

Відгук
на кваліфікаційну наукову працю

Турчиної Марії Олександрівни

АРХЕТИП ТРІКСТЕРА ТА ЙОГО ІНТЕРПРЕТАЦІЯ В
УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ
КІНЦЯ ХХ ст. – ПОЧАТКУ ХХІ ст.

Нині розвиток культурологічного знання здійснюється у мейнстрімі кросдисциплінарності, що демонструє дисертаційне дослідження М.О. Турчиної. Актуальність заявленої теми є беззаперечною, адже трікстерство як явище виступає маркером постмодерної доби¹. Зазначений культурний патерн простежується не лише в культурно-мистецьких практиках, але й у політичній культурі, медійній культурі, кінематографі та інших соціальних репрезентаціях сучасності.

У І розділі *«Архетип трікстера: теоретико-методологічні основи дослідження»* на підставі ґрунтовного опрацювання наукового доробку провідних дослідників, авторка надає всебічний аналіз концептів, які виступають підвалинами даного дослідження та понятійно-категоріальним апаратом культурологічного знання: «архетип», «сакральне», «міф», «трікстер» тощо. Поняття «архетип» досліджується в історичній ретроспективі та з огляду на психоаналітичну та ритуально-міфологічну наукові школи; наголошується на розрізненні архетипу та архетипового образу, слушно зауважується універсальність архетипу як кластера культури людства, його «метакатегоріальність» (с. 33). Варіації архетипів визначають

¹ абстрагуючись від дискусії постмодерн – метамодерн / альтермодерн

міф як культурну форму. Зокрема «трікстер» – є одним з провідних архетипів, що став тригером міфології та міфопоетики. Дисертантка розглядає його трансформацію від архетипового до художнього образу; всебічно розглядає термінологію, етимологію, міфологію та феноменологію трікстера на широкому культурному тлі, застосовуючи комплексний підхід на основі аналізу відповідних розробок П. Радіна, К. Юнга, К. Леві-Строса, А. Хулткранца, М. Хренова та ін. Образ трікстера подається стосовно культурного героя та в модусі карнавальності й сміхової культури.

Можна погодитися, що на ранніх стадіях трікстер виступав як культурний герой (творець культури – міфологічний контекст) (с. 42-43), адже він – шукач прихованих смислів, провокатор, крійтор та винахідник, що є культуротворчою інтенцією. Натомість культурний герой у прачасі міг мати ознаки трікстера. У подальшому відбувається чітка диференціація, що вірно підмічено авторкою, зокрема виокремлюється герой культури (с. 63-64).

Цікавим є спостереження щодо ідентифікації трікстера як «сакральної жертви» (сс. 44; 48-49). Дійсно лиха вдача та визивна поведінка провокує вбивство / розправу над ним, що є алюзійністю жертвопринесення. Адже амбівалентність та мінливість виступають ознакою трікстера, який може змінювати стать та людську природу на тваринну.

У II розділі «*Архетип трікстера в мистецькому дискурсі сучасної української культури*» показано як архетипові риси трікстера знайшли своє відображення в літературі та мистецьких практиках сучасності. Зокрема у цьому аспекті аналізується явище «Жлоб-арту», започатковане проектом Антіна Мухарського (Ореста Лютого) 2009-2014 рр². Науковим підґрунтям стали розвідки О. Петрової, О. Найдена, І. Семесюка та ін. Здобувачка наголошує, що такий вид мистецтва є міжнародною маргіналією, яка в Україні репрезентована мікстом «шароварщини» та «зеківщиши»³ у всіх видах культурно-мистецьких практик (с. 71), тобто є відрижкою «радянщини».

² який психологічно уподібнюється типовому Трікстеру

³ терміни збігаються з президенством В. Януковича

«*Homo globalicus* є споживачем масової культури, яка ідеально пристосовується під його потреби та бажання, водночас, формуючи його світогляд та створюючи культ матеріального», – слушно зауважує авторка (с. 74). Підґрунтям «жлоболізації» є тотальна медіалізація середовища існування масової людини, яка живе серіалами та скандальними ток-шоу, чим перетворює реальне життя на симуляцію (с. 76-77). Цікавою є авторська характеристика жлоба (с. 77-78) (попередньо М. Турчина аналізує походження терміну «жлоб»). Жлоб хоч і належить до світу масової «позакультури», але позбавлений творчої ініціативності, тож не співпадає з трікстером буквально. Проте його крійтори, використовуючи трікстерські прийоми – провокацію, карнавалізацію, блазнювання, стьоб, тим самим самі обертаються на трікстерів.

Бекграунд жлобства став тематикою літературної діяльності угруповання «Бактерії» та досяг апогею у творчості Л. Подерв'янського. Проект зазнав пролонгації й після 2014 р. як «Мистецький Барбакан». Так само трікстерські маркери «жлобства» характеризують сучасну масово пісню, чий репертуар наводиться в розділі. Загалом, відбувається героїзація антигероїв, які трансформуються у героїв сучасності, що змінюють ціннісно-культурні орієнтири суспільства, наразі: «у масовій культурі існує певна тріада – “культурний герой – трікстер – homo-zlobalicus”» (с. 82).

Апробація авторських положень відбувається на поетичних та музичних творах, зокрема перекладі «Гамлета» Ю. Андруховичем, здійсненого у форматі літературної провокації. Аналіз перекладу у модусі трікстерської метаморфози є переконливим, як і аналіз римейку Л. Подерв'янського «Гамлет, або феномен датського кацапізму». Обсценна алюзія на класичного «Гамлета» призвела до виникнення абсурдної гіперреальності, де середньовічна Данія поєдналася із «совком». Як наслідок головний герої Гамлет обертається на «класичного» жлоба. Слід відмітити, що авторка вельми вправно деконструє парадоксальні смисли тексту Подерв'янського.

У цьому ж жанрі створено жахОперу «Гамлет» Р. Григоріва та І. Разумейка, де так само сконструйовано гіперреальність у стилі хорор та застосовується принцип палімпсесту, як і у попередніх творах, що виступає певною константою, яка окрім трікстерського патерну, об'єднує зазначені культурні форми.

Дещо осібно, у модусі ритуальної та карнавальної обрядовості виступає ораторія Г. Гаврилець «Барбівська коляда», проте авторська інтерпретація Кози та Маланки як трікстерів є переконливою.

III розділ «Міфопоетичні особливості феномена трікстер в поемі— опері В. Єрофєєва – С. Луньова “Москва-Петушки”» присвячено темі зазначеного твору у її літературній та музичній реалізації.

«Поема» В. Єрофєєва «Москва-Петушки» із захопленням читалася у самвидаві молоддю 1970-80 х років, й, незважаючи на ірреальність «діонісійського» світу сп'яніння, головний герой Венічка – інтелектуальний алкоголік, сприймався ними як «справжній», на відміну від «будівельників комунізму», чії портрети прикрашали «дошки пошани» у містах і селах. М. Турчина ретельно розплутує перипетії інтертекстуального сюжету, деконструючи постать головного героя, відшуковуючи міфологічні та біблійні паралелі, прихований стьоб над «радянщиною», тобто весь той контент, за що твір було заборонено за часів СРСР. Вірною є ідентифікація протагоніста твору як юродивого (с. 120-121), тому що це поняття є синкретичним та амбівалентним, таким, що включає святість і аморальність, блазнювання і провидецтво, плач і сміх тощо. Над юродивими глузували, але зважали на кожне їхнє слово, бо сприймали як «божих» людей, тобто дотичних до світу сакрального. «Головний герой поеми – Венічка є справжнім трікстером» (с. 119), – й це виступає лейтмотивом дослідницької інтерпретації здобувачки.

Дуже цінним видається аналіз опери С. Луньова за мотивами «Москва-Петушки», тим паче, що твір ще не отримав сценічного життя (с. 123). Тож дисертантка збирала інформацію на підставі допоміжних текстів, що уявляється справжньою науковою «розвідкою». Компаративний аналіз поеми

і лібрето засвідчує, що композитор «перечитав», творче переосмислив поему, адаптуючи текст під новий контекст, що є цілком закономірно, тож в Епілозі: «За характером музика сповнена невловимістю спогадів про країну, що перестала існувати» (с. 159), тобто мається на увазі віджила радянська епоха, як міфологізований образ минулого життя. Новий ракурс бачення зумовив перекодування текстів, зокрема «підкреслюються трікстерські образи в опері С. Луньова, а трікстерський образ Венічки Єрофеева втрачає свій низовий характер і підноситься до високого, духовного» (с. 126), посилюється співвіднесеність головного героя Ісусу Христу. Різноманітні алюзії та імітації впізнаваних музичних творів, що використовуються в опері для створення фону сюжетної лінії або акцентуації персонажа, обертають оперу на своєрідний музичний інтертекст, що загалом виступає маркером постмодерної реальності, у який композитор творить.

Тож мету дослідження, яка полягала у комплексному вивченні, аналізові та інтерпретації сутнісних рис архетипу трікстера, його трансформацій в українській музичній культурі кінця ХХ ст. – початку ХХІ ст. (с. 17) досягнуто. Висновки дослідження відповідають сформульованим завданням.

Проте, цілком підтримуючи дослідницькі здобутки авторки дисертації, все ж варто навести декілька зауважень, які, на нашу думку, дозволяють показати дещо ширший потенціал заявленої теми:

- відомо, що архетипи виступають тригерами міфів, а міф як місток між природою та культурою конструює саму людину через формування її світогляду, внутрішньої «картини світу». Тож цілком очікувано звернення авторки до міфології. У цьому аспекті недостатньо уваги приділено античному богу Діонісу, хоча авторка ідентифікує Діоніса у парі з Аполлоном як трікстера (с. 41). Дійсно, Ф. Ніцше у праці «Народження трагедії з духу музики» (1870-1871 рр.) позначив цих богів як бінарних опонентів. Зокрема Аполлону притаманна врівноваженість, гармонійність, раціональність (мовою психоаналізу – «свідоме»), натомість Діоніс – хаотичний, ірраціональний, карнавальний («несвідоме»). До речі,

менаді під час екстатичних оргій вшановували Діоніса у образі священного Немовляти (поширеною є іконографія немовляти-Діоніса, якого тримає на руках Силен), для чого викрадали й використовували у ритуалах справжніх немовлят, яких роздирали і поїдали у ритуальному навіженстві, щоби долучитися до сутності бога. У творі «Москва-Петушки», який аналізується дисертанткою, зазначено: «Головним сенсом існування Венічки у його міфологізованому просторі є його син, котрий виступає в поемі як безцінний скарб, є уособленням самого героя. Відмітимо те, як автор поеми зображає образ дитини головного героя – він використовує слово “немовля”, хоча дитині вже три роки... Можливо, таким чином головний герой співвідносить себе з немовлям...» (с. 121-122). Втім М. Турчина, слушно ототожнюючи Венічку Єрофеева з немовлям робить, на нашу думку, не зовсім вірний висновок про тугу героя твору за любов'ю і турботою. Насправді Венічка – типова проекція долученого до містичних знань Діоніса (священного Немовляти), винахідника виноробства, чия неспинна п'ятика має ритуальний характер. Тим паче у творі присутні алюзії на античну міфологію та трагедію (с. 113-114). Трагедія – буквально «пісня козлів», яку виконували сатири протягом «діонісій». Тема смерті та воскресіння, на важливості якої наголошує авторка щодо інтерпретації поеми (с. 115), так само означає Діоніса як і Ісуса Христа. Опонент не пропонує зробити цей інтерпретативний кейс пріоритетним, проте образ Діоніса як трікстера заслуговує не лише побіжної згадки.

Продовжуючи тему міфології, ґрунтовно розроблену здобувачкою, викликає подив відсутність згадки про такого яскравого трікстера як Локі, бога хитрості, брехні та підступу, медіатора й провокатора зі скандинавського епосу («Старша Едда», «Молодша Едда» Сноррі Стурлсона). Зокрема Локі представлений як Логе в опері Р. Вагнера «Золото Рейна», хоч там він і був позначений композитором як бог вогню. Проте, судячи з розробок Ж. Дюмезіля (Осетинский эпос и мифология.

Москва: Наука, 1976) Локі етимологічно був дотичний до вогняної/пекельної стихії;

- у понятійному сенсі не варто використовувати термін «позасвідоме», все таки більш усталеними є: надсвідоме (іманентне богам), свідоме – підсвідоме – несвідоме, зокрема «колективне несвідоме» за К. Юнгом;

- на відміну від концептів «архетип», «трікстер», «лімінальність» та ін., що мають у тексті не лише застосування, а й розгорнуте тлумачення, у тому числі авторське, поняття «маргінальність» не розкривається, хоч і використовується (сс. 44, 50, 68 та ін.). Маргінальність виступає важливим означником персонажів, що досліджуються (зокрема, сс. 107, 120 та ін.) у контексті заявленої теми, тож потребує дефініції;

- щодо наведеного Списку літератури, то він є репрезентативним та різнобічним, таким, що відображує весь розмаї, охоплених авторкою тем. Проте для досконалості не вистачає цікавої монографії Каюа Роже «Людина та сакральне» (переклад з французької. Київ: Ваклер, 2003. 256 с.), де аналізуються феномени сакрального та свята, порушуються питання взаємодії людини та сакрального, тобто теми, які розглядаються авторкою у теоретичному I розділі. (сс. 25, 45) та II розділі (2.3) дисертаційного дослідження у зв'язку із святочною обрядовістю;

- у методологічному плані не варто давати прямі посилання на дослідників у Висновках (сс. 164, 166, 173), бо вся доказова база та аргументація, у тому числі підкріплена думками наукових авторитетів, має бути задіяна у Основній частині. Зазвичай Висновки – це виключно авторська/підсумкова рефлексія у форматі «сухого залишку».

Втім, наведені зауваження не применшують наукової цінності дисертації, адже мету дослідження досягнуто, а фундаментальна розробка теми разом із креативним підходом до її розкриття примножують культурологічне знання. Хочеться сподіватися, що дослідження буде надалі продовжене у форматі авторської монографії.

Отже, на думку рецензента, дисертація Турчиної Марії Олександрівни «Архетип трікстера та його інтерпретація в українській музичній культурі кінця XX – початку XXI ст.» відповідає постанові Кабінету Міністрів України від 12 січня 2022 року № 44, що надає підстави для присудження здобувачці наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 034 «Культурологія».



/ Демчук Руслана Вікторівна,
доктор культурології, доцент,
професор кафедри культурології
факультету гуманітарних наук,
Національного університету
«Києво-Могилянська академія»