестею» Есхіла та «Мух» Ж.-П. Сартра, то в давньогрецькому творі мова йшла про заміну ідеологічної практики материнського права (син ближчий матері, ніж батькові) на патріархальну свідомість (син є передусім спадкоємцем та наступником батька). Однак і в першому, і в другому тексті божества (Аполлон, Афіна у Есхіла й Юпітер у Ж.-П. Сартра) стверджують себе через логоцентризм.

Юпітера Ж.-П. Сартра та Креона Ж. Ануя об'єднує прагнення до управління іншими за допомогою Логосу — знань та мови.

Антігона та Орест протиставляють своє мовлення Логосу володарів.

При цьому дівчина наполягає на тому, що не хоче тієї дорослості, котра веде до згоди з суспільством та нав'язаними ним законами та звичаями. Вона заперечує можливу угоду, у свою чергу протиставляючи їй свою життєву ідеологію. Вона вбачає єдиний можливий та прийнятний для неї вихід з кризи у смерті. І в цьому проявляється своєрідний модернізм її позиції та, відповідно, світогляду автора. Неможливість варіантів, а тільки один, тобто своєрідне прагнення влади, бодай і ціною власної загибелі, — влади своєї ідеології.

Орест у Ж.-П. Сартра (його образ більше відрізняється від античного джерела, ніж образ Антігони) проявляє себе більш гнучким: він відмовляється від будь-якої влади, він прямує у невідомість, у множинність варіантів своєї майбутньої долі. Він нічого не нав'язує мешканцям-громадянам Аргоса, крім заклику до самоусвідомлення своєї неповторної індивідуальності кожним з них, а відтак, права на свою власну життєтворчість. П'єсі Ж.-П. Сартра притаманний «відкритий кінець». Отже, цими своїми рисами вона близька постмодерній етичній свідомості та, відповідно, поетиці.

Необхідно зазначити, що Антігона з точки зору сучасного, зокрема християнського, світогляду ближча до насправді духовного подвигу, духовного героїзму: вона нікому не мстить на відміну від Ореста. У цьому також полягає відмінність фемінної і маскулінної життєвої позицій.

І в текстах античних авторів, і в текстах французьких присутні персонажі, що є слабкішими антиподами головних. Це, передусім, Ісмена та Електра. Вони не здатні боротися (Електра на початку дії проявляє волю до змагань), вони погоджуються з

владою. Цим у творах підкреслюється винятковість провідних дійових осіб.

Арістофан у «Лісістраті» пропонує зовсім відмінну від текстів трагічних письменників модель характеру героїні. Його персонаж прямує не до смерті, не до вбивства, а до організації загалу жінок на активну протидію чоловічому потягу до війни та влади. Тим самим він накреслює можливість зовсім іншого варіанту розвитку європейської свідомості, в основі котрого лежить жіночий примат продовження життя завдяки згоді між двома статями.

У деякій мірі давньогрецький комедіограф у своїй утопії випередив не лише свій час, а й наш.

### Література

1. Макиавелли Н. Государь: Пер. с ит. — М.: Планета, 1990.
2. Платон. Держава: Пер. з давньогр. — К.: Основи, 2000.
3. Співак Г. Ч. В інших світах: Есеї з питань культурної політики: Пер. з англ. — К.: Вид дім «Всесвіт», 2006.
4. Мор Т. Золотая книга, столь же полезная, как забавная, о наилучшем устройстве государства и о новом острове Утопии: Пер. с англ. — Утопический роман XVI—XV П веков. — М.: Худ. лит., 1971. — С. 39—140.
5. Соболев О. М. Постмодерн і майбутнє філософії. — К.: Наук. думка, 1997.
6. Lyotard J.-F. La condition postmoderne. — P.: Minuit, 1979.
7. Світоглядно-методологічні інновації в західноєвропейській філософії. — К.: Український Центр духовної культури, 2001.
8. Ж.-П. Сартр. Мухи: Пер. з фр. Г. Філіпчука // Французька п'єса ХХ століття: Театральний авангард. — К.: Основи, 1993. — С. 157—208.
9. Ануй Ж. Антігона: Пер. з фр. К. Квітницької-Рижової // Французька п'єса ХХ століття: Театральний авангард. — К.: Основи, 1993. — С. 212-250.
10. Есхіл. Орестея: Пер. з давньогр. А. Содомори // Есхіл. Трагедії. — К.: Дніпро, 1990. — С. 174-302.
11. Софокл. Антігона: Пер. з давньогр. Б. Тена // Давньогрецька

трагедія. — Харків: Фолио, 2006. — С. 281—332.

12. Арістофан. Лісістрата: Пер. з давньогр. Б. Тена // Арістофан. Комедії. — К.: Дніпро, 1980. — С. 307—374.

### Анотація

У статті розгляд новоєвропейської політичної філософії сполучається із текстуальним аналізом постмодерністських текстів — «Мухи» Ж.-П. Сартра та «Антигона» Ж. Ануй — реінтерпретацій трагічної трилогії Есхіла «Орестея» та трагедії Софокла «Антигона». Таким чином автор намагається представити трагічну реальність і комедійну утопію в антично-міфологічному драматургічному просторі.

### Аннотация

В статье рассмотрено новоевропейской политической философии соединяется с текстуальным анализом постмодернистских текстов — «Мух» Ж.-П. Сартра и «Антигоны» Ж. Ануй — реинтерпретаций трагической трилогии Эсхила «Орестея» и трагедии Софокла «Антигона». Таким образом автор пытается представить трагическую реальность и комедийную утопию в антично-мифологическом драматургическом пространстве.

### Summary

The consideration of new-European political philosophy is united with the textual analysis of postmodern texts of *The Flies* by J.-P. Sartre and *Antigone* by J. Anouilh — reinterpretation of tragic trilogy *Oresteia* by Aeschylus and tragedy *Antigone* by Sophocle — in the article. Thus an author tries to present tragic reality and comic utopia in to anciently mythological dramaturgic space.

*Богдан Сюта*

доктор мистецтвознавства

## **ГЛОБАЛІЗАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ ЯК ЧИННИК СУЧАСНОЇ ПОЛІТИКИ В ГАЛУЗІ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ**

Нинішній етап розвитку людського суспільства характеризується стрімким зростанням всеохопних глобалізаційних процесів [1; 2, 23—57]. З одного боку, ці процеси призвели до виникнення тотальної подібності та соціокультурної єдності країн, що утворюють один цивілізаційний ареал, з іншого, — спричинили небачені до цього етапу розвитку суспільства конфлікти та зіткнення на рівні цивілізацій [3]. Ці процеси відбуваються на тлі відродження, оновлення і зміцнення всіх форм націоналізмів (вживаємо термін «націоналізм» виключно у значенні, прийнятому в західноєвропейському та американському науковому дискурсі, без жодних негативних конотацій. — *Б. С.*) — як державних, так і етнолокальних [4; 5]. При цьому «гібридна глобальна культура має три особливості, які позначають її як справді нову: вона універсальна, технічна і безчасова. [...] Справжня глобальна культура плинна, повсюдна, безформна й історично неглибока, вона позбавлена будь-якого відчуття розвитку поза виконуваним теперішнім

і ворожа до ідеї коренів» [4, 39—40]. Як будь-яке явище, позбавлене коріння, глобальна культура стає «штучною й стандартизованою». Таким собі своєрідним універсальним явищем, яке «не має історичної основи, ритму розвитку, відчуття часу і послідовності» [4, 40]. І ця специфіка сучасної глобальної культури є могутнім чинником, який змінює та деформує звичні дотепер форми та процеси культурного розвитку (особливо виразно помітний цей вплив на прикладі масових форм художньої культури, наприклад, більшості напрямів поп-музики 1980-х — 1990-х рр.). Усі політичні концепції та доктрини кінця ХХ — поч. ХХІ ст. мають своїм наріжним каменем положення про глобальність новітніх економічних та соціокультурних процесів і враховують його при розробці стратегії державної культурної політики.

Окрім цього, в сучасному глобальному світі незмірно зросла роль та ефективність новітніх засобів масової комунікації [6; 7, 19—24; 8, 158—167], нехарактерних для традиційних національних культур. Адже «сьогоднішня глобальна культура — це також перша суто технічна цивілізація. Використання нею етнічних чи національних елементів емоційно нейтральне» [4, 39]. Основою її космополітичності є уніфікована технологія з численними системами комунікації, які створюють взаємозалежні соціальні мережі, виражаючи себе у відповідному стандартизованому, технічному й часто фрагментарному дискурсі. Музична культура вписується в глобалізаційний контекст як одна з найефективніших систем комунікації. Тут маємо справу зі специфічним роздвоєнням соціокультурної функції споживання музичних творів. Статус художньо-естетичної події в

процесі рецепції музики відходить у минуле разом із традиційним суспільством, поступаючись місцем трактуванню цього процесу як медіаподії, або ж як елементарного акту комунікації. В обох випадках наявність катарсису стає не обов'язковою, що помітно змінює формат та конфігурацію музично-культурних явищ глобалізованого світу. Обов'язковим у цих умовах залишається лише факт контакту музичного продукту та його споживача й реалізація акту комунікації.

Все більшого засягу набуває уніформізм виявів художньої культури та музично-культурних практик. Але цей уніформізм постійно поєднується з присутністю етнолокальних конотацій. Справді, нині тотально відкидається спільна етнічно-культурна пам'ять, традиції, міфи і символи, витворювані послідовними поколіннями культурних чи політичних одиниць населення, класу, регіону, політичного утворення, етнічної чи релігійної спільноти, спільні цінності та спогади. З іншого ж боку, спостерігається прагнення з боку великих чільних держав запропонувати свої стандарти уніфікованих форм культурних, зокрема, музично-культурних практик. В той самий час до глобального поширення активно залучаються найяскравіші досягнення музичної культури національних периферій. Цей процес залучення обов'язково супроводжується приведенням зразків музичної культури до глобально актуалізованих стандартів, що врешті-решт призводить до нівелювання етнолокальної своєрідності та комерціалізації тих чи інших процесів, явищ, артефактів (порівняймо, наприклад, ранні записи й пізніші альбоми Таніти Тікірам, Таїсії Повалій, Араша, Бйонс, «Танку на майдані Конго», Таркана, К. Маро та ін.).

Художня культура і мистецтво перебуває нині в умовах тотального консумеризму. І це, безумовно, один із найменш сприятливих чинників для вільного розвитку музичної культури. Безчасовість сучасної глобальної музичної культури виступає як можливість співіснування всього й в усіх формах. Головним критерієм ефективного функціонування різновидів художньої культури виступає економічна доцільність, фінансова прибутковість, чи хоча б незбитковість. Але ж «висока» культура, «висока» музика завжди збиткова. Звідси випливає потреба (навіть необхідність) державної підтримки «високої» культури і найважливіших для реалізації культурних стратегій держави типів, видів та форм масової культури. Усі чільні гравці на глобальному рингу уже виробили й апробували концепції та стратегії державної підтримки музичної (як складника художньої) культури. Ефективність форм такої підтримки є завжди мобільною через численні внутрішні і, особливо, зовнішні фактори й потребує постійного вдосконалення і акцептування нових форм.

Процеси модернізації в галузі музичної культури стають нині *conditio sine qua non* успішного функціонування етнолокальних різновидів музичної культури в глобалізованому контексті. Призупинення модернізації музичної культури, як і розірвання її неодмінного зв'язку з ранішими домодерними ідентичностями і спадком (суспільні відносини й культурні практики, закарбовані в традиціях, міфах, пам'яті, символах і цінностях, які передаються з покоління в покоління [4, 72]) призводять до негайного витіснення даної художньої культури на периферію глобального розвитку. В умовах поширення культурних ідентичностей та етнонаціоналізмів

повсюди у світі в політиці цей чинник обов'язково враховується, і в національних стратегіях розвитку культури поєднуються модерні й «постмодерні» тенденції, форми модернізації і залучення дієвих елементів спільної уснонародної пам'яті.

Чи не єдиним успішним способом підтримати розвиток художньої культури у власній державі й водночас зберегти *status quo*, або й підвищити рейтинг національної музики в глобалізованому контексті є забезпечення відповідної державної підтримки «високої» музичної культури. А це в сьогоденнішому глобалізованому світі невіддільно пов'язано з периферійним становищем держави в глобальному дискурсі. Адже «лише модерне, орієнтоване на зростання, суспільство, яке здатне забезпечити масштабний економічний розвиток, породжує потребу у «високій» національній культурі, а підтримувати останню можуть тільки керовані державою і стандартизовані системи масової державної освіти» [4, 60]. Й у першу чергу це стосується музичної культури. Указами можна змусити бояр голити бороди, або ж заставити на громадських зібраннях пити каву. Але досягнути стану відчуття потреби «високої» музичної культури можна, лише створивши відповідні умови й загальний соціокультурний контекст (у Конго й Ліберії «висока» музична культура відсутня взагалі). Отже, рівень і якість нашої музичної культури є індикатором рівня розвитку та ефективності нашого суспільства.

Таким чином, бачимо, що нині стан загальної музично-культурної компетенції суспільства безпосередньо залежить від динаміки розвитку соціально-економічних чинників. Але й опрацювання державних стратегій розвитку та підтримки національної

музичної (і ширше — художньої) культури, вибір форм й інструментів їх реалізації і — найважливіше — їх успішність залежать від урахування середнього рівня культурного розвитку суспільства та середньостатистичних музично-культурних запитів його членів (усі вищою мірою радикальні ініціативи виявляються, як правило, неефективними, або ж їх реальна ефективність сильно програє запланованій). Саме тому можемо констатувати, що в умовах тотально глобалізованого сьогодення (у «Рейтингу глобалізації», що укладається щороку часописом *Foreign Policy*, позиція України — в четвертому десятку, що є дуже високим показником) держава приречена надавати підтримку своїй музичній культурі; стратегія цієї підтримки розробляється відповідно до пріоритетів соціально-економічного розвитку держави; форми підтримки нерозривно пов'язані з існуючою збалансованістю між національно-культурними традиціями і структурою та середнім рівнем культурного розвитку членів суспільства.

## Література

1. Сюта Б. Глобалізаційні та периферизаційні процеси в культурі як чинник організації художньої цілісності в сучасній музиці. — Київ: УБСП «Комора», 2006. — 60 с.
2. Сюта Б. Музична творчість 1970-х — 1990-х років: параметри художньої цілісності. — Київ: Грамота, 2006. — С. 23—57.
3. Хантингтон С. Столкновение цивилизаций. — Москва: АСТ, 2003. — 603 с.
4. Сміт Е. Нації та націоналізм у модерну епоху. — Київ: Ніка-Центр, 2006. — 320 с.
5. Гобсбаум Е. Винайдення традиції. — Київ: Ніка-Центр, 2005. — 448 с.
6. Мак-Люэн М. Галактика Гутенберга: сотворение человека печатной культуры. — Киев: Ника-Центр; Эльга, 2004. — 432 с.

7. McLuhan Herbert Marshall. The Medium in the Message // Forum (Houston). — Summer 1960. — P. 19—24.
8. McLuhan Herbert Marshall. Communication in the Global Village // This Cybernetic Age, edited by Don Toppin. — New York: Human Development Corporation, 1969. — P. 158—167.

### Анотація

У статті аналізується сучасна політика у галузі музичної культури, зокрема, йдеться про принциповий вплив на неї глобалізаційних процесів. Доводиться, що рівень і якість музичної культури є індикатором рівня розвитку та ефективності усього суспільства.

### Аннотация

В статье анализируется современная политика в отрасли музыкальной культуры, в частности, идет речь о принципиальном влиянии на нее глобализационных процессов. Доказывается, что уровень и качество музыкальной культуры является индикатором уровня развития и эффективности всего общества.

### Summary

A modern policy of musical culture industry is analysed in the article. In particular, speech goes about principle influence on it by globalization processes. It's proved, that a level and quality of musical culture is the indicator of level of development and efficiency of all society.

### Олександр Чепалов

доктор мистецтвознавства

## БАЛЕТ БЕЖАРА «О, ШАХЕРЕЗАДА»: ХУДОЖНЯ ФАНТАСМАГОРІЯ ЧИ ПОЛІТИЧНЕ ПРОРОЦТВО

У передмові до нової книжки «Історія російської культури ХХ століття» відомий мистецтвознавець Соломон Волков написав, що «культура та політика завжди були та будуть нерозривними, а ті, хто запевнює у зворотному, теж роблять політичну заяву» [1, 5]. Подібне стосується, вочевидь, не тільки російської, а всієї світової культури, яка перебуває під впливом глобалізаційних процесів приблизно з середини 1990 років, хоча перші їх ознаки почали з'являтися ще в 1950-х р. А де в чому ці процеси підготували колонізаційні прагнення розвинених країн, таких як США, Англія, Франція.

Після закінчення Другої світової війни сформувалася нова світова спільнота. З'явилися два ідеологічних табори: так званий комуністичний, разом зі своїм військовим блоком (країни Варшавського договору), і так званий капіталістичний, що утворив Північноатлантичний альянс. Інші країни, так званий «третій світ», були ареною, на якій проходило змагання двох ворогуючих таборів, але самі вони не грали істотної ролі у світових політичних процесах.

В основі своєї глобалізація — це, насамперед культурна стратегія Заходу, спрямована на скорення й поневолення всього «іншого», незахідного, некультурного, нелюдського. «Глобалізація, — вважають сучасні політологи, — це прийняття норм, цінностей і інститутів західного буття всім людством як необхідність закону, «веління часу». У цій стратегії все «незахідне», своєрідне, інше — повинно зникнути або зайняти свою скромну нішу у встановленій системі цінностей» [2].

Звичайно, під глобалізацією розуміють об'єктивний процес зростання й концентрації капіталу, якому все тісніше стає в рамках окремих держав, та який, в остаточному підсумку, веде до формування єдиної всесвітньої економіки. Дійсно, глобалізація пов'язана з цими процесами й багато в чому ними обумовлена. Однак за такого підходу враховується лише економічний бік цієї проблеми й залишається в тіні більше фундаментальна основа глобалізації, з якої виникають і її економічні характеристики. Насамперед, процес глобалізації й глобальні проблеми, що виникли перед людством, хоча й тісно між собою пов'язані, але це далеко не одне й те саме. Якщо глобальні проблеми породжені суперечностями між суспільством і природою, то процес глобалізації стосується, насамперед, внутрішнього стану суспільства, його постійного руху шляхом єдності у всесвітньому масштабі.

Сьогодні культура має бути осмисленою як вирішальний аспект глобалізації, а не простої реакції на економічну глобалізацію. При цьому не слід уважати, що глобалізація культури — це встановлення культурної однорідності у всесвітньому масштабі. Цей процес містить у собі культурні зіткнення й

суперечності. Конфлікти й зіткнення різних культур і цивілізацій — головний фактор сучасного багатопольярного світу. В умовах глобалізації визріває нова філософія — філософія взаєморозуміння, розглянута в контексті діалогу Сходу й Заходу, Півдня й Півночі.

Глобалізація, замість того, щоб бути засобом збагачення кожної культури всіма іншими в процесі їхнього рівноправного діалогу, насправді перетворилася на форму знеособлювання практично всіх культур. Це здавалося б зовсім парадоксальним при розвинених сучасних засобах комунікації, якби не очевидне використання цих засобів у прямо протилежному напрямі — з метою не взаємного збагачення, але знеособлювання й уніфікації. При цьому страждають усі культури, і культури економічно розвинених країн не виняток.

Глобалізація не зважає на специфічний світоглядний зміст національних культур, у контексті якого вони тільки й мають свій особливий зміст. Якщо позбавити їх світоглядної підстави (за умови збереження всього предметного багатства), ці культури втратять свою глибину. Але саме так і відбувається в глобальних процесах сучасності. На публіку виставляються зовні помітні феномени тієї або іншої культури — вони вважаються цікавими, вартими уваги, але, не будучи вкорінені у світогляд, що їх породив, ці феномени сприймаються або як екзотика, або як примха, або як нонсенс, або як забавний фольклор.

Сьогодні є очевидним, що «перевірка» на значущість для світу тих або інших національних культур полягає у відповідності їхнім загальнолюдським цінностям, але насправді ці останні підмінені цінностями західного світу — нормами демократичного

суспільства Заходу, і тому саме «західна» людина виступає мірилом цінності національних культур.

Терористи, апелюючи до системи релігійних цінностей, що немов виправдовує їхні дії, свідомо або несвідомо роблять підміну релігійних цінностей актуально-політичними цілями, і діють вже відповідно змісту останніх.

Саме глобалізація зробила ці процеси повсюдними й загальними. Досвід останніх десятиліть дозволяє зробити дуже важливий і значний висновок: як такі, війни в їхньому колишньому розумінні зараз не потрібні. Якщо воєнні дії й розпалюють, то зовсім з іншими цілями, ніж колись; ті результати, до яких раніше призводили війни, зараз цілком досягаються руйнуванням систем цінностей супротивника, і останній перетворюється при цьому навіть у союзника.

Західний світ, що нібито живе відповідно до цих цінностей, реально перебуває зовсім інакше, звівши деякий позитивний зміст цих цінностей до голого егоїзму, що межує із тваринними інстинктами. Ліберальні цінності, які доведені до їхнього практичного втілення, перетворилися в засіб руйнування суспільства, що їх породило.

Особливо треба сказати про мусульманську культуру, яка не піддавала модернізації релігію. Вона і понині є головною складовою її частиною, віссю культури, отже, оцінка подій визначається саме релігійною свідомістю.

Крім тих ознак, про які говорилося вище і які дорогі для мусульманства — традиції, мова, цінності, ментальність, уклад життя, — у свідомості індивіда або народів-носіїв цієї культури специфічним є те, що глобалізаційні процеси сприймаються як тріумф

їх традиційних супротивників — християн. Кожна політична, економічна, культурна й, тим більше, військова акція спрямована в їх бік, сприймається як хрестовий похід. Історична пам'ять цієї культури протягом століть формувалася, в основному, у протистоянні із християнами. Це й визначило внесення такого радикального пункту в їхню священну книгу Коран, як релігійна війна — джихад: кожний з мусульман, хто віддав життя за віру, гарантовано одержує місце в раю.

Міжнародний тероризм за своїм змістом й основними формами прояву являє собою складне соціально-політичне явище. Його небезпека особливо зростає в період відмови від воєн як способу вирішення міждержавних проблем, через їхню небезпеку для життя на Землі, можливості загибелі всіх країн навіть у локальних війнах. «У 2000 р. було здійснено 423 міжнародних терористичних акти, що на 8% більше в порівнянні з 1999 р. Протягом року було вбито 405 і поранено 791 осіб (у порівнянні з 233 убитими й 706 пораненими в 1999 р.)»[2].

Вересень 2001 р. увійшов у світову історію безпрецедентною за жахливістю задуму й чисельністю жертв терористичною акцією. З очевидністю можна сказати, що можливість такого акту передбачив видатний хореограф М. Бежар у своєму програмному балеті «О, Шахрезада».

Філософія та релігія з ранніх років були керманічами у творчому світі Бежара. Книжки з бібліотеки батька, філософа-сходознавця, допомагали в цьому. Предметом бежарівських штудій були стародавні китайські та індійські трактати з буддизму. Бежар навіть приймав іслам, займався медитацією з японським гуру, що дало привід одному з його

друзів пожартувати: «Ти поводишся з релігіями, немов Дон Жуан з жінками» [3, 30]. Насправді Бежар завжди залишався митцем західної формації, а головною релігією для нього стала загальнолюдська, бо у своїх виставах він використовує погляди конкретної віри лише як приклад або пошук нової сюжетики.

Красномовним прикладом цього був показаний у 1997 році вечір балету під загальною назвою «Іерусалим — місто Світу». Він поєднав вистави Бежара релігійної тематики, створені у різні роки. Насправді його художня палітра така ж полістильна, її витoki — водночас у східній та західній філософії, класичному та сучасному танці, політиці і поп-музиці, поезії та сучасній моді тощо.

Ще у 1968 р. Бежар створив екзотичну виставу, яка водночас може служити прикладом вдалого синтезу академічної європейської хореографії та класичного танцю Сходу. Це балет «Бахті» (або «Бхакті») на основі традиційної музики Індії. Він складається з трьох новел-дуетів, кожна з яких базується на основі старовинного епосу, але й досі сприймається напрочуд сучасно. «Віруючий, — говорив з цього приводу Бежар, — ототожнює себе з божеством за допомогою кохання. Він безперервно воскрешає у пам'яті легенду про свого бога, котрий є лише проявом вищої реальності» [3, 31]. Починаючись танцем трьох юнаків, балет представляє глядачам богів та їх жінок, котрі з'являються на сцені у супроводі кордебалету. Аби показати героїв індійських міфів наближеними до сучасності, Бежар увів у балет молодих прихильників Крішні, зодягнених у джинси (відзначимо, що цей прийом характерний для багатьох балетів Бежара, коли він намагається розширити зміст твору, підкреслити його актуальність).

Як і у балетах на східні теми, Бежар дуже органічно поєднує традиційні прийоми народного театру з лексикою сучасного танцю, що з особливою показовістю виявилось у балеті «Кабукі». З одного боку, це традиційна японська жінка у кімоно, проте під традиційним вбранням у неї — трико класичної виконавиці. Звідти ж чимало рухів та виразних засобів. Поряд — екзотичні жіночі хороводи, котрі нагадують каліграфічну японську абетку. Також, згідно з традиціями японського театру, у виставі відсутня чітка драматургічна побудова, характери персонажів утілюються за допомогою однієї-двох типових рис.

Через сім років після «Кабукі» Бежар знов повернувся до японської тематики. Цього разу героєм його балету «М» на музику Маюдзумі, К. Дебюссі та Р. Вагнера став Юкіо Місіма (цей псевдонім розшифровується як Зачарований Смертю Диявол). Ю. Місіма (1925—1970) для Моріса Бежара — одна з ключових постатей сучасності, що вражає своєю суперечливістю та масштабами інтелектуальних досягнень. Як свідчать біографи Місіми, він за 45 років життя змінив численну кількість масок, котрі то зачаровували сучасників своєю красою, то жахали. Його називали генієм національної культури та застарілим поборником самурайської моралі. Літературна спадщина Місіми становить близько сотні томів: від публіцистики до драматургії. Він був також режисером, актором театру й кіно, диригентом і співаком. У тридцять років Місіма зміг перетворити своє кволе тіло на атлетичну постать, мав п'ятий дан у фехтуванні на мечох, утримував на власні кошти воєнізоване націоналістичне «Товариство Щита». Саме тому в 1970 році, після невдалого військового

путчу Місіма, в останній раз вразивши співвітчизників, зробив собі напівзабутий обряд характеру (сеп-пуку), який у тодішній Японії вже давно втратив ореол романтичності.

Оцінивши унікальну особистість Місіми, Бежар, за його словами, створив виставу як «подорож до серця та творів людини, час дивовижне життя та пишна смерть залишаються у центрі інтелектуального та художнього життя Японії ХХ століття». Бежар називає Місіму «генієм, який залишається загадкою, тому що спромігся бути містком між Сходом та Заходом, зв'язувальною ланкою між двома культурами, зберігаючи при цьому свою японську сутність» [5].

В арсеналі прийомів Бежара нерідко бували шок, бешкет, епатаж, мистецька провокація, розрахована не тільки на підвищення уваги глядачів, а викликана насамперед войовничим нонконформізмом, заявкою на власну суспільну позицію. Декорації, костюми, музика у Бежара — підголоски, обрамлення художньої думки. У професійній сфері існує поняття «бежарівська лексика» — відомі сполучення рухів та па, різні положення корпусу, характерні паси рук. Сам Бежар вигадав, поступово відпрацював раніше невідомі парадоксальні сполучення класики, модерну та вільного танцю, фольклору народів Сходу, Африки, Європи.

У своїх постановках Бежар виносить наперед не фавулу, а викликаний початковим матеріалом асоціативний ряд. Останній визначає структуру майбутнього балету. Мистецтву Бежара не властиве пасивне споглядання краси, як це буває на класичних виставах. Балетмейстер немов ділиться своїми думками, знахідками, розраховуючи виключно на фантазію

глядачів, їх співучасть у процесі творчості. Для розуміння задуму балетмейстера потрібна, як правило, додаткова інформація історичного, біографічного, ідейного або філософського характеру.

Балет «О, Шахерезада» на музику М. Римського-Корсакова, М. Равеля та традиційні перські мелодії (використані раніше у балеті «Фарах») Бежар поставив у 1995 році. Тоді ж, на замовлення музичного директора Берлінської опери Д. Баренбойма, він створив у столиці Німеччини більш тривалу, дводинну сценічну версію, у якій звучала також фантазія для оркестру І. Стравінського «Фейєрверк».

Постановка Бежара не мала нічого спільного із знаменитим балетом М. Фокіна, за винятком двох костюмів — Шахерезади та Раба, виконаних за ескізами Л. Бакста. «Азія — прадавня країна, упізнана з казками годувальниці, — писав Бежар у передмові до вистави, — так Равель співає про неї голосом Шахерезади. А, можливо, це континент нашого зближення з супротивником? Азія — колиска всіх культур, усіх традицій, усіх релігій. Вона — вістря технології, половина населення земної кулі, лабораторія інтелігенції, котра завтра обжене (або, можливо, вже обігнала) старі континенти, що претендують на новизну. Азія — мозаїка народів, мов, знань, наук — важкий вантаж третього тисячоліття, що наближається. Азія — місце вибуху першої атомної бомби. Чи не готує вона через тисячу та одну ніч повернення вогню, котрий осяє наші постколоніальні мрії?»

Оформлення першої частини балету складалося у Бежара з мозаїчно розташованих телевізійних приймачів, котрі транслюють програми азіатських країн, гральних автоматів та плакатів з написами азіатськими мовами. Ефект переключення програм здавався

відомим монтажним засобом Бежара-режисера. Як писав сам постановник у книзі «Миттєвості у житті іншого», він віддає перевагу такому порядку, який складено з повторюваних безладь, полюбляє «миттєвості контрольоване божевілля, сувору відсутність міри» [3, 107].

На тлі цього осучасненого азіатського полісу з'являлися люди у пробкових шлемах та літніх костюмах кольору хакі (натяк на колоніальну історію азіатських країн), потім їх змінювали сучасні «місіонери» з кейсами та пропозиціями купувати комп'ютерну і побутову апаратуру. Їх постійні кружляння навколо героїв східних казок підтверджують вплив на подальший хід подій. Біля імпазантного Шахріяра збирається група охоронців. Вони опрацьовують прийоми захисту та нападу, а дружини Султана змінюють одна одну (з номерами на спинах), як топ-моделі на показі мод.

У другій картині Бежар створює атмосферу неповторної азіатської казковості, вишуканих пластичних мелодій та м'якої екзотичності, яка насправді виявляється оманною, адже Шахерезада у цій постановці входить у покої Шахріяра, тримаючи під весільним серпанком автомат Калашникова. У концепції хореографа оповідачка казок — не тільки героїня та жертва разом, а ще чоловік та жінка водночас. Не випадково у одній зі сцен вистави промайнув епізод п'єси «М. Баттерфляй» Д. Хуана. За словами хореографа, він хотів створити «не солодку казку про жінку, котра хоче unikнути смерті, розважаючи казками грізного султана».

Отже, головна дійова особа його «Шахерезади» — азіатська жінка, котра завжди мала дуже великий інтелектуальний та політичний вплив на континенті,

де мешкає половина населення планети. Хоча на перший погляд, говорить Бежар, «здається, що вона призначена лише для родини». Тож азіатська жінка як утілення народів «третього світу» постає в балеті небезпечним супротивником, що може помститися і за колоніальне гноблення, і за вибух першої ядерної бомби. Вона здатна не тільки стратити гнобителя, а й вплинути на перебудову світу у своїх інтересах — такий патос вистави Бежара, поставленої задовго до терористичних актів в Америці.

Таку інтенцію Бежара підтверджує Махбубані Кішор — дипломат, який був представником Сінгапуру при ООН. У своїй книзі «Нова азіатська півкуля: нескориме зрушення світового центру сили на Схід» він пише: «Західне стратегічне мислення має один фундаментальний прорахунок. При аналізі глобальних викликів Захід думає, що від нього залежить рішення найважливіших світових проблем, тоді як насправді він є однією з головних причин їхнього виникнення. Якщо західні політики не навчаться розуміти це й реагувати відповідним чином, наш світ очікують ще тривожніші часи.

Звичайно, — пише сінгапурський політолог, — Захід не квалиться визнавати, що ера його домінування у світі закінчується й настає ера Азії. Будь-яка цивілізація з превеликим небажанням розстається із владою та втратою контролю над основними міжнародними організаціями й процесами, що цілком природно. Разом з тим Захід займається дивовижним самообманом, оскільки вважає себе відкритим для змін, хоча насправді перетворився в найпотужнішу перешкоду на шляху історії. Він запекло чіпляється за своє привілейоване положення на таких глобальних форумах, як Рада Безпеки ООН, Міжнародний

валютний фонд, Світовий банк і «Велика вісімка», і відмовляється переосмислити своє положення в новому столітті. Почасти внаслідок зростаючої непевності у своїх силах, Захід дедалі більше втрачає здатність вирішувати основні світові проблеми» [6].

Соціально-філософський патос вистави Бежара висловлювався переважно художніми методами, хоча декотрі з них можна вважати плакатними. Дуже ефектною у «Шахерезаді» сцена самоспалення фанатика віри (можна побачити в ньому і Будду, який обертається на полум'я), але цей акт має вигляд дуже сучасний: «самогубця немовби обливають бензином з каністри, а потім у нього в руках починає тріпотіти велетенське віяло з декоративним відблиском вогню. У фіналі на сцену виходять представники усіх азіатських регіонів — Японії та Сибіру, Ізраїлю та Сирії, Афганістану та Ірану. Під урочисте звучання музики М. Римського-Корсакова вони підпалюють прапори країн-колонізаторів за допомогою стодоларової купюри...» [4, 50].

Все, що робить Бежар у галузі хореографічних форм та пошуку пластики, має змістовний сенс, відбивається у власному постановочному стилі, який характеризує його як митця-філософа. Чутливість до найважливіших подій суспільного життя у Бежара завжди межувала з пророцтвом, тенденції передової західної інтелігенції він дивним чином переносив на балетну сцену, збираючи навколо себе не тільки учнів та прихильників, а й широкі верстви людей, які не вважають себе любителями хореографії, проте підкоряються могутньому таланту, харизматичній особистості Бежара: «Справжній митець створює балети мовою свого часу як засіб спілкування між людьми» [5] — це кредо хореографа, яке легко прослідкувати у його творчій практиці.

У «Ромео і Джульєтті» Бежар, немов деміург, виходив на сцену, аби налагодити мир. Проте перед цим включав у пластичну оповідь про вічних закоханих пантомімні інтермедії, де панувала ненависть. Коли в оркестрі тривали паузи, під «акомпанемент» власного уривчастого дихання, хлопання, вигуків, свисту люди вбивали одне одного. Музично-звукова партитура вистави включала також дикторську мову, рокіт литавр, середньовічну лютневу музику, співи Годувальниці, шекспірівський текст, який виголошували драматичні актори.

У згоді із загальною концепцією був фінал балету, в якому загинув Ромео та Юлія (у Бежара, який дотримувався назви партитури Берліоза, ім'я Джульєтти звучало саме так) танцювали з шістьма іншими парами урочистий та піднесений гімн кохання. У цей момент на музику Берліоза раптово накладався голос диктора з тривожними повідомленнями про загибель ровесників Ромео і Джульєтти в усьому світі, звуки пострілів, свист куль, гуркіт вибухів. Люди, які вибігали з-за куліс, корчилися та вмирили. «Займайтеся коханням, а не війною» — таким був висновок вистави [5]. Він природно потрапляв у число девізів «хіпі», тодішніх молодих опонентів війни як засобу вирішення політичних проблем.

Характерно, що на одному з гастрольних показів балету «Ромео і Джульєтта» у Португалії 1968 року Бежар звернувся до залу з проханням вшанувати хвилиною мовчання пам'ять загиблого Роберта Кеннеді, підкресливши, що той став жертвою міжнародного фашизму. Оскільки тодішній президент Салазар міг сприйняти це на свій рахунок, поліцейські негайно заарештували Бежара та примусили до виїзду з країни [5].

У 1996 році відомий французький балетмейстер албанського походження Анжлен Прельжокаж поставив балет «Ромео і Джульєтта» С. Прокоф'єва, як відгомін війни у Югославії, та використав багато прийомів з творчого арсеналу М. Бежара.

Як і за життя уславленого хореографа, залишаються привабливими його незмінні філософські погляди та оптимістична концепція розвитку світової цивілізації. «Ми живемо, — писав Бежар, — у важку, можливо, навіть критичну епоху розвитку людства. Я не провидець, проте знаю, що майбутнє буде таким, яким ми захочемо його зробити. Я вважаю, що завжди треба вірити та битися. Не задля того, щоб знищити інших, а щоб зберегти те, у що віриш» [3, 238].

Так «IX симфонія», поставлена Бежаром на музику Бетховена, за його визначенням, була «танцювальним концертом-маніфестацією», що змушувало по-новому глянути як на закони симфонічного балету XX ст., так і на філософію єднання різних народів і націй у процесі глобалізації.

### Література

1. Волков С. История русской культуры от Льва Толстого до Александра Солженицына. — М.: Эксмо, 2008. — 352 с.
2. Байдаров Э. У. Влияние глобализации на культуру и ценности человека // CREDO NEW. Теоретический журнал. — 2005. — № 4. [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <<http://culture/credo/archives.html>>. — Загол. з екрану.
3. Бежар М. Мгновение в жизни другого / Бежар Морис. Кн. 1. В чьей жизни?; Кн. 2. Мемуары. — М.: Рус. творч. палата, 1998. — 240 с.
4. Игнатов В. Азиатская фреска Мориса Бежара: К 70-летию со дня рождения / Виктор Игнатов // Балет. — 1997. — № 87 (февр. — март). — С. 50—51.

5. Бежар Морис [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <[http://bejart.ch/fr/bejart/home\\_oevres.htm](http://bejart.ch/fr/bejart/home_oevres.htm)>. — Загол. з екрану.
6. Mahbubani K. The Case Against the West // Foreign Affairs. — N.Y. — 2008. — № 3. — May-June.

### Анотація

Розглядаються аспекти творчості видатного французького балетмейстера М. Бежара, пов'язані із суперечливим діалогом релігій та культур Сходу та Заходу і процесами глобалізації.

### Аннотация

Рассматриваются аспекты творчества выдающегося французского балетмейстера М. Бежара, связанные с противоречивым диалогом религий и культур Запада и Востока, а также процессами глобализации.

### Summary

The aspects of creativity of the outstanding French balletmaster M. Bezhar, connected with inconsistent dialogue of religions and cultures of the West and the East, and also processes of globalization is examined.

*Оксана Когут*

кандидат філологічних наук

### **КОНЦЕПТ МАСОВОЇ ПОЛІТИЧНОЇ СВІДОМОСТІ «МАЛЕНЬКОЇ ЛЮДИНИ» ТА СИМУЛЯКРУ «ЛЮДИНИ-ГВИНТИКА» У СЮЖЕТАХ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ**

Актуальність досліджуваної проблеми зумовлена, насамперед, відсутністю аналітичних досліджень рецепції політичної культури, а відтак і політичної свідомості та поведінки у сюжетах сучасної української драматургії, а також зростанням інтересу до видовищно-театральних трансформацій у суспільному та політичному житті країни.

У науковому обігу побутують десятки різноманітних визначень поняття «політична культура», однак спільним для них усіх є зацентрованість на виробленні та дотриманні ціннісно-нормативної системи, прийнятної для більшості населення країни як суб'єкта політичного співтовариства. Існує також розуміння політичної культури як макросистеми, що містить у собі розмаїття ідеологій, звичаєвих правил, законів, національних традицій, моралі, архетипів і політичної діяльності. Адаже відомо, що політична культура, формуючи систему громадянських цінностей, формулює моральні імперативи власне

політичної свідомості, як масової, так і особистісної, а також допомагає спрогнозувати динаміку політичного життя суспільства.

В. Нагорний виділяє три напрями наукового вивчення феномену політичної культури в Україні: «Перший зводиться до соціологічного аналізу сучасного стану політичної культури; при цьому основну увагу звертають на пізнавальні та практичні компоненти формування суспільної свідомості та їх засвоєння на рівні групи, особи. Другий будується на дослідженні взаємозв'язків і взаємодії ментальності і політичної культури. Третій виходить із розуміння політичної культури як сфери взаємодії політики, культури, моралі (тобто як предмета політичної філософії чи політичної етики)» [1, 3].

Метою нашого дослідження стала рецепція ціннісно-нормативних орієнтирів політичної культури у масовій політичній свідомості та її художня трансформація у сюжетах сучасної української драматургії.

Предметом дослідження є чорна комедія для театру національної трагедії Неди Нежданої «Той, що відчиняє двері», драми Ігоря Липовського «Ріка Граната» й Олександра Ірванця «Маленька п'єса про зраду для однієї актриси», психологічна драма на три дії Анни Багряної «Є в ангелів — від лукавого» та доміанти політичної культури мислення і політичної культури діяльності (поведінки) героїв означених творів.

Досягнення поставленої мети передбачає вирішення таких завдань:

— визначити концепт масової політичної свідомості «маленької людини» у сюжетному архетипі п'єси Неди Нежданої «Той, що відчиняє двері»;

— розглянути архетип сюжету боротьби за владу, симулякр «людини-гвинтика» як втілення сучасного абсурдистського тоталітаризму;

— здійснити архетипну реконструкцію поліаспектних модулів національної самоідентичності. Історична рецепція «української ідеї» у драмі Анни Багряної «Є в ангелів — від лукавого».

### I. Концепт масової політичної свідомості «маленької людини»

У радянський період суб'єктом політики була держава, що свідомо формувала підданський тип політичної культури. Неда Неждана у п'єсі «Той, що відчиняє двері» проводить своєрідний соціально-політичний тест для людини пострадянського періоду. Її героїні — Віка та Віра Георгіївна — через життєві обставини опиняються замкненими у морзі. Ці жінки — представниці одного покоління. Віка потрапила у морг після грандіозної п'ятики, натомість Віра втекла сюди на роботу, бо тут ніхто ніколи не пожаліється, а пацієнти тихі та невимогливі. Морг — колишне бомбосховище, первинна функція якого — рятувати людське життя, натомість у свідомості жінок на певний час асоціюється з їх могилою. Ізольований простір приміщення актуалізує архетип колективного підсвідомого — замкненого суспільства тоталітарної країни. Відома формула, що рабство зникне тоді, коли помре останній, хто пам'ятає його, але стереотип свідомості зумовлює стереотип поведінки, відсутність критичного сприймання дійсності.

Комедія ситуації, яку першою опановує Віка, профанує архетип сюжету подорожі загробним світом, навіть таке сакральне явище, як перехід людини

до іншого світу, насичене стереотипами масової культури. Тут заміксовано все: від найдавніших уявлень і вірувань різних націй і народів про трансцендентальність, аж до сучасних містичних фільмів жаху. Віра вимагає усіх належних атрибутів потойбіччя і, наче розчарована домогосподарка, очікує обіцяного ефекту від розрекламованої продукції. Суспільство жінок із мертвими, котрі «законно» чекають розподілу за рівнями праведності, алогічне — вони несвідомо вторглися у чужий світ. Сюжетний архетип потойбічних мандрів орфічного міфу імпліцитно присутній, натомість оприявнюється архетип сюжету «страшного суду», що актуалізує мотив каяття. Катарсис (очищення) відбувається на рівні усіх соціальних ролей дійових осіб, як-от жінок, дружин, громадян, особистостей.

В ізоляції жінки заклопотані єдиним питанням: як вийти на свободу. Страх виникає як реакція на невідоме, незнайоме, спонукаючи до пошуку безлічі варіантів поведінки (діяння) з уже раніше апробованого арсеналу. Декларована «свобода совісті» повертає жінок у лоно традиційної християнської релігії з усіма ритуалізованими діями, як-от потреба сповіді. Тема гріха (як зрада собі, любові, переступ через Божий дар) обанальнена звичайною цигаркою. Найбільший гріх і трагедія кожної героїні — ненароджені діти, де інтертекстуально проходить звернення Тараса Григоровича «І мертвим, і живим, і ненародженим...».

Цілком природне бажання вижити вказує на поведінкову особливість «маленької людини» — набутий рефлекс пристосовуватися до будь-яких життєвих обставин, абсолютна покора зовнішнім чинникам, як-от голосу з телефонної трубки чи

соціальним умовам побуту в цілому. Переконаність героїнь у значимості того, що відбувається, сповнює їх надією на щасливий кінець. Комунікативний розрив між жінками та голосом із телефонної трубки, що єднає їх із зовнішнім світом, — головний рушій драматичної дії. Не останнє місце відіграють інстинкти та почуття, що тісно сплелися з холодною рацією розуму, вони почергово беруть верх у сприйнятті ситуації героїнями.

Есхатологічні рефлексії (загроза ядерної війни) спровоковані «обізнаністю» жінок у геополітиці. Міркування на тему міжнародної політики не лише демонструють рівень їх щоденної (побутової) свідомості у сприйнятті цих подій, а й здатність аналізувати, звертаючись до власного емпіричного досвіду, як от трагедія на Чорнобильській АЕС. «Дуже просто: Америка послала бомбу на Ірак. Росія вступилася за російськомовне населення Ізраїлю і пальнула в Америку, а для них то все „Рашен“: трохи ближче, трохи далі — один чорт. От і бабахнуло» [2, 261].

Героїні Неди Нежданої демонструють тип патерналістської свідомості, що притаманний громадянам, котрі звикли у своїй політичній поведінці орієнтуватися на державу як найавторитетнішу життєву інституцію, сприймати практично всі її дії без критичного аналізу. Це вповні пояснює дещо примітивні «політичні» загравання з владою Віри Георгіївни та Віки, відчайдушне бажання «вписатися» через згоду у потрібну ліво-праву течію. Пригадування своїх політичних «заслуг» обома та проголошення підтримки новій владі межує з поетикою трагіфарсу. «Всі влади, всі інституції говорять про самих себе із запереченням, намагаючись через симуляцію смерті уникнути своєї

реальної агонії. Влада може інсценувати своє власне вбивство, аби віднайти проблиск існування та легітимності» [3, 31].

Опинившись перед дилемою вибору та необхідністю самостійно прийняти рішення, «маленька людина» губиться і мимоволі схиляється до думки, що морг чи то бомбосховище безпечніше, ніж незвіданий світ за раптово відчиненими дверима.

## II. «Людина-гвинтик» як симулякр влади абсурдистського тоталітаризму

Героїня п'єси Олександра Ірванця «Маленька п'єса про зраду для однієї актриси» позбавлена власного імені, це просто Она, це не Вона — ЖІНКА поетики українського символізму. Радше — абстракція «гвинтика системи», означена життєвими шкідцями (каліцтво, молодість, відданість ідеалам світло-сірих).

«Людина-гвинтик» — безіменний і бездоганий герой у сюжеті боротьби за владу, який отак собі лежить у ящику, аж допоки чиясь рука не висмикне з-поміж мільйонів таких самих і не долучить до загального державно-владного механізму. Она «живе» і діє за посередництва голосів невідомих дорадників. Авторитарно-тоталітарні типи державного правління створили і архетипізували образ людини як «гвинтика системи», ще більше знеособленої, аніж *das Man* (всюдисущий анонімний Хтось) — термін, запропонований М. Гайдеггером у праці «Буття та час» (1927) на означення несправжнього буття людини. Особистість розчиняється в уніфікованому світі посередностей, зникає як суб'єкт дії. І, як слушно зауважив Ю.Шевельов, людина живе між двох систем, «у одній вона здана на саму себе, ніхто не

загрожує її існуванню, але ніхто й не дбає про неї. Її життя — її приватна справа. В іншій — людина є гвинтик машини. Її мастять, поки вона потрібна для руху машини, поки вона обертається в приписаному ритмі; її безжально знищують, коли здається, ніби вона порушує той ритм, або бодай наміряється його порушити. Вибір — коли вибір ще існує — обмежується на тому, чи бути людині вільною й занедбаною, чи стати рабом або наглядачем рабів, вибір між самотністю самотнього і самотністю у гурті» [4, 72].

Чорна колористика п'єси, на перший погляд, викликає структурно-типологічні аналогії з історією Червоної імперії. Але вони лише маркери, з якими бавиться автор, адже світло-сірі стали темно-сірими, а темно-сірі — майже чорними. А коли взяти до уваги період написання, то вигулькне інша гама кольорів, проте суть у самій концепції інституту влади і тих, хто мітингує під вікнами у виконавців інструкцій дорадників. Отож маємо ще один сюжетний архетип боротьби за владу, максимально уніфікований, схему, яку можна прикласти до будь-якого часу й у будь-якій країні. Процес архетипізації відбувається від зворотного, аналогічно антигероїзації. Шекспірівський «Король Лір» — історія, що архетипізувала сюжети шотландського фольклору і тему боротьби за владу.

Розповідь-спогад героїні про перші демонстрації проти мольви роті Хоні трансформується у її свідомості з процесу небуття у буття в той життєвий проміжок, що видається справжнім, не позбавленим сенсу, хоча вже «пофарбованим». Життя, зі слів героїні, постає чітко спланованим, наперед визначеною схемою чорної, спільноти: чорненьята, чорна

молодь, чорний атестат, вступ до університету — все без зайвих сентенцій про святість чорних ідеалів, сухо і прагматично. Така життєва налаштованість Они співзвучна з героями п'єси С. Мрожека «Стриптиз» — Паном I та Паном II.

У фіналі подієва логіка сюжету п'єси О. Ірванця раптово проектується в ігрове поле іронічного пострадянського жаху потрапити під ковпак КДБ, натомість цілком реальні рудименти цієї структури оприявнюються як художній симулякр романтизму червоного терору — імітація героїні М. Хвильового «Санаторійна зона» Майї та містичної постаті чоловіка-фантома — Метранпажа.

Навіть таке звичайне людське почуття, як кохання, спотворено, відбувається його квазіестетизація. Сюжетний архетип зради насичується не лише підступом, але й абсурдом, порожністю, беззмістовністю самого акту. Натомість нічого не здобувається, нічого не втрачається, усе вже зроблено і вирішено кимось до нас і без нас. Дріб'язкова суєтність, свого роду зацикленість на триванні у часі і просторі червоних, чорних, сірих, світло-сірих і под.; бажання залишитись у колі влади, симуляція влади, управління нею, ілюзія керівництва і контролю ситуацією, спровоковані ідеї та ідеали.

Імітація власного життя героїнею, і не суттєво, як воно сталося, головне, що голосу дорадника підпорядкований розум, душа та тіло. Вочевидь, «маленькій людині» простіше жити відповідно до вказівок, не завдаючи собі клопоту роздумами над глобальними проблемами буття.

Олена Бондарева, аналізуючи режисерську роботу Світлани Олешко, зазначає, що Она — «настільки деперсоналізована, що її «тиражування» нічого не

додає до загальної концепції драматичного дійства» [5, 369]. Уповні погоджуючись із міркуваннями дослідниці про деперсоналізацію героїні О. Ірванця, хочемо наголосити радше на її символічній архетипізації такого собі сучасного «Кота у Чоботях», маленького знівельованого гвинтика революції N у країні M, вихолощеного навіть від будь-якої ідеї чи мети. Це не просто «час без героя», а найстрашніше тривання — без віри, любові, смислу, мрій та всього того, що у сучасному екзистенційному бутті бодай якось виправдовує людське життя на Землі.

Абстраговані також дійові особи у драмі Ігоря Липовського «Ріка Граната» — Ріка та Слідча. Банальне опозиціювання злочинця — ізнавачка, злегка забарвлене психологічними шкідцями з Фрейда. Свою матір Ріка ідентифікує як ніяку, повстає проти тих, що «давлять нас на пішохідних переходах, ті охоронці порядку, що торгують наркотою, ті монстри без лиця, що за свій державний обов'язок ще й хабара вимагають, а якщо ноги кращі, то і «натуру», як вони зволіють собі хохмити...» [6, 9]. Це дівчина із стрижкою «під хлопчика», яка не любить радіоточку і верескливий спів сестер Байко, вважає себе абсолютно вільною, що на думку Слідчої засвідчує прояви психотропного впливу.

Простір камери арештантки розширюється, а час стирає межу дня та ночі. Слідча нічого не бачить у камері, а сліпота, що полонить її, викликає асоціації з іншим абсурдистським героєм п'єси Самуеля Беккета «Чекаючи на Годо» Поццо. Замість вести дізнання, вона кидається ганяти павуків, незважаючи на застереження дівчини, що це погана прикмета. Цей епізод декодує сюжет апокрифу про павуків, що заснували вхід у печеру, де

сховалася Богородиця з немовлям від переслідування воїнів царя Ірода.

Врешті героїні міняються місцями і Ріка тестує Слідчу, вдало ілюструючи власні припущення «витагами» з життєвської практики гендерної психології та соціології. Така собі «синя панчоха», котрій нічого не залишилось, як «копати тему на роботі. І ось вона: малолітня розбійниця, яка замахнулася на святе — непорушний суспільний лад. Дурниці, що він гнилий і смердить гірше параші, але він дає можливість зробити кар'єру... І ви вхопилися за нього зубами...» [6, 7].

Автор демонструє концептуальну розірваність поміж суттю й іменем, тілом і розумом, між справжністю та публічною реальністю, тою, котру ми презентуємо суспільству. Свого роду двійництво Слідчої і Ріки демонструє їх загубленість у нетрях власного «Я», усвідомлення соціальної та життєвої «невписуваності» у ситуацію, випадання з неї. Тема пошуку героїнями універсального коду при вході у буття чи за його межі — наскрізна.

Ріка приміряє в'язану фактуру ґрат, що символізують накидання суспільством штучних, почасти спрофанованих морально-етичних догм, матеріальних та соціальних «благ». Жан Бодріяр стверджує, що «влада спекулює реальним, кризою, спекулює новим виробництвом штучних цілей (соціальних, економічних, політичних). Для неї це питання життя чи смерті. Однак уже пізно» [3, 37].

Типова для поезики драми абсурду боротьба з небуттям, навіть терористична акція виявилася марною, адже «все те, чим була начинена граната, пройшло крізь усіх так, що навколо нічого не зачепило, бо все навколо — велике НІЩО... ми прорахувалися!» [6, 13].

### III. Архетипна реконструкція поліаспектних модулів національної самоідентичності

Доля головної героїні драми Анни Багряної «Є в ангелів — від лукавого» — Софії (Мудрість) перегукується з поетикою образу Марії з однойменної повісті Уласа Самчука. Авторка розгортає архетип України через лицарське сприйняття, боротьбу «за честь, за віру, за народ». Актуалізація мілітарної проєкції у різновекторності національної ідентичності оголює рецептивний нерв сприйняття приреченості, ненависті, вини, кари, болю. Натомість катарсис можливий лише за умови прощення, здолаття однозначності опозицій добро-зло, правда-брехня, життя-смерть, ворог-друг.

Архетип Бога (який усе знає) і смерті — наскрізний. Постріли, як спосіб зміни сцен, створюють ілюзію розірваного часу, що дробить свідомість уламками минулого, вихоплюючи героїню з полону реальності. Голос, що оповідає про Бога, озвучує апокриф створення світу — актуалізуючи сюжет містерії творення. Війна, що розділила жінку і чоловіка, змістила їх споконвічні життєві призначення. Жінка традиційно втілює вітаїстичне начало, врешті архетип матері, землі, батьківщини.

Авторка демонструє тривання у художньому часі трагедії покинутої жіночої долі, відданої на відкуп силам зла. Постає код таїни євхаристія, коли кров замінює вино, натомість війна нівелює поняття безкровної жертви, слово Євангелії не рятує людство від божевілля панування смерті та ненависті, Хаос полонить Усесвіт. Для Софії залишається тільки божевілля Надія і Марко, який «любив сонце... і Україну... і мене любив...». Його бажання, щоб українському

роду не було переводу, відсилає до слів Шевченка: «І буде син, і буде мати, і будуть люди на землі...». О. Довженко в «Україні в огні» так само розгортає практично містичний ритуал вінчання Василя та Олесі, відбувається таємне дійство омивання, перевдягання, шлюбна ніч, коли відступають радянські війська перед приходом фашистських окупантів.

Потяг як рух у часі: 1 сцена — грудень 1943 року, 2 — січень 1918. Чорні спідниці і сірі сорочки у жінок, у яких на сцені вони осягають істини, що відкриті буттям їх тривання на Землі. Молитва-звернення постає архетипом слів-коду до пізнання сенсу людської спокути в цьому житті. Поетика п'єси в цілому тяжіє до жанру містерії. Мотив трансцендентного знання постає ще у поемі Т. Шевченка «Великий Лях», коли караються навіть за неусвідомлений гріх-діяння: напоїти ворога та його коня, усміхнутися у сповитку. Відповідь на запитання «Чому? Навіщо?» сховано у сакральному знанні посвячених. Ніла Зборовська акцентує на інтеграції як головному психічному захисті «національного суб'єкта від імперського переслідування, тому він тісно пов'язаний з механізмами любовної інтроєкції, або переведенню у внутрішні уявлення (образи) «хорошого» материнського об'єкта і «хорошого» батьківського об'єкта» [8, с. 30].

Інфернальна суть образу Луки неодноразово оприявнюється на поведінково-комунікативному рівні, синтезуючи праукраїнські первні замовлянь зі звичасвою традицією та козацько-лицарським культом характерників як осіб, посвячених у головне Знання. Оксана Забужко вказує на те, що тему «свого», «„національного“ чорта, точніше — національного, інфернального (...) власного „злого духа“

народу, покликаного викривити земну історію цього народу і збити його з провіденційно приділеного йому шляху... (...), вперше з дантівською візіонерською ясністю розгледжено в нашій літературі Шевченком» [9, 271—272]. Згодом повновартісний образ героя — Марка (Проклятого/Агасфера), за душу якого борються Темні і Світлі Сили, був створений Василем Пачовським у «Сонці Руїни».

Локалізований простір (квартири, моргу, камери, вагона) оприявнює панування порожнечі, неподільну владу Небуття, усвідомлення, що приходить в ізоляції, зміщує присутнє сприйняття часу як простору для реалізації власного життя. Адаже можливість вибору між Буттям і Небуттям усе-таки існує.

«Маленька людина» та «людина-гвинтик» статична, загублена у великому світі речей, правил, законів Аноніма, котрий знає, що робити і навіщо. Геополітична та соціокультурна кризи сьогодення вповні демонструють абсурд як систему, і не лише художню, з повновартісною поетикою ейдоса, що дістала теоретичне обґрунтування у працях А. Камю, Ж.-П. Сартра та театральній практиці С. Беккета, Е. Йонеско, Ф. Аррабаля. С. Мрожека, а як спосіб тривання в реальному часі.

### Література

1. Гуманітарні проблеми. Нагорний В. І. Методологічні аспекти вивчення політичної культури України. [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <[http://www.niisp.gov.ua/vydanna/panorama/issue.php?s=guprl&issue=2006\\_1](http://www.niisp.gov.ua/vydanna/panorama/issue.php?s=guprl&issue=2006_1)>
2. Неждана Н. Той, що відчиняє двері // Потойбіч паузи. Альманах молодих письменників столиці. — К.: Фенікс, 2005. — С.254—271.
3. Бодріяр Ж. Симулякри і симуляція: Пер. з фр. В.Ховхун. — К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. — 230 с.

4. Шевельов Ю. Дон-Кіхот проміж нас// Друга черга. — Сучасність. — 1978. — С. 72—81.
5. Бондарева О. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання. Монографія. — К.: Четверта хвиля, 2006. — 512 с.
6. Липовський І (В. Страліт) «Ріка Граната». — Калуш, 2004. — 17 арк. — Зберігається в архіві автора.
7. Ірванець О. Маленька п'єса про зраду для однієї актриси// Ірванець Олександр. Лускунчик — 2004: П'єси, вірші. — К.: Факт, 2005. — С. 5—15.
8. Зборовська Н. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури. Монографія. — К.: Академвидав, 2006. — 504 с.
9. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. — К.: Факт, 2007. — 640 с.

### Анотація

У статті розглядається проекція масової та індивідуальної політичної свідомості як один з основних виразників політичної культури у сюжетах п'єс Неди Нежданної «Той, що відчиняє двері», Ігоря Липовського «Ріка Граната», Олександра Ірванця «Маленька п'єса про зраду для однієї актриси», Анни Багряної «Є в ангелів — від лукавого».

### Аннотация

В статье рассматривается проекция массового и индивидуального политического сознания как одного из основных выразителей политической культуры в сюжетах пьес Неды Нежданной «Тот, что открывает двери», Игоря Липовского «Река Граната», Александра Ирванца «Маленькая пьеса об измене для одной актрисы», Анны Багряной «Есть у ангелов — от лукавого».

### Summary

The concept of «a small man» mass political consciousness and «a small screw man» simulacrum in plots of modern Ukrainian dramaturgy. The article scrutinizes projection of mass and individual political consciousness as one of the main exponents of political culture in the plots of plays by: Neda Nezhdana (*He, who opens the door*), Ihor Lypovskiy (*The Grenade River*), Oleksandr Iryanets' (*A small play about treason for one actress*), Anna Bagriana (*Angels have something to do with the Evil One*).

---

---

*Наталья Романова*

искусствовед

## МЕЦЕНАТ И МЕЦЕНАТИОН

Несколько слов о двух явлениях, рождённых в Древнем Риме

*О, Рим, свет ослепительный одиннадцати  
чаш: Ты — белый, торжествующий,  
ты нам родной, ты наш!*

В. Брюсов

В наш лексикон недавно вернулось слово «меценат». И тут, и там слышишь: «Да, были меценаты...», «Мецената бы нам», «Нужен Закон о меценатстве!». Но меценатов у нас сплошь и рядом не отличают от коллекционеров и, что хуже, путают тип деятельности Гая Цильния Мецената — исторической личности — с тем, чем занимался Гай Трималхион Меценатион — литературный персонаж.

Год рождения Мецената — потомка этрусских царей — неизвестен, умер он в 8 г. до н. э. Во времена принципата Августа создал вокруг себя мощный литературный круг, в который наряду с Вергилием и Горацием входил еще целый ряд поэтов. Меценат и сам писал, но ничего из его наследия не сохранилось.

Коллегам по поэтическому цеху не завидовал — черта редкостная не только в Древнем Риме, — вероятно, потому, что собственную миссию справедливо считал не менее важной. Литераторам помогал не словом, а делом: Вергилию помог вернуть отцовское имя, отнятое при очередном перераспределении добра. Горацию — сыну вольноотпущенника — подарил одно из своих, — лишь бы великий поэт не тратил времени на заработки.

Литераторы славили Мецената и Августа ещё при жизни и позже. Гораций посвятил Меценату свою самую известную оду — «Памятник», она получит второе рождение у Пушкина: «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...». Марциал говорил: «Если бы Августа нам блаженные боги вернули, если бы Меценат был вновь возвращен тебе, Рим». Эсквилинский холм, самый северный из семи римских (Авентин, Палатин, Капитолий, Квиринал, Целий, Виминал, Эсквилин), и Аквилон, северный ветер, стали с тех пор устойчивыми символами благоприятных для творчества обстоятельств. «И я, так далеко от Эсквилинского холма...», — писал Жоашен дю Белле; «Так и поэт. Как Аквилон, что хочет, то и носит он...», — Пушкин.

Нужно ли идеализировать Гая Мецената? Лучше поостеречься, тем более, что роль его в печальной судьбе Овидия — не ясна (первый умер в тот самый год, когда второго выслали в Томис). Традиция приводит целый ряд вероятных причин ссылки, из которых выделяется одна: эксперт «науки страсти нежной» слишком углубился в любовные дела ближайшего окружения Августа, хотевшего слыть «викторианцем». Иосиф Бродский, которого чрезвычайно интересовала эта проблема, считал, что Овидия сос-

ляли из-за банального нежелания доносить. Тут, правда, возникает вопрос: а что же Вергилий с Горацием — неужели доносили? То ли Меценат не успел помочь Назону, так как умер, то ли с самого начала интриговал против него, так как этот поэт входил не в его объединение, а в круг Мессалы. Вопросы остаются открытыми до Страшного суда, или точнее — до Страшного литературного суда, пользуясь выражением Татьяны Толстой.

Идеализируй — не идеализируй Мецената, в любом случае его имя сразу стало нарицательным. Со временем так стали называть покровителей творчества любого рода и путать с коллекционерами. Нет времени вникнуть в детали оппозиции меценат — коллекционер, приведём лишь один, но яркий пример: Франция XVII в. Из двух её Первых министров-кардиналов Ришелье был меценатом, — поддерживал живых художников и писателей (то, что он не лучшим образом обошёлся с самым талантливым из них — Корнелем, другой вопрос), а Мазарини — коллекционером. Он настолько увлекался искусством Античности и Итальянского Ренессанса, что фрондирующий литературный салон маркизы Рамбулье выдвинул лозунг: живые французы не хуже (или лучше) мёртвых итальянцев. Свои плюсы-минусы есть и в коллекционировании, и в меценатстве как таковых, были они и в деятельности отдельных меценатов и коллекционеров. Голландские художники ещё в семнадцатом веке, а Вольтер чуть позже первыми поняли: когда у тебя есть массовый читатель — покупатель твоей продукции, никакой меценат, слава Богу, не нужен. То, что массовый покупатель и рынок начнут ставить свои условия, станет ясно позже, но нам

нужно возвращаться в Древний Рим — на встречу с Меценатионом, вторым из двух главных героев этого разговора.

Со времени Мецената из Тибра Лигурийского в Тирренское море вытекло не так уж много воды, когда в Риме воцарился Нерон — последний император из династии Юлиев-Клавдиев. Репутация у него самая скверная, хотя, с другой стороны, — если б весь народ так уж его ненавидел, не появился бы Лженерон. Лирическому герою «Писем к римскому другу» Бродского ворюга — милей, чем кровопийца, но многим другим, вероятно, кровопийца был симпатичней скряги Гальбы. В любом случае, именно в правление Нерона был написан бессмертный «Сатирикон». Валентин Катаев в «Траве забвения» пишет о том, как его товарищи по одесской гимназии прятали этот крамольный роман под партами. У Пётра Вайля в книге «Гений места», где самые интересные города мира ассоциируются с прославившими их гениями, глава о Риме посвящена Петронию. Традиция приписывает «Сатирикон» — пародию на традиционную любовную историю (все в любовном треугольнике — гомосексуалисты, что делает роман актуальным) — патрицию по имени Гай Петроний, и по прозвищу *Arbiter eliganciae* — судья и эксперт в делах хорошего вкуса.

Центральная сцена сохранившихся частей романа — пир в доме разбогатевшего вольноотпущенника Тримальхиона. На пиру, как водится, выпивают, а тогда ценили фалернское. «Пьяной горечью фалерна чашу мне наполни, мальчик...», — написал Катулл, перевёл Пушкин. В рассказе Владимира Сорокина «Настя» главную героиню любящие родители в день её 16-летия съедят вместе с гостями,

предварительно приготовив в печке, а запивать будут тоже фалернским. У Тримальхиона вино подают в сосудах с печатями, на которых написано «Сделано сто лет назад», а оливки — в карманах мешочка, который несёт бронзовый ослик. Во времена Нерона, Сенеки и Петрония ценилась коринфская бронза, ставшая антикварной — греческие мастера во II в. до н. э. использовали сплав, образовавшийся после того, как во время одной из войн были сожжены храмы Коринфа. «Ослик — коринфской бронзы?», — спрашивают гости. «Коринфской», — отвечает Тримальхион, а потом, нагнувшись к протагонисту, говорит тихо: «А кто скажет, что — нет, если его делал хромой Коринф, что живёт за углом». Дом «нового римского» полон подделок. «Новые», — пишет Вайль, — «соль земли во все времена», и напоминает: Скотт Фицджеральд сначала хотел назвать свой роман (тот, что стал известным, как «Великий Гэтсби») «Тримальхионом из Вест-Эгга». Вайль считает, что оба писателя — и римлянин, и американец — откровенно симпатизируют своим героям. Джей Гэтсби, к слову, тоже коллекционировал — рубины. Как таковые, или в изделиях, подлинные или поддельные из романа не следует, а что касается авторских симпатий, они (особенно у Петрония) не без оговорок. Достаточно вспомнить о том, что поев, выпив и облегчившись, Тримальхион вытирает пальцы о волосы хорошенького мальчика-раба, которого тут же целует взапас.

Каждый читатель «Сатирикона» помнит слова эпитафии на заготовленной могильной плите Тримальхиона и, вероятно, сочинённой им самим: «...благочестивый, мудрый, верный, он вышел из маленьких людей, оставил тридцать миллионов

сестерциев, и не слушал ни одного из философов. Будь здоров и ты!». Не каждый читатель (и Пётр Вайль не составил исключения) обратил внимание на полное имя героя Петрония, а оно звучит так: Гай Помпей Тримальхион Меценатион. Гай — одно из наиболее распространённых в Древнем Риме имён. Кажется, буквально каждого, кто здесь вспоминался, звали именно так; и недаром римская женщина, вступая в брак, говорила: «Ubi tu Gaius, ibi ego Gaia» — «Где ты, Гай, там и я — твоя Гайя». Помпей — фамилия бывшего хозяина, её положено было брать вольноотпущенникам. Тримальхион — сросшееся с кожей прозвище, которое дословно означает «противный». Остаётся Меценатион, — т.е. подобный Меценату, маленький Меценат, — то, что приписал к другим именам сам Тримальхион, но слово «Меценатион» можно также трактовать, как меценатик или даже меценатишка.

Разбогатевший вольноотпущенник Тримальхион тщится прослыть меценатом-коллекционером, но или не разбирается в ценностях, которые скупает сотнями, путаясь в изображенных богах и героях; или сознательно пускает в жизнь откровенные подделки. Говорят, подделки — стары как мир. Но были ли они, скажем, при царе Хаммурапи, фараоне Эхнатоне, или Перикле, не известно. В императорском Риме со времени Нерона подделки точно появились — читай «Сатирикон». Их явление на мировой сцене связано с возникновением влиятельной и многочисленной прослойки нуворишей, и не случайно они впервые появляются перед нами в провинции, — в Риме арбитров в делах элегантности и экспертов по действительно ценным вещам всегда хватает.

С начала проведения в Киевском музее русского искусства выставки украинской живописи с 1945 г. до конца советского периода из частных собраний (лето 2004 г.) начался и продолжается скандал. Возникло дело Татьяны Яблонской — Гаяне Атаян (принято к рассмотрению в Европейском суде в мае 2008 г.). Суть дела в том, что Татьяна Яблонская категорически отказалась признать авторство картин, выставленных на той выставке под её именем. Известной художнице приписали откровенную подделку под неё, заурядную упрощенную копию с её картины «Свадьба» (оригинал хранится в Харьковском художественном музее) и студенческую неподписанную работу Александра Шульгана. В ходе обсуждения проблемы в СМИ выяснилось, что на выставке из частных коллекций (все коллекционеры — влиятельные люди, а выставка проходила под патронатом Министерства культуры и искусства, как тогда называлось Министерство культуры и туризма) были подделки и под других художников. Проект галереи «Эстамп» и Русского музея громко назывался меценатским, хотя при его осуществлении был нарушен Закон Украины об авторском праве и смежных правах, в котором предусмотрено согласование выставления и воспроизведения произведений с его авторами.

В такой или подобной ситуации современная Украина вместо мецената (который печётся не только о произведении искусства, но также и о его создателе) или хотя бы честного коллекционера (который заботится только о продукции этого автора) может получить легион меценатионов. Денежный, влиятельный, активный, каждый из легионеров будет поощрять искренне понравившиеся ему

подделки. Количество здесь, как обещали философы, переходит в качество, причём на глазах: творчество ряда художников в результате массы подделок уже дискредитировано. Пример — Елизавета Кремницкая. Советская власть закарпатскую художницу не жаловала, зато при ней её и не подделывали; наше время возвело Кремницкую, но и разбавило её подделками настолько, что она успела потеряться, едва найдясь. Намусорив в истории искусства, меценатионы (а они приглашают, как собеседников на пир, и своих арбитров в делах эlegantности) хотят не только аплодисментов, но и льгот в налогообложении. Поэтому нет ничего удивительного в том, что не все в Украине радуются перспективе Закона о меценатстве. В двух тысячах римских милях (примерно столько отделяет Киев от Вечного города) и примерно две тысячи лет после Мецената и Меценатиона оба явления остаются актуальными.

### Анотація

У статті Наталії Романової «Меценат і Меценатион» згадується відомий суспільний діяч часів принципату Августа, чие ім'я стало загальним. Йдеться також про те, що в Давньому Римі одразу після Мецената — історичної особ — народився Тримальхіон Меценатион — літературний персонаж, пародія на меценатство (роман Петронія «Сатирикон»). Сучасна українська практика замість меценатів часто висуває «меценатионів». Так, один з музейних проєктів, що називався меценатським, продемонстрував низку підробок під картини відомої художниці Тетяни Яблонської. У травні 2008 р. справу про підробки прийнято до Європейського суду.

### Аннотация

В статье Натальи Романовой «Меценат и Меценатион» вспоминается известный общественный деятель времен принципата

Августа, чье имя стало нарицательным. Говорится также о том, что в Древнем Риме вскоре после Мецената — исторического лица — родился Тримальхион Меценатион — литературный персонаж, пародия на меценатство (роман Петрония «Сатирикон»). Современная украинская практика вместо меценатов нередко выдвигает «меценатионов». Так, один из музейных проектов, громко называвшийся меценатским, продемонстрировал ряд подделок под картины известной художницы Татьяны Яблонской. В мае 2008 г. дело о подделках принято к рассмотрению в Европейском суде.

### Summary

Natalia Romanova in her article «Maecenas and Maecenasion» remembers about the famous public person of the Augustus times, whose name became common noun. The article tells also about the fact that in Ancient Rome just after Mecenatus, who was historical person, appeared Maecenasion, who was the character of a novel, parody of patronage on art (novel by Petronius «Satiriconus»). At present day people in Ukraine very often have affaire just with parody of maecenas. For example, one of the patronage projects in the museum demonstrated four imitations of painting of famous artist Tatyana Yablonska. Consideration of case is now in the European Court of Justice.

*Сергій Думасенко*

культуролог

### ТЕАТРИ МАЛИХ ФОРМ ОДЕСИ В УМОВАХ ПОЛІТИЗАЦІЇ МИСТЕЦТВА

На сьогодні вже є безсумнівним той факт, що театри мініатюр та кабаре початку ХХ ст. стали творчою майстернею, лабораторією, де розроблялись нові форми та прийоми театрального мистецтва. Чимало жанрів естради, таких як конференс, розмовний жанр, народилось та набуло сучасного вигляду в цих театрах. Завдяки злободенному доступному репертуару театри малих форм швидко стали популярними у широких колах глядачів. Керівники театрів, поставивши собі за основну мету — розважати публіку, намагалися уникати теми політики як неприйнятної для подібних закладів. «„Малі форми“ дореволюційного театру володіли багатьма безвідносними якостями, окрім однієї — якості політичної сатири», — писав Д. Золотницький [1, 156]. Більшовицький переворот вніс свої корективи в діяльність театрів.

Метою цієї статті є показати тиск влади на діяльність театрів малих форм Одеси на початку 1920-х років.

З остаточним устанавленням у місті радянської влади (бригада Г. Котовського ввійшла в Одесу в лютому 1920 року) театральне життя зазнало істотних змін. У першу чергу, далися взнаки складні часи громадянської війни. Внаслідок бойових дій, через хворобу чи від голоду загинуло багато представників сценічного цеху, зазнали руйнувань і самі приміщення: одні театри перебували у напівзруйнованому стані, інші — були віддані у розпорядження різноманітних місцевих управлінь. Не сприйнявши вимог більшовицького режиму, багато діячів мистецтва Мельпомени емігрувало за кордон. «Роки громадянської війни, — зазначала Є. Уварова, — зруйнували життя міста, звичний побут із укоріненими в ньому естрадними театриками» [2, 7]. Саме з цього часу розпочинається новий період розвитку театрів малих форм, що ознаменував собою поступове виродження жанру.

Боротьба з нащадками буржуазної культури була пріоритетним напрямом роботи більшовицьких «чистильників» мистецтва. Театри мініатюр та кабаре стають одним із основних об'єктів їх нападів. Рецензент журналу «Театральный бюллетень» зазначав: «... одеські малі театри являли собою донедавна картину суцільної безідейності та міщанськи-обивательського репертуару» [3, 7]. Підконтрольними владі відразу стають усі культурні установи. 28 лютого 1920 року губнадзор видає наказ, що стосувався діяльності видовищних закладів:

«Всім театрам

1. З цього числа постановка фарсів та п'єс, що за своїм змістом наближаються до фарсів, у місті Одесі та межах Одеської губернії забороняється. Забороняються також і сольні виступи легкого жанру,

що діють розпутно на пролетарські маси. Відповідальність за порушення цього наказу лягає на адміністрацію театру, на представників кооперативів театральних трудівників, які експлуатують театри, господарів театрів та режисерів.

2. У цілях устанавлення контролю над репертуаром усі театри міста Одеси зобов'язані завчасно надавати відомості про намічений тижневий репертуар, програми та афіші на розгляд та затвердження секції мистецтв (Інститутська, 15)» [4].

Ця постанова накладала суворий цензорський контроль за розважальними закладами, які розглядались новою владою як «продукт буржуазної культури». Якщо перший пункт наказу суттєво звужував репертуар місцевих театрів мініатюр та кабаре, то другий — взагалі унеможлиблював їх діяльність, оскільки через час, що витрачався на подання, розгляд та затвердження програм, втрачався головний принцип роботи театрів малих форм — оперативне реагування на події суспільного життя, що передбачало варіативність запланованого матеріалу, його злободенність.

Зникла також одна із характерних ознак виконавської майстерності — імпровізація. Провідні актори дореволюційного театру без жодних застережень, покладаючись на власне відчуття комічного, вдавалися до коректив авторського дискурсу мініатюри, щоразу змінюючи його з метою надання актуальності. У цьому ж випадку артисти мали чітко дотримуватися затвердженого «зверху» тексту, уникати власних реплік, оскільки навіть, на перший погляд, необразливе висловлювання могло призвести до закриття театру. Почала втрачатися і природа гумору, який став шаблонним, «законсервованим»,

очікуваним. Про неприпустимість зовнішнього втручання в будь-яку складову театрів малих форм наголошувалось ще з перших років їх появи в Російській імперії. У 1910 році журналіст петербурзького видання «Театр и искусство» О. Норвежський наголошував, що «істинний гумор, а такий гумор є невід'ємною ознакою Cabaret, — має бути в основі своїй волелюбним. Гумор не в'яжеться з мракобіссям» [5, 214].

Розглядаючи мистецтво в першу чергу як дієвий засіб впливу на людську свідомість, весною 1920 року Одеським губернським театральним комітетом здійснюється націоналізація всіх театрів. До масового глядача намагалися наблизитись, поглинаючи суспільні проблеми, засвоюючи життєві колізії, говорячи мовою політики. Особлива увага приділялась театрам малих форм. «Малі форми, — писав критик М. Россовський, — повинні стати міцним зряддям агітації і пропаганди партії та робітничого класу» [6, 4]. Театри перетворилися на інструмент ідеологічного тиску радянської влади. «Завдання театру малих форм не розважати, а бути активним учасником соціалістичного будівництва», — зазначав театральний критик С. Гец [7, 25].

Як альтернатива дожовтневим представникам цього жанру, у великих містах Росії та України створюються театри мініатюр революційної спрямованості. Майже за всіма показниками вони дублювали своїх попередників: програма складалась із невеликих за часом номерів, чергування драматичних сцен із гротескно-комедійними, середня тривалість вистав становила півтори години, наявне було і жанрове розмаїття, засоби та прийоми акторського виконання, оголошення номерів та зв'язок

сцени із залом відбувались шляхом конференсу тощо. Зміни торкнулись лише репертуарної частини. Залишаючись злободенним, доступним широкій аудиторії та з яскраво вираженим гумористично-сатиричним змістом, репертуар набув агітаційного та пропагандистського характеру. Таким чином, на початку двадцятих років політична проблематика повсюдно ствердилась у театрах малих форм.

Першим одеським театром такого типу був Теревсат (Театр революційної сатири), що відкрився у грудні 1920 року. Згодом у місті діяли ціла низка подібних закладів: Теревмист (Театр революційного мистецтва), Миструд (Мистецтво труда), Теревмоз (Театр революційної мозаїки) та інші. Спектаклі теревсатів стали свого роду театралізованими політичними мітингами. Завдання, поставлені владою, спершу виконувались ними достатньо успішно, але у цьому випадку театр як такий зникав, поривав із мистецтвом, втрачав свою головну функцію — розважальну. Внаслідок цього інтерес обивателя до перших радянських театрів малих форм поступово почав згасати і вони швидко занепали. Є. Уварова зазначала, що «глядачі, перегодовані натужним пафосом агіт'ес часів воєнного комунізму, не жадали героїчного мистецтва. Вони втомилися від героїзму, що постійно вимагався в буденності» [8,3].

У 1921 році поряд із державними виникають приватні театри, що було пов'язано зі зміною політики «воєнного комунізму» на нову економічну політику. На перший погляд, ситуація у сфері сценічного мистецтва, порівняно із попередніми роками, почала покращуватися. Відновлюють свою роботу деякі старі театри, з'являється чимало нових. Протягом наступних чотирьох років у різні часи в Одесі

функціонуватиме близько двох десятків театрів малих форм, серед яких: «Крот», Інтимний театр, Малий театр, «Експрес», «Водевіль», Великий Рішельєвський театр, «Пантеон», «Комедия», «Гротеск», Художній театр, «Комета» тощо.

Яскравим продовжувачем найкращих традицій жанру став театр «Крот». А. Клебанська у статті «Веселий „Крот“» наголошувала, що «бурхлива діяльність цього крихітного театрику залишила свій, нехай невеликий, слід в історії радянської естради» [9, 106]. Труппа «Крота» об'єднувала багатьох талановитих особистостей. Художнім керівником театру був В. Тіпот. Він же виступав у якості режисера, драматурга, конферансьє та актора. Окрім В. Тіпота до худради «Крота» входили В. Інбер, Є. Левінсон, О. Фрумкін. Костюмером, художником-декоратором, гримером, перекладачем була Н. Блюменфельд, концертмейстером та акомпаніатором — Н. Можаровська. До акторського складу входили Рина Зельюная, Ф. Поляков, Д. Кесслер, Я. Кравцов, А. Черткова, І. Вершинін, В. Ландау та інші. Іноді у виставах «Крота» брали участь популярні актори інших театрів Одеси, як наприклад, Д. Кара-Дмитрієв, Р. Корф, відомі естрадні виконавці Н. Тамара, О. Карасулова, О. Погодін. У музичних спектаклях та з сольними номерами виступав Д. Ойстрах, у майбутньому всесвітньо відомий скрипаль. Основний склад труппи протягом усієї роботи «Крота» залишався незмінним. За 16 місяців функціонування театру було підготовлено 49 самостійних програм та створено близько 250 оригінальних номерів [9, 107].

Перша прем'єра «Крота» відбулася 12 березня 1921 року. Новий театр, у першу чергу, мав давати вистави для співробітників Центрспілки, але швидко

став загальнодоступним закладом, здобувши популярність у широкого загалу глядачів.

На сцені театру глядач мав змогу побачити майже всю жанрову палітру номерів із репертуару дореволюційних театрів малих форм. «Репертуар тодішнього „підземного“ театру був найрізноманітніший», — зазначав у спогадах актор «Крота» Я. Кравцов [10, 75]. Одноактні п'єси, пародії, інсценізовані оповідання, вірші, пісні були в основі програм театру. Знаковим було те, що чимало мініатюр було написано і створено самими учасниками труппи. «Дуже вдалим є мініатюра Віри Інбер та Тіпота», — писала одеська преса [3, 7]. Саме вони стали авторами багатьох текстів, працюючи в парі та поодиночці. Автором музики більшості номерів була Н. Можаровська, випускниця Берлінської консерваторії. В одеському театрі вперше був поставлений балет «Червона Шапочка», з'явився популярний у майбутньому персонаж матрешка, роль якої виконувала Рина Зельюная. Також А. Клебанська зазначала, що «на сцені „Крота“ вперше йшла невелика п'єска Багрицького „Помста Каліостро“, в 1938 році вона була поставлена в Московському театрі естради і мініатюр» [9, 107—108]. Багато зарубіжних п'єс, ще не відомих вітчизняному глядачеві, було перекладено з англійської, німецької, французької мов членами труппи.

У програмах «Крота» фігурували твори відомих авторів, класиків світової літератури: А. Мюссе, А. Дюма, А. Франса тощо, інсценізували казки Андерсона та братів Грим, оповідання М. Твена та Теффі (Н. Бучинської), вірші М. Гумільова. В репертуарі зустрічались і мініатюри, що перегукувались із сучасністю, як наприклад «Революція в колоді карт» В. Тіпота, злободенні фейлетони В. Інбер, але,

в цілому, керівники театру намагалися уникати політичної проблематики, що, безумовно, додавало йому популярності. «Театр („Крот“. — С. Д.) є далеким від політики і в цьому, напевно, його плюс», — читаємо в місцевому журналі «Театральный бюллетень» [3, 7]. На адресу «Крота» часто лунали нарікання через малу кількість злободенних сатиричних речей у програмах. Та контролюючі органи ретельно слідкували за репертуаром театрів малих форм, і навіть нечасті прояви справжньої сатири, що висміювала радянське життя, суворо карались новою владою. Тим не менш, літературний та художній рівень номерів, що виконувались на сцені «Крота», був значно вищий, ніж в інших театрах малих форм Одеси.

Рина Зельюная зазначала: «Ми грали царів, середньовічних дам, санкюлотів, російських матрешок та французьких маркізів у фіжмах» [11, 24]. Відсутність коштів, мінімального театрального реквізиту заважала трупі повністю реалізувати свої численні задуми. Актори вимушені були самотужки знаходити одяг для вистав. У театрі все будувалось суто на творчій ініціативі учасників колективу. Попри всілякі труднощі, критики високо оцінювали діяльність «Крота»: «Це перший зразок театру-кабаре, де працюють не ремісники, а насправді люди, які люблять свою справу» [3, 7]. Та все ж таки пореволюційна Одеса вже не мала статусу «законодавиці мініатюрних мод», і тому для реалізації своїх численних ідей основна частина трупи від'їжджає до Москви. Але досвід, набутий у «Кроті», безперечно, допоміг майбутнім майстрам малої сцени у їх подальшій творчій діяльності.

Схвальними відгуками критиків та любов'ю публіки відзначався ще один театр початку 1920-х

років — Малий театр. Керував ним відомий режисер М. Соболющikov-Самарін, який вже мав досвід роботи в театрах малих форм. Цей заклад швидко набув популярності у одеського глядача. У газеті «Театральный бюллетень» читаємо: «... у цьому маленькому театрі на всьому відбиток культурного, добросовісного та любовного ставлення до справи і до самої ідеї театру» [12, 12]. Всупереч всебічним застереженням щодо сприятливих умов повноцінного функціонування подібного закладу, через брак належного репертуару, творчий колектив театру своїми стараннями «спростував популярну думку про неможливість ведення у даний момент чистого театрального підприємства» [13, 9]. На перший погляд, Малий театр мало чим відрізнявся від інших театрів подібного жанру. Одноактівки, пародії, вокальні та хореографічні номери — все це було добре знайоме обивателю. До того ж трупа не відзначалась великою кількістю популярних акторів, а складалась переважно з талановитої молоді. У Малому театрі, на відміну від інших, для постановки вибирали виключно високохудожні твори. У репертуарі Малого театру були п'єса О. Мірбо «Джентельмен та злодій», одноактівка Е. Гейера «Фараон», уривки із комедії «Плоди просвіти» Л. Толстого, інсценування «Пісні про купця Калашнікова» М. Лермонтова, роману І. Гончарова «Обломов» та інші твори російської та світової класики.

Однак театри так і не отримали свободи у створенні афіші і перебували під пильним наглядом влади, дамоклевим мечем якої стала репертуарна комісія, що діяла при Губернському комітеті політичної просвіти. Репертуарна комісія не тільки видавала дозвіл на постановку п'єс, а й слідкувала за їх

виконанням та дотриманням вказівок. Театри мініатюр та кабаре потрапили під особливий контроль цього органу нагляду. «Поганими є справи з театрами „мініатюр” та естрадними виступами. Готовий репертуар дуже бідний, а одеська творчість нижче всілякої критики. І саме тому репертуарній комісії треба бути тут особливо жорсткою. Краще повна відсутність таких театрів, ніж існування їх у подібному вигляді» [14, 1]. Результатом роботи репертуарної комісії стала ліквідація багатьох театрів малих форм. «У суботу, 5-го листопада, за розпорядженням Губполітпросвіту був закритий через неприпустиму програму Інтимний театр», — читаємо на сторінках місцевої преси [15, 9].

Врешті-решт безпідставна негативна критика, безглузді поради «знавців мистецтва», постійні втручання чиновників у діяльність театрів малих форм зробили свою справу. «Чи зіграла роль критика, або введена в 1922 році політична цензура, чи змінилась загальна ситуація, але вже починаючи з 1925 року чисельність маленьких естрадних театриків помітно зменшується», — зазначала Є. Уварова [8, 3].

Художньо-мистецький рух України за часів радянської влади зазнав чимало втрат. Найяскравіші представники творчої інтелігенції піддавались всіляким гонінням, переслідуванням; були позбавлені можливості вільно втілювати в життя свої численні ідеї та задуми. Окрім особистостей, гострі леза партійної номенклатури не оминули цілі мистецькі течії, рухи, жанри, що стало причиною їх видозмінення, а часом і знищення.

## Література

1. Золотницький Д. И. Зори театрального Октября. — Л.: Искусство, 1976. — 512 с.
2. Уварова Е. Вступительная статья // Эстрада без парада: Сб. / Сост. Баженова Т. П. — М.: Искусство, 1990. — 447с.
3. П.К. По малым театрам // Театральный бюллетень. — 1921. — № 2. — С.7.
4. Державний архів Одеської області. — Р. 150, оп. 1, од. зб. 3, арк. 12.
5. Норвежский О. Французские Cabaret // Театр и искусство. — 1910. — № 10. — С.213—216.
6. Россковский М. За большевистские малые формы // Малые формы драматургии. Эстрада. Статьи. — М.-Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1936. — 56 с.
7. Гец С. Украинский государственный театр малых форм «Веселый пролетар». — Харьков: Український робітник, 1930. — 32с.
8. Уварова Е. На путях и перепутьях // Советская эстрада и цирк. — 1990. — № 9. — С. 2—5.
9. Клебанская А. Весёлый «Крот» // Театр. — 1989. — № 5. — С.106—108.
10. Кравцов Я. Театр в подвале // Театр. — 1979. — № 5. — С.75—76.
11. Зелёная Р. Разрозненные страницы. — М.: ВТО, 1981. — 311 с.
12. П.К. Малый театр // Театральный бюллетень. — 1921. — № 8. — С.
13. П.К. Малый театр // Театральный бюллетень. — 1921. — № 7. — С. 9.
14. Задачи репертуарной комиссии // Театральный бюллетень. — 1921. — № 8. — С. 1.
15. Репертуарная комиссия // Театральный бюллетень. — 1921. — № 5. — С. 9-10.

## Анотація

Стаття присвячена функціонуванню одеських театрів малих форм у першій половині 20-х років ХХ століття. Висвітлюється діяльність окремих закладів, з'ясовуються причини занепаду жанру.

---

### Аннотация

Стаття посвящена функціонуванню одесских театров малых форм в первой половине 20-х годов XX века. Освещается деятельность отдельных заведений, выясняются причины упадка жанра.

### Summary

The article is devoted to the functioning of Odesa variety shows in the first half of the twentieth of the 20th century. The activity of some establishments is shown, the reasons of decay of genre are found out.

---

*Роман Лаврентій*

театрознавець

### УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР У КОНТЕКСТІ НАЦІЄТВОРЧИХ ПРОЦЕСІВ У ГАЛИЧИНІ 1930-х років

Міжвоєнний період (1921—1939 рр.) у європейській історії позначений печаттю позірної стабілізації суспільно-політичного життя, звикання до нових кордонів, а де-факто — глибинними процесами активізації комуністичних та націоналістичних рухів, наростання незадоволення і бажання ревізувати «Версальську систему» (зокрема, у так званих «малих народів», яких обділили чи оминули у цих договорах між «великими» державами). Несправедливо обділеними почувалися й українці наших західних національно-етнографічних земель, загально званих ЗУЗ (західноукраїнські землі), а саме: Полісся, Волині, Підляшшя, Холмщини, Лемківщини, східної і частково західної Галичини, — які опинилися у складі II Речі Посполитої Польщі.

Отримавши й утвердивши свою незалежність, тогочасна Польща, підтримана Францією (як стратегічний буфер поміж Західною Європою та радянською Росією), розпочала колонізаційну політику на своїх етнічних і «новопридбаних» (з 1921 р.) землях,

уперто ігноруючи факт присутності багатьох інших народів. Економічна криза, політичні внутрішні суперечності, непослідовна соціальна політика та дискримінація національних меншин спричинили загострення міжнаціональних стосунків усередині держави.

Західноукраїнські землі зазнавали національно-релігійного і соціального утиску, буквально «витиснення» і позбавлення коріння. Це був тотальний наступ на українство. «Колись натиск на Україну вівся панівною, шляхетсько-магнатською верствою та її класовою державою, а не польським народом. В Польщі 30-х років у явному поході проти українства бачимо не тільки державний апарат, але майже ціле польське суспільство. Шляхетні інтелектуальні кола, які вже в 1920-х роках протестували устами великого письменника Стефана Жеромського, були рідкі й політично безсилі»[1]. Міжнаціональне напруження зростало і стало зрозумілим, що примирення не буде, — розпочалася так звана культурна війна...

Підневільне становище українського громадянства у II Речі Посполитій вимагало мобілізації всіх сил для збереження своєї національної ідентичності. Найкраще у цьому напрямі працює східна Галичина. І саме 1930-ті роки для Галицького краю є показовими у плані національно-культурної організації сил, активації усіх сфер, народження і змушнення масової національної самосвідомості, витворення певного типу «громадянського суспільства» (Я. Грицак), феномену «держави в державі».

Український театр також стає важливою силою у процесі становлення модерної української нації.

Природа театру як виду мистецької творчості і його вплив на широкі маси вимагають багаторівневого підходу-аналізу: по-перше, значущості самого факту існування «свого» театру для певної громадськості (психологічний аспект); по-друге, політики театру, тобто його чисто естетичних устремлень і водночас громадянських звучань (прочитань); по-третє, організації і ведення театру — «творчо-виробничого організму» — як ненав'язливого прикладу організації-активізації суспільно-економічного життя краю.

Навіть уникаючи декларування будь-яких політичних гасел, театр міжвоєнного періоду — як засіб масового впливу — спричиняє конструювання певного (близького національній ідеї або чужого їй) світогляду у широких колах. Театр прогнозує суспільство, модифікує його, але й сам — як частинка цього суспільства — піддається впливо-змінам.

Аналіз ідейно-тематичного поля репертуару та дослідження механізмів впливу на глядача свідчать, що театр формує в українського населення Галичини активну національну свідомість, несучи у виставах на тематичному рівні:

міфо-образи героїчного чи трагічного історичного минулого:

«Мотря» (1932/33), «Батурын» (1933) за Б. Лепким; «Тарас Бульба» (1934) за М. Гоголем; «Дума про Нечая» (1936), «Слово о полку Ігоря» (1937) Г. Лужницького; «Гори говорять» (1935) за У. Самчуком та ін.;

релігійно-християнську тематику, яка сприяє консолідації на духовному рівні, стираючи політичну і класову ворожнечу:

«Ой зійшла зоря над Почаєвом» (1938), «Голгота» (1936) Г. Лужницького; «На полі крові» та «Йоганна, жінка Хусова» (1938) Лесі Українки та ін.;

інколи — принципово антирадянську риторичку:

«Мина Мазайло» (1930) М. Куліша (у редакції В. Блавацького), «Земля обітована» (1935) О. Олесья; «Отаман Хмара» М. Чирського та ін.

Слід звернути також увагу на те, що будь-яка постановка українського театру, навіть національно-політично не маркована, прочитувалася галицьким глядачем на кількох рівнях, видобуваючи при цьому потрібні національні звучання. Навіть особливо «мирні» класичні «Наталка Полтавка» чи «Запорожець за Дунаєм» за відповідних обставин надіялися прихованим «націоналістичним» змістом, спричиняючи сильні маніфестації після спектаклю. Наприклад, про «Запорожця за Дунаєм» у постановці театру Й. Стадника (Тернопіль, жовтень 1935 р.) у звіті поліції зазначено: «... Вистава пристосована до якоїсь української політичної акції» [2]. Явище подвійного-потрійного відчитування вистав набуває особливого поширення у другій половині 1930-х років — під час найбільш відкритої конфронтації між українцями і поляками Галичини.

Не можна, проте, ставити знак дорівнює між суспільним резонансом постановок театру і їх мистецькою цінністю. Найчастіше тягар національної місії та економічна необхідність не давали театрові повноцінно працювати над естетичним боком своїх вистав, вести пошуки нових театральних форм. Для широкого кола глядачів важливішими є тематично-етичні критерії: менш важливо «як показувати», головне — «що

і кого показувати»... У репертуарі, насамперед, повинні бути присутні позитивні національні образи, а до способу їх втілення ставляться більш поблажливо.

Серед реформаторів української галицької сцени — наразі самотньо — вимальовується постать режисера В. Блавацького та двох колективів: Українського народного театру ім. І. Тобілевича (зокрема, перші сезони — до 1933 р.) з історично-героїчним та українським оперетковим репертуаром й Українського молодого театру «Заграва» (з осені 1933 р.) зі своєю «національною моделлю монументального театру», які у 1938 р. об'єдналися в Український народний театр ім. І. Котляревського. Але й вони, при всіх своїх мистецьких прагненнях й експериментах із формою, не дозволяють собі «залишити національну місію».

Що стосується українських театрів, то не завжди маємо справу з усвідомленим творенням національного дискурсу. У цьому напрямі працюють лише «громадянські» театри — Український молодий театр «Заграва» (мист. кер. В. Блавацький) та Український народний театр ім. І. Тобілевича (мист. кер. М. Бенцаль).

Мистецький керівник і режисер першого — В. Блавацький — так підсумовує діяльність свого колективу: «Незважаючи на переслідування театру польською владою, «Заграва» до кінця свого існування не забувала свого гасла: будити народ і живим словом кріпити народного Духа. Чисто мистецькі змагання і завдання театру не перешкоджали йому вести національно-освітню роботу, яку диктували вигоди часу» [3].

Спорадично і принагідно до творення національного дискурсу долучаються театр Й. Стадника, театр-ревю Я. Стадника, Український народний

театр ім. М. Садовського (мист. кер. — П. Карабіневич). Інші українські мандрівні театри дуже опосередковано докладають зусиль для трансляції національної ідеї якнайширшій аудиторії. Проте і просте «проговорення» національної, хай навіть і побутово-етнографічної, класики чи історичних драм — це «оприсутнення» себе через костюм, слово, пісню, національний колорит...

Розглядаючи цю діяльність у рамках загального націєтворення (користуючись термінологією І. Лисяка-Рудницького), можемо назвати їхню працю «відродженням» константних рис українського народу, що закарбувалися як національні ознаки, в той час, як сама «надбудова» — нація, носій цих ознак — була зруйнована на тривалий час. Ця «реальна традиція» доповнюється «сконструйованою», «винайденою» (Е. Гобсбаум). Хоч зовні яскраво не виражена, вона, транслюючись зі сцени до широкого кола людей, стає осердям для самоусвідомлення українців й важливою об'єднуючою силою.

Український театр переборює (модернізує) суспільну свідомість із комплексами неповноцінності новим баченням себе і водночас із тягарем старих страхів, прагненням змін і хворобливим потягом до консервації традицій... Цю свідомість він реформує мистецькими засобами «з пораженьської в героїчну». Формуючи у суспільній свідомості образ рідного краю (історична територія), Великого Рідного Краю, населяючи цей символічний простір національними героями та забезпечуючи сталими наративами (спільні міфи та історична пам'ять), гарантує, по суті, існування потужного пласта спільної масової громадської культури, що живиться цими сюжетами.

Наявність цих компонентів, постійне їх оприсутнення, проговорення сприяє витворенню специфічного явища — української «нації у проекті» (Е. Сміт).

Нагадаємо, що націєтворчий процес у Галичині у цей час перебував у другій фазі (за М. Грохом), тобто стадії формування і закріплення «національної свідомості» через поширення «ідеологічних конструкцій». Ключовим етапом стає «націоналізація широких мас». «Проте національна історіографія з її набором патріотичних міфів чи стандартизована мова могли виконувати свої інтеграційні функції лише тоді, коли вони ставали надбанням широкого загалу, мас. Це вимагало створення відповідної інфраструктури: системи масової освіти й поширення писемності, формування мережі засобів масової інформації та комунікації тощо. Така інфраструктура, у свою чергу, мала виникнути лише на відповідному рівні розвитку економіки й технології, які в «національному» масштабі забезпечувалися лише державою» [4]. А якраз власної держави і не було.

У цій ситуації і стають у пригоді українські мандрівні театри.

Географія їхніх виступів доволі широка: міста і містечка (часом — села) Львівського, Тернопільського, Станіславівського воєводств, та частково інші «польські» землі. Потрапити на сусідні (у тій самій державі!) українські території було не так просто: з боку влади чинилися всілякі перешкоди для налагодження комунікації між розділеними частинами українського простору (напр., підтримувався «Сокальський кордон» — штучна межа між Галичиною та Волиною).

Мандрівний статус хоч і негативно відбивається на стані театру, зокрема — на естетично-технічному рівні постановок, все ж створює певні переваги для

національно-культурної роботи. Найкраще його роль усвідомлюється у світлі комунікативних теорій: у той час, як національні громадські організації діяли точковим методом — від осередків «розростаючись», «освоюючи» близький простір, театральні діячі — майже завжди шляхом інтервенції у далеко неоднорідне середовище, а часом вороже, майже завжди — «звідкись-кудись», «проїздом», утворюючи таким чином так звану «сітку-покриття» — комунікативну мережу (К. Дойч) поміж розрізненими і віддаленими (географічно й нерідко ідеологічно) частинами великого людського колективу, гуртуючи їх навколо «чогось необов'язкового» (любви до «свого» театрального мистецтва, до народного співу і танцю), — водночас витворювали уявлення про єдину велику «глядацьку» спільноту (Б. Андерсон).

Заради справедливості варто зазначити, що процес націоналізації, тобто боротьби за українського глядача, за становлення його української національної свідомості, відбувався зовсім не гладко, натикаючись і на супротивні течії... Доводилося зважати на соціально-політичне, національно розмежоване суспільство краю, на його життя за принципом взаємонепомічання, існування кількох культурно-національних матриць, структури взаємовиключних свідомостей (П. Магочій) і пошук кожною громадою «свого» героя. Навіть у межах одного народу — підсилене напруженими воєнними обставинами — процвітало політично-культурне маніхейство, пристрасть вішати ярлики і втискати у звичні рамки. Кожна група виставляє вимоги театрові — показати позитивного «самого» героя; а в уже границях вистав — намагається відшукати вигідні їй звучання...

Як і будь-які суспільно-культурні процеси і явища, театральне мистецтво у націєтворенні не може бути оцінене однозначно. Проте його суспільна вагомість — як одного з найпродуктивніших на той час видів масової культури, найконструктивнішого і найефективнішого за силою впливу, — незаперечна. «Преса, белетристика, тобто красне письменство, й театр — три рамена цього чарівного трикутника, в якому замкнені ідейні аспірації інтелігентної маси. До життєвих і суспільних течій, серед яких доводиться жити.. пересічна інтелігентна людина формує свої погляди і черпає життєві засади переважно з преси, з повісті і з театру. Як каплі води спрагненому мандрівникові, як дощу засохлій ріллі, так нашим часам треба доброї преси, доброї белетристики і доброго театру. Бо, поза церквою, це є три головні вогнища, з яких тріскають іскри в серце людини,» — вдало підмічає сучасник ще 1927 року [5].

На користь зроблених вище висновків промовляє театральний дискурс у польській та українській пресі, а також — ряд звітів державної поліції (у Львівському, Івано-Франківському та Тернопільському обласних архівах). Наприклад, польська газета «Dziennik Polski» («Польський Щоденник») відверто застерігає, що театри Йосипа Стадника, Яреми Стадника та об'єднані колективи «Заграви» і Театру ім. І. Тобілевича (пізніше — Український народний театр ім. І. Котляревського) «пропагують націоналізм...» [6].

Щодо консолідуючого впливу вистав, зокрема, театру «Заграва» читаємо, що на виставах театру «тиснулися старі й молоді, місто й село» [7]. Сучасна дослідниця І. Волицька дуже точно підсумовує: «Монументальний театр В. Блавацького в 30-х роках

теж вибудовував власну модель «соборности», протиставляючи класовому антагонізмові національну консолідацію. Єдність сцени й зали ґрунтувалася на національній ідеї, на причетності до власної історії і державницьких змагань предків, на вірі в духовне й політичне відродження України» [8].

Окремо вимальовується питання зв'язків театральних діячів з українським підпіллям та Організацією українських націоналістів. Воно до сьогодні залишається темою, недостатньо опрацьованою істориками, і потребує окремого дослідження. У фондах обласних архівів зберігається цілий масив документів, які свідчать про дружні стосунки з українським національним підпіллям, спорадичне надавання грошової допомоги політичним в'язням. (Наприклад, у липні 1933 року керівник театру Я. Стадник передав 50 злотих — частину доходу від вистави у Трускавці — на користь українських політичних в'язнів[9]!).

Таким чином, мандрівні театри в Галичині у 30-х роках. ХХ ст. прямо й опосередковано, відкрито й потаємно сприяють процесу становлення модерної української нації, стають її справді масовою «культурною зброєю» у боротьбі за самоствердження.

### Література

1. Шлемкевич М. Галичанство. — Львів: За Вільну Україну, 1997. — С. 82 (перевидання з 1956 року, США).
2. Державний архів Тернопільської області, ф. 3, оп. 2, спр. № 536, арк. 1. — Переклад з польської.
3. Кушнір М. Український театр на Україні і на еміграції // Наш театр: Книга діячів українського театального мистецтва 1915—1975 / За ред. Г. Лужницького і Л. Полтави. — Нью-Йорк;

Париж; Сідней; Торонто: Об'єднання мистців української сцени (ОМУС), 1975. — Т. I. — С. 203.

4. Касьянов Г. Теорії нації та націоналізму: Монографія. — К.: Либідь, 1999. — С. 115—116.

5. Мельник-Лімниченко В. Виховні сили // Нова зоря. — Львів, 1927. — ч. 28. — С. 28.

6. Teatry Stadnyków i Zahrawy propaguja nacjonalizm ukraiński // Dziennik Polski. — Lwów, 1938. — 25 sierpnia. — № 233. — S. 1.

7. Ш[крумеляк] Ю. Прем'єра «Думи про Нечая» // Новий час. — 1936. — 4 лют.

8. Волицька І. Монументальний театр Володимира Блавацького // Записки Наукового товариства імені Шевченка. — Т. ССХХХVII. — Праці Театрознавчої комісії. — Львів: НТШ, 1999. — С. 257.

9. Державний архів Львівської області, ф. 1, оп. 52, спр. № 1653, арк. 11. — Переклад з польської.

### Анотація

Аналіз явищ українського театру Галичини 1930-х років. у статті подається на тлі історичних процесів епохи, в якому він існує. Автором переконливо доведено, що мистецтво цього часу — відкрито й потаємно — сприяє процесові становлення модерної української нації.

### Аннотация

Анализ явлений украинского театра Галичины 1930-х гг. в статье подаётся на фоне исторических процессов эпохи, в котором он существует. Автором убедительно доказано, что искусство этого времени — открыто и тайно — способствует процессу становления современной украинской нации.

### Summary

The analysis of the phenomena of Ukrainian Galychyna theater in 1930th in the article appears on a background the historical processes of epoch, which it exists in. It is convincingly well-proven an author, that an art is this time became an instrument of becoming modern Ukrainian nation.

*Валерий Панасюк*

кандидат искусствоведения

## **ХУДОЖЕСТВЕННАЯ УТОПИЯ И ПОЛИТИЧЕСКАЯ РЕАЛЬНОСТЬ НА СЦЕНЕ ХАРЬКОВСКОЙ ОПЕРЫ**

(из истории театра 1920—30-х годов.)

Радикальное изменение политического строя по типу цепной реакции приводит к радикальным преобразованиям во всех сферах человеческой жизнедеятельности, в том числе и художественной. Этим объясняется появление тех новаторских концепций, «великих утопий», которые касаются традиционной театрально-коммуникативной системы, в частности, текста, места и характера контакта, устанавливаемого между отправителями и получателями сценической информации, наличия нехудожественных элементов в структуре художественного текста.

Но всегда ли театральная утопия в определенных политических условиях может стать реальностью? И всегда ли она по своему существу новаторская? Ответить на эти вопросы даст возможность исследование фактов из истории Харьковской оперы 1920—1930-х годов — поры реализации идей великой социальной утопии, осуществляемой на одной шестой территории Земного шара.

В середине 1929 года принимается решение о сооружении в Харькове, тогдашней столице советской Украины, принципиально нового театрального здания. Новизна проявляется уже в самом названии: «театр массового музыкального действия». Можно предположить, что его прообразом было традиционное здание, предназначенное для проведения музыкальных спектаклей — оперных и балетных. Принципиальная же новизна объясняется реализацией в проекте актуальных для той поры идеологических установок, которые диктуют грандиозность масштабов и архитектурное воплощение идеи единства двух сфер — художественной и нехудожественной. Их воплощению способствует и само место строительства, в политическом отношении весьма символическое. Отведенный участок соединяет старый центр города, то есть улицу Сумскую (тогда К. Либкнехта), и новое архитектурное образование — сооружаемый ансамбль площади Дзержинского, по величине первой в Европе и второй в мире после площади Тяньаньмынь в Пекине.

Но главным идеологическим центром мыслится зрительный зал, где предполагается максимальная реализация идеи равенства и массовости. Он на 4 тысячи мест «должен был обеспечивать слияние актера и зрителя, сцены и зала, зала и улицы (демонстрации, митинги и другие массовые действия), равную видимость и слышимость со всех мест» [1, 12]. Таким образом, самым архитектурным решением упраздняются традиционные разграничения сфер в контактном пространстве и дифференциация функций участников коммуникативного акта, свойственные модели так называемого «рангового» театра. Следовательно, создается соответствующий контекст, то

есть необходимые условия, для транслирования сценического текста, включающего нехудожественные элементы. Что же это за элементы? О них можно узнать из статьи выдающего украинского художника А. Петрицкого «Чи потрібна кому опера?», напечатанной в журнале «Нова генерація» в 1929 году: «...наш Союз за п'ятирічку ліквідує неписьменність, збудує Дніпрельстан і індустріалізує країну. Ми потребуємо патосу свята. Наприклад, у Харкові радянська влада будує театр, де через сцену можна буде перепустити військо з артилерією, з кіннотою, зможуть проїздити автомобілі, автобуси, т. ін. Уявіть собі таку картину» [2, 228].

Содержание статьи свидетельствует о том, что ее написание было спровоцировано идеей сооружения в Харькове нового театрального здания. Важность этого события определяется его равнозначностью задачам, связанным с реализацией главных направлений политики большевистской партии и советского правительства: индустриализацией страны, коллективизацией сельского хозяйства и проведением культурной революции. При этом автор ставит вопрос, вынесенный в название статьи: «Чи потрібна кому опера?» А. Петрицкий делает краткий исторический экскурс в историю жанра и приходит к выводу о необходимости сохранения оперы в культуре советской Украины, но при условии ее обновления.

Сохранить это театрально-музыкальное зрелище нужно хотя бы потому, что оперные спектакли, по официальным данным, посещают 95%... членов профсоюзов. (Об этом А. Петрицкий упоминает в статье неоднократно. Как известно, «цифры — вещь упрямая».) По логике автора, быть зрителем оперы — значит быть членом несанкционированного объединения.

Поэтому этот театрально-музыкальный жанр, хотя бы в отдельно взятом городе, должен быть радикально реформирован с учетом нового здания: «Я вертаюся до будівництва нового оперового театру, що має бути закінчений на 15-річчя Жовтня. Такий театр будуватиме український пролетаріат і цей театр буде найліпшим в СРСР.

Чи має ж право увійти до цього нового будинку такий оперовий театр, який він є тепер у Харкові. Ні. Не має права. Треба не механічно переїхати на інше приміщення, а треба йому відповідати. Треба, щоб Харківська опера готувалася до переходу, щоб вона перейшла свою дворянсько-князівську добу й разом з переходом до нового будинку спалила своїх Аїд, Ігорів, Годунових, Лебедіні озера й інший мотлох, щоб Харківська опера стала на інший, на радянський шлях і щоб за три роки цей шлях міг вивести її до ліпшого, цілком одмінного становища» [2, 229].

Прообразом новой оперы для А. Петрицкого является народный праздник с его массовостью, масштабностью, а главное — с упразднением сословных различий и функциональной недифференцированностью участников: «Візьмемо прикладом народне свято, торжество перемоги на політичному або будівничому фронті і поставимо на цей випадок нову оперу, де на сцені співатимуть чоловіка 300 хору, чотири-п'ять оркестрів в різних місцях театру, де... можна буде перепустити через сцену військо, демонстрацію робітників тощо, — то уявіть собі, яке величезне враження, що його зможе одержати маса глядачів, яку міцну зарядку організованої радості» [2, 228].

По всем показателям этот харьковский театрально-музыкальный клон соответствует массовым советским праздникам, модель которого

сформировалась в 1920-е годы и доказала свою жанровую устойчивость, просуществовав до конца 1980-х. Например, в историю изобразительного и театрального искусства вошел знаменитый ленинградский спектакль под открытым небом «10 лет Октября» 1927 года (автор сценария — А. Пиотровский, режиссеры — Н. Петров, С. Радлов, И. Соколовский, В. Соловьев, художники — В. Ходасевич и Е. Еней) [3]. Собственно, А. Петрицким моделируется тот же спектакль, но только в пространстве новосооруженного здания. Это, во-первых, ближайшая по времени театральная аналогия.

Необходимо добавить, что идея народного праздника — часть популярной в 1920-е годы концепции народности в искусстве. Последовательность ее реализации в художественной практике предполагает достижение «целостности», свойственной фольклору. Об этом убедительно свидетельствуют «основные установки» «Программы мастерской монументального искусства», разработанной М. Бойчуком (1922 год): «Мы понимаем искусство изобразительное (пространственное), как органическую целостность архитектуры, скульптуры, живописи, а также искусство времени и действия (движения, слова, звука). Ошибаются те, которые творчество отдельных художников считают полным проявлением искусства.

В эпоху расцвета искусства оно пронизывает и проникает все народное творчество, начиная с архитектуры и кончая одеждой (шитье, вышивка и т.д.), едой (пряники, «писанки» и т.д.), а в поэзии (слова) и музыке как в торжественно-бытовых явлениях (шествия), так и в ежедневных забавах» [4, 93].

Значит, новая опера, по А. Петрицкому, — это деперсонализированный народный праздник, напоминающий «торжественно-бытовые явления», то есть шествия, и «ежедневные забавы» (в терминах М. Бойчука).

Во-вторых, предполагаемая масштабность и массовость (300 человек хора и «четыре-пять» оркестровых составов) органична в контексте тогдашней гигантомании, возведенной в ранг государственной политики. Воплощением «великой харьковской утопии» на рубеже 1920-1930-х годов — в пору пребывания города в статусе столицы — объясняется появление промышленных и архитектурных монстров. Например, таких, как Госпром, где улица становится частью интерьера.

В-третьих, касательно наличия нехудожественного элемента в структуре художественного, в данном случае оперного, текста. В мечтах А. Петрицкого с целью усиления воздействия на публику нужно провести («перепустити») по сцене или людей (военных и рабочих), организованных в шествия, или людей на технических и «нетехнических» средствах передвижения (автобусы, автомобили, артиллерия, лошади). И не более. Интересно, что для подобных целей проектировалось и игровое пространство нового театра под руководством В. Мейерхольда (архитектор — С. Вахтангов): «Все действие должно происходить на выдвинутой в зрительный зал овальной арене. Места для зрителей подковообразным амфитеатром окружают эту огромную площадку с двумя вращающимися кругами, люками, подъемниками и отдельными выдвижными платформами. Сцена-арена (34 метра в длину и 16 — в ширину) предназначалась

и для актеров, и для массовых сцен, для проезда автомашин и даже для праздничных процессий и демонстраций» [5, 353].

Но все эти шествия гражданских и военных лиц, перемещения по сцене из правой кулисы в левую конных и пеших, наличие нескольких хоров, усиленных «поющими студентами», двух оркестров (один — в яме, второй — за кулисами) и плотные ряды статистов — все это из постановочного арсенала... французской «большой оперы» поры романтизма. Как утверждает М. Черкашина, большая историческая опера, благодаря усилиям Э. Скриба и Дж. Мейербера, была превращена в «грандиозное и блестящее... зрелище» [6, 58]. Именно такое зрелище является вторым — более отдаленным во времени — театрально-музыкальным прообразом «новой» — советской оперы.

В случае А. Петрицкого обнаруживаются поразительные совпадения моделей, временно дистанцированных. Французский композитор Г. Берлиоз в письме (от 3 июля 1831 года) к другу и писателю Ю. Феррану излагает замысел своего нового сочинения: «У меня возник обширный план, который мне хотелось бы осуществить совместно с Вами. Речь идет о гигантской оратории, предназначенной для исполнения на музыкальном празднике в Париже — в Опере или в Пантеоне, во дворе Лувра. Она называлась бы «Последний день мира»... Для исполнения потребовались бы три или четыре солиста-актера, хоры, оркестр из шестидесяти музыкантов на авансцене и второй оркестр из трехсот или двухсот человек, размещенных в глубине сцены, оборудованной в виде амфитеатра...

...Помимо двух оркестров должны быть четыре группы медных инструментов, расположенных в четырех разных концах помещения, где происходит исполнение. Совершенно новые комбинации, тысячи еще неупотребительных сейчас приемов обращения с обычными средствами возникли бы полные блеска из этой многозвучной массы» [7, 44].

И Г. Берлиоз, и А. Петрицкий создают в принципе идентичные модели художественной коммуникации, до удивления совпадающие. Тот же выход за пределы традиционного места осуществляемого контакта, тот же характер поведения участников, определяемый жанровой спецификой праздника (с той лишь разницей, что у Г. Берлиоза он «музыкальный», а у А. Петрицкого «народный»), та же патологическая грандиозность, достигаемая одним и тем же числом исполнителей, та же дислокация инструменталистов в пределах коммуникативного пространства. Поэтому если бы французский романтик осуществил свой замысел, а пролетариат советской Украины все-таки построил бы «театр массового музыкального действия», то первой премьерой вполне мог бы стать «Последний день мира»... с шествиями, артиллерией и конницей.

При этом оказывается, что включаемый в новаторский сценический текст и новаторский контекст здания нехудожественный элемент вовсе не новаторский. И по ассортименту, и по коммуникативной цели он художественно традиционен и «буржуазно стар» идеологически. Это эстетика французской «большой оперы» поры романтизма в условиях нового цивилизационно-технического витка и при других политических обстоятельствах.

Харьковская оперная утопия так и не была воплощена. Результаты объявленного конкурса на проект здания подводятся весной 1931 года. Лучшей признана работа Александра, Виктора и Леонида Весниных, которая, по утверждению самих авторов, была «одна из наиболее удачных» и в которой «удалось в известной степени достигнуть органичности архитектуры, единства внутреннего пространства и внешнего оформления, единства деталей и целого, ясности построения объемов и создания образов нового массового театра» [Цит. по: 1, 13]. Проект возвращается на доработку и после «улучшения», декорированный живописью и скульптурой, признается неудачным. К тому времени столицей Украины становится Киев, а поэтому сооружение столь грандиозного (по масштабам столичного) театрального здания в провинциальном Харькове оказывается нецелесообразным.

Артиллерия и конница по сцене харьковской оперы так и «не прошли». Зато в начале 1930-х годов в ее здании с премьерным резонансом «успешно проходят» показательные политические процессы. В книге воспоминаний Ю. Шевелев пишет: «Ще одна важлива подія припала на мої студентські роки: процес СВУ в Харківськiм театрі опери або, як вона тоді офіційно називалася, — Столичній опері. Діялося це на третьому році мого студентства, в березні-квітні 1930 року. Квитків на цю трагічну виставу не продавали, а розподіляли через профспілки робітникам і службовцям. Присилали трохи і для студентів. Але не так легко було ті квитки добути. Чомусь давала їх Сара Жмудіна, і двічі вона мені відступила свій квиток. Так я потрапив на допит Дурдуківського, розгубленого, непевного, і Людмили Старицької-Черняхівської,

яка показала найбільшим чоловіком серед підсудних чоловіків і не давалася на провокації. Пам'ятаю ще дуже активного обвинувача Панаса Любченка з його рудим волоссям і бородою, що особливо в'їдався в допитуваних. Пам'ятаю загальний вигляд лави підсудних і постаті НКВДистів за нею і побіч неї. Процесом тоді я був здивований і спантелечений» [Цит. по: 8].

Сам факт проведення «показательных» процессов в оперном здании — опосредованное свидетельство их «постановочного» характера и «срежиссированности». Он же является прямым свидетельством того, что процессы воспринимались как театральные зрелища, как форма организации сценической, то есть художественной, коммуникации. Это доказывается наличием и распространением билетов — обязательного атрибута, регулирующего отношения публики и театра. Такое явление невозможно классифицировать как логическое следствие устранения традиционных границ между сферами — художественной и нехудожественной. Наоборот, оно свидетельствует об их незыблемости, об идеологической недопустимости их нарушения и свободного курсирования отдельных элементов. Это не прохождение конницы или артиллерии по сцене. Это не массовые шествия и не «ежедневные забавы», участники которых, находясь в радостном экстазе, путают улицу с театральной сценой. То есть это не включения элементов из нехудожественной сферы в структуру художественного текста. Это стабилизация традиционных общественных форм коммуникаций, ранее расшатанных. Это эффективный, хотя и несколько своеобразный, способ «укрепления жанра» посредством перемещения его в пределы театрального