

**НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО**
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ТУРЧИНА МАРІЯ ОЛЕКСАНДРІВНА

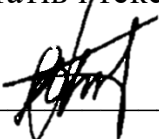
УДК 7.046трикстер: [[78.072:82.0]"19/20"(477)](043.3)

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

034 «Культурологія»
03 «Гуманітарні науки»

**Подається на здобуття наукового ступеня
доктора філософії (кандидата культурології)**

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.


_____ (М. О. Турчина)

Науковий керівник – **Северінова Марина Юріївна,**
доктор мистецтвознавства, доцент

Київ – 2023

АНОТАЦІЯ

Турчина М. О. Архетип трікстера та його інтерпретація в українській музичній культурі кінця ХХ ст. – початку ХХІ ст. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 034 «Культурологія» (03 «Гуманітарні науки»). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Міністерство культури та інформаційної політики України. Київ, 2023.

Зміст анотації. Дисертаційне дослідження присвячене вивченню архетипу трікстера в українській музичній культурі кінця ХХ – початку ХХІ століття. Не зважаючи на численні наукові розвідки в яких досліджується феномен архетипу, певною лакуною залишається вивчення архетипу трікстера та його інтерпретацій в українській культурі кінця ХХ – початку ХХІ століття. Легенди та міфи про трікстера у великій мірі вже були розглянуті з точки зору антропологічного, етнографічного та історичного контекстів. Однак, за межами вивчення архетипу трікстера залишилися наукові розвідки в широкому культурологічному контексті, а також дослідження його інтерпретацій на прикладах конкретних творів української літератури, образотворчого та музичного мистецтва. Чим і зумовлюється **актуальність** дослідження.

Тому **метою** дисертації є комплексне вивчення, аналіз та інтерпретація сутнісних рис архетипу трікстера, його трансформацій в українській музичній культурі кінця ХХ – початку ХХІ століття.

У дослідженні *уперше* здійснено синтез культурологічного та музикознавчого підходів у вивченні архетипу трікстера, що надало можливість виявити сутність цього феномену в українській музичній творчості зазначеного періоду. Виявлено генетичний зв'язок архетипу трікстера з культурним героєм, а також прослідковано трансформацію архетипу трікстера в культурного героя та героя культури у сучасному українському мистецтві та літературі. У даному контексті проаналізовано твори українських композиторів: жакОперу «Гамлет» Р. Григоріва та І. Разумейка; ораторію Г. Гаврилець «Барбівська коляда»; оперу С. Луньова «Москва-Петушки». Крім цього, досліджено особливості образів трікстера, культурного героя та героя культури в п'єсі «Гамлет, або феномен датського кацапізму» Л. Подерв'янського, а також тексті В. Шекспіра «Гамлет, принц данський» у перекладі Ю. Андруховича. Феномен трікстерства проаналізовано на прикладі мистецького напрямку «Жлоб-арт», виявлено сутнісні риси цього феномену, що є близькими до трікстерства – провокативність, маргінальність, блюзнірство, карнавалізація тощо. Доведено, що головними чинниками трікстерізації художніх образів є: зіставлення міфологізованого та реального часопросторів, трансгресивний перехід, поетика оксюморонних зближень, утворення гіперреальності, сакралізація або десакралізація світу в залежності від обставин, перекодування тексту та контексту, використання вербально-музичних алюзій. *Отримало подальший розвиток:* дослідження феномена «архетип» як універсалії культури, архетипу

трікстера та культурного героя; подальшої розробки набули ідеї міфопоетики художньої творчості; *уточнено* властивості та функції трікстера, культурного героя та героя культури; термінологічне значення понять «архетип», «трікстер», «культурний герой», «homo-zhlobalicus» у культурологічному дискурсі.

У дисертаційному дослідженні розглянуто поняття «архетип» у науково-дослідницькій літературі. Виявлено, що архетип – це метакатегорія, яка присутня не лише в аналітичній психології, а й в різних сферах гуманітарного знання – філософії, культурології, філології, мистецтвознавстві тощо. Архетипами є загальні надособистісні схеми, першооснови, моделі, що виникли ще в ранні часи людства та якими просякнута вся культура сучасної людини. Вони є складовою змістовності колективного позасвідомого, що властиве всьому людству та впливає на свідомість окремої людини.

Архетип трікстера досліджено у двох аналітичних напрямках: як універсалью культури та як образ архаїчної міфології й фольклору. Визначено, що архетип трікстера надзвичайно давня структура психіки, в якій відображаються всі неприйнятні аспекти людства, що витіснені зі сфери свідомого у сферу позасвідомого. В міфології, літературі та мистецтві архетип трікстера є прообразом, моделлю, що відображаються через архетипові та художні образи – трікстера та культурного героя. Дані образи нерідко існують у неподільному зв'язку, постійно трансформуються один з одного, а їх архетипові риси змішуються. В архаїчній міфології трікстерські персонажі, зазвичай, є персоніфікацією порушників встановлених світоглядних установок, а в літературі та мистецтві – деконструкторами світу, поведінка яких є девіантною щодо встановленого світопорядку.

В роботі виявлено наступні риси властиві трікстеру:

- *амбівалентність*. В ньому можуть поєднуватися полярні властивості – високе / низьке; сакральне / профанне; трансцендентне / іманентне тощо;
- *інваріантність*. Трікстер здатний до безмежної кількості перевтілень, модифікацій, перетворень, зміни статі тощо;
- *комунікативність*, що реалізується при обміні інформації між людьми, культурами через вироблену та стійку символічну систему;
- *лімінальність*. Трікстер - лімінальний архетип (за М. Хреновим), який здатний до трансгресії;
- *позачасовість* і *позастатусність* трікстера як лімінальної істоти;
- *нейтралізуюча функція*. Трікстер семантично перекодує основні значущі для культури опозиції, пропускає крізь себе всі можливі семантичні культурні величини та цінності, не затримуючись ні на чому всерйоз;
- трікстер виконує функцію *медіатора*, якому притаманна риса *маргінальності*;
- трікстер – це архетип Тіні культурного героя (за К. Юнгом), втілення тіньових позасвідомих рис людини та суспільства;
- *сміхова та ігрова природа*. Трікстер висміює та одночасно стає об'єктом комічного осміяння, підкреслює відносності непорушних істин,

виявляючи в них невідповідності. Йому властиві випадковість й неочікуваність, адже головним для нього є установка на процес дії, а не на кінцевий результат. Іронічність, яка супроводжує трікстера, стає у сучасних умовах способом психологічного захисту, пристосуванням до нових змін у культурі, шляхом виходу у простір нової креативності.

- *креативність*. Порушуючи та висміюючи межі між опозиціями, трікстер, як один з провідних культурних архетипів, здійснює певний творчий «вибух»;

- трікстеру властива жертвна природа через яку відбувається сакралізація профанного, їх змішування та перехід один в одного. Через свою жертвенну природу він стає *сакралізованою* істотою, яка часто переходить з реального в ідеальний світ. Жертвність трікстера необхідна для оновлення впорядкованого світу, повернення до міфологічної першоподії, адже без жертви космос перетворюється в хаос.

Розглянуто феномен культурного героя та його генетичний зв'язок з архетипом трікстера. Визначено, що у сучасному світі культурний герой присутній практично у всіх сферах соціальної діяльності, він уособлює та пропагує суспільству панівні ціннісні норми й моральні установки. З'ясовано роль культурного героя, його основні функції в культурі: 1) креативна (яка співпадає з властивостями трікстера); 2) захисна; 3) культуротворча та організаційна – привнесення духовних цінностей, організація соціально-культурних відносин всередині соціуму; 4) дидактична, сприяння розвитку особистості, адже часто культурний герой є прикладом для наслідування; 5) медіаторство – посередництво між світами. З'ясовано, що діяльність культурного героя не завжди направлена на винятково позитивні зрушення у людському соціумі, що робить його близьким до образу трікстера, однак, саме вона провокує до історичних змін. Тому в образі культурного героя виявляється амбівалентна та дуалістична природа, оскільки в ньому поєднуються як серйозна діяльність, що направлена на культуротворення, так і блазнівська поведінка

Досліджено поняття «герой культури». Виявлено, що на відміну від культурного героя, який існує в межах певного міфологічного простору, герой культури – це образ реальної історичної особистості, є уособленням ціннісних установок певного культурного часопростору. Наприкінці ХХ століття відбувається змішування функцій культурного героя та героя культури, що сприяє виникненню «масового» героя культури, вплив якого визначається більшою мірою не якісними показниками, а кількісними – популярність, швидкість, тираж тощо. «Масовий» герой культури спонукає до створення різноманітних субкультур, мистецьких напрямів, проєктів, тим самим стає своєрідним «засновником традиції», що є рисою міфологічного культурного героя.

Досліджено мистецький напрямок «Жлоб-арт», визначено специфіку й особливості феноменів «*homo-zhlobalicus*» і «жлобство», їх зв'язок із трікстерством та значення в сучасному українському мистецтві. Визначено, що основним завданням напрямку «Жлоб-арт» стало не лише гумористично-

сатирична демонстрація реакції митців на явище жлобства, а і його ґрунтовний аналіз, протистояння заниженню морально-етичних цінностей. Водночас, трікстерство властиве й самим учасникам даного напрямку. Підкреслено, що жлобство – це масове явище, що попри всі негативні прояви присутнє майже у всіх соціальних прошарках суспільства, притаманне всім культурам світу та впливає на його розвиток. Представником даного явища є homo-zhlobalicus (людина-жлоб) – звичайна пересічна людина, для якої характерні неосвіченість, неохайність, маргінальність, девіантна поведінка. Виявлено, що жлобу властиві трікстерські риси як: лімінальність, асоціальність, маргінальність, комунікативність, провокативність. Проте, жлоб не є абсолютно тотожним до архетипу трікстера, він позбавлений креативної функції. Водночас homo-zhlobalicus властиві риси культурного героя: створення власного міфологізованого світу, що симулює реальний; медіаторство – здатність знаходитися між двома світами; інспірування різноманітних культурних текстів, де homo-zhlobalicus посідає головне місце.

Розкрито семантичні особливості образів трікстера, культурного героя та героя культури в п'єсі «Гамлет, або феномен датського кацапізму» Л. Подерв'янського, жахОпері «Гамлет» Р. Григоріва та І. Разумейка. Визначено, що у всіх трьох зразках використовується побутова, груба, іноді нецензурна мова, що переводить оригінальний текст з трагічного у фарсово-комічний контекст. Відбувається процес перекодування як тексту – застосовування слів / виразів / художньо-візуальних засобів не властивих для літературного першоджерела; так і контексту – перенесення дії трагедії в іншопольтурне середовище. Як трікстер, Гамлет постає маркером зміни культурно-ціннісних орієнтирів, провокує до перевертання й переосмислення норм та правил. Як культурний герой, Гамлет створює у своїй свідомості власний міфопоетичний світ, що збігається з характеристиками міфічного культурного героя. Як герой культури – є творінням культури, уособлює загальноприйнятні зразки поведінки, що позитивно відповідають певній ціннісно-культурній системі суспільства поза міфологічним часопростором.

Проаналізовано образи Кози та Маланки в ораторії Г. Гаврилець «Барбівська коляда» та виявлено риси трікстера і культурного героя. Визначено, що у «Барбівській коляді» композиторка використовує обряди зимового циклу, які охоплюють святкування всієї Коляди: починаючи від колядок, а закінчуючи Йорданом. Номери з ораторії об'єднані головною ідеєю – народженням Ісуса Христа. Виявлено, що у колядках Ісус Христос асоціюється з Месією, Спасом, Спасителем, семантичне значення яких наближають головного героя ораторії до образу культурного героя (за інтерпретацією К. Брейзіга *Heilbringer* – творця рятівника). Зазначено, що характерні трікстерські риси обрядів «Водіння кози» та «Маланка» багато в чому збігаються з рисами карнавалу – використовуються переодягання, маски, бутафорія, в них виявляються всі фантастичні риси, які нетипові для повсякденного життя людини. З'ясовано, що трікстерським образам Кози й Маланки властиві амбівалентність, дуалістична природа, перевтілення низького в високе, протиріччя в характері. Виявлено, що в ораторії

використано не типовий сюжет обряду «Водіння Кози» в якому трікстерський образ Кози набуває антропоморфних рис та поступово трансформується в образ Героя-Спасителя (культурного героя).

Здійснено інтерпретаційно-порівняльний аналіз поеми В. Єрофєєва «Москва-Петушки» та однойменної опери С. Луньова, що дозволило з'ясувати спільне та відмінне між трікстером та культурним героєм на прикладі образу Венічки Єрофєєва. Виявлено, що для поеми / опери характерна функціональна зміна тексту та контексту, їх певне перевертання. Виконання контекстом ролі тексту є надзвичайно актуальним та показовим для трікстерства. Даний смисловий парадокс «неправильного» відношення тексту та контексту створює умови для того, щоб вихідні цінності отримали свого двійника – антицінності.

В опері С. Луньова «Москва-Петушки» прослідковуються дві лінії: перша – висока, героїчна, «оперна» і друга – пародійна, «опереткова», котрі складно переплітаються, відштовхуються одна від одної протягом всього твору. Гумористичне перемішано з моторошним, піднесеним і трагічним. Творячи образ Венічки Єрофєєва, його супутників у потязі, всіх згаданих Венічкою «попутників» по життю, С. Луньов продовжує лінію В. Єрофєєва, зачіпляючи надзвичайно важливу для будь-якої людини тональність – релігійну. Однак, замість піднесеного настрою та просвітлення відчуваються курйозно-фарсові та трагікомічні обертони: всі персонажі показані в калейдоскопі анекдотичних і трагічних, «дивовижних» і звичайних ситуацій, скасовуючи, тим самим, всякого роду статусність і соціальну нерівність. Так само як ідентичність трікстера весь час змінюється в міфі (співвідносячись то з тваринним світом, то з божественним світом), відбуваються перетворення та трансформація головного героя в поемі / опері Єрофєєва / Луньова, що стає сутнісною ознакою творів.

Венічці Єрофєєву одночасно властиві риси трікстера та культурного героя. Як трікстер, він демонструє маргінальною поведінкою незгоду із правилами оточуючого середовища – радянського соціуму, до якого Венічка і належить, і не належить. Водночас, Венічці властиві мотиви боротьби, що є однією з ознак культурного героя. Він намагається протистояти та вирішувати конфлікти засобами конструктивного діалогу, пропагуючи свій світогляд, що робить його «зразком» для поведінки. Як культурний герой, Венічка здатний до створення власного міфологізованого світу, що є ідеалізованим варіантом реального. Між даними світами він постає медіатором, що є спільною рисою як культурного героя, так і трікстера.

Відзначені особливості вокальної мови персонажів опери «Москва-Петушки». Для характеристики основних персонажів С. Луньов вводить наступні лейтінтонації: для вокальної мови Венічки притаманні висхідні секундові інтонація, зокрема «питальні» інтонації «мотиву хреста»; представників інфернальної сфери – низхідні, що імітують ходу; Янголів – імітації народних гулянь скоморохів; Хору – стилізації богослужбового співу. Важливу роль відіграє оркестр, у якому присутні ритмовий лейтмотив (імітація стукоту коліс поїзда, що пронизує весь музичний матеріал

опери) та лейтінтонації, що сповіщають про появу та зображують присутність інфернальних образів. Вербальною лейттемою всієї опери та поеми є фраза «Встань та йди» або «Таліфа кумі». Для підкреслення атмосфери, в котрій відбувається дія опери «Москва-Петушки» С. Луньов використовує звукозображальні елементи «завивання» сирени, цвірінькання пташок, міського шуму, народного гуляння скоморохів, позивні та оголошення вокзалу; імітацію ресторанного «халтурного» виконання романсів та «імпровізацій» на роялі, атмосферу в середині електропоїзда – стукіт коліс поїзда й оголошення зупинок по селектору.

Трікстерство в опері проявляється і на рівні діалогів між персонажами, зокрема в діалозі між Венічкою та Янголами. В музичній мові останніх звучать не очікувані інтонації музики з церковного богослужіння, а інтонації, що стилізовані під народні пісні та за своїм характером нагадують гуляння скоморохів. Образ Янголів представлений у «викривленому» вигляді не як творіння Боже, а як прообраз темної сили. В опері С. Луньов створює іронічно-саркастичний підтекст постійним змішуванням «високого» стилю з народно-побутовим та радянською стилістикою. Таким чином, композитор переводить трагедійні події опери «Москва-Петушки» у пародійно-саркастичне русло та площину буденності. Це і є трікстерське медіаторство, пограниччя між сакральним та профанним; свідомим та позасвідомим; високим, піднесеним та низьким, брутальним; трагедією та комедією тощо.

Запропоновані в дисертації підходи та методи дослідження припускають подальшу розробку й поглиблене вивчення архетипу трікстера як у широкому культурологічному аспекті, так і на прикладах конкретних культурних текстів. Представлені теоретико-аналітичні здобутки та результати можуть бути використані у навчальних курсах закладів освіти.

Ключові слова: архетип, архетип трікстера, трікстер, культурний герой, герой культури, міфопоетика, українська музична культура, композиторська творчість, художня творчість.

ABSTRACT

Turchyna M. O. The archetype of the trickster and its interpretation in the Ukrainian musical culture of the late twentieth and early twenty-first century. Qualifying scientific work on manuscript rights.

Dissertation for obtaining the scientific degree of Doctor of Philosophy in specialty 034 “Cultural Studies” (03 “Humanities”). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kyiv, 2023.

Abstract content. The dissertation study is devoted to the study of the archetype of the trickster in the Ukrainian musical culture of the late twentieth and early twenty-first century. Despite the numerous scientific researches in which the phenomenon of the archetype is studied, there remains a certain lacuna in the study of the archetype of the trickster and its interpretations in the Ukrainian culture of the late twentieth and early twenty-first century. The legends and myths of the trickster have already been extensively examined in terms of anthropological, ethnographic,

and historical contexts. However, scientific explorations in a broad cultural context, as well as the study of its interpretations on the examples of specific compositions of Ukrainian literature, visual and musical art remained beyond the study of the archetype of the trickster. That determines **the relevance** of the research.

Therefore, **the aim of the dissertation** is a comprehensive study, analysis and interpretation of the essential features of the trickster archetype, its transformations in the Ukrainian musical culture of the late twentieth and early twenty-first century.

In the research, *for the first time*, a synthesis of culturological and musicological approaches was carried out in the study of the trickster archetype, which made it possible to reveal the essence of this phenomenon in the Ukrainian musical art of the specified period. The genetic connection of the trickster archetype with the culture hero is revealed, and the transformation of the trickster archetype into a culture hero and a hero of culture in modern Ukrainian art and literature is followed. In this context, the following compositions of Ukrainian composers were analyzed: the horror opera “Hamlet” by R. Grygoriv and I. Razumeiko; the oratorio H. Havrylets “Barbivska Kolyada”; S. Lunyov's opera “Moscow-Petushki”. In addition, the peculiarities of the images of the trickster, the culture hero, and the hero of culture in the play “Hamlet, or the phenomenon of Danish Katsapism” by L. Podervianskyi, as well as the text of W. Shakespeare “Hamlet, Prince of Denmark” translated by Y. Andrukhovych were researched. The phenomenon of tricksterism is analyzed on the example of the artistic direction “Zhlob-art”, the essential features of this phenomenon that are close to trickery are revealed – provocativeness, marginality, blasphemy, carnivalization, etc. It was proven that the main factors of the tricksterization of artistic images are: juxtaposition of mythologized and real time-spaces, transgressive transition, poetics of oxymoronic convergences, formation of hyperreality, sacralization or desacralization of the world depending on the circumstances, recoding of text and context, use of verbal and musical allusions. *Received further development*: the study of the “archetype” phenomenon as a cultural universal, the archetype of the trickster and the culture hero; ideas of mythopoetics of artistic creativity acquired further development; the properties and functions of the trickster, culture hero, and hero of culture *were clarified*; the terminological meaning of the concepts “archetype”, “trickster”, “culture hero”, “homo-zhlobalicus” in culturological discourse.

The dissertation research studies the concept of “archetype” in scientific and research literature. It was found that the archetype is a metacategory that is present not only in analytical psychology, but also in various areas of humanitarian knowledge – philosophy, cultural studies, philology, art history, etc. Archetypes are general suprapersonal schemes, fundamentals, models that arose in the early times of mankind and which permeate the entire culture of modern man. They are a component of the content of the collective unconscious, which is characteristic of all humanity and affects the consciousness of an individual person.

The trickster archetype was studied in two analytical directions: as a cultural universal and as an image of archaic mythology and folklore. It was determined that the archetype of the trickster is an extremely ancient structure of the psyche, which reflects all the unacceptable aspects of humanity, pushed out of the sphere of

consciousness into the sphere of unconsciousness. In mythology, literature and art, the archetype of the trickster is a prototype, a model, reflected through the archetypal and artistic images of the trickster and the culture hero. These images often exist in an inseparable connection, are constantly transformed from each other, and their archetypal features are mixed. In archaic mythology, trickster characters are usually the personification of violators of established worldviews, and in literature and art – deconstructors of the world, whose behavior is deviant in relation to the established world order.

The work revealed the following features typical of a trickster:

- *ambivalence*. It can combine polar properties – high / low; sacred / profane; transcendent / immanent, etc.;
- *invariance*. The trickster is capable of an unlimited number of reincarnations, modifications, transformations, gender changes, etc.;
- *communicativeness*, realized in the exchange of information between people, cultures through a developed and stable symbolic system;
- *liminality*. Trickster is a liminal archetype (according to N. Khrenov), who is capable of transgression;
- *timelessness and non-status* of the trickster as a liminal being;
- *neutralizing function*. The trickster semantically recodes the main meanings for the culture of the opposition, lets going through himself all possible semantic cultural values, without dwelling on anything seriously;
- the trickster performs the function of a *mediator* that is characterized by *marginality*;
- the trickster is the archetype of the Shadow of the culture hero (according to C. Jung), the embodiment of the shadow unconscious features of man and society;
- *laughable and playful nature*. The trickster ridicules and at the same time becomes an object of comic ridicule, emphasizes the relativity of inviolable truths, revealing inconsistencies in them. He is characterized by randomness and unexpectedness because the main thing for him is to focus on the process of action, and not on the result. Irony, which accompanies the trickster, becomes in modern conditions a way of psychological protection, an adaptation to new changes in culture, a way to enter the space of new creativity.
- *creativity*. Breaking and mocking the boundaries between oppositions, the trickster, as one of the leading cultural archetypes, carries out a certain creative “explosion”;
- the trickster is characterized by a sacrificial nature, through which the sacralization of the profane, their mixing and transition into one another takes place. Because of his sacrificial nature, he becomes a *sacralized* being who often passes from the real to the ideal world. The trickster's sacrifice is necessary to renew the orderly world, to return to the mythological beginning, because without a sacrifice, the cosmos turns into chaos.

The phenomenon of the culture hero and its genetic connection with the trickster archetype are considered. It was determined that in the modern world, the

culture hero is present in almost all spheres of social activity, he personifies and promotes the dominant value norms and moral attitudes of the society. The role of the culture hero, his main functions in culture are clarified: 1) creative (which coincides with the properties of the trickster); 2) protective; 3) cultural and organizational – bringing spiritual values, organization of socio-cultural relations within society; 4) didactic – promoting personality development, because often a culture hero is an example to follow; 5) mediation – mediation between worlds. It was found that the activities of the culture hero are not always aimed at exclusively positive changes in human society, which makes him close to the image of the trickster, however, it is he who provokes historical changes. Therefore, the image of a culture hero reveals an ambivalent and dualistic nature, since it combines both a serious activity aimed at cultural creation and clownish behavior.

The concept of “a hero of culture” is studied. It was revealed that unlike a culture hero, who exists within a certain mythological space, a hero of culture is an image of a real historical personality, a personification of the value attitudes of a certain cultural time-space. At the end of the twentieth century, the functions of a culture hero and a hero of culture are mixed, which contributes to the emergence of a “mass” hero of culture, whose influence is determined to a greater extent not by qualitative indicators, but by quantitative ones – popularity, speed, circulation, etc. A “mass” hero of culture encourages the creation of various subcultures, artistic trends, projects, thereby becoming a kind of “founder of tradition”, which is a feature of a mythological culture hero.

The artistic direction “Zhlob-art” has been studied, the specifics and peculiarities of the phenomena “homo-zhlobalicus” and “zhlobness”, their connection with tricksterism and their significance in modern Ukrainian art were determined. It was found that the main task of the “Zhlob-art” direction was not only a humorous and satirical demonstration of the reaction of artists to the phenomenon of zhlobness, but also its thorough analysis, resistance to the underestimation of moral and ethical values. At the same time, tricksterism is characteristic of the participants of this direction. It is emphasized that poverty is a mass phenomenon that, despite all negative manifestations, is present in almost all social strata of society, is inherent in all cultures of the world and affects its development. A representative of this phenomenon is homo-zhlobalicus (zhlob-man) – an ordinary average person, who is characterized by having no education, sloppiness, marginality, and deviant behavior. It was found that the trickster features such as liminality, asociality, marginality, communicativeness, provocativeness are characteristic of the zhlob. However, the zhlob is not identical to the trickster archetype exactly, he lacks a creative function. At the same time, homo-zhlobalicus has the characteristic features of a culture hero: the creation of his own mythologized world that simulates the real one; mediation – the ability to be between two worlds; inspiring various cultural texts, where homo-zhlobalicus occupies the main place.

The semantic features of the images of trickster, culture hero and a hero of culture in the play “Hamlet, or the phenomenon of Danish Katsapism” by L. Podervianskyi, the horror opera “Hamlet” by R. Grygoriv and I. Razumeiko are revealed. It was determined that in all three samples everyday, rough, sometimes

obscene language is used, which changes the original text from a tragic to a farcical-comic context. There is a process of recoding both the text – the use of words / expressions / artistic and visual means not characteristic of the literary original source; and the context – the transfer of the action of the tragedy to another cultural environment. As a trickster, Hamlet appears as a marker of changing cultural and value orientations, provoking the overturning, and rethinking of norms and rules. As a culture hero, Hamlet creates his own mythopoetic world in his mind, which coincides with the characteristics of a mythical culture hero. As a hero of culture, he is a creation of culture, personifies generally accepted patterns of behavior that positively correspond to a certain value-cultural system of society outside the mythological space and time.

The images of the Goat and Malanka in the oratorio of H. Havrylets “Barbivska Kolyada” were analyzed, and the features of a trickster and a culture hero were revealed. It was determined that in “Barbivska Kolyada” the composer uses the rites of the winter cycle, which cover the celebration of the entire Kolyada: starting from carols and ending with Jordan. Numbers from the oratorio are united by the main idea – the birth of Jesus Christ. It was revealed that in carols, Jesus Christ is associated with the Messiah, the Savior; the semantic meaning of them brings the protagonist of the oratorio closer to the image of a culture hero (according to the interpretation of K. Breisig, *Heilbringer* – the Creator and the Savior). It is noted that the characteristic trickster features of the “Goat Guiding” and “Malanka” rites coincide in many ways with the features of the carnival – disguises, masks, props are used, and all the fantastic features that are atypical for everyday human life are revealed in them. It was found that the trickster images of Goat and Malanka are characterized by ambivalence, dualistic nature, transmutation of low into high, contradictions in character. It was revealed that the oratorio uses a non-typical plot of the “Goat Guiding” rite in which the trickster image of the Goat acquires anthropomorphic features and gradually transforms into the image of the Hero-Savior (culture hero).

An interpretative and comparative analysis of the poem “Moscow-Petushki” by V. Yerofeyev and the opera of the same name by S. Lunyov was carried out, which made it possible to find out the common and different things between the trickster and the culture hero on the example of the image of Venichka Yerofeyev. It was revealed that the poem / opera is characterized by a functional change of the text and context, their certain reversal. The performance of the role of the text by the context is extremely relevant and indicative of tricksterism. This semantic paradox of the “wrong” relationship between the text and the context creates the conditions for the initial values to receive their counterpart – anti-values.

In S. Lunyov's opera “Moscow-Petushki”, two lines are seen: the first – high, heroic, “opera”, and the second – parodic, “operetta”, which are intricately interwoven, repel each other throughout the entire composition. Humorous is mixed with creepy, sublime, and tragic. Creating the image of Venichka Yerofeyev, his companions on the train, all the “companions” in life mentioned by Venichka, S. Lunyov continues the line of V. Yerofeyev, touching on the religious tonality, which is extremely important for any person. However, instead of an elevated mood

and enlightenment, curious farcical and tragicomic overtones are felt: all the characters are shown in a kaleidoscope of anecdotal and tragic, “amazing” and ordinary situations, thus canceling all kinds of status and social inequality. Just as the identity of the trickster changes all the time in the myth (corresponding sometimes to the animal world, then to the divine world), transformations of the main character take place in the poem / opera by Yerofeyev / Lunyov, which becomes an essential feature of the compositions.

Venichka Yerofeyev has the features of a trickster and a culture hero at the same time. As a trickster, he demonstrates his marginal behavior in disagreement with the rules of the surrounding environment – the Soviet society, to which Venichka both belongs and does not belong. At the same time, Venichka is characterized by motives of struggle, which is one of the signs of a culture hero. He tries to confront and solve conflicts by means of constructive dialogue, promoting his worldview, which makes him a “model” for behavior. As a culture hero, Venichka is capable of creating his own mythologized world, which is an idealized version of the real one. Between these worlds, he appears as a mediator, which is a common feature of both the culture hero and the trickster.

The peculiarities of the vocal language of the characters of the opera “Moscow-Petushki” are noted. To characterize the main characters, S. Lunyov introduces the following leit-intonations: the rising second intonations are characteristic of Venichka's vocal language, in particular the “interrogative” intonations of the “cross motif”; representatives of the infernal sphere – descending, imitating the move; Angels – imitations of folk festivities of buffoons; Choir – stylizations of liturgical singing. An important role is played by the orchestra, which includes a rhythmic leitmotif (an imitation of the clatter of train wheels, which permeates the entire musical material of the opera) and leit-intonations, which announce the appearance and depict the presence of infernal images. The verbal theme of the entire opera and poem is the phrase “Stand up and go” or “Talifa kumi”. To emphasize the atmosphere in which the action of the opera “Moscow-Petushki” takes place, S. Lunyov uses sound-image elements of the “howling” of a siren, the chirping of birds, the noise of the city, the folk festivity of buffoons, call signs and announcements of the railway station; imitation of a restaurant's “hackneyed” performance of romances and “improvisations” on the piano, the atmosphere in the middle of an electric train – the clatter of train wheels and the announcement of stops on the selector.

Tricksterism in the opera also manifests itself at the level of dialogues between the characters, in particular, in the dialogue between Venichka and the Angels. In the musical language of the latter not the expected intonations of music from a church mass sound, but intonations stylized as folk songs and reminiscent of buffoons plays in their character. The image of Angels is presented in a “distorted” form, not as a creation of God, but as a prototype of dark power. In the opera, S. Lunyov creates an ironic and sarcastic subtext by constantly mixing “high” style with folk and everyday and Soviet stylistics. Thus, the composer translates the tragic events of the opera “Moscow-Petushki” into a parodic and sarcastic flow and the plane of everyday life. This is trickster mediation, the border between the sacred and

the profane; conscious and unconscious; high, lofty, and low, brutal; tragedy and comedy, etc.

The research approaches and methods proposed in the dissertation suggest further development and in-depth study of the archetype of the trickster both in a broad cultural aspect and on the examples of specific cultural texts. The presented theoretical and analytical achievements and results can be used in training courses of educational institutions.

Key words: archetype, trickster archetype, trickster, culture hero, hero of culture, mythopoetics, Ukrainian musical culture, composer's creativity, artistic creativity.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці здобувача, у яких опубліковані основні наукові результати дисертації

1. Turchyna M. The Trickster Essence of the “Zhlobness” Phenomenon in Contemporary Ukrainian Art // Художня культура. Актуальні проблеми: Щорічний науковий журнал. / Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. 2020. Вип. 16, частина I. С. 143–152 DOI: <https://doi.org/10.31500/1992-5514.16.2020.205253>.
2. Turchyna M. The archetype of the trickster and its embodiment in the artistic images of Goat and Malanka (on the example of the oratorio of Hanna Havrylets «Barbivska Kolyada»). // Культурологічна думка: збірник наукових праць. / Національна академія мистецтв України, Інститут культурології. 2022. №22. С. 102-111. DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-22-2022-2.102-111>.
3. Турчина М. Трансформація архетипу трикстера в сучасному українському мистецтві на прикладі образу Гамлета. // Українські культурологічні студії: збірник наукових праць. / Київський національний університет імені Т. Г. Шевченка. 2022. №2 (11). С. 43-47 DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2022.2\(11\).08](https://doi.org/10.17721/UCS.2022.2(11).08).
4. Turchyna M. Mythopoetics of the Image of the Main Hero in S. Lunov’s Opera “Moscow-Petushki.” // Scientific Journal of Polonia University / Polonia University. 2021. v. 44, n. 1, P. 145–155. DOI: <https://doi.org/10.23856/4417>.

Наукові праці здобувача, які свідчать про апробацію матеріалів дисертації

1. Турчина М. Образи Кози та Маланки в ораторії Ганни Гаврилець «Барбівська коляда» крізь призму трікстерства: культурологічний аспект. // Тези дистанційного круглого столу «Діалог культур у процесі гармонізації постсучасного світу». 28 квітня 2020 р. / Інститут культурології НАМ України. Київ, 2020. С. 101–105.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	15
РОЗДІЛ 1. АРХЕТИП ТРІКСТЕРА: ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ.....	24
1.1 Поняття архетипу в науковій дослідницькій літературі.....	24
1.2 Трансформації феномену трікстера: від архетипу до художнього образу в культурі.....	37
1.3 Культурний герой та його генетичний зв'язок з архетипом трікстера ..	54
Висновки до Розділу 1	66
РОЗДІЛ 2. АРХЕТИП ТРІКСТЕРА В МИСТЕЦЬКОМУ ДИСКУРСІ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ.....	69
2.1 Трікстерська сутність феномена «homo-zhlobalicus» в сучасному українському мистецтві	69
2.2 Семантичні особливості образів трікстера та культурного героя (римейк «Гамлет, або феномен датського кацапізму» Л. Подерв'янського, жахОпері «Гамлет» Р. Григоріва та І. Разумейка).....	82
2.3 Культурний герой і трікстерські образи Кози та Маланки в ораторії Г. Гаврилець «Барбівська коляда»	93
Висновки до Розділу 2	107
РОЗДІЛ 3. МІФОПОЕТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ФЕНОМЕНА «ТРІКСТЕР» В ПОЕМІ-ОПЕРІ В. ЄРОФЄЄВА-С. ЛУНЬОВА «МОСКВА-ПЕТУШКИ».....	111
3.1. Феномени трікстера та культурного героя в поемі В. Єрофєєва «Москва-Петушки»	111
3.2 Міфопоетика трікстерського образу Венічки Єрофєєва в опері С. Луньова «Москва-Петушки».....	123
Висновки до Розділу 3	159
ВИСНОВКИ.....	164
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	176
ДОДАТКИ	198

ВСТУП

Актуальність дослідження. Виникнення уявлень про існування першооснов, котрі визначають життя людини не лише на фізіологічному, а й на духовному рівнях відбувається ще на ранніх етапах розвитку культури. Такими першоосновами є архетипи, якими просякнуті людське буття, соціум, культура тощо. Вони містять загальні надособистісні схеми, що властиві всьому людству, зберігають інформацію, передають її нащадкам незалежно від волі носія. Серед величезної кількості архетипів, що існують у культурі виокремлюється архетип трікстера, якому присвячено наше дослідження.

Трікстер – один з універсальних архетипів, який є втіленням всіх антисоціальних, інфантильних, неприйнятних аспектів «я», «тіньових» позасвідомих рис людини та суспільства. Згідно з К. Юнгом архетип трікстера є однією з надзвичайно давніх архетипових структур психіки, що символізує психологічне дитинство індивідуума та являє собою «Тінь» особистості [218]. Він формує єдине ціле разом з іншими провокаторами, «порушниками» культурних та соціальних правил, норм і табу. Архетип трікстера постає культурною універсалією – загальнолюдським прообразом, вираженим через подвійну символіку культурного героя та його Тіні.

Відмітимо, що архетип трікстера відображається в людській свідомості та архаїчній міфології через архетипові образи – трікстера та культурного героя, які існують у синкретичній єдності. В численних наукових розвідках акцентується увага на нерозривному зв'язку між образом трікстера та його двійника – культурного героя, які постають або як процес еволюції / еманції від одного образу до іншого, або як «полярні» за своїми характеристиками брати-близнюки, представники, посланники, супротивники вищого божества тощо. Адже часто в міфах персонажам, що відображають архетипові риси трікстера, одночасно характерні креативні й деструктивні властивості, здатність космізувати хаос, та вносити безлад в порядок, тим самим перетворюючи світ з ідеального в реальний.

В літературі та мистецтві архетип трікстера постає універсальною моделлю, прообразом «героя з тисячею облич» (за Дж. Кемпбеллом [191]), що трансформується через художні образи. Часто авторами культурних текстів створюються певні міфопоетичні світи зі своїми правилами та порядками, цінності яких не вписуються у свідомість персонажа, котрий намагається протистояти їм. Герой творів, який втілює трікстерські риси, зазвичай, постає супротивником заданих порядків середовища, в якому він знаходиться, він намагається деконструювати їх та / або адаптувати під своє світосприйняття, тим самим порушує правила заданого світу. Такими героями в нашому дослідженні є персонажі мистецького напрямку «Жлоб-арт», Гамлет з п'єси «Гамлет, або феномен датського кацапізму» Л. Подерв'янського, жакОпери «Гамлет» Р. Григоріва та І. Разумейка, Венічки Єрофеева (поема «Москва-Петушки» В. Єрофеева та однойменна опера С. Луньова), котрі втілюють у собі як риси трікстера, так і культурного героя.

Крім того, архетип трікстера представлений в нашій роботі як образ архаїчної міфології й фольклору, сталий образ давніх міфопоетичних систем, що живить мистецтво та літературу. В цьому сенсі з музично-культурологічної точки зору досліджується архетип трікстера в українських народних обрядах, зокрема, «Водіння кози» і «Маланка» з ораторії Г. Гаврилець «Барбівська коляда». У даному творі актуалізація фольклору відбувається як певна «реміфологізація» культури: повернення та відновлення минулих українських народних традицій у сучасному контексті.

Присутність трікстера та культурного героя об'єднує етнічні та національні культури різноманітних історичних епох аж до сьогодення. Легенди та міфи про трікстера у великій мірі вже були вивчені з точки зору антропологічного, етнографічного та історичного контекстів. Однак, на наш погляд, за межами вивчення архетипу трікстера залишилися наукові розвідки в широкому культурологічному контексті, що, з одного боку, виявило б «загальні властивості людської культурної експресії» [216, р. 3], а з іншого – надало можливість дослідити його інтерпретацію на прикладах конкретних

творів української літератури, образотворчого та музичного мистецтва. Чим і зумовлюється **актуальність** дослідження.

Об'єктом дослідження є архетип трікстера в культурі.

Предмет дослідження – архетип трікстера та його інтерпретація в українській музичній культурі кінця ХХ ст. – початку ХХІ ст.

Метою дослідження є комплексне вивчення, аналіз та інтерпретація сутнісних рис архетипу трікстера, його трансформацій в українській музичній культурі кінця ХХ ст. – початку ХХІ ст.

Відповідно до мети визначено наступні **завдання**:

- розглянути поняття «архетип» у науковій дослідницькій літературі;
- дослідити архетип трікстера, його трансформації та інтерпретації у культурі;
- розкрити сутність трікстера і культурного героя як універсальї культури та образів архаїчної міфології й фольклору;
- висвітлити риси культурного героя та його генетичний зв'язок з архетипом трікстера;
- дослідити мистецький напрямок «Жлоб-арт», визначити специфіку й особливості феноменів «homo-zhlobalicus» і «жлобство», їх зв'язок із трікстерством та значення в сучасному українському мистецтві;
- розкрити семантичні особливості образів трікстера, культурного героя та героя культури в римейку «Гамлет, або феномен датського кацапізму» Л. Подерв'янського, жахОпері «Гамлет» Р. Григоріва та І. Разумейка.
- проаналізувати образи Кози та Маланки в ораторії Г. Гаврилець «Барбівська коляда» та виявити риси трікстера і культурного героя.
- виявити взаємозв'язок, спільне та відмінне між трікстером та культурним героєм на прикладі образу Венічки Єрофеева у поемі В. Єрофеева «Москва-Петушки» та однойменній опері С. Луньова; здійснити інтерпретаційно-порівняльний аналіз поеми та опери.

Матеріалом дослідження стали: збірки есе, різноманітні тексти, твори образотворчого й музичного мистецтва, журналістські статті в яких висвітлюється тема жлобства; текст трагедії В. Шекспіра та його українські переклади, зокрема Ю. Андруховича, аудіозапис римейку Л. Подерв'янського «Гамлет, або феномен датського кацапізму», низка статей у періодичних виданнях щодо жахОпери «Гамлет» Р. Григоріва та І. Разумейка; ноти й аудіо- / відео записи ораторії Г. Гаврилець «Барбівська коляда»; текст поеми В. Єрофеева «Москва-Петушки»; MIDI-записи, лібрето опери С. Луньова «Москва-Петушки».

Методологічна основа дослідження. Аналіз наукової літератури надав можливість розглянути предмет дослідження цілісно у широкому теоретичному контексті: філософії, психології, культурології, історії, літературознавства, мистецтвознавства, музикознавства, що підтверджує необхідність комплексного, інтегративного розгляду конкретно досліджуваної проблеми. Проаналізовані наукові роботи дають уявлення про ступінь наукової розробленості в цілому та її окремих аспектів. Методологічний інструментарій дисертації ґрунтується на комплексному застосуванні наступних методів та підходів:

- *системний метод* надає можливість розглянути цілісно архетип трікстера та його трансформації через феномени трікстера, культурного героя та героя культури; виявити взаємодію та взаємозв'язки між даними феноменами;

- *компаративний метод* дозволяє прослідкувати формування та історичний розвиток понять «архетип», «архетип трікстера», «трікстер», «культурний герой», «герой культури»; з'ясувати спільне та відмінне між даними поняттями;

- *феноменологічний метод* виявляє сукупність сутнісних ознак архетипу трікстера, що дозволяє виокремити його серед інших існуючих архетипів; надає можливість засобом інтенціональної рефлексії визначити його відображення у культурі, зокрема феномени «homo-zhlobalicus» та

«масовий» герой культури у межах їх власної міфологічно-симулятивної реальності;

- *семантичний підхід*, пов'язаний з аналізом культурних текстів дисертації (твори художнього напрямку «Жлоб-арт», переклад Ю. Андруховича трагедії В. Шекспіра «Гамлет, принц данський», римейк Л. Подерв'янського «Гамлет або феномен датського кацапізму», жах Опера Р. Григоріва та І. Разумейка «Гамлет», ораторія Г. Гаврилець «Барбівська коляда», поема В. Єрофєєва «Москва-Петушки» та однойменна опера С. Луньова), визначити в них смислові зв'язки, їх інваріантність у культурі, зокрема у міфопоетичному часопросторі.

- *перфомативний підхід* використовується задля вивчення архетипу трікстера як універсалії культури, розширює межі його розуміння не лише у контексті міфології й фольклору, а й надає можливість прослідкувати його відображення у художній та композиторській творчості. Перфомативність трікстера відтворює інсценування дійсності (за Л. Бабушко [8; 9]), стає засобом його втілення через образи культури, літератури, музичного мистецтва тощо.

- *інтерпретативний метод* є перспективним вектором пошуків нових смислових та образних горизонтів у визначенні багатоваріантності авторського задуму.

Теоретичною базою даного дисертаційного дослідження стали:

- дослідження, присвячені розгляду поняття «архетип», різноманітних аспектів «колективного позасвідомого» зарубіжних (С. Аверінцев [4], М. Бодкін [185], М. Еліаде [44; 199; 200], В. Какабадзе [59], Л. Леві-Брюль [232], К. Леві-Строс [230; 231], О. Лосєв [86; 87; 88], Е. Мелетинський [96; 97], Н. Фрай [206; 207], З. Фройд [204; 205], К. Юнг [173; 174; 175; 176; 218; 220; 221]) та українських (Т. Доній [43], С. Кримський [71; 72; 73; 74], Л. Левчук [79], В. Менжулін [100], М. Міщенко [105], С. Пригодій [129], І. Процик [131; 132], М. Северінова [135], Т. Шестопалова [169]) науковців;

- фундаментальні роботи, в яких досліджуються феномен міфу та міфопоетика творчості (М. Бахтін [12; 13], Б. Бєбкок-Абрамс [179], Ф. Боас [183; 184], Д. Брінтон [187; 188; 189; 190], М. Еліаде [170; 202], К. Керенї [223], К. Леві-Строс [230; 231], Е. Мелетинський [95; 96; 99], Р. Петаццоні [235], П. Радін [240], М. Рікеттс [241], В. Тернер [249], Л. Хайд [215], В. Хайнс і В. Доті [216], М. Хренов [157], А. Хулткранц [214], К. Юнг [229]); а також наукові розробки та розвідки щодо архетипу (образу) трікстера (А. Биконя [18], С. Карпенко [62], М. Липовецький [83], В. Топоров [148]);

- теоретичні розробки щодо поняття «культурний герой» і «герой культури» зарубіжних мислителів (Г. Бауман [181], К. Брейзіг [186], П. Еренрайх [198], Т. Карлейль [192], Е. Ланг [226], Е. Мелетинський [95; 97], Х. Тегнеус [244], В. Тернер [249], С. Токарєв [103], В. Шмідт [242]) та українських науковців (Ю. Бєнтя [15], А. Биконя [18], О. Гриценко [32], Н. Ковтун [63], М. Найдорф [111]);

- роботи, присвячені дослідженню та аналізу мистецького напрямку «Жлоб-арт» А. Мухарського [109], О. Найдена [110], О. Петрової [123; 124], І. Шалінського [160] тощо;

- наукові розвідки, в яких обґрунтовуються різні аспекти дослідження трагедії «Гамлет, принц данський» В. Шекспіра зарубіжних (А. Анікст [7], Г. Біренбаун [182], Е. Джонс [217], С. Крічлі та Д. Вебстер [194], Г. Левін [229], Е. Столл [243], Дж. Хенкінс [211], З. Фройд [205]); та українських науковців (М. Ажнюк [5], М. Деркач [38], Л. Коломієць [64]); роботи Ю. Гарюнової [29], О. Цибулько [158], присвячені аналізу римейку Л. Подєрв'янського «Гамлет або феномен датського кацапізму»;

- теоретичні розробки, в яких досліджуються обряди зимового циклу «Водіння Кози» та «Маланки» Т. Андрєєвої [6], С. Грици [101], О. Курочкіна [75], Р. Пилипчука [125], О. Смоляк [142]; музикознавчі праці, в яких представлений аналіз особливостей хорової творчості Г. Гаврилець,

зокрема, ораторії «Барбівська коляда» Т. Багрій [10], О. Бенч [16], Т. Маскович [92], Т. Невінчаної [112], І. Нискогуз [114] та інші;

- наукові розвідки, присвячені поемі В. Єрофєєва «Москва-Петушки» та аналізу інтертекстуальних зв'язків тексту поеми з іншими культурними текстами: Д. Бикова [42], Н. Верховцевої-Друбек [25], А. Геніса [31], С. Лащенко [78], М. Липовецького [80; 81; 82; 84], Є. О. Смирнової [141] та інші;

- музикознавчі роботи та дослідження, присвячені особливостям творчості С. Луньова та його опері «Москва-Петушки» (Т. Бачул [14], Н. Васіної [23], О. Моцар [106; 107; 108] тощо).

Наукова новизна дослідження полягає у тому, що *уперше* в українській культурології зроблено спробу комплексного вивчення архетипу трікстера, його трансформацій та інтерпретацій в українській музичній культурі кінця ХХ – початку ХХІ століття. Здійснено синтез культурологічного та музикознавчого підходів у вивченні архетипу трікстера, що надало можливість виявити сутність цього феномену в українській музичній творчості зазначеного періоду. Виявлено генетичний зв'язок архетипу трікстера з культурним героєм, а також прослідковано трансформацію архетипу трікстера в культурного героя та героя культури у сучасному українському мистецтві та літературі. У даному контексті проаналізовано твори українських композиторів: жакОперу «Гамлет» Р. Григоріва та І. Разумейка; ораторію Г. Гаврилець «Барбівська коляда»; оперу С. Луньова «Москва-Петушки». Крім цього, досліджено особливості образів трікстера, культурного героя та героя культури в п'єсі «Гамлет, або феномен датського кацапізму» Л. Подерв'янського, а також тексті В. Шекспіра «Гамлет, принц данський» у перекладі Ю. Андруховича. Феномен трікстерства проаналізовано на прикладі мистецького напрямку «Жлоб-арт», виявлено сутнісні риси цього феномену, що є близькими до трікстерства – провокативність, маргінальність, стьоб, троллінг, карнавалізація тощо. Доведено, що головними чинниками трікстерізації художніх образів є:

зіставлення міфологізованого та реального часопросторів, трансгресивний перехід, поетика оксюморонних зближень, утворення гіперреальності, сакралізація або десакралізація світу в залежності від обставин, перекодування тексту та контексту, використання вербально-музичних алюзій.

Отримало подальший розвиток: дослідження феномена «архетип» як універсальї культури, архетипу трікстера та культурного героя; подальшої розробки набули ідеї міфопоетики художньої творчості; *уточнено* властивості та функції трікстера, культурного героя та героя культури; термінологічне значення понять «архетип», «трікстер», «культурний герой», «*homozhlobalicus*» у культурологічному дискурсі.

Перспективами дослідження є подальше вивчення архетипу трікстера та культурного героя у літературі та мистецтві світової й української культури. Також подальшої розробки потребує дослідження феномену героя культури, його зв'язків з архетипом трікстера і культурним героєм. Крім того, необхідно розширити межі вивчення культурних текстів в аспекті проблематики даного дисертаційного дослідження.

Апробація дисертації відбувалася під час виступів на наукових і науково-практичних конференціях: XIX Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки» (ОНМА ім. А. В. Нежданової, Одеса, 17-19 квітня 2019 року); Міжнародна наукова конференція «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» (ІПСМ НАМ України, Київ, 6-7 листопада 2019 року); XVI Міжнародна науково-практична конференція «Україна першого двадцятиліття XXI століття: культурно-мистецький вимір» (РДГУ, Рівне 17-18 листопада 2020 року); II Міжнародна наукова конференція «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» ІПСМ НАМ України, Київ 11-12 листопада 2020 року); Круглий стіл «Сучасні естетичні тенденції у музичному мистецтві» (НАМ України, Київ 11 грудня 2020 року); III Всеукраїнська науково-практична конференція «Сучасні виміри української регіоналістики» (ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, Київ 7 квітня 2021 року); Круглий стіл «Сучасні

естетичні тенденції у музичному мистецтві» (НАМ України, Київ 3 червня 2021 року); V Міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (НМАУ ім. П. І. Чайковського, 4–6 листопада, 2021 року). Основні ідеї та засади дослідження були викладені у звітах та обговореннях на засіданнях кафедри теорії та історії культури НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Публікації. За темою дисертаційної роботи опубліковано чотири статті в спеціалізованих наукових виданнях. Три з них – у наукових фахових виданнях, затверджених МОН України, одна – у зарубіжному фаховому виданні країни ЄС.

Теоретичне і практичне значення отриманих результатів: матеріали дисертації із зазначеної проблематики можна застосовувати у подальших наукових дослідженнях культурологічного та музикознавчого спрямування, у закладах вищої освіти як лекційний матеріал при викладанні навчальних дисциплін, зокрема історії української культури, історії української музики.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами: дисертаційне дослідження відповідає темі №3 «Українська музична культура: культурологічні, соціологічні, художньо-естетичні, педагогічні та виконавські аспекти» перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (2021–2025 рр.). Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (протокол №5 від 14 грудня 2021 року).

Структура роботи. Дисертація складається з анотацій українською і англійською мовами, вступу, трьох розділів (8 підрозділів), висновків, списку використаної літератури та додатків. Список використаних джерел складає 249 позицій, з них 70 – іноземними мовами. Загальний обсяг дисертації становить 200 сторінок, з них 163 – основного тексту.

РОЗДІЛ 1

АРХЕТИП ТРІКСТЕРА: ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1 Поняття архетипу в науковій дослідницькій літературі

Поняття «архетип» існувало ще за часів Давньої Греції, однак, протягом історії воно набувало нових смислів та ставало джерелом різноманітних досліджень й, навіть, окремих напрямків та шкіл. Так, вже у ХХ столітті, відомий швейцарський психоаналітик та мислитель К. Юнг звертається до ідей давньогрецького філософа Платона про ейдоси (від давньогрец. «образ», «вигляд»), – ідеальні зримі прототипи всіх речей та образів, котрі проявляються у процесі мисленнєвої діяльності людини та втілюються в матеріальному світі, що стали близькими до юнгіанських ідей про архетипи. Саме тому він вводить до наукового тезауруса в аналітичну психологію термін «*архетип*» («*arche*» – першооснова, першоелемент, з якого складається світ, початок, з якого починаються всі події; «*typos*» – печать, *imprint*-відбиток) [221].

Отже, архетип (від грец. «першообраз») – центральна категорія в аналітичній психології, що означає універсальну схему або початкову модель, котра міститься в колективному позасвідомому та впливає на психіку та поведінку людини відповідно до її життєвого досвіду. Згідно з Юнгом, архетипи характеризують первинні схеми образів (прообрази), колективні патерни, стійкі міфологічні мотиви, що існують з вікопомних часів та підсвідомо відтворюються й постійно повторюються у віруваннях, казках, міфах, легендах, фольклорі, творах літератури та мистецтва, сновидіннях, фантазіях, мареннях, галюцинаціях тощо.

Для нашого дослідження видається корисним звернення до історії інтерпретації поняття «архетип» у контексті його *сакрального* розуміння.

Починаючи від архаїчних часів, архетип як основа міфів завжди розумівся з сакральної точки зору, оскільки він був першоосновою / першодією / першозразком, від «якого все починалося» (за М. Еліаде [200]). У більш пізні часи раннього Середньовіччя поняття «архетип» наповнюється новими значеннями та трактуваннями. Після появи християнства відбувається зміна світоглядних орієнтирів у житті людини, а саме, буття людини розглядається з позиції існування Бога, котрий розглядався як Архетип архетипів, тобто першооснова всіх і всього. Відповідно такий Архетип розумівся як певне сакральне, а тому архетиповий смисл надавався різноманітним текстам, трактатам, образам, що присвячувалися Богу, Божественному.

Однак, перш ніж перейти безпосередньо до архетипу, розглянемо детальніше поняття «сакрального». Вже в архаїчній культурі розуміння сакрального було амбівалентним, оскільки воно трактувалося, одночасно, як благо й небезпечне, творча й руйнівна сила тощо. Для первісної людини сакральним позначається надприродна сила, яка персоніфікується через образи зооантропоморфних та антропоморфних божеств, відбувається сакралізація елементів (реальні предмети та об'єкти, природні явища тощо) профанного світу. В Середньовіччі сакральне розуміється у контексті духовної культури, що нерозривно пов'язана з Божественним, релігійним, священним. В латинській мові близьким за значенням до сакрального є слово *sacer*, що означає подвійний характер священного – присвячення богам, величне й прокляте, те, що вражає й викликає страх.

До наукового тезауруса поняття «сакральне» ввів французький соціолог Е. Дюркгайм [195], який зазначає, що сакральне є началом від якого формується суспільства. Німецький релігієзнавець Р. Отто акцентує на нумінозному¹ та ірраціональному характері сакральності, що здатне одночасно вражати й підкоряти своїй волі. У своєму дослідженні «Ідея про священне. Про ірраціональне в ідеї божественного і його співвідношенні з раціональним» [234], німецький вчений підкреслює амбівалентний характер

¹ Від *numen* – безособистісна божественна сила

сакрального, яке водночас здатне захоплювати й жахати. М. Еліаде визначає сакральне як творче начало буття, що є абсолютним та всезагальним. Румунський релігієзнавець у роботі «Священне й мирське» [44] розглядає сакральне і профанне як два образи буття людини, що здатні до взаємопроникнення, де сакральне – це міфологічний час, а профанне – історичний, лінеарний.

Одним з перших дослідників, хто вжив поняття «архетип» у контексті його сакрального розуміння був юдейсько-елліністичний філософ Філон Александрійський (або Філон Юдей). Для нього архетип є позначенням «образу Бога в людині» (*imago Dei*) або Божественної першооснови. Філософ вперше висунув ідею абсолютного та єдиного Бога як «космосу всіх нескінченних ідей», «архетип архетипу» (за Ф. Кляйном [224]). Близькими до ідей Філона Александрійського є ідеї Діонісія Ареопагіта [41], котрий використовував поняття «архетип» для характеристики початкових універсальних образів, що існують «з давніх-давен». Слово «архетип» зустрічається в роботах й богослова Іринія Ліонського, котрий розглядає божественне створення світу як архетипову подію: «Творець світу створив речі не з самого себе, він переніс зі сторонніх йому архетипів» [173, с. 30].

Філон Александрійський визначає Бога як невидимого творця світу, що має трансцендентну природу. Всі образи Бога належать до Божественної сили – Логосу (Слово), котрий визначається як Божий розум, ідея всіх ідей (архетипова ідея), точний відбиток Абсолюту, первородний син Божий, першообраз Всесвіту, сила, що створює світ, душа тощо. Логос має нематеріальну природу та займає проміжне положення між Богом, та його творіннями. Він одночасно належить як до сакрального, так і до профанного, оскільки від самого початку Логос є втіленням божественного начала, що трансформується у своїй концепції Філон Александрійський спирається на ідеї Платона про ейдоси та поєднує їх зі своїм розумінням Божественної сили. Логос – це сукупність божественних ідей, що утворює ідеальне впорядковане буття, де все підпорядковується сталому закону. Оскільки Логос є образом

Бога, то Бог виступає як архетип до Логосу, останній є архетипом для решти речей, що своєю чергою є його образами. Логос (за Філоном Александрійським [237]) є вмістилищем ідей та образів, що пронизують та впорядковують весь світ [236].

Відмітимо, що Філон Александрійський спирається поняття Логос не лише у розумінні Божественної сили, як вищої сакральної, а й на його інтерпретацію давньогрецьких філософів. У філософів Античності Логос має складний комплекс визначень, він означає одночасно й слово й поняття, мову й судження, зміст, порядок, закономірність. У розумінні давніх греків, Логос є інструментом для аналізу буття людини з позиції раціонального мислення, що є принципово протилежним до міфологічного мислення, яке було притаманне для архаїчних часів. Відбувається так званий рух від «міфу до Логосу» (за Ф. Кессіді [76]), від синкретичного знання, де ще об'єднані дійне та фантастичне, ілюзорне до реального. Зазначимо, що міфологічне мислення обумовлено чуттєвим та образним сприйняттям світу у вигляді символів, відсутністю поділу на суб'єкт та об'єкт, синкретичністю.

Необхідно відзначити, що починаючи з доби Відродження, починається поступовий відхід від розуміння сакрального як тільки божественного. Такий підхід набуває особливої актуальності вже з кінця XIX століття (варто згадати Ф. Ніцше [115] з його ідеєю про «смерть Бога=смерть християнських / культурних цінностей») та існує до сьогодні. Йдеться про поширення звернення до «небожественного сакрального» (за С. Зенкіним [57]), особливо наприкінці XX – початку XXI століття. Такий підхід дозволяє аналізувати архетип трікстера в даному ракурсі, що говорить про поєднання в трікстерських образах сучасного мистецтва амбівалентних рис: сакрального та профанного, високого та низького, трансцендентного та іманентного, офіційного та маргінально-сміхового, символічного та реального etc., що існують одночасно та являють цілісну структуру. Завдяки такому поєднанню полярних рис, відбувається й перевертання ситуації – «профанізація

сакральності» / «сакралізація профанності», піднесення низького, зниження високого.

Але і в ХХ столітті існують традиційні уявлення про сакральне, як, наприклад, у М. Еліаде, який саме з такої позиції розглядає поняття «архетип» поняття як «форма», «патерн», «парадигма», «трансцендентальна модель», ідеальні зразки сакрального, «божественний взірець», наслідування яких сприяє утворенню «справжньої реальності». М. Еліаде акцентує: «Для первісної людини наслідування архетипової моделі є поверненням до міфічного часу, коли вперше відбулося втілення архетипу» [200, р. 76]. Як зазначає О. Міхельсон [104], румунський мислитель виокремлює наступні архетипи – сакрального простору та центру; сакрального часу; неба; солярний та місячний архетипи; архетипи води, каменю, землі; архетип міфу та символу тощо. Серед всіх зазначених архетипів для нашого дослідження набувають особливого значення архетипи сакрального простору, часу, міфу та символу у неподільній єдності та цілісності з якими існує архетип трікстера.

Так, М. Еліаде наголошує на тому, що простір стає сакральним лише тоді, коли стає реальним, що відбувається засобом його «космізації» та відтворення ритуалів та обрядів, що наслідують акт творення світу в міфічний час. Час стає міфічним (*in illo tempore*), коли всі ритуали, обряди, повторення та відтворення архетипів здійснюються не лише в сакральному просторі, але й в «той», «сакральний» час, що були вперше здійснені божеством, тотемним предком або героєм. Людина, що наслідує даним зразкам, як би переноситься в час, коли ці зразки були створені вперше. Міф, не зважаючи на архаїчну змістовність слугує зразком / моделлю / формулою будь-якої дії людини, що передбачають наявність абсолютної реальності, що виходить за межі людського буття. Будь-який предмет або дія в міфі сакральні, адже вони набувають символічного значення та стають першими зразками, котрі були створені в міфологічний час та мають свої втілення / переосмислення, набувають нового змісту у пізніші історико-культурні часи.

Представлена концепція М. Еліаде є близькою до концепції Юнга про «колективне позасвідоме», яку румунський мислитель називає «колективною пам'яттю», що є для Еліаде «позаісторичною». А саме – повторення в історії таких архетипових моделей неможливо мислити у традиційному розумінні лінійного розвитку історії, а тому у румунського дослідника виникає ідея про позаісторичність колективної пам'яті.

Сукупність всіх архетипів є складовою змістовності поняття «колективне позасвідоме», яке вводиться у науковий тезаурус К. Юнгом. Але, перш ніж світ познайомився з концепцією Юнга про колективне позасвідоме, німецький філософ Г. Ляйбниць вводить близьке до нього поняття «неусвідомлене» (ориг. «inaperceptibles»). Ляйбниць розглядає дане поняття як нижчу форму духовної діяльності, – неясного відчуття та сприйняття, смутних образів [228, р. 145], – для позначення неусвідомленого в певний момент.

Пізніше поняття «неусвідомлене» розвивалося та набувало нових змістів та значень. На ідеї Г. Ляйбниця спиралися у своїх дослідженнях І. Кант, Г. Гегель, С. К'єркегор, Е. фон Гартман, А. Шопенгауер, Ф. Ніцше та інші. Так І. Кант визначає неусвідомлене як «темні уявлення» (ориг. «dunklen Vorstellungen» [222]) в душі людини, котрі хвилюють та впливають на її розсудок, що намагається їх приборкати. Неусвідомлене (за І. Кантом) пов'язане з інтуїцією як безпосереднім отриманням знанням у формі здогадки.

Близькими до ідей К. Юнга про «колективне позасвідоме» є концепція німецького філософа Г. Гегеля. Німецький філософ наголошує на тому, що свідомість людини виходить з «темного позасвідомого тайника», який є вмістилищем численних образів та уявлень. «Темний позасвідомий тайник» (за Г. Гегелем [213]) – це форма позасвідомої діяльності розуму людини, де зовнішня перцепція зберігається та переходить у внутрішнє сприйняття через образи, що протягом свого історичного існування акумулюються та асимілюються. Німецький філософ підкреслює, що вилучення окремого образу з внутрішнього темного позасвідомого тайника

стає можливим лише при його повторному спогляданні (пригадуванні), що сприяє його усвідомленню. Г. Гегель простежує процес усвідомлення даних образів, уявлень та їх вплив на життя людини, в той час, коли К. Юнг досліджує сходження архетипів в людську свідомість. Інший німецький філософ Е. фон Гартман визначає, що позасвідоме є невіддільною частиною людської психіки, рушійною силою в житті, котре при взаємодії з матеріальним носієм (нервовою системою людського організму [213, s. 474]) утворює свідомість.

У визначенні «колективного позасвідомого» К. Юнг спирається на ідеї «позасвідомого» австрійського психоаналітика З. Фрейда [204], котрий розглядав його як спадкову психічну сферу до якої входять витіснені дитячі враження та вроджені інстинкти, що відображаються у діях людини та мають позасвідомий характер. Згідно з австрійським психіатром, позасвідоме існує за межами часового, раціонального, соціального вимірів та є комплексом всіх пригнічених бажань, що регламентуються почуттям задоволення у людини. Ядром позасвідомого є «первинні бажання» людини, що є джерелом та мотиватором поведінки людини, організуючим центром, навколо якого структурується решта складових людської психіки. У позасвідомому зосереджене все те, що суперечать нормам та правилам поведінки та суспільної моралі, тіньові сторони буття людини, її імпульсивні та агресивні схильності, що витіснено свідомістю у сферу позасвідомого та є близьким до характеристики архетипу трікстера або «Тіні» К. Юнга.

К. Юнг використовує та розширює ідеї З. Фрейда про те, що позасвідоме являє собою компонент психіки індивідуума, який формує ідеї, враження, емоції й почуття, та розробляє власну концепцію «колективного позасвідомого». Згідно з Юнгом позасвідоме зумовлює / підкоряє / впливає на свідоме. На відміну від З. Фрейда, котрий сприймав позасвідомість як сховище витіснених думок, травматичних спогадів та ділив людський розум на три структури – Воно, Я (Его) та Над-Я (Супер-Его), швейцарський психіатр поділяє позасвідоме на его, індивідуальне та колективне позасвідоме. Якщо

Фройд опирався на універсальність об'єктивної реальності та шукав закономірності функціонування психіки, К. Юнг фокусувався на внутрішніх смислах, знаходячи підтвердження існування життя в накопиченому життєвому досвіді людини через архетипи колективного позасвідомого.

Окрім, концепції З. Фрейда, К. Юнг у розробці теорії «колективного позасвідомого» спирається на розвідки й інших дослідників. У 1898 році вийшла друком книга французького філософа та соціолога Е. Дюркгейма «Уявлення індивідуальні та уявлення колективні» [196], в якій автор вводить поняття «колективні уявлення» (ориг. «*representations collectives*»), часткову назву якого К. Юнг використовує у своїй теорії про «колективне позасвідоме». Близькість даних понять є очевидною тільки за назвою, оскільки за своїм змістом «колективні уявлення» не мають відношення до психічних процесів, зокрема, до людського позасвідомого та означають сукупність почуттів та вірувань, що об'єднують всіх членів певного соціуму / групи / спільноти у своєрідну систему та «нав'язуються» соціальним середовищем.

Ідеї Е. Дюркгейма та К. Юнга поєднує французький філософ Л. Леві-Брюль у роботі «Надприродне у первісному мисленні» [232], де автор зазначає, що колективні уявлення властиві певній соціальній групі та, набуваючи форми свідомого, передаються з покоління в покоління. Дані «колективні уявлення» постають у вигляді символічних фігур, котрі можуть нав'язуватися людині, викликати різні емоції.

У своїй ідеї про колективне позасвідоме К. Юнг виокремлює два шари: *особистісне*, основою якого є вроджені структури психіки окремої особистості, котра спирається на власний досвід та досягнення; та *колективне* – вроджена структура психіки, яка не сприймається людською свідомістю безпосередньо, має трансцендентальний характер та являє собою накопичення психічних процесів, що містять інформацію про попередній хід історії / культури та трансформуються у загальнолюдський досвід.

Колективне позасвідоме продукує архетипи для котрих властивий схематичний характер та які не мають внутрішнього змісту і представляють

формальні елементи психіки людини, що накопичуються протягом багатолітнього досвіду. Відзначимо, що архетип «у чистому вигляді» позбавлений будь-якого етичного або естетичного змісту, але у процесі його усвідомлення, він набуває зазначених рис.

Корисним для нашого дослідження є звернення до уявлення про колективне позасвідоме В. Какабадзе, який вважає його вмістилищем «архетипових образів» [59], що знаходяться у свідомості окремої особистості та реалізуються за допомогою образів, які передаються з покоління в покоління. Відмітимо, що архетипові образи не є абсолютно тотожними до архетипу. Ще К. Юнг наполягав на чіткому розмежуванні даних понять, адже архетип завжди входить у свідомість не безпосередньо, а в формах колективних образів та символів. У розумінні поняття «архетиповий образ» В. Какабадзе розмежовує поняття «архетип в собі» та «архетипові уявлення», що є близькими відповідно до понять «архетип» та «архетиповий образ». Згідно з Какабадзе «архетипові уявлення» – це проявлений у свідомості зміст цього потенційного утворення у вигляді образу чи процесу [59, с. 103].

Архетипи (як першообраз) через архетипові образи здатні відображатися в художніх образах, адже згідно з мислителем О. Лосєвим, «будь-який першообраз є ідеальним образом і уявляє собою <...> результат певної психічної діяльності суб'єкта» [88, с. 98], тому художній образ набуває смислу і характеру художнього, в залежності від того, яким чином втілюється першообраз в образі. Як відзначає М. Северинова, О. Лосєв «наголошує на безумовній єдності первообразу та образу як головної первопричини всього мистецтва. І, хоча він не вживає термін «архетип», проте змістовно мова йде саме про поняття архетипу як інваріант (первообраз) та його варіативність (образи), стверджується неможливість існування художнього без цих “двох сфер буття водночас”» [135, с. 142]. Оскільки, основою художнього образу є архетипові образи, він формується під впливом архетипових образів, реалізується у людській свідомості та здобуває свою матеріальність у сфері культури, літератури та мистецтва.

Відомий літературознавець С. Аверінцев розглядає архетипи як «символічні схеми», що є основою для формування конкретних, наповнених змістом образів, котрими людина оперує в реальному житті та діяльності [4, с. 127]. Тому, погоджуючись з думками дослідників, зазначимо, що архетиповий образ є формою прояву архетипу у свідомості людини, для якого властива чуттєво-емоційна природа, що здатна впливати на поведінку людини. У свідомості людини архетиповий образ може проявлятися та трансформуватися у вигляді образу або у вигляді символу, витоками котрого є колективне позасвідоме.

У сучасній гуманітаристиці поняття «архетип» стає міждисциплінарним, адже воно виходить за рамки сфери аналітичної психології та розробляється як культурна універсалія в філософії, культурології, філології тощо. Саме поняття «архетип» набуває статус *«метакатегорії»*, що забезпечує трансляцію та синтез різних науково-дослідних парадигм. Теорію про архетипи К. Юнга продовжували розвивати та доповнювати його послідовники: зарубіжні дослідники – М. Бодкін, Н. Фрай, М. Еліаде, К. Леві-Стросс, С. Аверінцев, О. Лосєв, Е. Мелетинський, А. Пелипенко та інші.; українські – С. Кримський, Л. Левчук, М. Северинова та інші.

Найдавніша культурна форма, де існують та відтворюються архетипи – міфологія, коли у житті людини з'являються суб'єктно-об'єктні відносини. К. Юнг виокремлює міфологему, або «архетиповий образ як безпосередню реалізацію даної моделі в міфах, легендах, літературі» [20, с. 71]. На думку психоаналітика, лише «в продуктах фантазії першообрази стають видимими» [174, с. 213]. Відмітимо, що міф є формою світоглядного самовираження, реальністю для тогочасної людини, що викликані фантазією та афектами, основою котрих є архетипи. Для людини виникає потреба адаптуватися до власного внутрішнього світу, де дана адаптація відбувається за допомогою магії, ритуалів, обрядів, міфів. У процесі міфотворчості відбувається трансформація архетипу, адже у процесі свого генезису від свого

нематеріального начала до втілення у художні образи мовою об'єктивного світу, архетипи здатні видозмінюватися, набувати або втрачати деякі свої властивості. Однак, самі архетипи залишаються незмінними, передаються з покоління в покоління та утворюють підґрунтя для нової міфотворчості.

Розглянемо, дослідження архетипів як сталих образів архаїчної міфології та фольклору в літературі та мистецтві у ХХ столітті. Приблизно з 20-х років у західній філології виникає ритуально-міфологічна школа, представники котрої, спираючись на ідеї К. Юнга, вводять категорію «архетип» в літературознавство та визначають її як загальну сталу модель, що формує сприйняття й розуміння архетипу. Літературний архетип виникає у формі образів й персонажів, мотивів, підсвідомо знайомих сюжетів, що «подорожують» з одного твору в інший. Він постійно розвивається та здатний адаптуватися й асимілюватися до панівної культурної ситуації, що робить його актуальним в будь-який історичний період. Саме ця теорія у нашому дослідженні експлікується на аналітичний матеріал Третього Розділу роботи, присвячений поемі-опері В. Єрофєєва-С. Луньова «Москва-Петушки».

Теоретики ритуально-міфологічної школи – М. Бодкін та Н. Фрай – при дослідженні архетипів, поєднали ритуалізм з юнгіанством. Так М. Бодкін представляє поняття «літературного позасвідомого» «як складової» емоційно-психологічних моделей літературних образів, сюжетів, символів, що володіють «пам'яттю з естетичною цінністю» [185, р 5]. Він досліджує метафори в поезії, де вказує на породження емоційного, однак надлюдського життя в них. М. Бодкін виділяє архетипи нового народження, символи переходу від смерті до життя та образи божественного, героїчного та демонічного.

Канадський літературознавець Н. Фрай наслідує К. Юнга, однак вважає гіпотезу колективного позасвідомого не обов'язковою. У своїй концепції «аналогічного металітературознавства» він зазначає, що література використовує загальні принципи (архетипи, сюжети, теми) – починаючи від міфу та закінчуючи сучасними творами. Тому Н. Фрай вважає, що міф –

першоджерело всієї літератури, де першоосною є архетипи та набір архаїчних сюжетів, що постійно повторюються та втілюються практично у всіх літературних напрямках та стилях [207]. У дослідженнях Фрайя проводяться паралелі між природними циклами та змістовністю міфів. Так, відповідні пори року породжують образи, сюжети та жанри, а тому для нашої роботи є корисною думка Н. Фрайя про тісний зв'язок поетичних ритмів з природними ритмами (див. 2.3). В цьому сенсі викликає інтерес ідея автора про народження, загибель та воскресіння героя, якого мислитель ще не називає «культурним», але за своїм змістом повністю відповідає даному визначенню. Такі природні ритми як народження, схід зорі та прихід весни, за Фрайєм, є уособленням міфів про народження героя, його воскресіння, що символізувало загибель темряви.

Культуролог та літературознавець Е. Мелетинський розробляє власну концепцію архетипів. Для нього архетипи – «це первинні схеми образів й сюжетів, що складають певний початковий фонд літературної мови, котрий розуміють у найширшому сенсі» [96, с. 73]. Мелетинський наголошує на схожості «первинних схем образів» в давній міфопоетичній творчості, котрі називає «сюжетними архетипами», що знаходять своє втілення у літературі пізнішого періоду. Адже у міфі, епосі, легендах та казках присутні певні архетипи, котрі здатні до зміни та трансформації в архетипові образи, однак при цьому вони завжди зберігають своє початкове значення. Архетипи «запускають» у свідомості людини певні психічні процеси, котрі змушують її емоційно реагувати та добудовувати знайомі сюжети.

Відзначимо, у різних народів існує схожість / типовість архетипів, оскільки їм властива позасвідомо природа, що «лежить в основі почуттєво-настрійних комплексів і розділяє їх автономію» [221, р. 89], структурує розуміння світу. Це структурні елементи людської психіки, що приховані в колективному позасвідомому є загальними для людей. Архетипи виявляють стійкі й універсальні начала та існують у колективному позасвідомому лише у «формах без змісту» [173].

Будь-які архетипи мають нескінченну кількість варіантів втілення та здатні до модифікації, часто відповідають запитам історичної та культурної ситуації. Проте, не зважаючи на таку варіативність, у науковій літературі існує певна диференціація архетипів, як:

- універсальних образів – вогню, хаосу, дороги, держави, творця тощо;

- локальних образів, дії котрих обмежені рамками часопростору [60]. Даний архетип властивий певній соціальній групі, котрий є актуальним на момент її існування й розквіту, однак, він не є загальним й універсальним у світовому контексті та залежить від панівної історичної, культурної або політичної ситуації;

- етнокультурних образів, котрі властиві певному народу чи етнічній групі, що персоніфікують його неповторні своєрідні духовні цінності [133];

- «вічних» образів культури, котрі містять невичерпну кількість смислів, високу духовну цінність, здатність долати межі часопростору. Вони є сталими, зрозумілими та актуальними у всі часи, джерелом народження різноманітних сюжетів, їх ідентичність не порушується. Такими «вічними» культурними образами можуть бути образи-речі – архетип хреста, серця, чаша святого Грааля тощо; образи простору та часу – архетип Страшного суду, всесвітнього потопу, платонівської печери тощо; історичні особистості – Юлій Цезар, Александр Македонський, Шекспір, Наполеон, Г. Сковорода тощо; персонажі міфів та літератури – Прометей, Одисей, Едіп, Дон Кіхот, Гамлет, Фауст тощо;

- архетипові образи цивілізації – архетипи Матері, Жертви, Царя тощо;

Ще раз зазначимо, в архетипах закладено основні базисні ідеї, універсальні цінності та типові ситуації у бутті людини. Однак, у процесі їх усвідомлення, відбувається перетворення=перехід архетипів через архетипові образи в образи (художні тощо), які завжди присутні у житті людини та

трансляються в культурі через міфологію, літературу та художню творчість, музичну тощо, внаслідок чого у свідомості людини архетипи набувають нового актуального змісту для певного історичного періоду. Зокрема, одним із таких універсальних архетипів є архетип трікстера, про якого буде йти мова далі.

1.2 Трансформації феномену трікстера: від архетипу до художнього образу в культурі

Перш за все необхідно зазначити, що сам архетип трікстера є певною матрицею, першоосновою для його подальшої трансформації та появи безлічі архетипових образів, а надалі й художніх образів власне трікстера, про що йшла мова у першому підрозділі нашої роботи. Адже, архетип трікстера, як культурна універсалія, здатний трансформуватися в культурі через різні художні образи, зокрема в нашому дослідженні образи «*homo-zhlobalicus*» [109] мистецької течії «Жлоб-арт», Кози та Маланки (ораторія «Барбівська коляда» Г. Гаврилець), Гамлета (п'єса «Гамлет, або феномен датського кацапізму» Л. Подерв'янського, жахОпера «Гамлет» Р. Григоріва та І. Разумейка), Венічки Єрофеева (в поемі «Москва-Петушки» В. Єрофеева та однойменній опері С. Луньова), про що буде йти мова у наступних розділах дослідження.

Звернемо ще раз увагу і на те, що архетип трікстера є властивим для людської свідомості починаючи з архаїчного періоду. В міфології того часу поруч з такими персонажами як культурні герої існували їх пародійні двійники-дублери – трікстери. Відмітимо, що в етіологічних міфах образи культурного героя і трікстера являють єдине ціле, що обумовлено специфічною рисою властивою світогляду первісної людини – синкретизмом. Їх розділення відбулося на більш пізньому етапі розвитку міфології та відобразилося у мистецтві та літературі у вигляді художніх образів.

Найяскравіше образ трікстер зображений в близнюкових міфах, де він постає в якості «зниженого» брата-близнюка культурного героя. Трікстер часто пародіює його через свої дурні наміри, невдало наслідує або перешкоджає високим діянням. Однак, в архетипі трікстера зосереджені не лише негативні риси, трікстер як комічний дублер культурного героя – це не тільки ненажера чи хтивий розпусник, але й герой, котрий стоїть по ту сторону права й общинної моралі. «Потойбічність» трікстера дозволяє йому бачити та цінувати те, що звичайним смертним може здаватися абсурдним. Свій шлях він завжди завершує до воцаріння загального світопорядку.

Трікстер здатний добувати й цінні для людей речі, що характеризує його з позитивної точки зору. Для нього властиві випадковість та спонтанність, а завдяки своїй хитрості або щасливому випадку у міфах та казках він перемагає чудовиськ, не здійснюючи нічого героїчного; він здатен організовувати та вдосконалювати світ, «але з такими помилками й промахами, що в результаті ніщо не виходить досконалим» [200, р. 157].

Для того, щоб зрозуміти змістовну сутність архетипу трікстера, його функції в культурі та подальше втілення у художній творчості, слід звернутися до етимології даного слова. Як зазначено в багатьох довідниках та енциклопедичних словниках – філософських, психологічних, культурологічних тощо – «Трікстер»:

- у буквальному перекладі з англійської мови «*trickster*» означає: «дурисвіт, хитрун», що походить від кореня слова «*trick*» – трюк, хитрість, обман, жарт, витівка, дурний вчинок, фокус, уміння, вправність. За своїм семантичним значенням до «*trickster*» близькими є похідні форми: «*tricksy*» – ненадійний, оманливий, пустотливий, грайливий, ошатний; «*tricky*» – складний, заплутаний, хитрий, спритний, меткий, вправний – залежно від контексту [65, с. 985]. Відповідно, іменник «*trickster*» – це «хитрун», «брехун», «ловкач», «дурень», «блазень». В українській мові на означення даного поняття існує багато слів-синонімів: шибеник, шахрай, дурисвіт тощо. Даний перелік визначень більшою чи меншою мірою відбиває різні сторони

персонажу трікстера та характеризуються амбівалентним комплексом значень, що підтверджують полісемічність окремих смислів слова «trick».

- «трікстер – це позасвідомі тіньові тенденції амбівалентної діяльності мінливої натури. Він відсторонений від своїх (очевидно, людських) побратимів, які не втомлюються вказувати йому, що він впав нижче їхнього рівня свідомості. Він настільки не усвідомлює самого себе, що навіть його тіло не складає з ним єдності, а його руки борються одна з одною» [55].

- «людський чи тваринний персонаж – лукавий, здібний бути перевертнем, хитромудрий – той, що існує у міфах всіх континентів. Часто він виступає під маскою божества чи напівбога однієї з великих релігій. В міфах всіх категорій трікстер виступає як другий творець світу або частини світу, а головним чином грає роль того, хто зіпсував творіння верховного божества, впустив у світ всі нещастя, які ми переживаємо сьогодні» [170, с. 124].

За однією з версій, першим, хто використав термін «трікстер» був американський антрополог Д. Брінтон, в роботі «Міфи Нового світу» [187], щоб схарактеризувати комічний персонаж, який часто з'являється в казках і легендах. Однак, у другій редакції даної книги 1896 року американський антрополог вже даний термін не використовує [188]. У своїх працях «Верховний бог Алгонкінів в образах шахрая й брехуна» [189] та «Ленапе та їх легенди» [190], Д. Брінтон зазначає, що поняття «обманщик», «брехун», «архи-обманщик» є перекладами імен головних божеств, котрі для здійснення своїх діянь використовують не силу, а хитрість та обман. Американський антрополог висуває першу теорію про особливості трікстера, які, на його думку, зображають божество в образі блазня й простака, є викривленням божественних образів лише міфології давніх індіанців. В міфології (за Д. Брінтоном) одночасно існували й культурні герої, предки та деміурги, а також шахраї, обманщики, дурні, що є комплексом характеристик образу трікстера.

Дотримуючись даної версії про етимологію «трікстера» зауважимо, що даний термін був прийнятий американським антропологом Ф. Боасом. Але

сучасний американський дослідник Л. Хайд [215, р. 355] зазначає, що першим даний термін згадує саме Ф. Боас в передмові до спільної з Дж. Тейтом книги «Традиції індіанців долини річки Томсон Британської Колумбії» [183], який заперечує концепцію Д. Брінтона про те, що трікстер був властивий лише міфології корінних народів Північної Америки та акцентує на повсюдне поширення даного образу. Ф. Боас відмічає: трікстер – це примітивніша форма культурного героя, який у процесі своєї еволюції поєднує в собі риси деміурга та культурного героя, що вказує на архаїчність даного образу. Дослідник наголошує, що в міфології головний герой, знаходячись у позасвідомому стані, від самого початку є носієм рис трікстера – він аморальний, егоїстичний та не підкоряється жодному з правил, діє лише у своїх інтересах. Лише після усвідомлення себе як соціальної істоти, він починає здійснювати вчинки, культуротворчі дії, що приносять користь людству [184]. Дана концепція Ф. Боаса про образ трікстера, на наш погляд є близькою до ідей К. Юнга, котрий акцентує на позасвідомій природі архетипу трікстера та вважає його колективним відображенням архетипу Тіні.

Серед багатьох антропологічних робіт можна виділити «Казки індіанців Північної Америки» [245] американського фольклориста С. Томпсона, що являє собою величезне зібрання міфів і легенд різноманітних індіанських племен про трікстера, однак дана робота позбавлена теоретичного коментаря.

Перше фундаментальне дослідження трікстера належить американському антропологу і фольклористу П. Радіну [240], який, будучи прихильником еволюціоністського підходу, відносить з'єднання божественного культурного героя і «божественного блазня» (трікстера) до часу появи людини як соціальної істоти. Він аналізує цикли міфів про трікстера індіанців Віннебаго, в яких вбачає еволюцію людини від природної стихійності до героїчної свідомості. Вивчаючи цей феномен, П. Радін зазначає, що дослівно слово «трікстер» мовою *сіу* означає «хитрун», «ледар», «дурень» (чи «павук», де його головна риса – це хитрість), також його називають «первородний» чи «старий», той що існував і жив завжди.

Фактично, П. Радін один із перших, хто дослідив трікстера з точки зору культурологічного аналізу. Згідно з американським антропологом: «трікстер в один і той же час є творцем і руйнівником, тим хто воздає і тим, хто просить, обдуреним і тим, хто виграє <...> У нього немає жодних цінностей, моральних або соціальних, він знаходиться на службі у своїх пристрастей і апетитів, однак через його дії з'являються все цінності та норми» [240, р. 9].

Пізніше, трікстер як предмет дослідження, фігурує в розвідках багатьох вчених: філософів, антропологів, психологів, культурологів, фольклористів та інших. До вивчення цієї проблеми зверталися такі відомі мислителі як У. Доті, М. Еліаде, К. Керенї, К. Леві-Строс, Є. Мелетинський, Л. Хайд, У. Хайнс, К. Юнг та інші; сучасні українські вчені А. Биконя, С. Карпенко, Г. Ніколаєва, А. Скорик та інші, список яких буде завжди неповним, оскільки звернення до архетипу трікстера у сучасній культурі наразі є досить актуальним та бентежить велику кількість науковців. Отже, сьогодні трікстер визнаний одним з основних архетипів культури.

Швейцарський психолог К. Юнг в роботі «Про психологію трікстера», котра є коментарем до ґрунтовної праці П. Радіна, достатньо справедливо означає його первісну сутність, як «примітивну космічну істоту божественно-тваринної природи» [219, р. 203–204]. Пізніше, образ трікстера ототожнюється з богами або напівбогами. Так, в грецькій міфології – це образ Аполлона і Діонісія, братів-близнюків Прометея та Епіметея; в мексиканській – образ Кетцалькоатля чи Віракочі, шумеро-аккадській – Енліль і Енкі, єгипетські – Хнум і Тот, індійські – Індрата тощо. К. Керенї наголошує, що найяскравіше характеристика трікстера розкривається через давньогрецьку міфологію, де трікстер обманюючи богів в результаті сам стає жертвою обману. В міфології античності даний образ еволюціонує: від звичайного героя міфу він постає або як титан, або як божество, носій духовних якостей позитивного спрямування [223, р. 183].

З іншого боку розглядає трікстера М. Л. Рікеттс. Він аналізує образ трікстера у комплексі «трікстер-перетворювач-культурний

герой» (ориг. «trickster-transformer-culture hero») як фігуру, що зустрічається в архаїчній міфології. Американський антрополог зазначає, трікстер здатний одночасно як до благодійної діяльності, так і до шкідливої. Він вбачає в ньому образ людини, а саме її зусилля стати тим, ким «вона повинна бути – господарем світу» [200, р. 332], тому в образі трікстера відображається те, що може бути названим «міфологією людської участі» [200, р. 332]. М. Рікеттс вважає, що трікстер протидіє рішенню Бога зробити людину безсмертною та забезпечити їй сприятливі умови життя у світі, який вільний від протиріч. Трікстер «сміється над релігією чи, точніше над прийомами і принципами релігійної еліти, тобто жерців, шаманів, хоча міфи завжди підкреслюють, що цих глузувань виявляється недостатньо, щоб відмінити владу такої еліти» [200, р. 332]. М. Рікеттс акцентує на тому, що не зважаючи на всі негативні якості трікстера, його невдачі у міфах, він стає ідеалізованою та героїчною фігурою.

Близькими до ідей М. Рікеттса є концепція релігієзнавця Р. Петаццоні, який диференціює міфологію на: «сакральну» – міфи про створення світу, героїчні вчинки культурних героїв та «профанну» – міфи про витівки трікстера. Петаццоні, як і Рікеттс, також вбачає у трікстері риси деміурга та культурного героя, що протистоїть вищому божеству [235, р. 21]. За Р. Петаццоні трікстер у міфах постає не просто ошуканцем, дурнем чи брехуном, він є винахідником казок, фальсифікатором. Хоч трікстер і не є божеством, він – могутня фігура, діяльність якої регламентується строгими церемоніальними вимогами, а тому він сакральний. Релігієзнавець також акцентує на тому, що образ обманщика є еманациєю вищого божества, який уособлює тваринну природу у людини та є «Володарем звірів» (ориг. «Lord of the Animals»). Ідеї Р. Петаццоні, на нашу думку, також є близькими до концепції К. Юнга про архетип трікстера, однією з головних характеристик якого є тваринна природа. У процесі соціалізації людини, дослідник вказує на зміну змістовності міфів, де вище божество отримує владу над людським світом та перемагає «володаря тварин» (прим. – тваринне начало у людині),

тому трікстер замінюється іншою істотою (Р. Петацці не вказує якою), тим самим перетворюючи міфи на розповіді, казки та легенди, що втрачають своє сакральне значення.

Цікавими є роздуми шведського релігієзнавця А. Хулткранца [214], котрий вважає, що трікстер є пізнішою формою культурного героя, котрий в процесі свого розвитку перетворюється в «буквально перероблену й непристойну фігуру..., вироджений символ зла та викривленого існування» [241, р. 332–333] та стає казковим, веселим персонажем, який своїми діями «пробуджує відчуття полегшення та злісної радості через його відхилення від норм соціальної поведінки» [241, р. 334]. Відзначимо, що версія походження трікстера за А. Хулткранцем відрізняється від вище зазначених теорій Ф. Боаса, Д. Брінтона та М. Рікеттса, оскільки останні з самого початку поєднували божественного культурного героя та трікстера в одній особі й розуміли останнього як певний синкретичний образ. Шведський релігієзнавець акцентує на тому, що образ трікстера виникнув у процесі еманации від культурного героя, де останній, у процесі розвитку світосприйняття людства, «вироджується» в якості вже не позитивного благодійника людства, а як того, чия поведінка стає девіантною, а тому не вписується в панівний світогляд.

Зазвичай, архетип трікстера провокує на виникнення асоціальних образів, а міфи про цього персонажа завжди містять сатиру на суспільний порядок і будову: «безлад – невід’ємна частина життя, і трікстер – втілений дух цього безладу», його функція – «внесення безладу в порядок і таким чином створення всього цілого, включення в рамки дозволеного досвіду недозволеного» [223, р. 185]. Трікстер існує поза мораллю, «живе» в проміжках, на стиках. Виходячи з дуалістичної природи трікстера, відомий французький антрополог К. Леві-Строс справедливо називає його медіатором [231, р. 224]. Головна задача трікстера перехід від цієї подвійності до єдності. Тому характерною рисою даного міфологічного образу є подвійність природи одного і того ж божества: його діяння то благодійні, то

підступні, все залежить від обставин.

Також К. Леві-Строс зазначає, що трікстеру, як медіатору, притаманна риса *маргінальності*. Якщо подивитися на роль трікстера як певного маргінального образу у контексті розвитку всієї західноєвропейської культури, то можна помітити його вагомий внесок в часи перехідних періодів. Досить часто трікстер стає ініціатором трансформації або зміни світовідчуття та світобачення людей, переосмислення базових людських цінностей, а тому й змін у розумінні усталених культурних понять «високе» – «низьке», «божественне» – «земне», «масове» – «елітарне» тощо. А отже змінюються культурні функції самого трікстера, оскільки відбувається перевертання значень протилежних понять, впровадження нових культурних цінностей через відмову від старих. Трікстер так само, як блазень і клоун, володіє маргінальним статусом і привносить в соціальний інститут нові можливості [249, р. 112]. Слід відзначити те, що в такій ситуації змін, переламів у культурі, він може поставати у ролі жертви. Як зазначає філософ і культуролог М. Хренов: «жертва – це умова відродження космосу» [156]. Іншими словами для того, щоб наступив порядок ми повинні відмовитися, або пожертвувати чимось. Найчастіше це буває саме низове, яке через свою жертвенну природу в новий період виходить на рівень високого.

Можна сказати, що маргінальність трікстера вказує на його *лімінальність* (від лат. «*limen*» – «поріг»). Однією з перших, хто пов'язав трікстера з концепцією лімінальності була Барбара Беккок-Абрамс. Відзначимо, що феномен трікстера повністю підпадає під наступний вислів дослідниці: «лімінальні персонажі завжди ні тут, ні там: вони живуть в проміжку між позиціями, визначеними та приписаними законом, звичаєм, умовностями або ритуальним порядком» [179, р. 95]. Саме лімінальність трікстера (за Б. Беккок-Абрамс), дозволяє йому уникати соціальних та культурних структур.

Інший дослідник, англо-американський антрополог В. Тернер [249] також відзначає, що трікстер є фігурою лімінальною, руйнує і змішує всі

категорії для того, щоб створити нові комбінації й аномалії. Важливим для визначення трікстера як лімінальної істоти / архетипу є його існування у святочний час, коли зупиняється мирський час та відбувається вхід до сакрального світу. Щодо свята, то слід говорити про те, що В. Тернер називає «лімінальною ситуацією», тобто «пороговою», перехідною ситуацією. За Тернером бути в лімінальній ситуації означає існування між двома світами, двома реальностями.

Спираючись на роздуми культуролога М. Хренова, уточнимо: святочний час – це «лімінальна фаза у існуванні» [157, с. 88], який скасовуються статусні відношення між людьми, протиріччя, конфлікти. М. Хренов пояснює цей факт з точки зору міфологічного виміру свята. Він продовжує точку зору багатьох мислителів (О. Лосева, В. Проппа, В. Топорова та інші) щодо феномену свята як «символічного акту, який демонструє періодичне створення нового космосу <...> свято – це повторення міфологічної ситуації першопочаткового створення космосу пращурами та культурними героями» [157, с. 88]. При цьому М. Хренов підкреслює актуалізацію хаосу, адже будь-який космос створюється саме з нього і розпочинається це кожного разу заново.

Як зазначає В. Топоров, всі особи, які беруть участь у святі, діють відповідно до космологічного архетипу, а саме заново творять космос згідно заповітному пращурами та культурними героями зразка, вони творять його з хаосу. Оскільки свято починається з хаосу, святкова ситуація є лімінальною. Визначеність статусу пов'язана з майбутнім космосом, який повинен виникнути, творитися у святкових ритуалах. Тому участь у святкових ритуалах уявляє собою ініціацію. Космос необхідно створювати заново, і свято починається із заперечення того, що у колективі вважається нормою, із заперечення існуючого статусу [148, с. 16]. У цьому зв'язку М. Хренов розглядає необхідність свята як такого, що переоцінює минулі структури, які прийшли у непридатність та повинні відмерти заради життя нового космосу. Для нас є важливою думка Хренова щодо активізації лімінальної стихії як

космологічної логіки, яка є присутньою у всіх соціальних революціях, а тому свято є архетипом не лише художньої, а й соціальної картини світу [157].

Лімінальна поведінка, зокрема трікстера, випадає зі «структури» (за М. Хреновим) і на ранніх етапах існування суспільства виявляється природною поведінкою, що не виключає її міфологічного сенсу, оскільки в цей період історії відокремити реальну поведінку від міфу неможливо. Однак, у пізніші періоди, будь-яке випадіння зі структури або її криза «буде супроводжуватися вторгненням в соціум цінностей традиційної культури (наприклад, ексцентризм в мистецтві на початку ХХ століття)...» [157, с.123]. Під цінностями традиційної культури М. Хренов розуміє суспільство, що до моменту виникнення в історії жорсткої державності встигло перетворитися в недосяжний ідеал, а точніше – утопію. Такий ідеал утвердження цінностей лімінальності створює ситуацію, в якій скасовується соціальна диференціація, це зразок ідеального суспільства, що завжди був і буде архетипом будь-якого суспільства. Відомий літературознавець та культуролог М. Бахтін вважає, що в історії носіями такого ідеалу були блазні, юродиві, казкові дурні, власне трікстер, як спочатку чужі в цьому неістинному і штучному світі. Спочатку чужими вони виявляються тому, що пов'язані з якимось іншим буттям [12, с. 309], що не стикається і протиставляється йому. М. Хренов продовжує думку М. Бахтіна та відзначає, що сміхова стихія культури в принципі пов'язана з цінностями лімінальності, а тому будь-який прояв комічного, перш за все, виражає лімінальний архетип суспільства, критерії якого незастосовні до пізніх соціальних структур, а тому сам принцип їх застосування провокує страх. «Витіснена із соціуму, лімінальність інституціоналізується в художніх формах, жанрах, картині світу. Будь-який прояв комічного в мистецтві провокує у свідомості зв'язок з архетипом. Сміх – ефективний засіб актуалізації лімінального ідеалу, в силу його здатності знижувати високе до рівня низького» [157, с. 123].

Одним із втілень лімінальної стихії є свято карнавалу, що означає тимчасове звільнення від будь-яких правил, що є усталеними та притаманні для певного правового строю. Під час карнавалу відбувається тимчасове скасування всіх ієрархічних норм і заборон, коли всі учасники карнавалу стають рівними, незалежно від їх походження та соціального статусу. В символіці карнавалу закладається своя особлива концепція про буття, уявлення про високе і матеріально-тілесне. Весела балаганна вольниця карнавалу з її грубою мовою, пародіюванням серйозних ритуалів, комічними обрядами створювала специфічну духовну атмосферу фамільярного розкріпачення, яка дозволяла суб'єкту звільнитися від соціальної личини (норми, розумного) і постати антигероем – трікстером, блазнем, – відчувши емоційний ефект від перегортання звичних суспільних позицій. Результатом карнавальних переживань є психотерапевтичний стан катарсису, як реакція на закутість офіційною догмою.

Карнавал перевертає та подає у новому світлі ті речі, що до цього вважалися неприйнятними суспільству, та про які було не слід говорити. Таким чином, всі персонажі карнавалу, зокрема трікстер, та їх символічне втілення, так чи інакше, прямо чи опосередковано мають тісний і нерозривний зв'язок з матеріально-тілесним низом, основними рисами якого можна вважати «універсальність і всенародність» (за М. Бахтіним [13]). Образи матеріально-тілесного низу мають абсолютне і строго топографічне значення «верху» і «низу». При цьому «верх» і «низ» мають два аспекти розгляду: власне тілесний і космічний. В даному контексті виникає досить чітке розуміння людини як мікрокосмосу. Матеріально-тілесний низ має два протилежних полюси: позитивний і негативний так само як і трікстер, котрий уособлює у собі бінарні опозиції, а у процесі карнавальних перевтілень створює справжню трікстеріаду.

Коли К. Юнг описує поведінку героя архаїчного міфу у контексті середньовічного карнавалу, то має на увазі трікстер, завдяки якому відбувається перевертання ієрархічного порядку. Беручи до уваги той факт,

що кожен герой міфу виражає як героїчне, ідеальне начало, так і комічні риси, підтверджується думка про тотожність рис культурного героя та трікстера. Річ у тому, що за міфами культурні герої з'являються раніше космосу, що затверджується ними, і тому герої вимушені існувати в ситуації хаосу. Згідно з міфами, наприклад, давньогрецьким, культурні герої досить часто здійснювали не лише подвиги, а й хитрували. От і виходило, що культурний герой був носієм таких рис як хитрощі, крутійства, пустощі, які притаманні саме трікстеру. Таким чином, в міфологічній культурі герой виступає не лише як культурний герой, а і як трікстер і це буде до тих пір, поки останній не стане самостійною міфологічною фігурою.

Відзначимо ще одну важливу характеристику трікстера, що також є невіддільною рисою карнавалу, завжди в ньому присутня і є визначальною – сміх. Сучасні американські дослідники В. Хайнс і В. Доті у міждисциплінарній роботі «Міфологічна фігура трікстера: контури, контексти та критика» [216] звертають пильну увагу на приналежність трікстера до сміхової культури. Отже, як будь-яка пародія і сатира, легенди про трікстера стають родючим джерелом культурної рефлексії та критичних роздумів, де ставлення культури до сміху відображає її життєздатність, гнучкість і могутній творчий потенціал. Таким чином, трікстер, окрім викривальної функції, одночасно виконує розважальну і рефлексивну. У контексті нашого дослідження архетипу трікстера та його подальших трансформацій є важливою думка про сакральну жертву, оскільки трікстер в такій ситуації постає в якості «медіатора» та провокує людство до переходу на вищий духовний рівень буття.

Торкаючись питання смерті у контексті свят, важливо відзначити, що саме тут тема смерті пов'язана із центральною подією будь-якого релігійного свята – жертвоприношення, без якого наші пращури не уявляли собі ані родючості землі, ані народження нового космосу. Тому смерть у контексті свята є пов'язаною із зародженням, народженням, як обов'язковою умовою життя. Спираючись на думку В. Топорова, підкреслимо, що у такому

жертвоприношенні відбувається трансформація жертви у сакральний символ: «Жертва не стане священною, якщо її не вбити» [148, с. 38]. Отже, акт жертвоприношення перетворює жертву майже на божество. Втім, слід відзначити, що очікування нового космосу, створення якого нівелює і жорстокість, і жертвоприношення, створюючи для учасників свята умови причетності до його спів-творення.

Дещо іншої думки дотримується М. Липовецький [81], котрий вважає, що межею лімінальності стає стан *homo sacer'a* (за Дж. Агамбеном [178]), того, кого можна вбити, але не можна принести в жертву. Зазначимо, що переклад «*sacer*» має два визначення – «святий» та «священний», що мають певну різницю. У першому випадку дане слово характеризує ступінь вищої поваги, навіть боязливої недоторканності, в іншому – абсолютну відданість та беззахисність (за С. Зенкіним [57]). Найчастіше у наукових розвідках (Дж. Агамбен, С. Зенкін, В. Фолвер тощо) *homo sacer'ом* вважається безчесна та дурна істота, засуджена за свою злочинну діяльність і той, хто її вб'є не буде вважатися зловмисником, однак і жертвою ця істота не є. Частина «*sacer*» вказує на приналежність до божественної природи підземного світу, тому *homo sacer* постає як відкинута, відокремлена, небезпечна істота, що підпадає під табу та не входить ні у сферу профанного, ні сферу сакрального, а існує на проміжку (тобто є фігурою лімінальною), де вона може бути або священною, або проклятою в залежності від обставин [203]. М. Липовецький визначає персонажа Венічку Єрофєєва з поеми В. Єрофєєва «Москва-Петушки» *homo sacer'ом* [81], котрий втілює архетип трікстера та «належить Богу, однак при цьому не підлягає жертвоприношенню, він належить соціуму як той, кого можна вбити» (див. Розділ III.) [178, з. 82]. Трікстер (за М. Липовецьким), як лімінальна істота знаходиться на межі між протилежними позиціями та структурами, що визначені законами, звичаями або ритуальними порядками соціуму.

Все вище зазначене вкрай необхідне для розуміння феномену трікстера з точки зору його лімінальності, а саме осмислення процесів, що відбуваються

у культурі під час великих змін – трансформації відношення до цінностей, норм життя, коли в результаті таких трансформацій маргіальність стає центром смислоутворення, антиповедінка нормою. Отже, відбувається заміна регламентованих норм. Відбувається порушення структури культури, культурної ролі людини, її потенціалу, оскільки, «якщо у співвідносності зі “структурою” поведінки людина займає низький статус, то, відповідно, в антиповедінці вона буде займати статус високий <...> Стихія антиповедінки – це стихія святкового життя» [157, с. 93].

Надзвичайно цікаві спостереження висловлюють культурологи А. Пелипенко та І. Яковенко щодо традиційного розуміння культурного героя (котрого сприймають як такого, що здійснює позитивну медіацію) та трікстера (що здійснює негативну) у контексті механізмів відчуження цінностей від об'єкта партисипації. На думку вчених «стверджуючи позитивні культурні смисли, культурний герой встановлює їх партисипаційні зв'язки свідомістю, що переживає культурний об'єкт. Але ж, яким би сильним не було партисипаційне переживання, на зміну йому приходять відчуження» [122, с. 132]. Трікстер, за А. Пелипенко та І. Яковенко, руйнує встановлені культурні смисли, сприяє відчуженню будь-яких партисипаційних зв'язків, профанує та десакралізує вічні цінності культури, всупереч «витонченим способам продовження трансцендуючої партисипації» [122, с. 132].

А. Пелипенко та І. Яковенко визначають стрижневу функцію трікстера – пом'якшення шоку відчуження від об'єкта партисипації та прямого переживання сакрально-трансцендентного за допомогою внесення у свідомість ідеї відносності будь-яких цінностей, що, на нашу думку, є надзвичайно важливим для осмислення сучасної культури. Причому, не зважаючи на часто брутальну поведінку трікстера, така функція пом'якшення здійснюється лише культурними засобами. І тут головним в арсеналі трікстера виступає гумор.

Утілюючи функцію медіатора, трікстер виконує і нейтралізуючу

функцію, оскільки реалізує семантичне перекодування глобальних і надзначує для культури опозицій, про які йшлося вище. Проте, сама ж «свідомість трікстера як суб'єкта, з огляду на його перманентно маргінальний, погранично-проміжковий стан, далека від усталених форм партисипації, що парадоксальним чином зближує його з трансцендентним» [122, с. 132–133].

Зазвичай, в трікстері поєднуються суперечні характеристики: сильний – слабкий, свій – чужий тощо, через які створюються абсурдні, комічні ситуації, адже йому властива дуалістична природа, двозначність і протиріччя в характері. В результаті такого внутрішнього протиріччя, трікстер створює своїми витівками ситуації, в яких перемагає або добро, або зло, перевертається уявлення про усталені цінності. Не зважаючи на те, що трікстер часто постає як негативний герой – незграбний, корисливий, схильний до ненажерливості та розпусти – він створює можливість побачити певні ситуації, як у дзеркалі. Виникає феномен, так званого, «дзеркала та задзеркалля» (за Л. Керроллом), паралельний світ, де все існує навпаки життєвому світові. Така «потойбічність» часто підносить те, що у звичайній життєвій ситуації є абсурдним, дурним і дозволяє нам побачити все «очами» трікстера в іншому світі.

Архетип трікстера є амбівалентним, адже в ньому зосередженні як заперечення, так і ствердження встановлених правил [134, с. 23]. Одним із проявів амбівалентності трікстера є його двоїсте відношення до сакрального. Він пародіює шаманське камлання чи обряди жерців, висміює «сакральне», однак його сміх часто обертається проти нього самого. Як пише М. Еліаде: «Коли він не є запеклим і підступним супротивником Бога-Творця, він виявляється тим образом який важко визначити, але водночас розумним і дурним, близьким до богів своїм походженням і своєю могутністю, але ще ближчим до людей своєю ненажерливістю та аморальністю» [202, р. 157].

Саме амбівалентність трікстера і перетворює комедію на трагедію, створює «незвичайні профатичні можливості комедіанта. Звідси й жорсткий гумор, у тій чи іншій формі властивий майже всім трікстерам» [122, с. 133].

Гумор трікстера «перевертає» / перекодовує і текст, і контекст, вони, так би мовити, «перевертаються з ніг на голову» або протиставляються один одному, або контекст починає виконувати роль тексту – виникає так званий смисловий парадокс, коли структуру «заклинає». Тобто, трікстером створюється ілюзія розкультурювання, коли культурні цінності бруталізуються та, як вже зазначалося за А. Пелипенко та І. Яковенко, поступово відчужуються, «перекидаючи місток до наступного витку культурогенезу, котрий вказує на певні *інші*, трансцендентні відносно тих, цінностей, що профанізуються» [122, с. 134].

Культурологи зазначають, що тільки трікстер як ніхто може відчутти невловимість трансцендентного. Трікстер ніколи їх не називає, «ібо ім'янарікання – перший крок до дискретизуючої іманентизації» [122, с. 134]. У зв'язку з такою неможливістю трікстера надати ім'я перекодованим цінностям і виникають всі алюзійні посилення в п'єсі «Гамлет, або феномен датського кацапізму» Л. Подерв'янського, жахОпері «Гамлет» Р. Григоріва та І. Разумейка та поемі / опері «Москва-Петушки», зокрема, алюзії на біблійні та міфологічні тексти (про що буде йти мова у Другому та Третьому Розділах нашого дослідження). Таке перекодування тільки натяк на відомі тексти з профанізацією сакрального, можливістю створювати так зване «небожественне сакральне» (С. Зенкін). Адже, завдяки феномену трікстера низьке підіймається до рівня високого, втрачаючи свій низовий характер і, навпаки, піднесене знижується, відбувається карнавальне «перевертання». Така пародійна гра – це трансгресивний прорив від низького, брудного, тілесного до чистого, високого, духовного.

Відмітимо, у ході трансформації архетипу трікстера в архетипові та художні образи виникає особлива характеристика останніх – *діалогічність*, адже, завдяки їй, трікстер здатен до безмежної кількості перевтілень та варіантів моделей поведінки у балансуванні між нормами та їх порушенням. Така стратегія спілкування є певною мірою маніпулятивною, вона націлена на невловимість та оманливість. Іронія, яка супроводжує образ трікстера, стає у

сучасних умовах способом психологічного захисту проти нових змін в культурі шляхом виходу героя у простір нової креативності, де трікстер здатний творити нові, неочікувані комбінації ситуацій, тим самим долаючи всі закони раціонального мислення. З цієї точки зору на сміховому рівні трікстер як «Тінь» героя втілюється у карнавалі, де головним персонажем є скоморох, а на серйозному рівні він представлений як божевільний, носієм рис якого є юродивий. Трікстер перетворюється на супутника суб'єкта, який пародіює героя, його серйозні діяння.

Розглянемо більш докладно трікстера як Тінь героя. На наш погляд найбільш плідні дослідження в цьому ракурсі представлені швейцарським психоаналітиком, психологом, філософом культури К. Юнгом. За Юнгом саме трікстер представляє собою одну із «психологем», яка є однією з надзвичайно давніх архетипових структур психіки та втілює антисоціальні, інфантильні й неприйнятні аспекти «Я». Крім того, Юнг вважає, що трікстер містить стихію позасвідомого. Образ трікстера символізує психологічне дитинство індивідуума і являє собою «Тінь» особистості. Трікстер постає універсальним архетипом культури – загальнолюдським прообразом, вираженим через подвійну символіку героя та його Тіні. Якщо герой – сакральне, трікстер – профанне; герой – трансцендентне, трікстер – іманентне; герой – офіційне, трікстер – маргінально-сміхове; герой – символічне, трікстер – реальне; герой – трагедія, трікстер – пародія.

Що ж таке «Тінь» за К. Юнгом і чому саме вона пояснює розуміння феномена «трікстер»? Як вважає швейцарський психолог: «Тінь – це умовно нижча частина особистості; сума всіх особистісних і колективних психічних елементів, які через їх несумісність з обраною свідомою установкою не допускаються до життєвого прояву і в результаті об'єднуються у відносно автономну особистість з протилежними тенденціями в позасвідомому» [173, с. 56]. У своїх дослідженнях К. Юнг розглядає Тінь як архетип, тобто як універсальні вроджені психічні структури, які складають зміст колективного позасвідомого та лежать в образах і мотивах сновидінь та загальнолюдської

символіки міфів, казок. Тому виходячи з наданого Юнгом поняття Тіні як архетипу, можна сказати, що він є одним із центральних архетипів у сфері позасвідомого, в якому зосереджена негативна сторона людини. Це темна сторона особистості, що властива кожній людині та без якої вона не існує у реальному житті. Це все те, що «спить» в глибинах людської свідомості та приховується за масками благопристойності. Однак, Тінь має і позитивні сторони. Даний архетип являє собою своєрідне сховище в якому знаходиться весь масив витіснених спогадів, прихованих бажань людини, що є цінним позасвідомим матеріалом, який може сублімуватися через мистецтво та творчість. Отже, можна сказати, що архетип Тіні хоча і лежить в основі багатьох негативних образів, він приховує у собі вагомий творчий потенціал, що віднайшов своє відображення в образі трікстера.

1.3 Культурний герой та його генетичний зв'язок з архетипом трікстера

Культурний герой є «позитивним» контрагентом трікстера, який перетворює світ зі стану первісного хаосу в космос, а за його активного посередництва створюються нові цінності, встановлюється та підтримується світобудова. Він якісно змінює життя людей через свої винаходи або відкриття нових речей, завдяки яким суспільство здійснює стрибок у розвитку. Як і трікстер, культурний герой існує ще з прадавніх часів виникнення людства, де він відображався через різні образи архаїчної міфології. Ще раз нагадаємо, що культурний герой та трікстер на ранніх етапах розвитку людської свідомості існували у синкретичній єдності. Культурному герою були властиві блазнівські витівки трікстера, оскільки останній (за Ф. Боасом, Р. Петаццоні, П. Радінім та інші) є примітивнішою формою культурного героя, що вказує на архаїчність даного образу.

Вперше термін «культурний герой» був введений німецьким істориком, соціологом, філологом К. Брейзігом у роботі «Походження божества та спасителя» [186], для позначення образу творця, котрий впорядковує світ. Дослідник використовує для його позначення німецьке слово «*Heilbringer*», що у дослівному перекладі означає «рятівник». У своїй інтерпретації К. Брейзіг акцентує на еволюції культурного героя від напів-зооморфних духів-пращурів до антропоморфних богів, котрі потім перетворилися у фігуру верховного божества. Подорожі культурного героя – це спроби людей усвідомити різні речі та явища в природі, зокрема, чергування дня та ночі, рух небесних світил тощо.

Однак, німецький антрополог та етнограф П. Еренрайх заперечує інтерпретацію К. Брейзіга та вважає, що культурний герой є еманациєю вищого божества і має астральну природу. Дослідник висуває власну ідею «природної міфології» [198], де міфи про діяльність культурного героя являють собою спробу первісної людини пояснити і усвідомити всі процеси та явища природи. На нашу думку, ідеї П. Еренрайха про астральну природу культурного героя та його існування у неподільній єдності разом з природним началом у людини є близькими до концепції канадського літературознавця Н. Фрайя про зв'язок між поетичними й природними ритмами, про що вже йшла мова у першому підрозділі. А саме, мова йде про повну залежність від природних циклів аспектів життя культурного героя, де схід зорі – це розповідь про його народження; захід – смерть тощо. Вважаємо, що ідеї П. Еренрайха та Н. Фрайя у контексті дослідження українських народних образів Кози та Маланки в ораторії Г. Гаврилець «Барбівська коляда» як фольклорних зразків зимового обрядового циклу. Також не зайвим буде відзначити, що еманациєю вищого божества, про яку пише П. Еренрайх, є не лише культурний герой, а й трікстер (за Р. Петаццоні), утім якщо трікстер є уособленням тваринного начала в людині, культурний герой вказує на процес її соціалізації.

Від початку ХХ століття поняття «культурний герой» тлумачилося по-різному. Численні дослідники – Е. Ланг, В. Шмідт, Е. Дюркгейм, С. Токарев, Х. Тегнеус, Е. Мелетинський, виявляють спільні риси, властиві культурному герою, а саме, його зв'язок з першопредками та творцями-деміургами, частково із «першими людьми» (Е. Ланг [226]), які часто є засновниками роду та запроваджують обряди та культу. Культурному герою також часто приписують деякі характеристики верховного божества та творця, адже в архаїчній міфології він може створювати землю, тварин, людей. Дослідники відзначають, що культурним героєм не могла бути звичайна людина, обожнена внаслідок смерті, а лише герой, котрому приписували божественний характер та надприродні сили, якими він володів ще в часи свого земного життя. Культурний герой, як і трікстер пов'язаний з вищими божествами та підкоряється їм, однак не стає сакральним.

Відмітимо, що культурним героєм може бути не лише людина, але й тварина з зооантропоморфними рисами. Також він може бути борцем зі стихійними явищами природи, котрі зі свого боку уособлюються через образи чудовиськ та демонів, що намагаються зруйнувати вже встановлений порядок. Таким чином, етіологічні міфи набувають риси героїчного оповідання, оскільки культурний герой бореться й охороняє помешкання людей. Так африканіст Г. Бауман [181] відмічає тератоморфний (у перекладі з грецької «чудовисько») та блазнівський аспекти культурного героя, що робить його близьким до трікстера (див. 1.2.). Американський антрополог П. Радін наголошує на первинній незалежності культурного героя та верховного божества, але зазначає, що поступово їх риси почали змішуватися, культурний герой все більше уособлював риси вищого божества та ставав творцем або перетворювачем елементів природи й культури [240].

У міфах культурний герой здійснює свою діяльність в «міфологічний» час – час виникнення та зародження світу, де він розкриває своє творче начало, а його діяння несуть сакральне значення. Е. Мелетинський акцентує на зв'язку культурного героя з міфологічним часом, оскільки всі його дії є

«метафоричним кодом, за допомогою якого моделюється устрій світу, природного і соціального» [98, с. 172]. Саме цей аспект є надзвичайно важливим для нашого дослідження, зокрема, у контексті аналізу образу Ісуса Христа в ораторії Г. Гаврилець «Барбівська коляда» та алюзій на цей образ в поемі-опері «Москва-Петушки» В. Єрофєєва / С. Луньова, про що буде йти мова у наступних розділах роботи.

Додамо ще важливий аспект – відомо, що міфологічний час циклічний за своєю природою та являє собою певний пра-час (першо-час), що виходить за рамки традиційного розуміння лінейного часу (за Е. Мелетинським). Оскільки в нашій роботі аналізуються музичні твори сучасних українських композиторів у контексті архетипу трікстера та його брата-близнюка культурного героя, звернемо увагу на розбіжності у розумінні музичного та міфологічного часу, так як перший традиційно розуміється як лінейне темпоральне явище.

Згідно з думками О. Лосєва про музику, вона виникає як «мистецтво часу в глибині якого приховується ідеально-нерухома фігурність числа, що зовні закрітає якостями уречевленого руху» [88, с. 545]. Однак, відомий мислитель О. Лосєва вважає, що саме з «океану алогічної музичної стихії народжується логос та *міф* (курсив наш – М.Т.)» [88, с. 470], а тому він затримує увагу своїх читачів «на дещо новому викладенні сутності музики, долучаючи вже суттєво інакші, а саме чисто міфологічні точки зору» [88, с. 470]. На нашу думку, мова йде про актуалізацію в музиці (як історичній структурі з точки зору лінійності часу) міфологічної структури. Музичні (звукові) образи доволі часто у своєму історичному часі повертаються / беруть витоки з часів давнини, тобто часів «предків» і такий час не передбачає реальність космосу, а лише реальність хаосу, з якого необхідно зробити космос. Як пише М. Хренов: «Цей космос викликали до життя предки, тобто “культурні герої” ціною самозречення та напруженої діяльності. Вони повинні слугувати для сучасників <...> зразком. Адже сучасники – це ті ж самі предки, тільки не у минулому, а у сьогоденні <...>

Отже, часи не лише злилися, а й демонструють зупинку у своєму розгортанні <...> часу більше немає, він зупинився, трансформувався у вічність. Але це і є міфологічний час» [157, с. 67].

Виходячи з вище сказаного відзначимо, що пояснення можливого поєднання міфологічного та музичного часів імовірно на рівні творення, коли композитор тільки «передчуває» основну концепцію твору та тип її розгортання у вигляді «формально-виразної спільності» (за В. Суханцевою). Адже саме на цьому рівні музичний час «виступає як “приховане”, згорнуте в образі-задумі, образі-ідеї <...> Це – зародок руху, що містить у собі риси реального простору-часу та способу його художнього (музичного) інобуття» [145, с. 93]. В. Суханцева наголошує, що «“зародок руху” – продукт відображаючої діяльності художника, а не лише внутрішньо-психологічна даність; він настільки ж занурений у загальнокультурний генезис, наскільки перебуває у ньому будь-яка художня діяльність» [145, с. 93]. Отже, можна зробити припущення, що на рівні композиторського задуму можлива присутність як реального музичного часу, так і його інобуття, яке, на нашу думку, можна тлумачити як міфологічний час. Але найголовніше те, що таке поєднання реального та міфологічного часу створює унікальну *цілісність* музичного твору.

Згідно з концепцією Е. Мелетинського культурний герой є складовою синкретичного комплексу образів «предки-деміурги-культурні герої», які є першими та головними образами етіологічних й космогонічних міфів. Відомий літературознавець відзначає, що активність даних міфологічних образів виходить за межі етіологічних міфів, вони стають у первісному фольклорі центром циклізації, оскільки ядром таких циклів є міфи про виникнення тварин і рослин, самої людини тощо. Зазвичай, в архаїчній міфології «предки-деміурги-культурні герої» – це один синкретичний образ, котрий на різних етапах культурного розвитку мав дещо різний зміст і з часом перетворився на окремі образи, про що йшла мова у першому підрозділі.

Відокремлення культурного героя (за Е. Мелетинським) з синкретичного комплексу «предки-деміурги-культурні герої» (за Е. Мелетинським) / «деміург-культурний герой» (за А. Пелипенко та І. Яковенко) є найпізнішим й найвищим етапом культурного розвитку архаїчної свідомості. Таке виокремлення культурного героя свідчить про процес переходу від людини природної до її «окультурювання», від позасвідомого існування до свідомого (за К. Юнгом). На відміну від предка, який творить природні та магичні об'єкти, та деміурга, що створює ремісничі об'єкти (гончарне коло, ковальський станок тощо), культурний герой добуває, вперше створює, знаходить або викрадає у попереднього власника (вищого божества, духа тощо) різні культурні об'єкти та блага цивілізації (вогонь, дикорослі корисні рослини, знаряддя праці тощо), навчає людей способів полювання, навичкам у науці, мистецтві, землеробстві, ремеслах, нормам соціального буття і сакральним ритуалам – вводить певну соціальну організацію, шлюбні правила, магичні приписи, ритуали та свята. Таким чином, культурний герой виконує *цивілізаторську функцію*, позначаючи своїм ім'ям традицію, ритуал, що зберігається від покоління до покоління.

Наведемо загальні функції культурного героя, що визначає Е. Мелетинський [98, с. 178]:

- створення світу чи його відродження з Хаосу (образи Ісуса Христа з ораторії «Барбівська коляда» Г. Гаврилець та Венічки Єрофєєва поеми-опери «Москва-Петушки» В. Єрофєєв-С. Луньов / див. Розділи 2–3/);
- боротьба з міфічними чудовиськами Хаосу, котрі є носіями деструктивних елементів міфічного часопростору (сцени в опері «Москва-Петушки» з образами інфернального світу / див. Розділ 3/ та образ Гамлета у сучасній українській музичній творчості / див. Розділ 2/);
- створення людей (сцени в опері «Москва-Петушки» з образами попутників у потязі / див. Розділ 3/);

- привнесення в соціальний світ культурно-значимих об'єктів матеріального плану та духовних цінностей (образ Кози з «Барбівська коляда» / див. Розділ 2/);

- демонстрація певних цілей, до яких необхідно прагнути, щоб ідентифікувати себе з міфологічним героєм, відкриваючи для себе нові індивідуальні можливості розвитку особистості (образ Венічки Єрофеєва / див. Розділ 3/);

- посередництво між світами у міфологічній моделі світу (всі вищеназвані образи в українській композиторській творчості).

Часто свою діяльність культурний герой здійснює в паралельних світах, адже для нього надзвичайно важливі рух та динаміка. Практично всім образам, котрі відображують риси культурного героя властиві мотиви пошуків, мандрівок, пригод і, взагалі, активних переміщень у культурному просторі. І, якщо у стародавніх міфах це будуть такі культурні герої як Геракл, Одиссей, Персей тощо, то у сучасному мистецтві та літературі вони продовжують своє «життя» в сьогоденних образах звичайних, простих, пересічних людей з будь-якого культурного та / або соціального середовища. Не виключенням є і мандри Венічки Єрофеєва з поеми-опери «Москва-Петушки», як в реальному світі, так і світі його марень або мандри Кози та Маланки з ораторії «Барбівська коляда».

Отже, в різних міфологічних системах культурний герой не обов'язково має сакральний характер й відрізняється від «справжніх» богів, адже він може співвідноситися з духами предків, тотемами, видатними міфічними, напівлегендарними або реальними історичними особистостями. Однак, невіддільною складовою його діяльності – є магічна сила без якої дії культурного героя були б немислимі. З виділенням пантеону вищих богів, він може виступати як помічник або арбітр між світами богів та людей, однак водночас між богами та культурними героями можуть виникати конфлікти.

Е. Мелетинський і В. Шмідт підкреслюють властиве культурному герою (як і трікстеру) медіаторство, оскільки він виступає арбітром між світом

богів та світом людей. Німецький дослідник наголошує на п'яти типах культурного героя:

- 1) захисник, що звільняє людей від злого чудовиська. Він є образом фантастичних казок та епічних поем;
- 2) творець предметів культури та цивілізації, вчитель;
- 3) «великий законодавець»;
- 4) мудрець / пророк, встановлює етичні та релігійні форми вводить церемонії та свята;
- 5) організатор та упорядник світу.

Генезис культурного героя відбувався у двох напрямках: 1) Бога-творця чи месії (як і першопредок) та 2) епічного героя (наприклад, Ілля Муромець, Добриня та інші, а в нашому дослідженні – Венічка Єрофеев, котрий порівнюється з давньогрецьким міфічним героєм Одиссеєм). Таким чином, як зазначають дослідники (В. Іванов, С. Токарев, В. Топоров та інші), у процесі переходу від космологічного і божественного – до історичного і людського відбувається ніби сполучення останнього представника космологічного ряду з першим представником історичного. На стику цих двох рядів і виникає культурний герой, котрий завершує влаштування космосу, але вже у його людському вимірі.

Відзначимо, що дії культурного героя не завжди направлені на благоустрій людського життя, однак завжди провокують історичні зміни. Часто негативний дублер культурного героя змагається зі своїм братом-близнюком та при цьому може наділятися комічними й демонічними рисами, виконуючи роль трікстера. Якщо у культурного героя немає брата-близнюка, він поєднує у своїй особі серйозні діяння і блазнівські витівки, що є відображенням архетипу трікстера, який певною мірою втілюється майже у всіх образах аналізованих музичних творів нашого дослідження.

Як вже зазначалось, у процесі культурогенезу культурний герой взяв на себе функції медіатора, посередника між трансцендентно-сакралізованим творцем і світом профанної реальності. Адже в культурного героя, як

позитивної складової архетипу трікстера, закладено медіативне начало між полюсами культурного космосу (сакральне-профанне, дискретне-континуальне, іманентне-трансцендентне). Відзначимо, що така медіативність є динамічною та протягом еволюції створила множинність міфологічних, фольклорних, літературних, музичних образів тощо. На відміну від метафізичного творця, котрий безпосередньо творить речі та організує їх у космічний порядок, культурний герой, як правило, покращує, удосконалює та добуває речі, які вже є у бутті. Можна сказати, що культурний герой як би «переводить річ з ідеально ейдетичного в утилітарно-прагматичний план. З іншої сторони, культурний герой ніколи повністю не зливається з профанним світом» [122, с. 130]. Отже, займаючи проміжне місце між творцем-деміургом та простими людьми, культурний герой визначає свою *«напівсакральну природу»* (А. Пелипенко, І. Яковенко) як медіатора.

Знаходячись у положенні медіатора, культурний герой поєднує у собі риси відновлення зруйнованого, відтворення втраченого, реконструкції розмитих та профанованих священних традицій, а також риси новаторської творчості – різноманітні відкриття та винаходи. Його мотиви та форми діяльності в цілому підпорядковані причинно-наслідковим законам реальності, хоча в них завжди є присутніми елементи героїчного, надлюдського та надприродного.

У міру того як розвивалася культура, з'являлися різноманітні види культурної діяльності, а відповідно і сфери проявлення функцій культурного героя. Зокрема, поняття культурного героя застосовується до героїв епосу, персонажів історії, мистецтва, видатної особистості, діяльність котрої, з точки зору панівної моралі, естетики та смаку, носить винятково позитивний характер. Подібними культурними героями можуть бути героїчні особистості-романтики (за Т. Карлейлем [192]), надлюдина (за Ф. Ніцше [116]), універсальний геній, художник-пророк і творець нової реальності, цінностей та світових основ.

Однак, у процесі розвитку культури, її базових цінностей, відбувається переоцінка моделі культурного героя, котрий завжди повинен «позитивно» відповідати запитам пануючого світоустрою. Як зазначає М. Хренов, у разі випадіння з ціннісної «структури», не співпадіння з новими нормами та правилами культурний герой «старого зразка» може трансформуватися в трікстера, адже він буде виступати до них антагоністично [157]. На нашу думку, культурний герой та трікстер хоча і є полярними сферами, однак часто існують у синкретичній єдності та являють собою «дві сторони однієї медалі», а їх роль може змінюватися на протилежну в залежності від історико-культурної ситуації. Дане амбівалентне співставлення двох протилежних визначенням архетипових образів формують змістовність архетипу трікстера.

На теперішній час існує багато культурних та соціальних форм реалізації культурного героя, сюди можна віднести практично всі форми соціальної активності, котрі пов'язують «ідеально проєктивний план культури, зокрема її автотель, зі світом недосконалої, що відпадає від ідеального космічного порядку реальності» [122, с. 131]. Відбувається «героїзація» помітних позитивних образів, що сприяє виникненню цілої «галереї» культурних героїв не лише у всіх сферах мистецтва, а й в науці, виробництві, економічній сфері тощо. Оскільки завдяки їм створюються конкретні матеріальні блага. Аудиторія таких культурних героїв може охоплювати як широкі верстви суспільства, так і окремі його прошарки. Однак, однією з головних характеристик культурного героя будуть: позитивна й благодійна діяльність, високі компетентність та професіоналізм, створення й запровадження нового для покращення життя.

Зазначимо, що поряд з поняттям «культурний герой» існує схоже за звучанням, однак відмінне за змістом поняття «герой культури». Згідно з концепцією культуролога М. Найдорфа [111], на відміну від культурного героя, котрий в межах міфу перебуває в «потойбіччі» до виникнення створеного ним світу чи фрагменту світу, герой культури не створює цивілізаційні та культурні блага, а постає творінням культури, таким чином,

розкриваючи властивості культурного простору кожному суб'єкту даного простору.

Герой культури – це узагальнений комплекс моделей поведінки, котрі визнаються позитивними з боку панівної моралі та загальнолюдських цінностей і транслюються у суспільство поза міфологічним простором. Відмінність значень термінів полягає в тому, що «культурний герой» позначає персонажа міфу водночас, коли «герой культури» застосовується до реальних історичних особистостей, котрі являються своєрідними іменами-маркерами суспільно визнаних культурних позицій. Героями культури є історичні особистості, які постають у якості головних персонажів літописів у широкому сенсі цього слова, де опис реального життя людини нівелюється, адже вона є зразком очікуваної поведінки, що подана у формі біографії видатного персонажа. Також їм (як і культурним героям) можуть присвячуватися різноманітні культурні тексти в яких висвітлюються різноманітні аспекти їхнього життя. Герой культури, зазвичай, представлений в ідеалізованому вигляді, його поведінка та спосіб життя зразкові та є прикладом для наслідування. Він – беззаперечний авторитет, що наділяється низкою надзвичайних якостей та цінностей для суспільства, які воно поділяє. Часто з таким героєм виникають послідовники, які намагаються продовжувати / копіювати його діяльність.

У процесі культурного розвитку людства, зокрема на початку ХХ століття, відбувається зближення архаїчної й сучасної форм рефлексії. Дана спільність виражається через змішування функцій міфологічного «культурного героя» та «героя культури» (як того, хто персоніфікує народ). В міфологічному часі персонаж стає героєм, коли здійснює подію, що впливає на сучасну йому світобудову; в масовій культурі таким персонажем є той, хто визнається першим за різними ознаками: популярністю, тиражами, касовими зборами, швидкістю тощо. Тому, розвиток культурного героя рухається у бік комерціалізації, виступає продуктом мас-медіа, стає кумиром для переважної більшості соціуму. Для даного образу вже не є першочерговою задачею

зробити винятково щось позитивне, а його поведінка не обов'язково повинна відповідати нормам моралі. Часто культурний герой – це реальна історична особистість, що наділена неабиякою харизмою. Він може виділятися нетиповою зовнішністю, поведінкою, способами вирішення проблем, що вирішуються за допомогою хитрощів та проявляти трікстерські риси. Зазвичай, на п'єдестал популярності його підносить певна яскрава подія / ситуація / скандал яка стала тригером для суспільства. Водночас, культурний герой є відображенням того культурного середовища в якому живе суспільство.

До нього привернута максимальна увага, його біографія міфологізується, «нашаровується» великою кількістю легенд, вигадок, чуток, як правдивих, так і абсолютно фантастичних. Все це надає «героїчності» життєпису. Він – приклад для наслідування як зовнішнього вигляду, так і «зразок» поведінкової моделі. Характерним є збільшення кількості героїв культури сучасності та їх недовготривале існування, адже вони повинні відповідати / задовольняти запити своєї аудиторії, які швидко змінюються в період короткого часу.

Зазначимо, що персонаж поеми-опери «Москва-Петушки» Венічка Єрофеев є одночасно і культурним героєм, і героєм культури, і трікстером. Як культурний герой він створює у своїй свідомості власний міфопоетичний світ, що співпадає з вище наданою характеристикою міфічного культурного героя. З іншого боку, Венічка Єрофеев є героєм культури, уособлюючи в собі узагальнений комплекс поведінки радянської людини певного соціального прошарку та стає «ім'янаріканням» для цілого історико-культурного періоду часів Радянського Союзу. Додамо, що існує й інший приклад існування культурного героя та героя культури – Гамлет, образ котрого наприкінці ХХ – початку ХХІ століть зазнає суттєвих трансформацій. Так у п'єсі Л. Подерв'янського «Гамлет, або феномен датського кацапізму», на нашу думку, Гамлет представлений як синкретичний образ трікстера та культурного героя, де більшою мірою переважають трікстерські риси і загальноприйнятий

трагічний образ благородного датського принца перетворюється на «*homo-zhlobalicus*» (людину-жлоба) у сучасному українському суспільстві, про що мова буде йти у Другому та Третньому Розділах нашого дослідження.

Висновки до Розділу 1

На основі викладеного матеріалу Першого розділу нашого дослідження ми дійшли наступних висновків:

1. Архетип – це метакатегорія, яка, як культурна універсалія присутня не лише в аналітичній психології, а й в різних сферах гуманітарного знання – філософії, культурології, філології, мистецтвознавстві тощо. Архетипами є загальні надособистісні схеми, першооснови, моделі, що виникли ще в ранні часи людства та просякнута вся культура сучасної людини. Вони є складовою змістовності колективного позасвідомого, яке властиве для всього людства та впливає на свідомість окремої людини.

2. Архетип трікстера надзвичайно давня структура психіки, в якій відображаються всі неприйнятні аспекти людства, що витіснені зі сфери свідомого у сферу позасвідомого. В міфології, літературі та мистецтві архетип трікстера є праобразом, моделлю, який відображається через архетипові та художні образи – трікстера та культурного героя. Дані образи існують у неподільному зв'язку, постійно трансформуються один з одного, а їх архетипові риси змішуються. В архаїчній міфології трікстерські персонажі, зазвичай, є персоніфікацією порушників встановлених світоглядних установок, а в літературі та мистецтві – деконструкторами світу, поведінка яких є девіантною по відношенню до встановленого світопорядку.

3. Культурний герой і трікстер – центральні персонажі міфології, фольклору та казок будь-якого народу, які можуть існувати як у синкретичній єдності (що властиво, зокрема, етіологічним міфам), так і окремо один від одного (часто братами-близнюками) і матимуть за своїми властивостями протилежні характеристики. За К. Юнгом, трікстер – це архетип Тіні

культурного героя, втілення тіньових позасвідомих рис людини та суспільства, що можуть сприйматися як негативно, так і позитивно, оскільки порушуючи всі бар'єри, трікстер, таким чином, демонструє інтелектуальні досягнення людства.

4. Спираючись на роботи дослідників архетипу (образу) трікстера, виокремлено основні його властивості:

- *афективна природа*: «Небезпечні ситуації, будь то фізична небезпека чи загроза душі, викликають афективні фантазії, а оскільки дані ситуації типові, то в результаті цього утворюються однакові архетипи» [176, с. 128]. Відмітимо, що активізація архетипу відбувається незалежно від волі людини, адже він впливає на її поведінку та психіку, зачаровує та ініціює реакцію на нього. Діянням архетипу трікстера властиві випадковість та спонтанність, адже він завжди керується своїми інстинктами, а головною його задачею є задоволення своїх бажань та потреб;

- *амбівалентність*. Архетипи мають двоїсту природу [177, с. 84, с. 501]. З одного боку, архетип співвідноситься з інстинктами та пов'язаними з ними станами афекту, з іншого – такими актами пізнання як інсайт, катарсис, інтуїція. У процесі трансформації архетипу трікстера у архетипові образи – трікстера та культурного героя – відбувається поєднання суперечливих та полярних рис, що вказує на його амбівалентність. Даний архетип являє собою цілісну структуру, оскільки водночас поєднує як позитивне, так і негативне, що сприяє появі креативних або руйнівних якостей;

- *інваріантність*, адже архетип трікстера здатний до безмежної кількості перевтілень, модифікацій, перетворень, зміни статі тощо. Він схильний до перевдягань, має безліч «масок»;

- *комунікативність* реалізується в акті комунікації при обміні інформації між людьми, культурами через вироблену та стійку символічну систему. Завдяки йому відбувається перевертання / переоцінка базових культурних цінностей, зміна світоглядних позицій, утворення нових культурних кодів на основі комбінування / змішування / вивертання старих.

- *медіаторство*. Як медіатор між різними семіотичними культурними полями трікстер здатний надавати необмежену свободу у культуротворенні нових смислів. Трікстером може стати і розумний, і дурень (у разі «відмови» від звичних моделей «розуму» або «дурості»). Архетип трікстера не піддається жодним моральним та соціальним установкам, адже його вчинки позбавлені будь-якого аксіологічного визначення та існують поза ним.

- *лімінальність*, котра безпосередньо пов'язана з амбівалентністю трікстера. Трікстер, як маргінальна фігура, деконструє усталені культурні структури, він здатен вносити елементи хаосу в порядок, деідеалізувати всі культурні цінності, переводити їх зі сфери ідеального у сферу реального. М. Хренов вказує на здатність трікстера до трансгресії, а саме до подолання, руйнування, змішування, структурних меж, тим самим створюючи нові комбінації та аномалії. Тому архетипу трікстера властива *деструктуруюча функція*, яка забезпечує можливість подальшого розвитку культури;

- *карнавалізація*. Архетип трікстера у своєму становленні з часом виступає образом карнавальної культури, а сам карнавал стає типовою трікстеріадою. Оскільки під час карнавалу відбувається тимчасове звільнення від будь яких правил, що закладені соціумом, «перевертання» та відмова від ієрархічного порядку стають нормою, тому трікстер руйнує та змішує усталені правила та цінності задля того, щоб створити нові комбінації у структурі культури. Завдяки такому «перевертання» трікстер часто перетворюється з асоціального персонажа на культурного героя.

- *креативність*. Порушуючи та висміюючи межі між опозиціями, трікстер, як один з провідних культурних архетипів, здійснює так званий творчий «вибух» (за Ю. Чернявською [159]). Створюючи динамічне напруження між «дозволенним» і «недозволенним», «священним» та «огидним», він здатен творити за допомогою безчинства, тим самим перетворюючись на культурного героя, який створює нові культурні цінності.

РОЗДІЛ 2

АРХЕТИП ТРІКСТЕРА В МИСТЕЦЬКОМУ ДИСКУРСІ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

2.1 Трікстерська сутність феномена «homo-zhlobalicus» в сучасному українському мистецтві

В сучасній українській культурі поряд із серйозним високим мистецтвом існує сміхове, часто низьке, адже все більшої популярності набирають пародіювання, кітч, чорний гумор тощо. Вже зазначалося, що таке амбівалентне співставлення не випадкове, адже розділення людського буття на два протилежні полюси – сакральне / профанне, ідеальне / реальне, серйозне / сміхове – існувало ще на ранніх етапах розвитку культури. Тому, починаючи з архаїчних часів, постійним супутником «серйозної», офіційної культури, її своєрідним «кривим дзеркалом» є сміхова культура. Художники вдаються до навмисно непрофесійного живопису, зміщують семантичні акценти, використовують ігровий принцип у своїй творчості, руйнують та міксують всі стереотипи офіційного мистецтва, перетворюючи все на «веселий апокаліпсис сучасної культури» [177, с. 193]. В українському мистецтві відбувається зростання популярності до художнього осмислення гострих соціальних проблем буття людини, їх розкриття / викриття через сміхову культуру. Використання іронії, сарказму, гротеску, пародії є невіддільними архетиповими ознаками трікстера, якому притаманна блазнівська поведінка, відверте блюзнірство, викривальна функція та приналежність до сміхової культури.

Як вже було вказано раніше, архетипові риси трікстера знайшли своє втілення не лише в міфології та народній творчості, а й літературі, театральному, музичному мистецтвах, кінематографі, психології, політиці тощо. Одним із яскравих проявлень трікстерства в сучасному українському

мистецтві стало явище «Жлоб-арту», що було започатковано як культурно-мистецький проєкт «Жлоб. Жлобство. Жлобізм» у середині 2000-х років. Його ініціатор та ідейний натхненник – український актор, письменник, засновник «Союзу Вільних Художників “Воля або Смерть”» А. Мухарський. В основу даного проєкту закладені не лише демонстрації гумористичного (іронічного) тлумачення образу української «масової» людини, а й дослідження та вивчення самого явища жлобства. У своїй творчості учасники проєкту – сучасні українські митці: С. Волязовський, А. Єрмоленко, С. Коляда, Д. Кришовський, О. Манн, А. Мухарський (він же Орест Лютий), І. Семесюк, С. Хохол та інші – демонструють власну реакцію на явище жлобства в українському суспільстві. Вони протистоять поглиблюванню плебеїзації всіх верств населення, заниженню морально-етичних цінностей та життєвим принципам, котрі сповідають жлоби, використовуючи різноманітні засоби сміхової культури – гумор, іронію, сатиру, гротеск, сарказм, епатаж, профанізацію сакрального, глузування тощо.

У зв'язку зі зростанням інтересу до напрямку «Жлоб-арт», він став предметом різних наукових досліджень, аналізів, котрими займалися українські мистецтвознавці, культурологи, художники, актори, письменники, журналісти тощо. Зокрема, у наукових розвідках О. Петрової культурно-мистецький проєкт «Жлоб-арт» розглядається у «контексті традицій сміхової культури та постмодерністської художньої концепції в межах маргінального дискурсу» [124, с. 61]. Даному напрямку присвячені статті авторки «Соціальний та художній зміст проєкту “Жлоб-арт”» [124] та «Критичний реалізм “Жлоб-арту”» [123]. Відмітимо дослідження О. Найдена «Несмак мас або щедрий дарунок смакам інтелектуалів» [110], присвячене аналізу українського народного «базарно-кітчового» мистецтва, котре стало предтечою виникнення сучасного напрямку мистецтва «Жлоб-арту».

Не зайвим буде відзначити «енциклопедію українського жлобства», збірку есе, написаних представниками української еліти та присвячених вивченню явища жлобства – «Жлобологія: Мистецько-культурологічний

проект» А. Мухарського [109], котра є, за своєю суттю, першоджерелом і вагомим підґрунтям для наукового дослідження напрямку «Жлоб-арт». Своєрідним художнім доповненням є книга І. Семесюка «Щоденник україножера» [138], що є демонстрацією втілення мистецтва «жлоб-арту» в літературі. Плідним матеріалом для дослідження «Жлоб-арту» стала низка журналістських статей та інтерв'ю з його учасниками, зокрема статті А. Мухарського «Нині жлобство скрізь – це той продукт, який ми виробляємо найбільше і найкраще» [2], Є. Олійник «Навіщо культурі жлоби?» [119], статті присвячені творчості С. Коляди «“Альтернативний Шевченко” від художника Сергія Коляди (Фото)» [1], О. Костирко з І. Семесюком «Личинка жлоба» [69] та інші.

Слід зазначити, що мистецтво жлоб-арту є не лише українським, воно має глобальний характер, притаманне майже всім світовим країнам та має свої національні ознаки. Як зазначає художник-«жлобіст» О. Манн, «“жлоб-арт” – це те, що в інших країнах називається соціально-критичним мистецтвом» [119] та представлено, наприклад, у Франції напрямком «арт-ракаї» (фр. «Art de Racaille»); в Англії – «чав-арт» (англ. «Chav-art»); в Японії – мистецтво янкі; в Америці – мистецтво «увайт треш» (англ. «White trash»).

Мистецький напрям «Жлоб-арт» репрезентує найяскравіші риси «шароварщини», «сільської» естетики у поєднанні з пенітенціарною. Персонажами виступають представники жлобства в антуражі продуктів масової культури споживання – контрафактні бренди, дешеві забігайлівки тощо. Художники-жлобісти своїм мистецтвом викривають та висміюють соціальні хвороби, негаразди та вади, намагаються викоринити соціокультурні девіації. Однак, використовуючи у своїй творчості трікстерські засоби – стьоб, троллінг, бешкет, хуліганство тощо, митці напряму «Жлоб-арт» й самі набувають рис трікстера, зокрема:

- провокація. Мистецтво художників-жлобістів не презентує «тонкі» та «високі» матерії, а спонукає його реципієнтів до певної емоційної реакції, діалогу;

- викриття усіх недоліків суспільства через їх демонстрацію у своїх творах мистецтва;
- блазнювання над своїми персонажами;
- карнавалізація (за М. Бахтіним [13]). Висміювання та пародіювання вад соціуму, поведінкових девіацій, засобом використання ж того інструментарію, яким послуговуються жлоби. Тяжіння до яскраво вираженої театральності та барвистої видовищності, що є невіддільною складовою творчості митців напряму «Жлоб-арт», адже численна кількість їх полотен, скульптур рясніють контрастними фарбами, а перформанси, акції – театральне втілення основних концепцій жлобістів. У контексті карнавалізації відбувається «перевертання» у розумінні системи норм та цінностей та підвищена зацікавленість «матеріально-тілесним низом» предмету своєї творчості.

Проект «Жлоб. Жлобство. Жлобізм» проіснував п'ять років (2009-2014). Серед багатьох проведених виставок, найвідоміша – «Жлоб-арт. Біомаса» 2013 року. Проте, фінальним акордом стала виставка в рамках восьмого мистецького форуму Art Kyiv Contemporary в Мистецькому Арсеналі, де були представлені різного роду перформанси: «Жлобопарк. Звіролюди», «Троещинський гендель», «Терикони з насіння», «Китайське щастя». До даної події була видана «Енциклопедія українського жлобства» під назвою «Жлобологія. Мистецько-культурний проєкт» [109]. У книзі представлені стислі есе, написані українськими письменниками, художниками, представниками української культурної еліти (Ю. Андрухович, С. Васильєв, В. Бебешко, Ю. Іздрик, Л. Подерв'янський, О. Лютий та інші). В них розглядається явище жлобства з різних позицій: філософської, естетичної, етичної, культурологічної тощо. Автори акцентують на тому, що витокami явища жлобства є світоглядні позиції радянського періоду, залишки якого впливають на формування пострадянського соціуму. Автори зосереджують увагу на способі відторгнення жлобства засобом його усвідомлення через

мистецтво, яке покликане на виховання у суспільстві здатності боротися зі своїми негативними рисами.

«Жлоб-арт» на українських теренах представлений майже у всіх видах мистецтва – образотворчому, літературному, музичному, акціонізмі та перформансі. Підвищений попит на продукти мистецтва цього напрямку свідчить про зацікавленість людей доволі епатажними творами – масово відвідуються виступи акторів та музикантів, виставки художників-жлобістів, читаються літературні твори авторів-жлобістів, існують мільйонні кількості переглядів у YouTube роликів, де яскраво висвітлені риси «Жлоб-арту», що і сприяє зростанню популярності даного напрямку та підтверджує його актуальність.

«Жлоб-арт» залишається популярним, оскільки сучасна культура продовжує продукувати та підтримувати низькосортні рекламні ролики та серіали на телебаченні, «ширпотребну» друковану продукцію, піар у жовтій пресі, «шароварщину» у мистецтві. Все це розмиває межі традиційного розуміння морально-етичних цінностей та естетичних смаків у суспільстві. А тому головною метою представників «Жлоб-арту» є не тільки демонстрація життя «без прикрас» сучасного українського суспільства зі всіма його вадами та недоліками, а й прагнення оздоровити його засобами використання сатири та глузливо-непристойної мови у мистецтві, привернути увагу до болісних проблем.

Представники напрямку «Жлоб-арт» працюють із темами, що зрозумілі для пострадянської людини. Основною тематикою творчості представників даного напрямку стало зображення пересічної масової людини-жлоба, котра в житті керується лише емоціями, на будь-які зауваження відповідає грубістю та агресією, стурбована винятково облаштуванням власного матеріального світу та живе тільки вузькими інтересами. Куратор проєкту «Жлоб. Жлобство. Жлобізм» А. Мухарський акцентує на тому, що жлобство – це тваринний бік існування людини, який є її невіддільною частиною та присутній у кожному. Думка українського актора та письменника викликає асоціацію з ідеями

К. Юнга, котрий вказував на тваринну природу архетипу трікстера, що є однією з головних його рис.

Через «масовість» жлоб може виступати ініціатором та провокатором соціокультурних змін, результати яких можуть бути непередбачуваними й для нього самого, що дозволяє нам провести паралель з трікстером. Однак, попри те, що феномен жлоба хоч і має трікстерські риси, він не є абсолютно тотожним до нього, оскільки жлоб насамперед є споживачем культури, а не її творцем, в той час, коли трікстер, навпаки, виконує *креативну* функцію. Він здатний творити нові та неочікувані комбінації ситуацій, тим самим долаючи всі закони раціонального мислення.

У сучасному світі глобалізаційні процеси стрімко увірвалися в буття людини та якісно змінили характер її соціального життя. Відбувається різке прискорення темпів виробництва, поширення та підтримання споживацької моделі, що сприяє виникненню «людини світу» або «*homo globalicus*». *Homo globalicus* є споживачем масової культури, яка ідеально пристосовується під його потреби та бажання, водночас, формуючи його світогляд та створюючи культ матеріального. Відбувається уніфікація та універсалізація людської свідомості, що призводить до стирання індивідуальності, оскільки продукти масової культури мають численну кількість тиражів та розраховані на широке коло реципієнтів, тому їм властива типовість, схожість. Проблемою «*homo globalicus*» є ослаблення його особистості й перетворення в масу, втрачає свій мікрокосмос.

В Україні до «*homo globalicus*» близьким не лише паронімічно, а й семантично є «*homo-zhlobalicus*» (людина-жлоб), про який вперше написав у «енциклопедії українського жлобства» – «Жлобологія. Культурно-мистецький проєкт» А. Мухарський. Він акцентує, що жлоби присутні в будь-якому суспільстві, однак, в українському – їх переважна більшість, тому вони отримують привілеї та виходять на «авансцену». Як і «*homo globalicus*», «*homo zhlobalicus*» є продуктом й водночас споживачем масової культури, яка спрямована на задоволення його бажань, не вимагаючи при цьому глибокої

інтелектуальної діяльності. На теренах України можна виокремити тип людини як «*homo sovieticus*» (за О. Зінов'євим [58]) – продукт радянської епохи, котра залежала від смаків керівничої ланки влади.

Відповідно, підтримкою та підживленням жлоба є масова культура – медійна: телебачення, на якому транслюються різні серіали, розважальні ток-шоу, реаліті-шоу, реклама, що займає тривалу частину ефірного часу; різні низькосортні «жіночі» романи, що не покликані спонукати людину до саморефлексії, глибоким філософським роздумам. Про негативний вплив масової культури писав ще іспанський філософ Х. Ортега-і-Гассет у праці «Бунт мас» [120], котрий описав ситуацію, коли маса починає нав'язувати художні смаки. Продукти масової культури покликані задовольняти більшою мірою матеріальні потреби людини, які вона ж і нав'язує. Однією з основних характеристик масової культури є як матеріальна, так і «духовна» доступність:

- матеріальна – продукти маскульту виробляються великими тиражами, щоб максимально охопити аудиторію споживачів;
- «духовна», оскільки її смисли «зчитуються» / сприймаються поверхнево, тому й зрозумілі будь-якій пересічній людині.

Масова медійна культура та глобалізаційні процеси сприяють розмиттю меж між суспільним та особистим простором, робить їх прозорими. Відтворюється ефект «комунальної квартири» або «гурто-житку», нівелювання розуміння особистого та індивідуального, де все знаходиться «на виду». У даному контексті буде доцільним згадати одну із робіт французького філософа М. Фуко «Наглядати і карати. Народження тюрми», певні ідеї якої співпадають з розумінням організації часопростору «комуналки», що була широко розповсюджена у радянський період. Однією з ознак даного типу помешкання є можливість «зробити видимими тих, хто знаходиться всередині» [208, р. 172], що обумовлено «ущільненням» життєвого та усуненням особистого простору кожного квартиранта, тим самим створюючи ефект «внутрішнього впорядкованого та детального контролю» [208, р. 160]. Таким чином виникає інший часопростір зі своїми правилами та законами, де

головними з них є публічність та відкритість, а людина постійно свідомо / позасвідомо залучена до комунікації. «*Homo-zhlobalicus*» – типовий житель такої «комунальної квартири», якому притаманні маргінальний та девіантний типи поведінки, котрий позбавлений розуміння пристойного / непристойного, почуття поваги до чужого простору й буття. Свої ж цінності та погляди жлоб вважає абсолютними і, таким чином, намагається їх всіма способами, зокрема й агресивними, нав'язати іншим.

Реалізація спостереження «таємного життя» людей «за склом» відбувається засобом масової аудіальної та візуальної комунікації, що пропонує широкий спектр можливостей для слухача / глядача. Перегляд серіалів задовольняє потребу слідкувати та спостерігати за чужим життям, адже жлобу подобається це, а особливо критикувати чуже життя, не визнавати особисту територію людини, лізти зі своїми «порадами» та принижувати всіма доступними способами, адже таким чином жлоб самостверджується за рахунок слабкіших за нього. Така жлобська «жага до пізнання світу крізь замкову щілину» набуває форми побутового вуаеризму (за З. Фройдом), що у зв'язку з масовістю жлоба стає симптомом суспільства та виявленням тваринних інстинктів у людей. Адже, побутовий вуаеризм набуває нав'язливого стану, причиною якого є не природне прагнення до нових вражень, а задоволення пристрасті до спостереження за всіма аспектами життя людини, переважно тими, що мають низовий, непристойний, потаємний характер.

Масове мистецтво сприяє формуванню жлобства у суспільстві, адже зараз у вітчизняному та світовому мистецтві відбувається героїзація людини, яка не соромиться своїх тваринних звичок та інстинктів, а жлобалізує світ навколо себе. Слід відзначити, що існує не лише негативний, а й позитивний вплив масової культури на людину, зокрема, коли мова йде про споживання масової продукції, яка прагне її до самовдосконалення, розвитку. Проте, існує й негативна сторона, коли у людини зникає будь-який стимул, адже, проглядаючи медійну продукцію, вона асоціює себе, свій побут, манери, з

екранними героями. А отже, споглядаючи такі продукти масової культури, жлоб отримує додатковий заряд впевненості в собі, перетворює своє життя на симуляцію, що не має матеріального втілення. А якщо і намагається наслідувати та відтворювати в реальності те, що відбувається на екрані, все відбувається як у кривому дзеркалі.

Звернемо увагу, що слово «жлоб» походить від слова «*jobber*» [2] корінь якого – «*job*», що перекладається з англійської як «робота», «праця». «Джобберами» називали приїжджих із села найманих працівників англійські архітектори, котрі будували Одесу в ХІХ столітті. Згодом, назва «*jobber*» трансформувалася у слово «жлоб» та означало «людину, яка приїхала із села та не може вжитися у “міський контекст”» [2]. У 20–х роках ХХ століття поняття «жлоб» було поширене у лексиконі арештантів, що потрапили до радянських в'язниць і вживалося для позначення жадібної людини. Аж до 1953 року слово «жлоб» мало таке значення та було розповсюджено в пенітенціарних закладах. Проте, після «Великої амністії» від слова «жлоб», котре увійшло у вжиток в міському середовищі, виокремилася слово «жмот», яке стало позначати жадібну людину, а «жлоб» – людину, «для якої первісні інстинкти, якими володіє власне «я» – стоять на першому місці» [2]. До слова жлоб можна підібрати слова-синоніми, котрі є близькими за значенням та розкривають різні аспекти даного поняття: братан, рогуль, ліміта, «панаєхавші», «кугути», «ракло», «жид», забужанин.

У сучасному розумінні жлоб – це неосвічена людина, лексикон якої обмежений постійним використанням суржику. Його мова насичена інвективами та виразами, запозиченими з тюремного лексикону, що у спільноті жлобів вважається ознакою авторитетності. Жлобу притаманна неохайність, що проявляється не тільки в одязі, а і в культурі мовлення, поведінці, вмінні вислухати свого співбесідника. Через брак інтелектуального розвитку, жадібність, безкультурність та лінь, невігластво та несмак, жлоб незацікавлений ані в жодних цінностях, котрі не мають матеріального підживлення, він не прагне до культурного самовиховання. Перед іншими

людьми він імітує свій високий статус, що обумовлено придбанням «статусної» атрибутики з метою демонстрації оточенню своїх фінансових й матеріальних можливостей. Для такої людини характерне пасивне сприйняття свого буття і свого соціального положення, адже воно не вимагає великих зусиль. Однак, жлобу притаманна хитрість, оскільки йому властиве «живе» відчуття ситуації – водночас він може демонструвати свою прихильність та благоговіння перед людиною, котра сильніша за нього і принижувати слабшого, завдяки чому він самореалізується.

Смисловим продовженням лінії висміювання та викривання соціальних негараздів та вад суспільства стали виставки в галереї «Квартира №...». Ідейними засновниками стали українські художники І. Семесюк та О. Манн. На виставках було представлено мистецтво контркультури. Спочатку митці створили даний проєкт виключно для «своїх», однак згодом їхнє коло розширилося та було створене угруповання «Бактерія», до якого увійшли художники І. Семесюк, О. Манн, А. Гаук та П. Лемтибож. Фундатор «Бактерії», І. Семесюк, відносить роботи учасників групи до соціального мистецтва, своєрідного поп-сюрреалізму, а О. Манн став автором маніфесту, в якому зазначається головна ідея даного угруповання – демонстрація жаху соціальних маніпуляцій, українофільії та україножерства, аграрно-шляхетської боротьби та нав'язування різноманітних культів, зомбіфікації та роботизації населення, пошук сучасного героя й оспівування антигероїв, антропологічний портрет епохи тощо.

Зауважимо, що тематика угруповання «Бактерії» знайшла своє втілення в збірці «кепкувань, переосмислень, здогадок та пророцтв» – «Щоденник україножерства» І. Семесюка [138]. В даній книзі представлені еклектичні поєднання артефактів сучасного масового мистецтва (кіно, театру, образотворчого, музичного тощо) з українськими реаліями, зокрема, політикою. Український митець продовжив дану тематичну лінію й в інших своїх книгах, зокрема, книги «Еволюція або Смерть! Пригоди павіана Томаса» [136] та її продовження «Фаршрутка» [137].

Назва першої книги є алюзією до угруповання «Союзу Вольних Художників “Воля або Смерть”». Сюжет книги розгортається на подорожі павіана на ім'я Томас до Києва, що через певний збіг обставин опинився всередині книги з «ідіотськими історіями про дегенератів». Історія насичена різноманітними фантазмагоричними й абсурдистськими ситуаціями, мареннями / маячною персонажа. Головний герой історії – павіан («люта мавпа з кульком»), який наділений невеликою кількістю людських рис, що є алегорією до зображення типового «*homo zhlobalicus*». Даний персонаж протягом твору «реінкарнується» у різні образи-кліше – «Просвітлений Майстер Дзен» [136, с. 27], голова «парламентського комітету з остаточного винищення московитів» [136, с. 47], «молодий сценарист-початківець родом з Черкас» [136, с. 53], «модний рекламний режисер» [136, с. 74], народний депутат [136, с. 106] тощо. Павіан Томас – маргінал, якому притаманна девіантна поведінка та всі характеристики людини-жлоба: невихованість, неосвіченість, жадібність, нахабність тощо. Друга книга І. Семесюка «Фаршрутка» – продовження історії про подорож головного героя «Еволюції або смерть», яка насичена сучасними актуальними «мемами», культурними штампами-кліше тощо.

Не зайвим буде навести ще один із яскравих прикладів використання рис, притаманних «Жлоб-арту» у творчості Л. Подерв'янського, оскільки він, за словами українського політика та громадського діяча О. Донія: «перший з дослідників жлобства в сучасній українській літературі» [109, с. 111]. У своїх творах він зробив жлоба персонажем монументального епосу, подібного за своїм рівнем побутовій та соціальній сатири найкращих творів М. Гоголя, М Салтикова-Щедріна, М Зощенка. Образ жлоба у творчості Л. Подерв'янського став повноцінним персонажем, який має свій характер, образ, розвиток та світобачення. Літератор використовує наступні дієві методи культурного спротиву проти жлобства – гумор, іронію, сатиру, завдяки яким він висміює жлобство, притаманне українській нації в іронічно-саркастичному ключі. Також письменник використовує суржик, навмисно пише у «низькому»

стилі. Проте, багато представників жлобства не розуміють, що над ними сміються, думаючи, що навпаки, такою «героїзацією» та «піднесенням» популяризують їх образ життя та мислення.

Саме через «Жлоб-арт» учасники проєкту висміюють та викривають хвороби, вади, негаразди суспільства, використовуючи при цьому гостру іронічну мову у своєму мистецтві, через яке вони намагаються висвітлити девіантну поведінку соціуму та оздоровити його. Не зважаючи на закриття проєкту, основні ідеї даної течії знайшли своє продовження в часи Революції Гідності («Мистецький Барбакан») та наш час.

Відмітимо, що «Мистецький Барбакан» був створений за ініціативою мистецького угруповання «Бактерія». Основні ідеї даного проєкту можна вважати смисловим продовженням магістральних ідей виставки «Жлоб. Жлобство. Жлобізм», своєрідним осучасненням *«homo-zhlobalicus»*, в якому злилися «гламур і кримінальна естетика» [102, с. 203]. У естетиці напряду «Жлоб-арт» була створена численна кількість плакатів «Мистецького Барбакану» до початку Революції гідності. Учасники позиціонують себе як представники «сучасного сміливого (дієвого) революційного мистецтва України» [102, с. 177], «Мистецької сотні» та мистецької революції, «революції революцій». Як і у випадку з проєктом «Жлоб. Жлобство. Жлобізм» кульмінаційною подією став вихід у 2015 році тримовної (українська / російська / білоруська) антології «Мистецький Барбакан. Трикутник дев'яносто два». До даної антології увійшли «дочірні» проєкти, що об'єднувалися одним тематично-ідейним спектром та зображально-виражальними засобами. Творчість учасників «Мистецького Барбакану» не обтяжується «вишуканою» та «високою» естетизацією зображуваною, адже їх метою є розірвання шаблонів, руйнування стереотипів та уявлень про український соціум як пасивну аграрну націю, що не здатна до опору.

Окрім образотворчого мистецтва трікстерські риси жлобства можна знайти у сучасній українській естрадній музиці: Alyona Alyona (укр. Альона

Альона – прим. М. Т.) пісні «Рибки» та «Рибки 2»; ТІК – «Алкоголізм», «Олені», «Света»; Dzizio (укр. Дзідзьо – прим. М. Т.) – «Маршрутка», «Банда-Банда», «Я – Мільонер»; Курган feat. Agregat – «В ставку кораблі», «Кровавий кулак»; Грибы – «Таєт лёд», «Копы», «Базара нет»; Jerry Heil – «Охрана отмена», «Вільна каса», «Білі кроси» тощо.

Відбувається героїзація антигероя, *homo-zhlobalicus* перетворюється на культурного героя сучасності, набуває все більшої популярності. Такий «культурний герой» втрачає традиційні риси та якості, все більше отримуючи негативні характеристики, наділених певними вадами, часто протиставляється суспільству, жлобалізується та трікстерується. Новий культурний герой вже не позитивний благодійник або захисник людства, а образ, поведінка якого набуває маргінально-девіантних рис. Він постає маркером зміни культурно-ціннісних орієнтирів, оскільки провокує до перевертання та переосмислення норм та правил.

Однак, через свою «масовість» *homo-zhlobalicus* як «культурний герой» здобуває популярність, завойовує симпатію певної аудиторії. Виникає декодування понять «культурний герой» та «антигерой», їх риси змішуються, втрачають впізнаваність. *Homo-zhlobalicus* створює власний міфологізований світ, що симулює реальний. Відбувається протиставлення світів – реального та міфологізованого. У реальному світі жлоб – пересічна людина, яка позбавлена будь-яких стимулів до самовдосконалення, саморефлексії, вона інтелектуально обмежена, невихована, а її поведінка часто є девіантною та не вписується в традиційне розуміння норм та моралі. У міфологізованому – він симулює реальність, адаптуючи її до свого власного світосприйняття, «кодує» у контексті своїх життєвих координат та цінностей, сакралізує профанний часо-простір свідомості. Тому, жлоб завжди вважає себе кращим за інших, його думка є єдиною істиною в «останній інстанції», що надзвичайно контрастує з його низовою стороною в реальному.

Постійне знаходження на меж між двома світами вказує на медіаторство «*homo-zlobalicus*», що властиво культурному герою і трікстеру, демонструючи

спільність рис, не зважаючи на суттєву відмінність між цими явищами сучасної культури. Можна сказати, що сьогодні у масовій культурі існує певна тріада – «культурний герой – трікстер – homo-zlobalicus», де смисли, що характеризують кожне із зазначених явищ, ніби ковзають з однієї ланки на іншу, перекодуються, рекомбінуються, заміщуються. Відбувається певний «транссерфінг реальності» (за В. Зеландом [54]), створюючи абсолютно новий міфологізований часопростір та провокуючи суспільство до кардинальної зміни цінностей. Через своє масове розповсюдження «homo-zlobalicus» спонукає до створення різноманітних субкультур, підштовхує до відтворення даного образу у різноманітних мистецьких напрямках, проєктах тощо, тим самим він стає своєрідним «засновником традиції», що є рисою культурного героя.

2.2 Семантичні особливості образів трікстера та культурного героя (римейк «Гамлет, або феномен датського кацапізму» Л. Подерв'янського, жахОпері «Гамлет» Р. Григоріва та І. Разумейка)

Образ Гамлета трагедії видатного англійського письменника та драматурга В. Шекспіра «Гамлет, принц данський» – один із найзагадковіших образів, який і зараз набуває численну кількість трактувань, інтерпретацій, римейків, переосмислень в різних творах культури не лише у світовому, а й в українському мистецтві. Цей образ вплинув на творчість багатьох митців, його можна знайти у численних культурних текстах – літературі, сценічному мистецтві кіномистецтві, музиці, відеоіграх тощо. Однією з причин постійного звернення до образу Гамлета є його «позачасовість», «позаісторичність», невичерпність смислів, адже в кожному епоху він є вираженням певних ідеалів, умонастроїв, що дозволяє йому бути універсальним та актуальним завжди.

В українській літературі до трагедії В. Шекспіра «Гамлет, принц данський» звертаються перекладачі М. Старицький (1882), П. Куліш (1899),

М. Рудницький (1943), Ю. Клен (1960), І. Костецький (1963), Л. Гребінка (1986), Г. Кочур (1991), Ю. Андрухович (2008), кожний з котрих інтерпретує цей образ згідно історико-культурного контексту свого часу. Зауважимо, що традиційне трактування трагедійного образу Гамлета як культурного героя на межі ХХ – ХХІ століть змінюється у бік трікстерування. Так, у перекладі Ю. Андруховича оригінальний високий стиль мови В. Шекспіра набуває побутових рис, додаються сучасні слова та вирази, груба лексика, відбувається зміна тональності в деяких фрагментах п'єси з піднесено-трагічної на трагічно-фарсову. Поема забарвлюється красномовними брутальними висловлюваннями, як наприклад:

- *Гамлет*: «Де приндиться лише падлюче зілля» [163, с. 26], «Виходить заміж за паскуду стрія» [163, с. 27], «Усі ці гульки, п'янки, похмеляння» [163, с. 43], «Ти світлий дух, а чи проклятий гоблін» [163, с. 44], «Але ця жінка, ця отруйна курва!, І він плазун, мерзота, вишкір зла» [163, с. 52], «Я тут, я тут друзяки...» [163, с. 53], «Бо якщо навіть сонце, облизавши своїм промінням собаче падло, здатне породжувати лише червів...» [163, с. 78], «Старий замуда» [163, с. 79], «Так не догодили тій шьондрі Фортуні» [163, с.81], «Що кожен актор доїхав на власній задниці» [163, с. 89], «Гальмо, флегматик, отупілий сплюх. Фільзоф-недоріка...», «...я – банальний йолоп?» [163, с.97], «Кожен з нас – кінчений паскудник» [163, с. 106], «А нині – зад гусака» [163, с. 124], «Обслинить вас, обмацає, обсмокче» [163, с. 147], «...штучки-карлючки, процеси-абсцеси, прецеденти і казуси» [163, с. 198], «Типове бидло – лише вивищиться над собі подібним» [163, с. 216];

- *Король*: «Зациклишся мов баба» [163, с. 25], «Від сифілісних щік старої хвойди» [163, с. 103];

- *Полоній*: «Від чого часом преться молодняк», «Скандали, бійки, лайки, проститутки» [163, с. 61], «Про всі його зальоти і впадання» [163, с.73];

- *Гораціо*: «Ага, побачу. Дідьків з два» [163, с. 14], «Ішов провчити драного норвежця» [163, с. 16], «От так вилупок – ніби щойно з яйця» [163, с. 222];
- *Лаерт*: «Я вилупок, зачатий рогачем» [163, с. 172], «Лукавий попе, в пеклі аж завиєш» [163, с. 206];
- *Вольтиманд*: «Суворий вельми був до шмаркача» [163, с. 71];
- *Марцелл*: «І на якого біса» [163, с. 16];
- *Перший блазень*: «...а простим робягам – хрін» [163, с. 193], «Такий вже трахомуд кінчений...» [163, с. 203].

Переклад «Гамлета» Ю. Андруховича постає як літературна провокація, що передає домінуючі риси першотвору в іншокультурному середовищі. Семантика тексту насичується зовсім іншими, полярними по відношенню до оригіналу тексту смислами, відбувається їх «перевертання» (що вказує на певну карнавалізацію), перекодування, модернізація та осучаснення лексики й стилістики твору, пристосування до сучасного реципієнта. Образ Гамлета у перекладі Ю. Андруховича відрізняється від загальноприйнятого благородного образу данського принца, він спрощується деідеалізується, знижується. Риси культурного героя «осучасненого» Гамлета перетворюються на трікстерські, адже він випадає зі стереотипного розуміння принца-філософа схильного до глибокої саморефлексії, набуває якості відповідно запитам сучасної масової культури – спрощеність, брутальність, доступність.

У такому ж контексті трансформації образу Гамлета як культурного героя на образ трікстера (або їх поєднання) відбувається створення римейків: у літературі – Ю. Гарнавський «Гамлетта (Ексо²)» та «Хамлет, король дамський» та Лесь Подерв'янський «Гамлет, або феномен датського кацапізму»; в музиці – Р. Григорів, І. Разумейко та інші. Всі римейки, згідно з У. Еко – «це повтори, що ґрунтуються на деконструкції, яка безпосередньо пов'язана з традиційною структурою, але водночас створює щось абсолютно нове» [197, с. 193]. Римейки дозволяють художньо деконструювати відомі

² кінцева частина в класичній грецькій трагедії, коли хор і актори виходили з кону

класичні сюжети, поєднувати декілька сюжетів або мотивів, відтворювати, переосмислювати їх залучаючи до них нові сюжетно-композиційні мотиви, проблематику, ідеї, героїв, адаптувати їх під вимоги певного історико-культурного контексту.

Відомо, що трагедія В. Шекспіра «Гамлет, принц данський» була написана у період з 1599 по 1601 роки. За однією з версій, джерелом сюжету для неї стали «Трагічні історії» (1570), які доповнив своїми перекладами французький письменник Ф. де Бельфоре (ориг. François de Belleforest) [210] і, можливо, п'єса англійського драматурга Т. Кіда «Іспанська трагедія» (ориг. «The Spanish Tragedy, or Hieronimo is Mad Again», приблизно 1582-1592). В п'єсі Кіда присутні прийоми, які згодом використав В. Шекспір в трагедії «Гамлет, принц данський», зокрема «mise-an-abyme» (п'єси в п'єсі), а також появу привида, який закликає героя до помсти. Отже Т. Кід вважається автором втраченого «Ур-Гамлета», який послугував сюжетною основою для «Гамлета» В. Шекспіра [7]. Основою творів Ф. де Бельфоре та Т. Кіда стали хроніки з III книги «Діянь Данів» данського літописця Граматтика Саксонського, а саме «Сага про Амлетуса», де описуються основні події – вбивство короля, вдавене безумство принца, подорож до Британії, що увійшли до трагедії В. Шекспіра «Гамлет, принц данський».

Відзначимо, образ Гамлета вже у В. Шекспіра не просто складний – англійський драматург закладає в нього часто полярні властивості, які характерні як для культурного героя, так і для трікстера. Йому притаманні, з одного боку, схильність до глибокої саморефлексії, могутня воля, пристрасність, благородність, співчуття. З іншого – присутні запальність характеру, зіткнення понять морального боргу й власних бажань та прагнень. У трагедії Гамлет поступово поєднує у собі образ благородного принца, котрий бореться за справедливість й образ хитрого героя-месника. Тобто, цей образ відповідає міфологічному образу культурного героя-трікстера, їх синкретизму.

Для того, щоб викрити злочин, здійснений дядьком принца Клавдієм, Гамлет вдається до різних трюків – вдаване безумство, підтасовка фактів та подій задля викриття ситуації вбивства короля, що вказує на близькість даного образу до архетипу трікстера. Для досягнення мети Гамлет використовує провокації, які є ядром трюку, адже «всі маскування та симуляції, незалежно від їх тактики, покликані спонукати антагоніста на дії, вигідні самому трікстеру, і дозволяють йому використовувати антагоніста для досягнення власної мети» [118, с. 154]. Трікстерські риси дозволяють Гамлету не дотримуватися меж пристойного та непристойного, епатувати своєю поведінкою.

Як вже зазначалося, одним з авторів, хто створив низку римейків на відомі класичні твори, у тому числі трагедію В. Шекспіра «Гамлет, принц данський» – Лесь Подерв'янський. Для його творчості притаманний кітчево-бурлескний стиль, цитування різноманітних культурних текстів, залучення літературних персонажей й історичних постатей. Для текстів Подерв'янського властиві епатажність, саркастичність, гротескність, абсурдність, іронічність, а через велику кількість використання ненормативної лексики у текстах, відношення слухачів / читачів до його творчості неоднозначне. Український автор вдається до переосмислення літературної «класики», створює римейки на класичні твори та адаптує їх під реалії радянського часопростору, наповнюючи відомими образами масової культури. Таким чином відбувається певна міфологізація міфологізації, ефект подвійного спотворення, що наштовхує на роздуми про такі поняття як симулякр та симуляція (за Ж. Бодрійяром [21]). Виникає «гіперреальність», в якій нашаровується «шекспірівський» та «радянський» смислові модули, де образ Гамлета деканонізується та замінюється симулякром, пустою оболонкою, що лише носить спотворене, ім'я принца підпадає сатиричному переосмисленню.

Римейк Л. Подерв'янського «Гамлет, або феномен датського кацапізму» орієнтований на сучасного реципієнта, в ньому переважає розважальний сюжет, що повністю редукує філософські рефлексії головного героя, які були

магістральними у «Гамлеті» В. Шекспіра. Український письменник використовує «шекспірівський текст» як каркас, на основі якого він пародіює та деформує трагедію, конструюючи свій міфологічний часопростір, в якому деформується заявлена Шекспіром система персонажів та сюжет. Зокрема, Лесь Подерв'янський змінює фінал трагедії, у нього Гамлет залишається живим, однак, в кінці потрапляє до божевільні.

Як і у більшості творів Л. Подерв'янського, у п'єсі «Гамлет, або феномен датського кацапізму» використана ненормативна й брутальна лексика, евфемізми, «мова вулиці» [33], суржик, які є каркасом на якому вибудований весь твір. Як вже зазначалося у підрозділі 2.1., використання непристойної мови у творах є способом пародіювання й висміювання низової культури, «ширпотребщини», яку продукує масова культури. Розростання та поширення такої продукції набуває небезпечних масштабів через їх вплив на свідомість соціуму. Звернемо увагу, письменник, як і Шекспір, використовує для своєї п'єси «єлизаветинський вірш», що на зовнішньому рівні вказує на близькість даних творів. Проте, завдяки використанню ненормативної лексики, через пародіювання та іронізацію її носіїв у Л. Подерв'янського відтворюється зденаціоналізована та дестратифікована «совкова» ментальність, яку вона сформувала у брутальних проявах. Письменник вивертає навиворіт всі поняття та смисли, які складали кістяк радянського життя, пародіює його міфологію.

Зіткнення двох полюсів – шекспірівського та радянського – утворюють максимальний дисонанс: співіснування образу середньовічної Данії та радянської дійсності. Невипадковою є поява в тексті назви радянського концентраційного табору «Соловки», зображення кабінету в замку Ельсінор, де «На сцені збоку стоїть рояль “Стенвей”. На ньому лежать шпроти» [127]. Окрім, основного літературного першоджерела, в п'єсі використовуються імена відомих історичних постатей, персонажів, назви пісень, «радянська» атрибутика:

- відомі історичні постаті: письменник Л. Толстой, з іменем якого у радянський період асоціювалася фанатичність віри; австрійський психіатр З. Фройд, коли досягається найвища точка абсурдності й неадекватності дій персонажів та зображення дійсності;

- персонаж казки А. Толстого «Золотий ключик або Пригоди Буратіно» папа Карло, який уособлює людину, що тяжко і багато працює, однак не отримує за це гідну винагороду.

- назви пісень «Камарікі», яку виконує під час вишивання Маргарита (новий персонаж, введений замість шекспірівської Гертруди) та «Яблучко», що з'являється у фіналі твору, коли рівень абсурдності подій досягає своєї кульмінації.

- радянська атрибутика, якими насичена п'єса Леся Подерв'янського – ведмеді, виконання славильних гімнів та пісень, балалайка, матроси й чечітка, що створюють викривлений стереотипний образ радянської дійсності.

Відмітимо, що Подерв'янський використовує й оригінальні цитати з трагедії В. Шекспіра, однак дані фрази вирвані з контексту та створюють комічний ефект, вказуючи на контрастність між семантичним наповненням двох полюсів п'єси. Наприклад, відоме гамлетівське питання з оригінальної трагедії В. Шекспіра «Бути, чи не бути?», що асоціюється з розв'язанням складних проблем буття, у п'єсі Л. Подерв'янського подане у зміненому вигляді – «Купатися, чи не купатися?». Така полярність двох Гамлетів, де образ створений українським автором постає як знижений пародійний двійник оригіналу (трікстер), котрий не задумується над глибокими філософськими питаннями, вказує на максимально викривлений та спрощений пафос монологу. Інша репліка Привида «О часи, о Данія нещасна» [127], стосується не переживання за країну, а того, що її заселили «іногородці, жиди та басурмани» [127].

Відмітимо, що письменник залишає у своїй п'єсі лише персонажів Гамлета, Привида та Клавдія, один раз згадується Офелія, однак вона не має

активної дії та додає нових – австрійського психіатра З. Фрейда та Маргариту. На початку «Гамлета, або феномена датського кацапізму», Леся Подерв'янський надає кожному персонажу характеристику, яка виходить за межі трагедії В. Шекспіра та вказує на їх приналежність до нового подієвого простору, що твориться на основі відомого та упізнаваного: Гамлет – датський кацап, Клавдій – хтивий дядько принца [127].

Отже, образ Гамлета Леся Подерв'янського виходить за межі стереотипного сприйняття шляхетного датського принца. На зміну йому приходять новий Гамлет – збірний образ «*homo soveticus*» (за О. Зінов'євим) – продукт Радянського союзу в якому зосереджена квінтесенція всього негативного. Він постає як інтелектуально обмежена людина, головною ідеєю якого є задоволення лише своїх власних бажань та потреб, що наближує образ Гамлета до «*homo-zlobalicus*» (див. підрозділ 2.1.). Однак, жлобом є не лише головний герой п'єси «Гамлет, або феномен датського кацапізму», риси жлобства властиві всім персонажам – їм притаманні асоціальна й блазнівська поведінка, порушення всіх норм, провокативність, спроби адаптувати навколишню реальність під свої потреби, що є рисами архетипу трікстера. Вони можуть вдавати із себе дурників, хитрувати, блазнювати над всім чим можна, прикидатися слабкими або сильними тощо. Трікстерські персонажі Леся Подерв'янського постають маргіналами, які водночас ревно дотримуються всіх традицій й правил радянського суспільства. Однак їх фанатичність доводиться до повної абсурдності, що сприяє перевертанню розуміння цінностей і культурних понять як «високе» – «низьке», «масове» – «елітарне» та привносить більший безлад у порядок, що вже існує.

Змінюється й головна ідея твору, а саме ідея помсти, адже в п'єсі Подерв'янського Гамлет бажає помститися за вбивство батька не тому, що так вимагає моральний обов'язок, а тому, що йому так сказали, і він не задумується над даним питанням. Як вже зазначалося вище, Гамлет Подерв'янського позбавлений будь-якої рефлексії та саморефлексії. Він як «*homo zhlobalicus*» проживає життя одним днем. Автор п'єси звертає увагу і

на зовнішній вигляд персонажа – «Входить Гамлет, одягнутий в зручну приємну толстовку і такі ж самі парусинові штани. Гамлет красиво підперезаний вузьким шкіряним пояском. Він босий, бородатий і пацаватий» [127], що вказує на його приналежність до представників такої субкультури як гопники, поширеної в радянський й пострадянський період.

Відмітимо, що трікстерство у «Гамлеті» Леся Подерв'янського представлене не лише його персонажами, а й самим автором. Як трікстер, він блазнює над класичними текстами, перевертаючи та викривлюючи їх головну ідею, змінює мотивацію й світогляд своїх героїв у порівнянні з літературним першоджерелом. Подерв'янський вдається до навмисного «зниження» / «антикультуризації» всіх образів, які присутні у п'єсі, тим самим демонструючи всі негативні та перверсивні бажання й комплекси персонажів. Автор-трікстер проявляється вже в самій назві п'єси «Гамлет, або феномен датського кацапізму», де Лесь Подерв'янський навмисно називає свого головного героя на російській манер, але українськими літерами. Перша частина назви вказує на основне літературне першоджерело – трагедію В. Шекспіра «Гамлет, принц данський», на основі якого й буде зроблено римейк. Друга частина «...феномен датського кацапізму» акцентує на місці дії, а саме, радянському середовищі.

Не оминув образ Гамлета й сучасну музичну культуру. Зокрема, яскравими прикладами римейків трагедії В. Шекспіра є жахОпера «Гамлет» Р. Григоріва та І. Разумейка. Даний твір був створений у 2017 році у співпраці Івано-Франківського драматичного театру імені І. Франка з музикантами Nova Opera. Ідейним натхненником вистави став український режисер Р. Держипільський, який показав композиторам Р. Григоріву та І. Разумейку підвальне приміщення драматичного театру, що надихнуло на створення хоррор-музики й хоррор-постановки у жанрі андеграундного сейшену, який переростає у драму думки, драму помсти, музичну трагікомедію [128]. Основою лібрето став текст трагедії В. Шекспіра «Гамлет, принц данський» у перекладі Ю. Андруховича з купюрами, що обумовлено використанням

авторами неповного складу персонажів. Оскільки, жахОпери складається з одного акту, для того, щоб створити наскрізний розвиток драматичної дії до вистави були додані репліки з масової культури. Зокрема, популярна фразакліше масової культури, «London is the capital of Great Britain», яку знають напам'ять і можна знайти практично у будь-якому підручнику з англійської мови. Дія вистави осучаснюється не лише шляхом використання персонажами смартфонів, а й імітації перегляду фільму у поганому дубляжі, а саме нашарування тексту трагедії оригінальною мовою (коли Клавдій домовляється з англійцями про вбивство Гамлета) та українського перекладу. Дані вставки не лише переводять дію жахОпери з трагічного дискурсу в комічний, а знижує засобом її осучаснення та переведення на побутовий рівень.

Дія відбувається у пеклі, де показаний цвинтар, а персонажами є фантоми, напівлюди-напівмерці, які повинні переживати свої гріхи знову й знову по колу, без права на зупинку. Автори жахОпери акцентують на постійному повторенні сну Гамлета, його психічної зацикленості, оскільки його жахи відкидають будь-які варіанти надії на спасіння, враховуючи той факт, що всі герої дійства є мерцями. Відмітимо, що сон Гамлета – це проекція реальності, яку він відтворює у своїй свідомості. Відбувається створення міфологічного часопростору, що вказує на близькість даного образу до міфологічного культурного героя.

У жахОпері «Гамлет» присутні майже всі персонажі трагедії, окрім Гораціо, Розенкранца, Гільдерстерна та Озріка. Також до вистави були залучені образи ериній та монахів. Важливим компонентом «Гамлета» Р. Григоріва та І. Разумейка є місце дії вистави під землею, що розуміється як у прямому сенсі – у підвальному приміщенні театру, з відповідним антуражем (різними бетонними перекриттями, трубами та комунікацією); так і метафорично – занурення у хаотичний звуковий простір, вирування емоцій та фраз, що готують появу найхимерніших й найжорстокіших образів. Дія у виставі характеризується брутальністю, адже в ній відсутні тонкі переходи,

грубе монтування епізодів, сліпуче світло, що направлене на глядачів, ефект залякування відтворюють моторошні звуки, що наростають протягом всієї вистави. Однак, попри макабричну атмосферу, сцена нагадує провінційний ресторан з мікрофоном на високій стійці, подіумом для ведучого й майданчиком для танців з пілонами, кімнатою для відпочинку (де лежачками виступають могильні плити). Одна з головних ідей вистави – різке й відверте оголення людських пороків-гріхів – хіті, жаги до крові й влади, марнотратства тощо.

У виставі відбувається переосмислення відношення до самої смерті, оскільки дія відбувається у пеклі. Всі персонажі – представники інфернального світу. Цей світ є виворітною «тіньовою» стороною реального, «криве дзеркало» світу живих, де всі події й образи представлені у перевернутому вигляді. На сцені відбуваються театралізовані «демонічні веселощі», які підкреслюють не лише інфернальну природу персонажів, а і їх комічність. Дане поєднання наближує образи вистави до архетипу трікстера, на демонічно-комічну природу якого вказують К. Юнг та Е. Мелетинський.

Відмітимо, що головні персонажі жахОпери за своїми характеристиками протилежні відносно традиційних образів трагедії В. Шекспіра. Відбувається їх карнавальне «перевертання», оскільки вони набувають антагоністичних рис по відношенню до своїх «першообразів». Таким чином, відбувається нашарування, поліфонізм смислів з різних текстів: трагедії В. Шекспіра, музичного та режисерського рішення Р. Григоріва, І. Разумейка й Р. Держипільського. Виникає «п'єса в п'єсі» або «твір-палімпсест», оскільки автори жахОпери двічі перекодовують основні смисли трагедії «Гамлет»: по-перше – використання тексту В. Шекспіра у перекладі Ю. Андруховича, де головний герой осучаснюється засобом модернової лексики; по-друге – перевертання / вивертання характеристик образів, занурення їх в інфернальний світ. ЖахОпера постає як «гіпертекст» (за Ж. Женеттом [209]), де нашарування смислів та їх наступна трансформація відбувається шляхом

переносення дії тексту-оригіналу (елементи сюжету, відношення між персонажами) на музично-вербальний текст.

Виникає протиставлення образів, де позитивним (реальним) полюсом є персонажі трагедії «Гамлет, принц данський», негативним (потоїбічним) – інфернальні образи жахОпери. Таке несподіване змішування реальностей, перевертання «з ніг на голову» характеристик всіх персонажів оригінального сюжету, творить ситуацію, коли ми не можемо говорити про образ Гамлета як культурного героя у класичному розумінні. Можливо мова йде про героя культури нашого часу, котрий широко представлений у масовій культурі сьогодення, пов'язаний з інтересом широких мас до хоррор-культури та втілює трікстерські риси. Гамлет жахОпери випадає зі стереотипного розуміння принца-філософа схильного до глибокої саморефлексії, набуває якості відповідно запитам сучасної масової культури – спрощеність, брутальність, доступність. Даному образу властиві імпульсивність та одержимість, самотність та неприкаяність, асоціація з малою покинутою дитиною. Йому характерна асоціальна поведінка, що виходить за рамки традиційного розуміння норм та правил (смаження сирого м'яса, розпивання алкогольних напоїв, куріння), блазнювання (гра у футбол з черепом Йорика, викочування на публіку золотого унітазу, вогнегасника, які слугують місцем для сидіння Клавдія та Гертруди), що вказують на трікстерську природу даного образу. Також до трікстерських образів, що представлені у виставі, відносяться Полоній та еринії, які провокують Гамлета до певних дій та роздумів, Офелія і Гертруда, котрі маніпулюють Гамлетом.

2.3 Культурний герой і трікстерські образи Кози та Маланки в ораторії Г. Гаврилець «Барбівська коляда»

Ім'я композиторки Г. Гаврилець стало відомим ще у 80-х роках ХХ століття, а її твори, й сьогодні, звучать на теренах України та інших країн

світу. Твори мисткині виконують відомі музичні колективи, їх можна часто почути по радіо та інших засобах медіа. Музиці Г. Гаврилець, як зазначає українська музикознавиця О. Бенч властиві «живі» музичні інтонації, що закрадаються в глибину самої душі слухача [16]. Інший український диригент А. Лащенко відзначає, що її твори «отримали значення класики» [77]. Доробок композиторки охоплює різні жанри – від камерно-інструментальної, камерно-вокальної до симфонічної музики. Однак, домінуючими в творчості Г. Гаврилець є хорові твори, що пронизують практично всю її творчість та не втрачають своєї актуальності й сьогодні.

У хоровій творчості Г. Гаврилець можна виділити три напрямки:

1) світські та духовні твори, що написані на тексти українських поетів, зокрема на вірші Т. Шевченка, В. Симоненка, О. Олеся, М. Вінграновського, Л. Костенко та інші. Для творів даного напрямку притаманні розмаїття жанрів, стилістики, емоційної забарвленості. Композиторка переважно звертається до пейзажної лірики, духовної, патріотичної й любовної тематики тощо.

2) духовні твори та концерти, що написані на канонічні церковні тексти. В даних творах Г. Гаврилець поєднує традиції українських класиків минулого (М. Дилецького, Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя, О. Кошиця, М. Леонтовича, К. Стеценка та інші) з новітніми засобами композиторського письма (сонористика, атональність, використання розширеної тональності тощо), що сприймаються як єдина складна художня цілісність. Духовна музика композиторки визначається особливою одухотвореністю, медитативністю, сповідальністю, молитовністю, які майстерно втілюються в канонічні форми і тексти творів.

3) твори на основі взірців української народної творчості. Г. Гаврилець переосмислює український фольклор, поєднує автентичні елементи народнопісенних інтонацій та сучасного хорового письма. Композиторка використовує практично всі жанри фольклору, проте домінуючими у її творчості є пісні календарно-обрядового циклу. Важливу

роль відіграє слово, тому у музичній мові творів відбувається відтворення внутрішнього емоційного змісту, який закладений саме у драматургії тексту та є розкриттям самого слова.

Одним із яскравих зразків фольклорного напряму творчості Г. Гаврилець є ораторія «Барбівська коляда», написана для мішаного й дитячого (жіночого) хорів, солістів, ударних та народних інструментів у 2010 році. Даний твір замовлений українським диригентом Є. Савчуком, котрий народився у с. Барбівці (нині – Брусниця, Чернівецької області), що обумовило назву твору й локальний ареал, звідки був взятий народний пісенний матеріал. Композиторка намагається відтворювати традиційне для Буковини виконання колядок як дорослими й дітьми, так й інструментальним супроводом, що імітує троїстих музик. Як зазначала сама Г. Гаврилець у інтерв'ю з Г. Волчок: «Цей твір став для мене справжнім відкриттям. То була робота з автентичним матеріалом. Колядки, щедрівки – фактично весь новорічний обряд узятий з одного буковинського села Барбівців, з його особливим діалектом, унікальними музичними інтонаціями, що перевтілені у звучанні академічного хору» [26, с. 5]. До ораторії увійшло шістнадцять вірців української народної творчості, які входять до зимового циклу (колядки, щедрівки, водохресні пісні, різдвяні канти, ліричні пісні та театральні-ігрові дійства «Водіння Кози» та «Маланка»), що були записані, розшифровані й опрацьовані місцевою мешканкою Т. Євстафієвич від односельців [90].

Композиторка визначила жанр «Барбівської коляди» як ораторія, однак, не у його традиційному розумінні (в ньому відсутній наскрізний сюжетний розвиток), а за головною ідеєю, з якою пов'язані всі номери – народження «головного героя» твору Ісуса Христа. В «Барбівській коляді» драматургія вибудовується з музично-поетичного матеріалу. Усі відібрані українські народні пісні зимового циклу переосмислюються у звукових формах і стають засобом для втілення власної художньої ідеї, побудови власної музично-драматургічної конструкції.

За хронологічними рамками даний твір охоплює святкування Коляди, витоки якої сягають ще дохристиянських часів, коли людству було властиве міфологічне мислення. Це період вірувань, що становить основу як первісних релігій, так і сюжетів, мотивів, образної системи народної творчості. Свято Коляди входить до обрядів зимового циклу, які своєю чергою вказують на міфологічні уявлення про народження світу та космізацію хаосу. Новий рік пов'язувався з початком нової ери, яка була поверненням до міфологічного часу, з якого відбувалося відродження Всесвіту з поглинанням минулого. В українців обряди зимового циклу пов'язані не тільки з періодом очікування приходу весни, який традиційно пов'язувався з початком сільськогосподарських робіт на полі, а й з давніми міфологічними віруваннями про народження Всесвіту. Центральним святом цього циклу є його народження – Новий рік, що супроводжувалося цілим комплексом обрядів та ритуальних дій, які стосувалися завершення періоду жнив та замовлянням на новий врожай, що і відобразилося в піснях зимового циклу.

Постійне циклічне повторення Коляди символізує повернення до міфологічної першоподії, оскільки, з початком кожного нового року заново відбувається створення, відновлення Всесвіту. Згідно з М. Еліаде «свято – це реактуалізація первісної події, священної історії» [44, с. 37], первісна форма людської культури, що має відношення до часу. В історії культури реалізуються різноманітні типи часу, а також часу спроектованого на вічність та мить. Дані типи не пов'язані з якимись певними стадіями розвитку цивілізації, а можуть «опредметнюватись у найрізноманітніших її ситуаціях залежно від специфіки завдань культурно-історичного процесу» [72, с 21]. Виконання певних обрядових дій створювало ілюзію причетності людини до процесу створення світу, наповнювало сакральною змістовністю її життя, робило ближчим до божественного. Брати участь у релігійному святкуванні означало вийти зі звичайного часу, щоб повернутися в міфічний час, який реактуалізувався через свято Коляди.

З часом, святкування Коляди втрачає свою магічну функцію як основну та видозмінюється. Після прийняття християнства язичницькі елементи Коляди були або витіснені, або набули елементів драматичності, ігрового начала, або відтворювали ритуальне дійство без своєї первісної сутності. Свято частково асимілювалося з Різдвом та Святками, відзначання яких починалося після зимового сонцестояння. Відбувається сюжетне уподібнення колядок й щедрівок як дохристиянської (язичницької), так і християнської міфології. Більшою мірою дані колядки за своєю смисловою змістовністю пов'язані з церковними колядками, текстовим першоджерелом яких є християнські моралізаторські притчі, що об'єднуються навколо однієї події – народження Ісуса Христа.

Однак, попри «християнізацію» Коляди, вона не втрачає свій головний сенс для людини – оновлення, очищення від гріхів, початок життя з «чистого» листа. Під час Різдва людина підсвідомо намагається наблизитися до Христа, повторюючи / відтворюючи / моделюючи засобом певних обрядових елементів, ситуацію самого Його народження. Тим самим, відбувається відтворення певної першоподії, однак вже не через традиції язичництва, а християнства. У період святкування Коляди використовуються найтипівіші види народно-драматичної творчості і, насамперед, колядування та щедрювання. Колядки мали магічно-міфологічну функцію: побажання всій сім'ї, господареві, господині, членам їхньої родини, усій сільській общині здоров'я, щастя, добробуту, багатства тощо.

Зазначимо, що «християнізована» Різдвяна Коляда стала основою ораторії Г. Гаврилець «Барбівська коляда». До неї залучені як церковні, так і фольклорні, адаптовані до релігійних колядки, щедрівки та ліричні пісні. В даному творі залишилися й елементи язичницьких обрядів – «Водіння Кози» (№ 10 «Допомагай Біг...»), персонаж Маланка (№ 11 «Ой чінчику Васильчику»), вислів «Ой дай Боже», що є омонімом до «Ой Дажбог» тощо. Відштовхуючись від жанрової основи кожного номера, ораторію Г. Гаврилець можна поділити на три «святкові» частини [114]:

- 1) Святвечір (Різдво) – № 1 «Бог Предвічний», № 2 «В неділю рано», № 3 «З Рождеством Христовим», № 4 «В неділю рано до сходу сонця», № 5 «Разом колядуймо», № 6 «Нова радість стала», № 7 «Нова радість», № 8 «Ой, підемо пани-браття», № 9 «На Різдво Христове»;
- 2) Новий рік (свято Василя Великого) – № 10 «Допомагай Біг...» (Коза), № 11 «Ой чінчику Васильчику» (Маланка), № 12 «Музики», № 13 «Ой у місті»;
- 3) Йордан (Водохреща) – № 14 «Ой, що то за Вифлеєм», № 15 «В глибокій долині», № 16 «Зажурилися гори й долини».

Як вже було зазначено вище, головним героєм «Барбівської коляди» є Ісус Христос. Даний образ є не лише об'єднуючим у драматургії всієї ораторії, а й конструює всю її драматично-образну побудову, тим самим створює певний міфопоетичний світ всередині твору. Відтворення такого «Всесвіту» вказує на близькість образу Ісуса Христа до культурного героя. Ще однією паралеллю з культурним героєм є те, що у переважній більшості текстів Різдвяного (першого) блоку «Барбівської коляди», поряд з іменем Ісуса Христа вживаються наступні – «Месія», «Спас», «Спаситель». Дані імена, можливо, наближають головного героя ораторії до образу культурного героя як *Heilbringer* (за К. Брейзігом), творця-рятівника, що впорядковує Всесвіт. На риси культурного героя вказує сам факт народження Ісуса, який як у номерах ораторії, так і у більшості колядок представлений як Син Божий, Боголюдина, що є реактуалізацією міфів про народження культурного героя.

До «Барбівської коляди» увійшли два номери: № 10 «Допомагай Біг...» та № 11 «Ой чінчику Васильчику» в основу яких покладено театральні обрядові дієства – «Водіння Кози» та Маланка. Між даними обрядами можна провести паралель з карнавалом, як певним театральним дієством, де присутні маски, грим, перевдягання, бутафорія. Відбувається «перетворення» однієї людини в іншу (Маланка) чи тварину (Коза), створюється ситуація, яка виходить за рамки повсякденного життя людини. Обрядово-видовищна

складова ритуалів «Водіння Кози» та Маланка конструює друге / інше позаофіційне життя, яке у певний період часу проживали люди. Адже саме під час карнавалу відбувається тимчасове звільнення від будь яких правил, які закладені соціумом.

Відмітимо, що обрядові дійства «Водіння Кози» та «Маланка», часто супроводжує карнавальний сміх блазня-трікстера, але це не руйнує її сакральних смислів. Навпаки, коли патетична пафосна серйозність міщанства в образі «людини-маси» [13, с. 187] дискредитує істину, на допомогу приходить шляхетна легковажність гри, креативний потенціал якої – безмежний. Гра ніколи не буває примусовою, навіть якщо це гра-подорож або гра-ініціація. У грі амбівалентно поєднується детермінізм правил та свободна воля людини, що перетворює гру на топос самотності, яка вийшла за межі історії [13, с. 15].

В обрядах «Водіння Кози» та «Маланка» використовується вивернутий навиворіт одяг, що вважається знаком приналежності до світу мертвих, в якому все перевернуте. «Потойбічність» Кози й Маланки вказує на рису медіаторства, що властива архетипу трікстера. Дані образи виступають посередниками між світом живих та мертвих, сприяють обміну й перекладу між ними інформації. Козі й Маланці властива амбівалентність – поєднання протилежних характеристик обох світів: живого / мертвого, гарного / потворного, доброго / злого тощо. Адже дані образи є зниженими персонажами не тільки за морально-ціннісними характеристиками, але й за своїм походженням (вони є вихідцями з потойбіччя). Але кожен з цих персонажів несе сакральне значення – чим більше вони нароблять безладу в хаті, тим щасливіша буде родина, яка там проживає.

Природно, що без трюків трікстера немає (це передбачає етимологія терміну), але, як акцентує нашу увагу Е. Мелетинський, неможливо називати трікстером будь-якого шахрая-бешкетника [95, с. 26], а такого, в чиему образі суперечливий набір основних властивостей – сильний / слабкий, свій / чужий, добрий / злий, переможець / переможений тощо. Він втілює собою «розум без

почуття відповідальності» [144, с. 198] і поєднує «полярні властивості обох братів-близнюків» [3, с. 166].

Козі й Маланці притаманні трікстерські трюки – певні ігрові елементи (тупцювання, танець), створення різних комічних ситуацій (наробити бешкету у хаті господаря). Цим двом персонажам властива суперечливість поведінки, наприклад, Маланка зображується одночасно доброю дбайливою господинею та гулящою ледачою молодницею. Не можна сказати однозначно, що це позитивні чи негативні персонажі, так як їхні дії є блазнівськими, бешкетницькими.

Оскільки у давні часи дозволяли ходити колядувати на Новий рік лише чоловікам, композиторка продовжує старовинні народні традиції – використовує лише чоловічий хор. Як № 10 «Допомагай Біг...», так і № 11 «Ой чінчику Васильчику» починаються не одразу співом, а вступом-розігруванням елементів обряду. Між солістом (що персоніфікує головного представника колядників) та хором (людьми) відбувається діалог, що побудований за традиціями – запитання про дозвіл колядувати та наступна позитивна відповідь. Прихід колядників вважався добрим знаком, що забезпечував добробут для всієї родини в новому році. Таким чином, у сценічній реалізації даного твору відбувається не тільки виконання номеру, а й розігрування обряду в його автентичному вигляді.

За ладотональною основою в даних номерах поєднуються принципи автентичної народопісенної традиції (при ключі відсутні знаки, які б допомогли нам одразу ідентифікувати тональність) та диссонантних нашарувань, які вказують на створення новітнього композиторського письма. На нашу думку це пов'язано з тим, що автентична пісенна основа не мала тональності, а лише основну ладову опору. Для танців композиторка використовує поспівки, в яких мелодія обертається навколо основної ладової опори, тим створюючи ефект «розкручування», що є характерним у обрядах «Водіння кози» та Маланки.

Відмітимо, що в номері «Допомагай Біг...» використовується не типовий сюжет обряду «Водіння Кози». В ньому відсутні традиційні персонажі – Дід та Лікар, а образ Кози набуває антропоморфних рис. В даному номері вводяться мандри, які здійснює головний персонаж. Відомо, що в обрядових піснях мандри мають символічне значення – перехід з одного світу в інший (потойбічний), що означає смерть. Важливими є процес переходу Кози – подорож «за круті гори», які є кордоном між світом живих та світом мертвих. Тому в номері відбувається символічне помирання Кози, яка покидає свого хазяїна та наступне її воскресіння і повернення. Відштовхуючись від вербального тексту номера, можна зробити припущення, що образ Кози, як втілення архетипу трікстера, поступово трансформується в образ Героя-Спасителя (культурного героя). Вона жертвує собою, щоб врятувати людину від голодної смерті.

В даному номері ораторії Коза виступає як певний тотемний символ, оскільки, не дивлячись на всі її бешкетування, вона все одно наприкінці всього дійства постає спасителем людей. В сюжеті № 10 «Допомагай Біг...» наявний певний обряд ініціації. Підготовка Кози до випробувань супроводжується й випробуваннями для інших героїв, адже вони повинні пожертвувати нею. Обряд, який пов'язаний з приходом Кози, ймовірно, означав скотарську жертву, приурочену початку року на добрий врожай та мав елементи магічних функцій, оскільки приносили в жертву справжню живу козу. Але ж у сучасному світі такий обряд існує у видозміненій театралізованій формі. Для цього Коза повинна зробити ритуальний танець, який є невід'ємним елементом календарних обрядів. В обряді «Водіння кози» відтворюється символічне помирання і воскресіння головного персонажу, що відсилає нас до головного образу всієї ораторії «Барбівська коляда» – Ісуса Христа. Коза приносить себе в жертву заради спасіння людей (хоч і на побутовому рівні).

Однією з не менш важливих рис є те, що в №10 «Допомагай Біг...» Коза виступає як слабша відносно господаря, що притаманно трікстеру по відношенню до культурного героя. Відштовхуючись від тексту колядки,

можна побачити втілення трікстера в образі Кози – бешкетування, використання різноманітних трюків, які дозволяють отримати за це винагороду. Тим самим даний образ створює хаос, безлад в домі і закінчує своє «існування» в нашому світі лише з настанням порядку. Як і трікстер, Коза має сміхову природу, адже вона пародіює, все висміює, її дії викликають сміх та є комічними.

Форма цієї колядки – куплетно-варіаційна. В номері використано десять куплетів. «Допомагай Біг...» написаний для однорідного чоловічого хору а caprella та дзвонів та маленького барабану. Інструменти, що використовуються в даному номері підсилюють ефект обрядового танцю Кози та дзвони для того щоб підкреслити всю святковість та урочистість колядки. Від початку і до кінця композиторка залишає мелодію без змін, тому основою драматургічного розвитку є гармонічне заповнення в партії басів. Тональність № 10 «Допомагай Біг...» – g-moll, яка до кінця не змінюється, відхилення відсутні.

Мелодична лінія вільно в'ється в партії тенорів і, згодом, плавно переходить до партії басів, тим самим створюючи враження об'ємного простору, імітує скакання та ритуальний танок Кози. За рахунок партії басів, які виконують у цьому творі більше функцію гармонічного заповнення, композиторка творить ладогармонічні барви. У дев'ятому куплеті на словах «*Сіном шелестить й пироги мастить*» Г. Гаврилець використовує диссонансні акорди, які виходять за межі ладу. В останньому фінальному акорді сходяться початкові опори – тонічний тризвук g-moll, таким чином утворюючи смислову арку всього номеру. Основними інтонаційними стрижнями всього номеру ораторії «Допомагай Біг...», крім опорних тонів, є тетрахордні поспівки, що в різних комбінаціях повторюються протягом всього номеру у мелодичному горизонтальному викладі. Дві схожі між собою поспівки, які використовує в № 10 «Допомагай Біг...» Г. Гаврилець, повторюються протягом всього номеру без зупинки, переміщуючись регістрами, тим самим створюючи яскраву візуальну асоціацію різдвяної

обрядової гри. Іншим надзвичайно важливим елементом виразності в цьому номері є ритміка. Композиторка використовує дуже чіткий і жорсткий ритм, підкреслюючи його ударними інструментами. Через дану організацію музичного часу створюється ефект ритуального танцю, скакання з елементами обрядової гри. Кульмінація номеру відбувається у останньому куплеті, вона є і переходом до наступного номеру ораторії «Барбівська коляда» – №11 «Ой чінчику Васильчику».

Отже, архетип трікстера в образі Кози з ораторії «Барбівська коляда» презентується наступним чином:

- Коза виступає слабшою за господаря, залежить від нього за початковим сюжетом, що саме притаманне трікстеру відносно до культурного героя;
- Козі притаманна сміхова природа, оскільки всі її бешкетування і пародіювання викликають у людини сміх – це втілено і в інтонаційному плані номерів, адже мелодія весь час крутиться навколо однієї ладової опори та в кінці кожного мотиву відбувається стрибок на кварту, що дуже нагадує скакання Кози в домі господаря;
- трікстерське трюкацтво, адже Коза вдається до різноманітніших трюків, щоб отримати винагороду;
- створення хаосу, безладу в домі. Коза закінчує своє «існування» в нашому світі лише з настанням порядку;
- жертовність, адже коза жертвує собою, щоб добути блага для людини й тим самим її врятувати;
- дуалістична природа, адже за своєю природою образ Кози втілює амбівалентні риси архетипу трікстера.
- Коза поєднує в собі як риси демонізму, так і комізму. Демонізм проявляється в тому, що за своєю природою Коза є неживою істотою, яка прийшла з потойбічного світу і несе за собою певні «руйнівні дії» (безлад в хаті, «бодання господаря»). Комізм – як театральне дійство, що викликає сміх у людини. В цьому обряді є важливим: через бешкетні трюки трікстера

виявити їх серйозне значення, адже ще з давніх часів вважалося, що коза ходить на добрий врожай.

№11 «Ой чінчику Васильчику» – щедрівка, яка використовується під час маланкування, а саме на свято Василя Великого. Маланка (за Ю. Федьковичем [126]) постає як донька богині Лади, є втіленням родючої вологи, що необхідна для доброго врожаю. В даному обряді головну роль виконувала найкрасивіша дівчина, яку водили «від хати до хати», бажаючи добробуту в господарстві та на полі. Серед перевдягнутих персонажів обов'язковими були: Маланка, яка зазвичай прикрашалася квітами, із зорею на чолі; Василь (який за обрядом був уособленням Місяця), вдягнений як селянин-орач із серпом у руці (знак місяця). Даний обряд відображав вірування та уявлення давніх слов'ян про скорий прихід весни та початок робіт на полі.

В № 11 «Ой чінчику Васильчику...» використовується типовий сюжет обряду Маланки, оскільки в ньому зображені традиційні для маланкування сюжетні лінії – любовна лінія Василя та Маланки, випас качурів та їх загублення, блукання головної героїні. Протягом всієї щедрівки Маланка постає розсіяною та незграбною, на всі намагання зробити щось хороше вона зазнає невдачі. Також можна зробити припущення, що Маланка вже не є живою, оскільки в тексті весь час її називають небогою. Як і в «Допомагай Біг...», в «Ой чінчику Васильчику...» вводяться мандри, які здійснює Маланка, щоб виконати роботу по господарству, в результаті чого вона замочилася й за розвитком сюжетної лінії, померла. Проте, як і в обряді «Водіння кози», Маланка оживає. В даному номері Г. Гаврилець використовується автентичний не адаптований текст зі всіма діалектизмами, що підкреслює обрядовий характер даної щедрівки. В «Ой чінчику Васильчику...» Маланка зображується спочатку турботливою господинею, яка готує для свого молодого парубка – Василя. Поряд з цим вона виступає дуже незграбною – все, що Маланка робить в неї не виходить.

Однією із важливих рис є також «відсилення» Маланки до води, а саме до Дністра, що визначає її локальне походження – *«наша Маланко по дністровській водою плила»* – та її нерозривний зв'язок із водою. Відомо, що в обряді «Маланки» за язичницькими віруваннями виявляється культ поклоніння місяцю, а також води та хліба (різні магичні дії з короваєм чи хлібом біля криниць та водоймищ).

Якщо розглядати Маланку як одне із перевтілень трікстера, зазначимо, що їй властиві риси цього демонічно-комічного образу, а саме – незграбність, комічність поведінки, невдале наслідування ідеалу. Адже своїми діями Маланка ніби намагається бути дбайливою і турботливою господинею, що у неї не виходить. В №11 «Ой чінчику Васильчику...» Маланка виступає зниженим образом відносно до ідеальної господині, якої хоч і немає за сюжетом як окремого персонажу, проте, ми розуміємо, кого вона копіює. Таким чином Маланка виступає Тінню (за К. Юнгом) до цього образу. Як трікстерському образу Маланці притаманне сміхове начало, пародіювання, комічне копіювання, особливо, якщо розігрувати даний обряд наживо. Відомо, що магична функція сміху як в обряді «Водіння кози», так і в обряді «Маланка» полягає в утворенні зв'язку із сакральним. Такий магично-сакральний аспект обрядів був надзвичайно важливим для наших предків, оскільки символізував оновлення природи, її весняне пробудження і забезпечення людей майбутнім гарним врожаєм.

Форма №11 «Ой чінчику Васильчику» – куплетно-варіаційна, в ньому десять куплетів, але у порівнянні з попереднім номером, «Ой чінчику Васильчику», він є більш розгорнутим з точки зору викладу музичного матеріалу – тут з'являються елементи поліфонічних імітацій. Номер починається закличними інтонаціями, тим самим продовжує характер попередньої частини. В «Ой чінчику Васильчику» відтворено відчуття радості та світлих почуттів, якими наповнюється весь світ, коли святкують народження Місяця (за язичницькими обрядами), або Щедрий вечір (за християнськими обрядами). За рахунок використання елементів поліфонічної

фактури, що створює ефект перегукування та перетікання мелодії з одного голосу в інший, номер «Ой чінчику Васильчику» більш жвавий, рухливий у порівнянні з попереднім номером. У «Ой чінчику Васильчику» відтворено ігрове дійство, без якого не мислиме святкування Щедрого вечора та обряд Маланки. В основі інтонаційного лейтмотивного комплексу міститься висхідний хід звуками тризвуку (не визначаємо цей початок в a-moll або C-dur як опорний, оскільки надалі ладо-тональна опора весь час змінюватиметься і на початку застосована доволі умовно), що протягом номеру постійно повторюється. Поспівка, що використана у даному номері, розгортається навколо однієї ладової опори, тим самим створюючи ефект нескінченності, циклічності. Постійні повторення однієї мелодичної структури властиві численній кількості календарно-обрядових пісень, що обумовлено не лише вербальним текстом, а магічною функцією, яку вкладали наші предки. У даному номері реактуалізується обряд «Маланки» не лише за допомогою слова, а й музичної складової. Тобто, відбувається повернення до певної першоподії (за М. Еліаде), де об'єднуються як музичний час (як реальний лінійний), так і міфологічний час (за О. Лосєвим).

Отже, на основі аналізу розглянутих номерів можна стверджувати, що ораторія Г. Гаврилець «Барбівська коляда» висвітлює наступне: в даному творі відобразилися духовно-культурна складова нашого народу; його обрядові традиції; як на сьогоднішній день поєднуються давня автентична обрядова культура та її сучасне втілення на сцені; доводиться велич, безцінність і невмирущість скарбів української народної пісні в зразках сучасного мистецтва. Завдяки майстерному володінню поліфонією тембрів, елементам театралізації, зіставленні хорового співу, чоловічих та жіночих голосів, голосу солістів досягаються неповторні акустичні ефекти. Весь цей величезний арсенал засобів музичної виразності створює унікальну композицію.

Висновки до Розділу 2

На основі викладеного матеріалу Другого розділу нашого дослідження ми дійшли наступних висновків:

- Жлобство – це масове явище, що попри всі негативні прояви присутнє майже у всіх соціальних прошарках суспільства, притаманне всім культурам світу та впливає на його розвиток. Представником даного явища є *homo-zhlobalicus* (людина-жлоб) – звичайна пересічна людина, для якої характерні неосвіченість, неохайність, девіантна поведінка. Він одночасно є споживачем і продуктом масової культури у її негативному значенні, яка сприяє нівелюванню розуміння особистого простору, розмиває межі між пристойним та непристойним. Жлобу властиві трікстерські риси як: лімінальність, асоціальність (жлоб намагається перебудувати / адаптувати суспільний порядок під себе). Він ігнорує суспільні норми й правила, йому, як і трікстеру притаманні маргінальність, комунікативність, провокативність (через «масовість» жлоб провокує до переосмислення / зміни культурно-ціннісних орієнтирів). Проте, жлоб не є абсолютно тотожним до архетипу трікстера, оскільки він позбавлений креативної функції. Водночас *homo-zhlobalicus* властиві риси культурного героя: створення власного міфологізованого світу, що симулює реальний; медіаторство – здатність знаходитися між двома світами; заснування «традиції», спонукає до виникнення культурно-мистецьких напрямів, проєктів, субкультур.

Явище жлобства стало предметом зображення / дослідження мистецького напрямку «Жлоб-арт», що виник як культурно-мистецький проєкт «Жлоб. Жлобство. Жлобізм» (2009-2015 рр.). У даному напрямку представлена реакція митців на масове розповсюдження жлобства в українському суспільстві. Водночас, учасникам «Жлоб-арту» властиві трікстерські риси: *провокативність* задля певної почуттєво-емоційної реакції реципієнтів; *викриття недоліків* засобом літературного, аудіо- / візуального експонування *homo-zhlobalicus*; *пародіювання* «високого» мистецтва та його

пряме / опосередковане цитування; *блзнювання, троллінг, стьоб* над персонажами; *бешкетування* як один із художніх засобів при створенні своїх робіт; *карнавалізація*, що виражається засобами театральності, видовищності. Зростання популярності й зацікавленості «Жлоб-артом» дало поштовх для створення близьких за ідеєю низки мистецьких проєктів та угруповань, культурних текстів. Зокрема виставки мистецтва контркультури «Квартира №...» на основі якого було створено угруповання «Бактерія», «Мистецький Барбакан», тексти І. Семесюка та Л. Подерв'янського, деякі зразки сучасної української поп-музики.

- Образи трікстера, культурного героя та героя культури розглянуто на прикладі образу Гамлета в перекладі Ю. Андруховича, римейку Л. Подерв'янського «Гамлет, або феномен датського кацапізму» та жахОпери «Гамлет» Р. Григоріва та І. Разумейка. У всіх трьох зразках використовується побутова, груба, іноді нецензурна мова, що переводить оригінальний текст з трагічного у фарсово-комічний контекст. Відбувається процес перекодування як тексту – застосовування слів / виразів / художньо-візуальних засобів не властивих для літературного першоджерела; так і контексту – перенесення дії трагедії в іншокультурне середовище. Відзначено, «традиційний» образ Гамлета вже не відповідає заданим порядкам міфопоетичного світу, що створений автором / авторами. Він стає антагоністичним відносно неї, що дозволяє провести паралель з архетипом трікстера. Архетип трікстера трансформується через художні образи власне трікстера, культурного героя та героя культури.

У перекладі Ю Андруховича образ Гамлета набуває трікстерських рис, засобом використання нетипової для літературного першоджерела лексики. Відбувається деідеалізація та спрощення образу шляхетного принца та його адаптування під запити сучасного реципієнта. Ще більше «знижується» / «антикультуризується» образ Гамлета у римейку Л. Подерв'янського «Гамлет, або феномен датського кацапізму». Даний образ набуває як рис «*homo soveticus*», так і трікстерських рис «*homo-zlobalicus*».

Також у контексті проблематики дослідження проаналізовано образ Гамлета у жахОпері Р. Григоріва та І. Разумейка. Виявлено, що вистава осучаснюється шляхом використання популярних засобів масової культури – відомих фраз-кліше, алюзій на використання «піратських» фільмів тощо. Таким чином, відбувається переведення дії жахОпери з трагічного, високого – у комічний, побутовий контекст. Образу Гамлета у інтерпретації Р. Григоріва та І. Разумейка властиві імпульсивність, самотність, маргінальна поведінка, що часто стає девіантною, блюзнірство тощо.

Отже, як трікстер, Гамлет постає маркером зміни культурно-ціннісних орієнтирів, провокує до перевертання й переосмислення норм та правил. Як культурний герой, Гамлет створює у своїй свідомості власний міфопоетичний світ, що співпадає з характеристиками міфічного культурного героя. Як герой культури – є творінням культури, уособлює загальноприйняті зразки поведінки, що позитивно відповідають певній ціннісно-культурній системі суспільства поза міфологічним часопростором.

- Проаналізовано образи Кози та Маланки в ораторії Г. Гаврилець «Барбівська коляда». Визначено, що у творі композиторка використовує обряди зимового циклу, які охоплюють святкування всієї Коляди: починаючи від колядок, а закінчуючи Йорданом. При виконанні ораторії Г. Гаврилець зберігає народні традиції святкування Коляди: використання чоловічого хору у щедрівках, діалогу між колядниками і «господарями», використання автентичних народопісенних інтонацій тощо. Однак, попри театральновидовищне начало даного свята, в ораторії відбувається реактуалізація архаїчних уявлень як про створення Всесвіту, так і про народження Ісуса Христа, що вказує на наявність міфічного часу. Народження Сина Божого – є центральною темою, навколо якої вибудована драматургія твору. Таким чином, головний герой ораторії постає «конструктором» міфопоетичного часопростору, творцем-рятівником (за К. Брейзігом) та Божественною Дитиною, що є типовими сюжетами етіологічних та героїчних міфів про культурного героя.

Характерні трікстерські риси обрядів «Водіння кози» та «Маланка» багато в чому збігаються з рисами карнавалу. Зокрема, використовуються переодягання, маски, бутафорія, в них виявляються всі фантастичні риси, які нетипові для повсякденного життя людини. Відбувається «перетворення» людини в іншу людину чи тварину. Коза і Маланка – архетипові трікстерські образи карнавальної культури. Вони є втіленням бінарної позиції повсякденного життя та офіційної серйозності, адже під час карнавалу відбувається тимчасове звільнення від будь-яких правил, які закладені соціумом. Дані образи – вихідці з потойбічного світу, на що вказує використання вивернутого навиворіт одяг. Таким чином Коза і Маланка постають медіаторами між реальним і потойбічним світами. Дані образи все руйнують і змішують за для того, щоб створити нові комбінації в культурі. В ораторії Г. Гаврилець дані образи є двійниками головного Героя музичного твору (або народного обряду) – Ісуса Христа. Звідси виникає відчуття сакралізації дії, що відбувається в ораторії.

РОЗДІЛ 3.

МІФОПОЕТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ФЕНОМЕНА «ТРИКСТЕР» В ПОЕМІ-ОПЕРІ В. ЄРОФЕЄВА-С. ЛУНЬОВА «МОСКВА- ПЕТУШКИ»

3.1. Феномени трікстера та культурного героя в поемі В. Єрофєєва «Москва-Петушки»

Поєма В. Єрофєєва «Москва-Петушки» – це псевдобіографічний постмодерністський твір, що був написаний у 1969 році та широко розповсюджувався у самвидаві. Офіційно на території СРСР поєма була опублікована у скороченому вигляді у номерах журналу «Тверезість та культура» № 12 (1987) [46] та № 1–3 (1989) [47; 48] у часи антиалкогольної пропаганди М. Горбачова. У даній редакції поєма «Москва-Петушки» мала численну кількість помилок, купюр, що спотворювало основний смисл, який вкладав у неї В. Єрофєєв. Лише у 1989 році у видавництві «Прометей» твір було опубліковано у повному обсязі.

Головний герой поєми – інтелектуальний алкоголік Венічка Єрофєєв – постає як авторське alter ego, оскільки письменник дає йому своє ім'я. Таким чином він, ніби, приймає всі гріхи, страждання, смерть, котрі описуються від першої особи. Виникає певний містичний зв'язок між автором та головним героєм поєми, оскільки у творі Венічка Єрофєєв помирає від того, що його горло протикають шилом, а в реальності В. Єрофєєв – від раку горла. Соціальний статус головного героя продиктований 60–70-ми роками ХХ століття, коли інтелігенція свідомо працювала на робочих спеціальностях (охоронці, бригадири, двірники, будівельники тощо). Дане явище мало різні корені: від внутрішнього неприйняття духу благополуччя та пристосуванства, до насильницького звільнення з роботи за «підписанство»,

свідчення під тиском. Однак, головною причиною було відчуття неможливості жити всередині режиму, заперечення державної ідеології.

Жанр твору, який обирає В. Єрофєєв – поема, однак, спираючись на слова самого письменника, які він закладає у вуста свого alter ego: «Чёрт знает, в каком жанре я доеду до Петушков...» [52, с. 77], спостерігаються вагання автора. Такий літературний жанр не є першовідкриттям, адже його використовував ще український письменник М. Гоголь в творі «Мертві душі». Спільні риси між даними поемами знаходить Д. Биков, він виявляє їх не тільки на жанровому рівні, а й на рівні першоджерела – поеми Гомера «Одіссея» – на якому вони ґрунтуються та опосередковано посилаються. «Москва-Петушки» насичена алегоріями, алюзіями, сюрреалістичними відхиленнями, які притаманні власне жанру поеми. Порівнюючи поему «Москва-Петушки» з «Одіссеєю» Гомера [34], Д. Биков [42] виокремлює три головні риси, притаманні даній сюжетній лінії у тексті В. Єрофєєва:

1) герой не може дістатися до місця призначення, оскільки за час подорожі змінюється кінцевий пункт маршруту, а його образ зазнає трансформації. У поемі «Москва-Петушки», Венічка ніяк не доїде до Петушків, його свідомість та поведінка під впливом алкогольного сп'яніння змінюються, з'являються марення, галюцинації.

2) створюється міфопоетичний світ у якому існує головний герой. Місце дії поеми В. Єрофєєва «Москва-Петушки» – електропоїзд, що є міфологізованим часопростором з чіткими кордонами (назви глав - назви зупинок), у якому живе Венічка Єрофєєв. Практично всі події, які відбуваються за межами вагона під час руху в тексті не згадуються. У поемі В. Єрофєєва висвітлено два світи: реальний (об'єктивний) та світ свідомості головного героя, який постійно саморефлексує (суб'єктивний).

3) наявність жанрового та сюжетного перелому. У поемі В. Єрофєєва даний перелом настає у главі «Орехово-Зуєво», коли Венічка опиняється в електропоїзді, що прямує у зворотному напрямку до Москви. До цього епізоду оповідь нагадує авантюрну подорож головного героя з комічними елементами.

Однак після, в ній з'являються елементи трагедійності, текст наповнюється пафосом, з'являються алюзії на античну трагедію про невідворотність року.

У поемі можна знайти суміш рис різних жанрів: анекдоту та притчі, пародії та біблійного міфу, розповіді та сповіді, що дозволяє співвідносити її з низовим народно-філософським жанром епохи еллінізму – усною проповіддю – діатрібою» [14, с. 59] або меніпповою сатирою, яку пізніше М. Бахтін назвав меніпея і надав універсальний сенс як однієї з форм реалізації карнавалізації. Присутність в тексті принципу меніпеї пояснюється властивостями інтертекстуальності, як характерної риси, що притаманна постмодерністським текстам. Інтертекстуальність стає найважливішою особливістю поетики поеми (а згодом і опери С. Луньова) «Москва-Петушки». Її смислове поле виникає на перетині безлічі смислів, які несе в собі цитатний матеріал, що дозволяє виділити у тексті п'ять смислових пластів:

1. *Міфологічний*. Весь текст поеми В. Єрофеева пронизаний *міфологічністю* (за М. Липовецьким) на наступних рівнях:

- організації простору: Петушки (образ недосяжного раю), Кремль (міф радянської держави), Курський вокзал (міф, який пов'язаний із життям автора);
- символічному: «четвірка с класичним профілем», «Серп и Молот» (символіка радянської держави);
- використання фантастичних і міфологічних образів: Фауст, Мефістофель, Лоенгрін (середньовічна міфологія);
- використання історичних постатей: Везувій, Мітрідат, Мінін, Пожарський, Маркс, Енгельс;
- літературних та культурних образів: Каїна та Манфреда тощо [84, с.18].

У тексті поеми присутні алюзії на античну міфологію, зокрема, образ Сфінкса з трагедії Софокла «Цар Едип» [143]. Даний образ з'являється як марення і, під час загадування загадок та неправильних на них відповідей, заплутує напрям прямування електропоїзда. Звідси, можливо, назва поеми

«Москва-Петушки». В главі «Кучіно–Железнодорожная» В. Єрофєєв використовує алегоричне порівняння образу коханої головного героя з богинею краси й любові Афродітою [52, с. 53]. Важливою ознакою міфологічності є створення головним героєм власного міфологізованого світу, що буде для нього ідеальним та віддзеркалюватиме реальний. Окрім античної міфології, В. Єрофєєв використовує в тексті посилання до християнської міфології. Часопростір поеми вибудований за трьома рівнями, які відповідають християнським уявленням про земне та потойбічне буття людини. Це місця, де перебуває головний герой: Москва – втілення пекла, електропоїзд – земне життя, Петушки – рай.

2. *Біблійний*: тексти із Біблії, Святого Письма, Євангелія від Марка, Матвія, Пісні Пісень тощо. У поемі В. Єрофєєва текст пронизаний численною кількістю алюзій на біблійні образи (Янголи, Господь, Сатана, Цар Соломон, Суламіф тощо), сюжети (про гріхопадіння Адама та Єви, зцілення Ісусом Христом хворих та розслаблених, Його смерть, воскресіння Лазаря), мотиви (блукання, скорботи, темряви, провини, каяття), явні та приховані цитати з канонічних текстів. Шлях головного героя нагадує шлях людини до Бога – початок подорожі в Москві (асоціація із народженням людини) та її кінець в Петушках (місце душевного спокою). Поема «Москва-Петушки» пронизана постійними зверненнями Венічки до Янголів, які визначають його долю. Однак в кінці вони зраджують головного героя, перетворюючи його на символ приреченості, безвиході. Додамо, що у композитора С. Луньова лібрето опери доповнено текстами із меси латинського обряду, зокрема Requiem (частини Dies irae, Tuba mirum), богослужбових текстів, цитат з Еклезіясту, про що буде йти у наступному підрозділі.

Розглянемо більш детально алюзії та ремінісценції на біблійну тематику в поемі. Крім вищеназваного у поемі є ремінісценції до Життя Святих, адже в ній містяться всі атрибути життя: самотність, віра, біси, Янголи, прагнення до Бога. В. Єрофєєв пародіює сюжетні побудови житій – знижує їх сакральність, тому головний герой також може вважатися житійним, оскільки у поемі

описується його шлях від початку життя (посадки в електропоїзд в Москві) до фінальної сцени (вбивства головного героя) та прагнення його до Петушків. Проте, Венічка не є праведником, спосіб його життя протирічить всім канонам життя: має проблеми із алкоголем, веде аморальний й розпусний образ життя. Доля героя від самого початку фатальна, він не має вибору, його мученицька смерть ніким не буде помічена, це не подвиг який є характерним для життійної літератури.

Венічка має спільні риси з одним із головних біблійних образів – Ісусом Христом. Головний герой, як і Ісус Христос, проходить свій «хрестовий шлях», який починається з самого початку поеми – Курського вокзалу. У своєму монолозі він роздумує про дію «коріандрової» на організм людини – зміцнює дух, розслаблює тіло. Схожий епізод, де зустрічаються розмисли про силу духу та слабкість тіла, є у Євангелії від Матфея, коли Ісус Христос був у Гетсиманському саду (Мт. 26:41 [117, с. 29]). Досить чітка алюзія на діяння Ісуса Христа присутня в історії, коли Венічка слухає розповідь старого Мітріча про Лоенгріна. Дана розповідь виділялася серед всіх, відрізнялася своєю безглуздістю та була не «як у Тургенєва». Але ж Венічка «сидів та розумів старого Мітріча, розумів його сльози: йому просто все і всіх було жалко <...> Бог, помираючи на хресті, заповідав нам жалість <...> та любов...» [52, с. 103]. Саме в цьому епізоді автор поеми (та опери С. Луньова) звертаються до універсального християнського поняття «Любов», адже воно є ключовим. Ще одним із звернень В. Єрофєєва до Святого Письма є момент, коли Венічка у манері Ісуса Христа пророкує перед контролером Семеничем, що є пародією на слова з послання пророка Ісаї (Іс. 65:25 [19, с. 781]). Спокушання Сатаною Венічки є алюзією на подібну сцену спокуси Ісуса Христа у Гетсиманському саду.

Важливою для поеми В. Єрофєєва «Москва-Петушки» є тема смерті та воскресіння. Смерть головного героя у невідомому під'їзді, коли він звертається до Бога, як Ісус Христос звертався до нього, коли був розп'ятий на Голгофі – «Для чого, Господи, ти мене залишив?» [52, с. 177]. Сам спосіб

вбивства нагадує нам смерть Ісуса Христа на Голгофі – чотири людини «з нальотом чогось класичного» спочатку притискають Венічку до підлоги, тим самим відсилаючи до розп'яття. Ще одна паралель між Венічкою та Ісусом Христом – як вважає літературознавиця Н. Верховцева-Друбек – стани «похмілля», «алкогольної лихоманки» та «смерть», які пародіюють Страсті Господні. [25, с. 76]. Таким чином, можна змалювати «хрестовий шлях» головного героя: до ночі він п'яний, страждає від болю і неначе «помирає»; вранці він «воскресає», щоб до вечора знову «померти». Венічка постає як двійник Ісуса Христа, адже як вважає літературознавиця Є. О. Смирнова, «Веня – це Ісус Христос, який знаходиться у земному, профанному, перевернутому світі» [141, с. 64].

3. Зарубіжні літературні твори: прямі та приховані цитати, а саме: з творів О. Пушкіна «Євгеній Онегін», «Борис Годунов», «Моцарт и Сальєрі», «Цигани», «Наслідування Корану»; Ф. Достоевського «Записки з підпілля», «Злочин й кара», «Брати Карамазові», «Двійник», «Підліток», «Ідіот», М. Бютора «Зміни» тощо.

4. Радянська література, яка входила до шкільної програми того часу.

5. Стилїстика радянських газет та радіо, які займають значне місце в тексті, пародійне цитування К. Маркса й В. Ленїна, партійних та державних документів, також використання мовних штампів, які отримали в радянську епоху широке розповсюдження; зокрема: «Низы не хотели меня видеть, а верхи не могли без смеха обо мне говорить».

Не зайвим буде підкреслити, що в поемі В. Єрофєєва «Москва-Петушки» зустрічається численна кількість імен письменників (І. Тургенєв, Ф. Достоевський, М. Гоголь, О. Пушкін, В. Шекспір), філософів (Ф. Ніцше), композиторів (М. Мусоргський, М. Римський-Корсаков, А. Дворжак), політиків, артистів (І. Козловський), назв різних творів мистецтва (книг, опер, картин, фільмів тощо). У вербальному тексті можна знайти елементи, які притаманні стильовим напрямам попередніх епох (класицизму, романтизму,

сентименталізму, реалізму тощо). Поема пронизана історичними подіями та назвами географічних місцевостей, які не пов'язані із дією прямо.

Як вже було вказано вище, текст поеми В. Єрофеева побудований за принципом меніпеї (за М. Бахтіним), яка наділена універсальним смислом і є однією із форм карнавалізації. Хоча, у поемі відсутні карнавальні події в прямому сенсі, карнавалізація присутня у всіх подіях, які відбуваються, не зважаючи на зовнішню не святковість. Замінником карнавалу стає алкоголь, сп'янілий стан головного героя, його марення. Такий стан свідчить не про психічну хворобу – алкоголізм, а має більш глибинне значення внутрішнього стану головного героя. Сам автор поеми В. Єрофеев пише про пияцтво так: «Пияцтво – не самий великий гріх, якщо взагалі гріх. Це, якщо хочете, форма всезагального покаяння... Це – покаяння, і це значить, що моральні сили народу ще далеко не витрачені...» [53].

Тому у поемі можна розглядати сп'яніння головного героя з двох боків: як хворобу і як світоглядну позицію. Веня протягом поеми весь час п'є, але його пияцтво пов'язане з неможливістю себе реалізувати. Можна сказати, що це антитрагедійне у психологічному плані, яке «характеризується як нездатність людини постійно перебувати у стані смислопошуків та граничних ситуацій, <...> як певний психологічний механізм захисту» [70, с.7]. За своїм вічно сп'янілим станом Веня приховує страждання, блазнюючи над всім, проте, попри його аморальність, він викликає симпатію та співчуття. Додамо, сп'яніння для Венічки – своєрідна релігійна позиція. Як пише О. Геніс: «У самого Вені було відчуття, що благополучне повсякденне життя – це підміна справжнього життя. Він руйнував його, і його руйнації мали релігійний відтінок» [31]. Таким чином, виникає ефект парадоксу, що вказує на антонімічність тексту: семантичний аспект пов'язаний з алкогольною тематикою та семантичний аспект пов'язаний з біблійною тематикою; логіка композиції поеми амбівалентна, вона складає основу парадоксальної втечі оповідання від болючого саморозкриття, а діалогічні рефлексії одночасно

націлені на «самообмову» чи «самовиправдання» (П. Аксельм), театралізацію або карнавалізацію.

Важливим для нашого дослідження є сповідальність поеми через трікстерство. Зазначимо, що сама поема має риси «сповідального роману». Це розповідь самого автора поеми про своє життя під час подорожі на електропоїзді. Саме поняття дороги в даній poemі є символічним і воно виступає в якості життєвого шляху самого героя. Поява автора в тексті поеми в якості персонажу – прийом «короткого замикання» (за О. Джумайло [39]), адже автор не приховує свою особистість через головного героя Венічку, дає йому своє ім'я та прізвище, тим самим асоціює себе з ним. В. Єрофеев саморефлексує через героя, сприймає через нього світ, відбувається ефект певного дзеркалення – відображення автора поеми в образі Венічки та навпаки. Адже, дзеркало постає як один з прийомів автобіографічного мотиву. Автор-оповідач Єрофеева являє собою такий синтез вигаданого персонажа з реальним автором, про який можна сказати, що це подвійний портрет – оповідача та автора, майстерне оповідання, де сповідальне та ігрове начало допомагають один одному.

Також необхідно сказати про монтажний принцип композиції тексту поеми: граничність кризового стану Венічки Єрофеева досягається засобами монтажу спогадів, пов'язаних із епізодами травматичного, екзистенційного минулого, котре є центральним емоційним переживанням головного героя. Саме тому у poemі (а далі і в опері) відсутня лінійність, хронологічність подій, життя «героя визначається логікою «сюжету про рани» (сором, провина, відчай, втрата, тощо)» [39, с. 277].

Трікстерством пронизана вся поема, автор висміює пишномовні «красиві» пози і слова, піддає критиці поняття «духовність» та знецінює, пародіює «високі» поняття, надаючи їм фарсового, карикатурного характеру. Наприклад, Суламіф сміється на ганку сільради, М. Римський-Корсаков не дає похмелитися М. Мусоргському тощо. В. Єрофеев використовує ігровий

принцип побудови тексту, поєднуючи високий (вишуканий) та низький стилі. Фарсовість та пародіювання проявляються на двох амбівалентних рівнях:

- зовнішньому: поєднання комічної розповіді-сповіді алкоголіка та елементів трагедії;
- внутрішньому: головний герой пародіює «сакральні» тексти, демонструє знущальне, образливе, глузливе ставлення до них. Автор подає їх крізь призму двоїстого відношення до священного.

Трікстерський сміх не дає позитивну чи негативну оцінку комічного. Одним із проявів карнавальності сміху В. Єрофєєва є поетика «оксюморонних зближень», пародійне цитування, нерозрізненість хвали та хули у гімні «очами мого народу», чи у мрії про «всезагальну малодушність» як «предикаті великої досконалості». «Свого роду квінтесенцією прозаїчної поеми сприймається ситуація, коли напис з релігійною конотацією “Покров” герой бачить через нецензурне слово, яке виписане пальцем на запітнілому склі» [152, с. 36]. Це все автор поеми відображає через образ Кремля, що символізує ієрархічний центр авторитарного порядку. Головний герой «плює» «на всі ваші суспільні щаблі» і в п'яних фантазіях переноситься «у світ бажаного».

За М. Бахтіним природу сміху складає опозиційна та викривальна функції. Він використовується не лише як засіб для осміювання соціального устрою, а для виявлення відносності непорушних істин. В художній літературі сміх здебільшого символізує «перемогу над страхом» та його нейтралізацію. Однак, у поемі В. Єрофєєва сміх, навпаки, втілює перемогу нелюдських сил. Найчастіше, це злісний, глумливий сміх, який зустрічається у поемі декілька разів: у сцені зі Сфінксом (як перемога над головним героєм), у сцені з Суламіф (щодо згубності любові) та сміх Мітрідата (як знущання).

Головний герой поеми – Венічка є справжнім трікстером. На перший погляд, він – людина з алкогольною залежністю, яка живе від закриття до відкриття магазинів, барів, ларьків, щоб задовольнити свої алкогольні потреби. Його розповіді наповнені спалахами приходу / відходу свідомості та приступами «білої гарячки». Веніцці, як і трікстеру, притаманні «порочні»

звички, тому можна сказати, що алкоголізм для головного героя – це бунт трікстера проти навколишнього світу, цінностей, які, на його думку, безглузді. Однак, роздуми Венічки, його ерудиція, начитаність, промови вказують на неабиякий інтелектуальний розвиток персонажа. Навіть, коли він розмірковує над такими нісенітницями «як рецепти коктейлів, п'яна гикавка, то кожную думку він “засиплює” алюзіями на прецеденти в історії та в культурі» [130].

Головному герою притаманна амбівалентність, дуалістична природа, що є характеристиками архетипу трікстера. Як зазначає М. Липовецький: «Веня Єрофеев є одночасно і центральний герой, так і оповідач, і двійник автора-творця» [84, с. 213]. Він водночас є блазнем і страждальцем, який у п'янстві та маренні знаходить високий художній смисл, що виражається, як у «запереченні, так і ствердженні встановлених правил» [134, с. 23].

Венічка – типовий медіатор та маргінал. Він намагається змінювати устрій не на глобальному рівні, а на локальному – графіки роботи бригади, «оголошення» війни Нідерландам та захоплення Петушків. Створюючи безлад, руйнуючи устрій, порушуючи всі правила, він намагається перебудувати суспільний порядок. Венічка заперечує міфи та офіційні точки зору, які насаджувала тогочасна пропаганда, постійно вказуючи на її безглуздість, протиставляє даним міфам та утопічним ілюзіям, жахливу реальність країни, яка спивається.

Підкреслимо, що Венічці властива ще одна трікстерська риса – юродство, що було характерним ще за часів Київської Русі. Він, як і юродивий, належить світу антикультури, балансує на межі між смішним та серйозним, уособлюючи собою «трагічний варіант сміхового світу» [121, с. 83]. Часто зазнаючи самоприниження, головний герой називає себе примітивом у розмові з Янголами, дурною людиною в монологах про «погану» та «хорошу» людину та «легкомысленнее все идиотов» [52, с. 47] про достоїнства людини. Венічка зневажає громадський порядок, не приймає загальноприйняті норми, використовує ненормативну лексику, критикує та висміює всі сторони дійсності. Своїми діями він провокує до сміху аудиторію, перед якою розігрує

спектакль «одного актора», що за своїми зовнішніми ознаками є смішним для грішників, які не розуміють «сокровенного, душєратівного смислу юродства» [121, с. 96]. Проводячи паралель між Венічкою та юродивим, є влучним вислів О. Панченко: «Юродивий “бешкетує” з тією ж метою, що і старозавітні пророки – він прагне “збудити байдужих видовищем дивним”» [121, с. 103]. У своїх «спектаклях» головний герой (як і юродивий) встановлює складні та суперечливі ігрові зв'язки з натовпом, оскільки йому доводиться поєднувати непримиримі між собою крайнощі. Ще одна з форм протесту юродивого – осміяння світу, відверте блазнювання. За основу свого осміяння юродивий бере «засадничий філософський постулат блазня» – тезис про те, що всі дурні, а найбільший дурень той, хто не знає, що він дурень. Проте, О. Панченко акцентує, що дурень, котрий сам себе визнав дурнем перестає бути таким [121, с. 160].

Окрім трікстерських рис Венічці властиві й риси культурного героя, котрий створює свій власний міфологізований світ. Зазначимо, що у міфологізованому світі Венічка постає у ліричному, піднесеному контексті, а саме як людина високої моралі, ідеальний коханець, що надзвичайно контрастує з його низовою стороною у реальності. Дане співставлення світів вказує на дуальну природу та амбівалентність головного героя, адже у міфологізованому світі Венічка постає у якості культурного героя, а у світі реальному – більшою мірою має риси трікстера.

Венічка чітко організовує свій світ свідомості у міфологізованому часопросторі, що є однією з рис культурного героя, адже його дії направлені на упорядкування буття. 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. В нашому розумінні образ «немовляти» – це образ беззахисного створіння, яке потребує турботи, любові, також – це образ надії на майбутнє. Можливо, таким чином головний герой співвідносить себе з

немовлям, а саме, з людиною, яка також потребує любові та турботи, але за якихось обставин не отримала цього.

Однією з рис культурного героя є спроби вирішувати конфлікт за допомогою конструктивного діалогу, що є мотивом протистояння проти заскнілих устоїв світу. У реальному світі Венічка зіштовхується з дійсністю радянського соціуму та не може прижитися до жодного із його суспільних середовищ. Він демонструє незгоду й намагається протистояти радянській ідеології. Однак, ніколи не проявляє агресію у конфліктах – ні у ситуації з рестораном, коли його викинули на вулицю; ні у сцені з Чотирма ентузіастами, котрі принижували та критикували головного героя за делікатність та високу моральність; ні у фінальній сцені, коли на Венічку нападають та вбивають.

Як культурний герой Венічка Єрофеев постає своєрідним вчителем для попутників у поїзді, Чотирьох ентузіастів з гуртожитку. Ще раз зазначимо, що головний герой – інтелектуал, котрий вражає своєю освіченістю та начитаністю. У роздумах він постійно спирається на факти історії та культури, на літературні та біблійні тексти, визначні постаті тощо. Не зважаючи на «невисокі» теми, про котрі він розмірковує, зокрема, питання про непередбаченість зойкання, їх основний зміст та внутрішній смисл наповнені глибоким філософським смислом.

Головний герой поеми постійно знаходиться у русі, що є спільною рисою для культурного героя і трікстера, котрі як справедливо зауважує М. Липовецький [84], практично завжди зображуються як «людина дороги» (що надзвичайно відповідає поемі «Москва-Петушки»). Для Венічки такі регулярні подорожі є основою його життя. Порушення даного руху, а саме потрапляння на Червону площу зруйнувало б циклічність та означало для Венічки смерть.

Як і культурному герою, Венічці властива риса медіаторства, він постійно знаходиться на межі між реальним та ірреальним світом, а саме світом його хворобливої свідомості. Він здатний вести діалог як з персонажами реального світу – Офіціантка, Вишибала, контролер Семенич,

так і з представниками потойбіччя: істотами вищого порядку – Янголи, Бог; інфернальними образами – Сфінкс, Сатана; образами, котрі є вираженням певних рис, що необхідні герою для самоідентифікації – попутники Венічки: Вусатий, Мітрич, Онучком; образами своїх марень – Княгиня, Старий, Бабка тощо.

Отже, Венічка – складний образ, одна з трансформацій архетипу трікстера, в якій поєднуються як риси трікстера, так і культурного героя. Відзначимо, що поема В. Єрофєєва «Москва-Петушки» постійно привертає увагу різних дослідників, режисерів, дала поштовх для виникнення численної кількості літературних інтерпретацій, екранізацій, театральних спектаклів, що обумовлено її невичерпністю смислів. Зокрема, в сучасній українській культурі поема В. Єрофєєва знайшла своє втілення у однойменній опері С. Луньова, аналізу якої буде присвячений наступний підрозділ нашого дослідження.

3.2 Міфопоетика трікстерського образу Венічки Єрофєєва в опері С. Луньова «Москва-Петушки»

Сучасний український композитор С. Луньов познайомився з поемою «Москва-Петушки» у 1990 році після смерті автора поеми. У той же рік композитор приступив до створення лібрето, а у 1991 році почав писати музичний матеріал. Детальніше композитор ознайомився з твором В. Єрофєєва у вигляді театральної п'єси, що йшла у театрі «Дзеркало». Над оперою С. Луньов працював протягом 21 року (1991–2012) та вважав її однією з найважливіших у своєму творчому доробку. Проте, ноти опери й досі ще не видані, а твір не отримав сценічного життя. Тому у запропонованому дослідженні для аналізу музичного матеріалу залучено MIDI-версію і лібрето опери, люб'язно надані автором та нотні приклади з дисертаційного дослідження дружини композитора Олександри Моцар «Ідеї театру абсурду у

процесах оновлення музичного театру останньої третини ХХ – початку ХХІ століття». Як зазначає О. Моцар, «на даний момент партитура написана частково, у деяких фрагментах намічені інструменти, які передбачаються, а також загальний характер звучання. Окрім того, композитором було обрано декілька оркестрових номерів, які, зазнавши деяких формотворчих змін, утворили цикл під назвою «Гімни» та були виконані у концертному варіанті» [107, с. 139]. Композитор відчував неабияку актуальність сюжету поеми на зламі епох, коли розпався СРСР та починали створюватися нові держави [107]. В основу сюжету опери покладена подорож головного героя Венічки, що є пошуками самотньої душі та її «тернистого» шляху до Раю.

Окрім основного літературного першоджерела, композитор використовує у лібрето й інші тексти В. Єрофєєва, зокрема, фрагменти з п'єси «Вальпургієва ніч чи Кроки Командора» [49], «Записок психопата» [50], «Записних книжок» [45]. Також С. Луньов робить у лібрето текстові купюри (у порівнянні з поемою В. Єрофєєва – композитор не вводить у лібрето епізод з революцією у Петушках та деякі розповіді попутників тощо), оскільки у жанрову основу опери «Москва-Петушки» покладено текст драматичного характеру, де дія, що відбувалася у поемі, повинна переважати описовість. Однак, це не впливає на сприйняття поеми, оскільки не втрачається її основне смислове ядро.

Звернемо увагу, в оперу, так само як і в поемі, вводяться міфологізовані інфернальні образи, котрі підкреслюють демонізацію всіх подій, що відбуваються та вказують на переслідування роком Долі головного героя. Проте, на відміну від поеми, композитор вводить у лібрето не лише образи Сфінкса та Сатани, а й узагальнений образ «Дехто». Порівнюючи ці образи в тексті лібрето та самої поеми, відмітимо, що В. Єрофєєв розділяє образи Сфінкса та Сатани, тоді як В. Луньов об'єднує їх, зводить до єдиного загального інфернального зловісного образу, котрий на певних етапах розвитку сюжету буде з'являтися під різними ликами. Наскрізна інфернальна лінія підкреслюється перевтіленням даного образу(-ів) від Дехто (котрий

спочатку зовсім не лякає) через таємничо-містичного Сфінкса до фатально-жахливого образу Сатани. На нашу думку, тут закладено позасвідоме порівняння з Трійцею (Бог-Отець, Бог-Син та Святий Дух) у перевернутому вигляді. Це інша, виворітна сторона нашого світу та в певному сенсі його десакралізація, а ще – можливість попередження про апокаліптичне майбутнє, що може настати несподівано швидко. В опері це підкреслено тембровим звучанням інструментів у низькому регістрі, використанням ритму, який нагадує кроки, а також вживання текстів із заупокійної меси *Requiem – Dies irae, Tuba mirum, Benedictus*, коли з'являється образ Сатани.

Серед відмінностей між лібрето та самим текстом «Москва-Петушки» слід також назвати роль Сфінкса. Протягом всієї опери – це наскрізний образ, що з'являється у самі переламні моменти життя головного героя. А тому, Сфінкс стає одним із головних чинників розвитку сюжету, його динамізації і віддзеркаленням подій, що відбуваються у потязі та стають, майже, ключовими в драматургії опери. У поемі В. Єрофєєва Сфінкс з'явиться тільки під час кульмінації передуючи появі Сатани, коли вирішується доля Венічки.

Порівнюючи текст В. Єрофєєва та оперу С. Луньова, відзначимо, що композитор використовує фінальний епізод поеми і ставить його на початок опери у якості прологу: «Когда-то, очень давно, в Лобне, у вокзала, зарезало поездом человека, и непостижимо зарезало...» [52, с. 172]. Слухач опери ще не знає про смерть головного героя наприкінці оповіді. Проте, таким чином, композитор ще з самого початку попереджає про трагічну розв'язку – смерть Венічки. Як зазначає О. Моцар, котра у своєму дисертаційному дослідженні «Ідеї театру абсурду у процесах оновлення музичного театру останньої третини ХХ – початку ХХІ століття» першою здійснила аналіз опери С. Луньова «Москва-Петушки» у контексті естетики абсурду: «Цей прийом відсторонює дію, надає рис епічної оповіді: відчувається погляд зі сторони, встановлення первісно певної часової дистанції. Сама назва «Лобня» дає алюзією до Лобного місця: з одного боку, – Червона площа у Москві, з іншого – Голгофа (що для Вені стає одним і тим самим місцем, адже саме на Червоній

площі Четверо його розпинають). Даний прийом дозволяє провести паралель із жанром Пасіонів» [107, с. 142–143].

Погоджуючись з міркуваннями української музикознавиці, слід додати, що композитор переводить трагедійне начало в антитрагедійне. З самого початку опери прослідковується тенденція у бік пародійності, несерйозності, гри, руйнації традиційних сталих норм та цінностей людського життя, та підкреслюється трікстерське начало культурного героя. Такий композиторський підхід говорить, з одного боку, про «необхідність збереження унікальності власного життєвого світу безвідносно до ситуації» [70, с. 161], а з іншої – про певне усвідомлення людиною свого безсилля перед буттям.

Текст оперного лібрето насичений інтертекстуальними посиланнями, оскільки С. Луньов переробляє текст В. Єрофєєва і використовує в лібрето, як і автор поеми, відсилання до різноманітних культурних текстів. Важливим аспектом є музичні алюзії, якими наповнені тексти поеми-опери. Дане музично-вербальне перехрестя створює «третій зміст», а ще точніше – контекст, який виконує роль тексту. Завдяки перекодуванню текстів підкреслюються трікстерські образи в опері С. Луньова, а трікстерський образ Венічки Єрофєєва втрачає свій низовий характер і підноситься до високого, духовного.

По-перше, поема Єрофєєва і опера є текстами, у яких паралелі з музикою відіграють важливу роль. По-друге, музичні алюзії, зокрема в поемі, є не просто інтертекстуальними посиланнями. Вони виконують функцію конструювання образів. Таким чином, без правильного декодування цих посилань не вдасться цілісно інтерпретувати текст. Зауважимо, що це стосується як поеми, так і опери.

Виокремимо три смислові пласти, котрі збігаються в поемі та опері та в яких не лише на рівні вербального тексту поеми / лібрето, а й на рівні музичної мови опери присутні музичні алюзії:

1) Біблійний: тексти із Біблії, Святого Письма, Євангелія – використання піснеспівів з богослужінь, піснеспіви «Слава во вишніх Богу» із Всенічної, імітація церковного богослужіння; виголоси священика і відповідь хору, благальна ектенія, стихи з 140 псалому, частина тексту з Великого славослів'я з Утреньої. Зазначимо, що у вокальних партіях в опері переважають речитативні інтонації, які нагадують декламування з розспівами певних складів, скандування, псалмодування. Крім того, в опері С. Луньова взаємодіють між собою два смислових пласти та накладаються одна на одну музичні алюзії, наприклад, богослужбовий – *Dies irae* та алюзії на радянську музику, що підкреслює гострий емоційний стан головного героя. Чітко прослуховується посилення на музику Г. Свиридова «Время вперёд!», як певного символу радянського часу.

2) Міфологічний: використання образів скандинавської міфології, зокрема образу Лоенгріна до якого звертався німецький композитор Р. Вагнер. У тексті поеми / лібрето один з персонажів також має прізвисько Лоенгрін, однак він виступає повною протилежністю до однойменного головного героя опери Р. Вагнера. Якщо в опері німецького композитора він постає лицарем-красенем, то у розповіді Мітріча – це непривабливий, мовчазний чоловік, «весь в чирьях» (II дія, 9 картина). Що ж поєднує цих двох Лоенгринів? По-перше, обидва уособлюють вічне прагнення людства до щастя і подальше неминуче розчарування, обидва намагаються нести людям високі почуття, відкривати чисті ідеали, які прості обивателі не готові сприйняти. По-друге, засіб пересування: в опері Вагнера головний герой плаває на турі, у розповіді Мітріча – на моторному човні. Літературознавець та культуролог Е. Власов, коментуючи поему В. Єрофєєва знаходить ще одну обумовлену асоціацію – з головним героєм опери М. Римського-Корсакова «Садко» [51]. На рівні розвитку сюжету виникає ряд аналогій при порівнюванні Садко і Лоенгріна Єрофєєва-Луньова. У першій картині опери «Садко» головний герой (співак-гусяр) відмовляється виконувати здравниці іменитим гостям на бенкеті, внаслідок чого його виганяють з бенкету. Так само виганяють і Венічку

Єрофеєва з ресторану Курського вокзалу (друга картина). Далі, за ходом дії опери Римського-Корсакова, Садко перетворюється на багатого купця, очолює на флагманському судні караван своїх кораблів, тобто буквально «сідає в човен і по річці пливе».

3) Постаті відомих композиторів та виконавців: В.-А. Моцарта, М. Мусоргського, М. Римського-Корсакова, І. Козловського, Ф. Шаляпіна та інші. Згадується опера М. Мусоргського «Хованщина» про яку говорить Чорновусий, він же Вусатий в опері С. Луцьова (II дія, 7 картина). Дана історія подається у пародійно-саркастичному руслі, що «знімає» трагедійне начало переводячи його у антитрагедійне. Тобто – здійснюється нівелювання трагічного, котре притаманне для естетики постмодерністської культури. Відбувається зміна «змісту трагічного, яка саме в ХХ ст. відбиває “нерв” пошуків смислотворчих засад людського існування» [70, с. 3]. Читач або слухач повинні відчувати, що сьогоднішнє буття людини у світі перероджується з «останньої серйозності» на пародію, самоіронію, гег. Це, як зазначає українська культурологиня Т. Кривошея, «пов'язує такий підхід із направленістю сучасної масової культури та мистецтва на <...> видовищність» [70, с. 4]. Найголовніше про що свідчать такі моменти в поемі та опері – переведення трагедійних подій та обставин у площину повсякденності, буденності, що трансформує трагедійне світовідчуття в зовсім інше антитрагедійне русло, формуючи «корелят між трагічним та комічним, їх “третій” стан» [70, с. 7].

Про що ж йдеться?! Розповідається як М. Мусоргський лежить з перепою у канаві, його підіймає М. Римський-Корсаков, котрий наказує йому «“Вставай!” <...> “иди умойся, и садись дописывать свою божественную оперу “Хованщина”!» [52, с. 86] Але М. Мусоргський не слухається його і «как только затворяется дверь за Римским-Корсаковым – бросает Модест свою бессмертную и бух! в канаву!» [там само]. Однак, в словах Вусатого є, так би мовити, доля правди. За своєю натурою М. Мусоргський був досить емоційною та імпульсивною людиною, схильною до депресивного стану і

пияцтва. М. Римський-Корсаков, як один із близьких друзів композитора, намагався позитивно вплинути на нього, проте всі спроби були марні. Також, відштовхуючись від слова «канава», можна зробити припущення на рахунок даного слова – воно може бути заміником слова «шинок». Адже, якщо відштовхуватися від спогадів самого М. Римського-Корсакова, то: «Після постановки «Бориса» [опера “Борис Годунов”, постановка 1874 року] почалось поступове його падіння і пристрасть до коньяку» [35, с. 237]. Це призвело до ранньої смерті композитора. Крім того, в репліці Вусатого є алюзія на відомі слова із біблійних текстів у зміненій формі, а саме у наказовій – «“Вставай!” <...> “иди умойся» (в ориг. «Встань та йди» або «Таліфа кумі»), що є лейтмотивом всієї поеми / опери. Звернемо увагу, що у своїй розповіді Вусатий називає М. Мусоргського Амадеєм, тобто згадується ще одне ім'я – Вольфганга Амадея Моцарта.

Незайвим буде також відзначити, що окрім прямих посилань на музичні твори інших композиторів, в поемі-опері можна знайти й інші посилання: на опери Р. Леонковалло «Паяци», Д. Пуччіні «Мадам Баттерфляй», Дж. Верді «Ернані», Ж. Бізе «Кармен», О. Серова «Ворожа сила», П. І. Чайковського «Пікова дама», М. Римського-Корсакова «Царська наречена». Дані твори об'єднує епізод вбивства головного героя, а точніше *спосіб* вбивства – закалювання шилом у шию або зарізання.

Музичний матеріал опери насичений численними алюзіями не тільки з музичних тем творів інших композиторів (М. Глінка «Життя за царя», М. Мусоргський «Борис Годунов», П. Чайковський «Євгеній Онегін», Г. Свиридов «Час уперед!», романс Л. Малашкіна на вірші Ф. Тютчева «Я вас кохав...», Шуман «Карнавал» /«Сфінкс»/, А. Шнітке «Requiem» /«Credo»/; В. Белліні «Норма», Й. Штраус «Вальси» тощо), а й на радянські пісні («Пісня про Батьківщину», яка виступає у якості позивних Московського радіо СРСР, Гімн Радянського Союзу, «Марш комуністичних бригад» / «Буде людям щастя»/). Отже, можна сказати, що музична мова опери С. Луньова «Москва-

Петушки» є складною, і постає як окремий інтертекстуальний музичний текст, а отже, виникає необхідність проаналізувати її більш детально.

У **Пролозі** опери використовується ефект «завивання» сирени після якої в низькому регістрі звучить партія фортепіано, що імітує кроки. На фоні даного супроводу вступає чоловічий хор, який виконує оповідальну функцію. Мелодія хору постійно переходить з низького регістру до високого. Потім вступає соліст, який декламує той самий текст, що співає хор. С. Луньов використовує звукообразальні елементи в музиці, а саме, звук сирени, цвірінкання пташок, міського шуму, народні гуляння скоморохів чи ярмарку та різноманітні стогони, які виконує хор. Взагалі, роль хору за своєю функцією нагадує хор в давньогрецькій трагедії, оскільки він в опері більшою мірою виконує роль коментатора, аніж окремої дійової особи.

Однак, якщо звернутися до самого смислу вербального тексту прологу, описується надзвичайно страшна картина – людину переїхало поїздом. Проте, нас вражає не сам цей факт, а поведінка дітей, яких «трое чи четверо» і вона викликає неоднозначні думки. З першого погляду – це діти, чисті та невинні, і вони не розуміють, що роблять. Вони сприймають цю подію як забавку, гру. Але, якщо дивитися на даний епізод з поглядів моралі – це досить жахливо, і через те, що це роблять саме діти, ще більше підкреслюється жах даної ситуації. Щодо прологу, С. Луньов зазначає, що «трое чи четверо дітей», це не просто не визначеність, чи невпевненість скільки було їх тоді. Композитор дану деталь інтерпретує як протиставлення: трое (Свята Трійця), що потім перетворилися у Четверо ентузіастів, стільки ж було катів Венічки. Відмітимо також, що число чотири – це класичне для християнської міфології число, яке пов'язане з хрестом та розп'яттям, що зближує головного героя опери з образом Ісуса Христа. В кінці прологу композитор використовує імітацію стукоту коліс поїзда, який є основним ритмовим «лейтмотивом», що пронизує всю оперу, а також цитує позивні Московського радіо СРСР, а саме тему мелодії «Пісні про Батьківщину» І. Дунаєвського.

Перша дія. Перша картина «На шляху до Курського вокзалу» починається з експозиції головного героя. Він представлений як людина, що переживає стан сп'яніння та роздумів, як йому похмелитися та потрапити до Кремля. Дані роздуми, окрім прозаїчного змісту, насичені різними філософськими думками. По-перше, фраза «скільки раз вже (тисячу раз)» задає циклічність всьому, що відбуватиметься в опері – постійна неможливість потрапити до Кремля, випадок «витязя на роздоріжжі», постійні та регулярні поїздки до немовляти та Рудої. Це ідея «вічного повернення» (за Ф. Ніцше), що онтологічно пов'язана з глибинними смисловими пластами поеми / опери. Це не просто можливість повторення будь-якого явища, не лише повернення до себе, а ще й можливість Венічки вирватися з кола життєвого шляху, оскільки весь він – постійний рух по колу.

Щодо музичного образу головного героя, то його інтонації побудовані на висхідних стрибках, секундових рухах, які сконцентровують увагу слухача на самотності та відторгненості в цьому світі головного героя. Також висхідні секундові інтонації означають вираження жалю та суму, який Венічка відчуває до себе. Відмітимо, що інтонаційні стрибки, якими насичена вся партія головного героя ще більше акцентують нашу увагу на його невизначеності, розгубленості та невпевненості. У своєму дисертаційному дослідженні О. Моцар слушно зазначає, що в інтонаційній сфері вокальної партії Венічки є «мотив хреста» (dis-cis-d1-c1), який виступає в опері певним лейтмотивом, і буде з'являтися ще в партіях інших персонажів опери. Проте, на словах: «Вот и вчера» змінюється характер – партія головного героя звучить вже не розгублено, а більш впевнено, навіть, дещо злісно: у вокальній партії переважають висхідний рух арпеджіо, збільшується динаміка звучання, котра набуває напруженості, оскільки Венічка знову шкодує, що не потрапив на Червону площу та не побачив Кремль. Однак, після даного емоційного спалаху герой знову повертається до свого «звичного» стану розгубленості.

«Розгублений» монолог пробиває музичний спалах, який відбувається на словах «О тщета! О эфемерность!» – змінюється природа вокальної партії

головного героя, вона набуває рис аріозності. Це алюзія на крилатий вислів Цицерона: «Що за часи, що за звичаї?» [рос. «О времена! О нравы!»], яке означає занепад моральності, засуджуються цілі покоління, зазвичай, сучасна молодь, підкреслюються їхні негативні риси. Однак, в контексті опери даний трансформований вираз означає безглуздість («марність») та короткочасність («ефемерність») – з чого можна зробити висновок, що Венічка виражає свою думку про смисл, а точніше його відсутність щодо свого існування.

Роздуми Венічки перериває новий персонаж – Дехто, який спочатку заспокоює його, втішає. Протягом дії опери даний персонаж, як зазначалося вище, буде мати декілька трансформацій – Сфінкс та Сатана. Однак у першій картині Дехто постає як «перша стадія» демонізації світу, який оточує головного героя. В першоджерелі, даний епізод поданий як монолог самого Венічки. Репліки Дехто накладаються контрапунктом на речитатив головного героя, що створює «контрастний» діалог між двома музичними лініями – вокальною лінією розгубленого Венічки та впевненою скоромовкою Дехто, що постійно перебиває його монолог.

Після діалогу Дехто та Венічки в опері С. Луньова з'являється хор Янголи, представлений словами «Слава во вишніх Богу». Підкреслимо, що діалог головного героя та Янголи за смислом – трікстерський. Здавалося б, що дотримуючись всіх церковних канонів при змалюванні образу Янголів на словах «Слава во вишніх Богу», повинні звучати музичні інтонації піднесеної музики з церковного богослужіння, які б обрамлювали даний текст. Однак, С. Луньов використовує музичні інтонації, які стилізовані під народні пісні з використанням всіляких дудочок, гудінням, водяних солов'їв, що більше нагадує не Янгольський хор, а гуляння скоморохів. Таким чином, композитор підкреслює неоднозначність самих Янголів, образ яких трікстерстеризується й десакралізується. У подальшому розвитку музичного діалогу між Венічкою та Янголами, на фоні «золотого» ходу валторни у партії оркестру (фортепіано) на словах: «Ну конечно же мы!», звучать розспіви написані поза тональністю.

Ефект фальшивого звучання репрезентує образи Янголів у «викривленому», майже інфернальному вигляді: вони постають не як творіння Божі, котрі дають корисні поради, чи направляють на «путь істинний», а як прообрази темної сили, які глумляться над головним героєм. Сам С. Луньов зазначає, що образ Янголів є втіленням образу дітей, які були в опері ще в пролозі, тобто за своєю природою як Янголи, так і діти – «чисті, проте викривлені і здатні на жорстокі вчинки, у свідомості головного Венічки» [107, с. 153].

Однак, не лише музична мова, та розв'язний спів Янголів є нетиповими для звичного нам образу. Сама поведінка виходить за рамки моралі. Якщо задуматися над смыслом діалогу Венічки та Янголів, здається досить незрозумілим факт, що вони направляють Венічку до ресторану похмелитися. Також важливо, що в кінці діалогу, коли Венічка дякує – в репліці Янголів «На здоров'є... не стоїт...», фраза «не стоїт» говорить зовсім з іншою інтонацією, голосом, що дуже походить на голос Дехто. На рахунок даного епізоду, можна зробити припущення: оскільки образ Янголів викривлений та деформований хворобливою свідомістю Венічки, це може бути фраза, яка «проговорюється» здоровим глуздом головного героя. Дія першої картини закінчується розспівами Янголами слів «Слава во вишніх Богу» у тій же самій манері, а саме у наслідуванні славильних пісень скоморохів.

Друга картина «Ресторан Курського вокзалу» починається алюзією на романс Л. Малашкіна «Я встретил Вас...» на слова Ф. Тютчева. Проте, натяк на даний романс подається викривлено, карикатурно: по-перше використовується лише перша фраза з пісні, по-друге відбувається пародіювання акомпанементу до даної пісні – арпеджію звучать поза тональністю, що нагадує як певну халтурність збоку виконавців, так і приклад певного кітчю й сатири. Під час розмови Венічки та Офіціантки звучать жорсткі ритми танго, які супроводжують всю розмову головного героя з працівниками ресторану, що ніяк не відповідає ліричним та піднесеним словам романсу. В даній картині С. Луньов наслідує музичну «ресторанну» традицію – живий виступ музикантів. Якщо говорити про різницю між оперою та

поемою «Москва-Петушки», слід відзначити, що у поемі Венічка згадує співака І. Козловського, якого він чує по радіо на Курському вокзалі. Натомість в оперному лібретто ім'я співака не згадується, а звучить «живий» голос на фоні ресторанної музики, що одразу вносить трікстерівський блазнівський контекст. Співставлення романсу, який символізувався з голосом відомого тенора СРСР і натякав на «високий» стиль цілої епохи та «низький» стиль музики ресторану, «збиває» пафос та піднесений настрій класичного романсу. Таким чином відбувається «трансформація <...> звичного дискурсу та суттєве зниження рецептивного рівня творів» [146, с. 39].

Відчувається контраст між образами, а саме між м'якістю Венічки та грубістю і жорсткістю Офіціантки з Вишибалою. Між даними героями виникає конфлікт на двох рівнях: на локальному – Офіціантка, Вишибала та Венічка в ресторані, коли головного героя викидають з ресторану; на зовнішньому – головного героя не розуміють, він залишається самотнім та відторгнутим усіма верствами суспільства. Чим гостріше стає конфлікт, тим нав'язливішими стають ритми танго в опері і під час кульмінації (Венічка декламує слова «Опять на воздух! О, пустопорожность! О, звериный оскал бытия!»), коли музика досягає найбільшої точки швидкості. В кінці другої картини композитор С. Луньов додає запис, який імітує оголошення відправлення електропоїзда на вокзалі під характерний стукіт коліс, що стає лейтритмом протягом всієї подорожі Венічки в опері.

З третьої картини «Москва–Серп і Молот» починається подорож Венічки до Петушків, дія якої відбувається в електропоїзді. Головний герой веде монолог / діалог з Господом Богом. Спочатку Веня звертається до Бога з тим, що він ніяк не може знайти своє місце у суспільстві, житті, і це його бентежить, тому і нудьгує його душа. В даному випадку можна простежити алюзію до сюжету з Нового Заповіту, коли Ісус молиться до Бога-Отця в Гетсиманському саду (Мк. 14:32-36 [117, с. 48]). Однак, на репліки Венічки Господь задає питання, що більш зближує головного героя опери з образом жертви: «Навіщо потрібні стигмати Святій Терезі» (ориг. «Зачем нужны

стигматы Святої Терезе?») [52, с. 24]. У святої Терези були «невидимі» чи «внутрішні» стигмати, які викликали у неї страшенний біль та муки. Проте такі страждання були бажані, що наштовхує нас на ще одну асоціацію: Венічка – мученик.

У музично-інтонаційному плані природа Венічки у третій картині повторює інтонації першої картини – у вокальній мові головного героя так само присутні великі висхідні стрибки на сексту, септиму й октаву, секунди (інтонації моління / плачу). Проте, оркестрова тканина вже більш динамічна в порівнянні із першою картиною. У третій картині з'являється образ Господа, партія якого декламується. Щоб зобразити даний образ С. Луньов вдається до різних звукозображальних ефектів – голос звучить віддалено, і постійно відбивається відлунням. Таким чином, досягається ефект присутності Господа не як близького співбесідника, а як того, хто є повсюди.

Проте, з появою образу Дехто музичний матеріал змінюється – він має пісенну основу, і партія Дехто нагадує арію. Однак, наприкінці арії оркестр наче попереджає, що під личиною Дехто приховується страшніший образ – Сфінкс. Інтонації стають динамічнішим, у партії фортепіано постійно звучать кластерні акорди, які нагадують ходу та викликають алузію на «Карнавал» Р. Шумана, а саме на частину, яка носить назву Сфінкси. На відміну від Дехто, Сфінкс вже не просто таємничий співрозмовник-радник, а диктатор правил, який через загадування загадок вирішує – чи пропустити головного героя до місця призначення. Даний образ в опері є другим представником містичної сфери. В даному епізоді (розмові Венічки зі Сфінксом) змішується як міфологічний пласт (міф про царя Едіпа), так і біблійний пласт, що відсилає нас до історії зі Старого Заповіту (Єз. 7:15 [19, с. 858], 14:19,21 [19, с. 864]) про пророцтво, під час якого Господь покарає всіх неправедних ізраїльтян наславши на них морову язву; друга історія – ця ж морова язва з'являється у якості кари у місті Вавилон та його правителя (Єр. 21:7–9 [19, с. 804], 32:24 [19, с. 804], 44:13 [19, с. 829]).

Щодо музичної мови Сфінксу, то вона поєднує аріозні епізоди, речитатив та декламування. Окрім алюзії на «Сфінксів» з «Карнавалу» Р. Шумана, під час загадування першої загадки, інтонації Сфінкса близькі до Requiem А. Шнітке, саме до його частини Credo. Дія третьої картини закінчується тим, що Сфінкс загадує свою загадку і зникає, не дочекавшись відповіді. Тільки на початку четвертої картини ми розуміємо, що Венічка не розгадав загадку. Цей момент надзвичайно важливий в поемі / опері, оскільки від відповідей на загадки Сфінкса залежить – чи зможе головний герой доїхати до Петушків. Зрозуміло, що якщо б Венічка доїхав до Петушків, він вирвався б цього безкінечного кола. Однак, він повертається до Москви, на Курський вокзал. Єдине, що може вказувати на певний вихід із цього кола – смерть головного героя.

Четверта картина «Карачарово–Чухлінка» розпочинається з повернення Венічки до реальності. Головний герой прокидається та звертає увагу на пасажирів у вагоні. Взагалі, попутники Венічки не мають чітко вираженого та індивідуального характеру, вони є вираженням / втіленням певних рис, які необхідні герою для самоідентифікації. Тому за смислом та інтонаційно вони віддзеркалюють всі думки і почуття Венічки. Якщо говорити метафорично, попутники Венічки є уламками розбитого дзеркала, які повинні в кінці опери зібратися воедино у цілісну картину світу для головного героя. Тому можна сказати, що В. Єрофеев та С. Луньов використовують прийом «стадії дзеркала» (за Ж. Лаканом [225]), що формують цілісність особистості засобом процесу ідентифікації з власним віддзеркаленим образом.

В даній картині змальовані типові для приміського електропоїзда пасажири, які випивають. Від двох попутників доносяться лише відірвані не пов'язані між собою фрази. Наприклад, на вигук: «Транс-цен-ден-таль-но!» звучить відповідь його товариша по пляшці: «Закуска типа “я вас умоляю”!». Адже, трансцендентальність – одне з ключових понять у філософській системі І. Канта, яке викладено у роботі «Критика чистого розуму» та означає, що «будь-яке пізнання, котре займається не стільки предметами, скільки видами

нашого пізнання предметів, оскільки це пізнання повинно бути можливим а priori» [61, с. 121].

Ступінь надмірного сп'яніння Вусатого вдало втілено музичними засобами. Нездатність нормально вимовити у нетверезому стані слово «трансцендентальність» підкреслено музичною мовою вокальної та оркестрових партій. Спроби вимовити дане слово відбуваються у висхідному русі хроматичної гами. Взагалі, діалог між персонажами насичений постійними вигуками типу: «хорошо пошла», «ага», «ого», «угу», «о», «а» тощо. Дія четвертої картини завершується монологом Венічки про делікатність, що псує його життя, починаючи з дитинства. Слова головного героя відрізняються від «пишномовності» його попутників, набуваючи рис заглибленої самотності, адже він «пьёт и прячется». Даний монолог поданий у формі мелодекламування.

Інтермедія-I. «Веня і Четверо» починається ліричним вступом, що накладається на музичний матеріал основної частини – частівки, які виконують Четверо. Дані сатиричні вірші використовує В. Єрофеев у своїй трагедії «Вальпургієва ніч або кроки Командора». Ці два музичні епізоди контрастні за характером: відбувається кітчеве поєднання піднесеної музики вступу з інтонаціями частівок. Ще більше підкреслюють контраст між Венічкою та Чотирма ентузіастами звукозображальні засоби – сміх і гуляння, які є фоном для частівок Чотирьох. За сюжетним розвитком вступ – це флешбек, в якому Венічка згадує про зіпсоване його делікатністю життя у гуртожитку. У зверненні до головного героя Четверо згадують Каїна та Манфреда, що є алюзією до однойменних поем Д. Байрона. Присутність в опері образу Чотирьох підкреслює неможливість Венічки прижитися у будь-якому суспільному середовищі.

Музична мова діалогу головного героя й Чотирьох побудована на матеріалі частівок. На відміну від другої картини, де інтонації Венічки розгублені та невпевнені, в даному епізоді головний герой інтонаційно відповідає тону Чотирьох. Однак, якщо за характером партія Чотирьох

агресивна, то у партії Венічки чутно здивування, розгубленість. Четверо звинувачують головного героя у щоденному вивищенні себе над іншими «не словом, а ділом». Вони порівнюють Венічку з лілеєю, яка символізує чистоту та недоторканість людини, провокуючи й примушуючи його до зміни своєї сутності. В кінці інтермедії вводиться репліка одного з Чотирьох ентузіастів, у якій критикується висока моральність головного героя, пророкується його самотність та нещасливе існування.

Інтермедія завершується програшем-зв'язкою в кінці якого накладається запис голосу по селектору (оголошення зупинки), що вказує на повернення Венічки до реального часу. У музичній мові даного епізоду відбувається перехід від мелоритмічних формул частівок до стрімкішого руху, імітуючи дзюрчання води, дзвоники телефону. На музичному рівні використання С. Луньовим даних звукообразних засобів означає перехід головного героя від реальності до спогадів, й навпаки. Вони стають звуковими маркерами зміни місця й часу дії опери.

П'ята картина «Салтиково–Кучіно» починається з роздумів Венічки про його місце у житті та суспільстві, що стали причиною пияцтва головного героя. Ще раз відзначимо, що алкогольна залежність Венічки є засобом приховування його справжньої сутності від навколишнього світу. Одночасно з вокальною партією головного героя органічно переплітається на інтонаційному рівні партія хору. Музична мова обидвох партій має практично однаковий матеріал – імітація богослужбового співу: «Господи почуй мене». Таким чином герой звертає увагу Бога на свої митарства та страждання.

Однак, якщо на початку партія хору виконує функцію фону, то зі слів «Благословен еси...» його музичний матеріал стає основним. В даному піснеспіві використовуються закличні квартаві висхідні інтонації з елементами поліфонічних імітацій, що контрастують з попереднім музичним матеріалом. Відзначимо, піснеспів «Благословенний, Ти, Господи, научи мене установам Твоїм» є стихом 118 псалму є частиною Великого славослів'я Всенічної служби та панахиди (приспів до заупокійного тропаря).

Даний музичний епізод протиставляється наступному, богослужбовий текст замінюється прозаїчним текстом (жарт-заклик до Венічки: «Эй, Ерофеев! Не робей, Ерофеев. Гой да не робей, Ерофей!»). Контрастне поєднання сакрального тексту з фольклорним матеріалом підкреслено інтонаційно: для канонічних текстів використовується стилізація під богослужбову музику, заклики до Венічки супроводжуються інтонаціями народних пісень скоморохів. Отже, композитор підкреслює трікстерські риси ситуації у потязі, поступово готуючи слухача до трагічної розв'язки в опері.

Дане поєднання сакрального й профанного вже зустрічалося в першій картині опери, де музична мова Янголів насичена інтонаціями різних народних пісень. Тому, логічною постає послідовна трансформація образів: образ хору поступово зливається з образом Янголів, які в даній картині ще підтримують Венічку у його стражданнях. Відбувається переосмислення вокальної партії Янголів, які скандують текст «Мы понимаем...». Цей епізод виконується у гучній динаміці з підсиленням проговоренням складів. Фраза Янголів про розуміння Венічки й жалість до нього сприймається неоднозначно: подібне співчуття набуває рис знуцання. Даний характер властивий інтонаційним повторам тексту головного героя Янголами – від точного інтонування, як підтримки Венічки на початку опери, до інтонацій знуцання наприкінці.

Коментарі подій у Петушках Хором розпочинаються зі зміни музичного матеріалу. С. Луньов використовує вже відомі музичні інтонації церковного хоралу з попередньої картини з накладанням матеріалу, який викликає алюзії до вальсів Й. Штрауса. Образ Петушків постає як досконале місце – рай, де постійно весна та квітне жасмин, прощаються всі гріхи. Змінюється характер вокальної партії Венічки – вона стає впевненою, сповненою радісних сподівань, адже, головний герой мріє потрапити в Петушки. Інтонаційна природа партії Венічки є своєрідною ремінісценцією до музичного матеріалу, Хору «Благословен...». Продовжуючи розповідь про Петушки, Янголи повторюють музичний матеріал хору – народні інтонації на словах «Эй,

Ерофеев...». Однак, коли Янголи згадують про кохану Венічки – Руду, з'являється «ресторанний» музичний матеріал із другої картини опери. Головний герой продовжує дану інтонаційну лінію. Згодом, вокальна партія Венічки стає стрімкішою, пришвидшується темп, що виражає прагнення та непереборне бажання головного героя якнайшвидше опинитися в Петушках.

Важливо, що коли йде мова про найдорожчу людину для Венічки – його сина, на фоні «ресторанної музики» водночас звучать уривки з богослужбового піснеспіву. Таким чином, як і в другій картині, поєднуються абсолютно різні за своїм смисловим значенням музичні пласти, що створює певний кітчевий контекст. Кульмінація хоралу відбувається на словах «Где сливаются небо и земля, и волчица воет на звезды». Мелодія різко «злітає» вгору, затримується на прийменнику «на» і починається її низхідний рух, який зупиняється на мажорній домінанті. Подібне музичне вирішення притаманне популярним радянським романсам, які в той час постійно звучали по радіо.

Після кульмінаційного епізоду на фоні незмінного акомпанементу, що супроводжує всю п'яту картину, Янголи скандують слова: «Там распускается твой младенец». Продовжується фраза описом Дитини: «самый пухлый из всех младенцев», а музична мова Янголів змінюється зі скандування на проспівування мелодії, що рухається вгору по хроматичній гамі. Вокальна партія Венічки практично дублює їх мелодичну лінію. Однак, коли головний герой говорить про сина, змінюється музичний матеріал з проспівування на речитацію. Останні слова головного героя супроводжуються діатонічними мажорними акордами, як свідченням про найдорожче – образ Дитини. Дія п'ятої картини завершується мажорним тризвуком в оркестрі, змальовуючи надію Венічки на побачення з Дитиною. Однак, даний епізод перебиває стукіт коліс електропоїзда, який є подразником, що повертає Венічку до реального часу.

Інтермедія-II. «Веня і Дитина» – другий флешбек головного героя в опері, що є смисловим продовженням п'ятої картини. Музичний матеріал оркестру імітує танцювальні ритмоінтонації та накладається на фразу Венічки

до сина, що він обов'язково одужає і буде танцювати під «поросячю фарандолу». Певним чином даний танець є умовною алюзією до балетів «Спляча красуня» П. Чайковського та «Панночка-служниця» О. Глазунова, сюїти Ж. Бізе «Арлезіанка», опери Ш. Гуно «Мірейль».

Під час звернення до сина з проханням не помирати додається партія Хору з молитвою «Отче наш», що імітує богослужбові піснеспіви, характер музичної мови Хору піднесений і світлий. Однак, вокальна партія Венічки нагадує псалмодування, яке зазвичай звучить під час прохальних / благальних ектеній Літургії. Музична відповідь Хору головному герою утворює антифонний спів, що ще зближує даний епізод з церковним богослужінням. Вокальна партія Венічки підтримується в оркестрі духовими інструментами, які підкреслюють інтонації псалмодування. Після останнього «виголосу»: «А если и заболает, – пусть как только меня увидит, пусть сразу идет на поправку» [52, с. 50], Хор відповідає з відлуннями, розтягуючи склади, що створює ефект його ірреальної присутності. Інтермедія закінчується програвшем у стилі класичних романсів, створюючи певну смислову арку між початком та кінцем інтермедії.

Дія **Шостої картини «Чорноє–Купава»** починається з декламування Венічки у супроводі препарованого рояля з оркестром. Партія оркестру імітує стукіт коліс електропоїзда, що продовжується після декламації Венічки. На оркестровий супровід накладаються звукозображення співу солов'їв, як лейтінтонація Петушків. Звучання даного епізоду переривається популярними за часів СРСР частівками жителів селища Петушків, з вигуками «уууух», що відтворює ефект народного гуляння. Вокальна партія Петушинців – це декламування тексту на фоні однотипного акомпанементу оркестру, який ритмічно та мелодійно повторює їх партію.

Для вокальної партії Венічки характерні сумбурність та плутаність. Однак, після проголошення головним героєм тосту за «руді вії», з'являються заспокійливі інтонації. Венічка виконує *Quasi-arioso*, присвячене своїй коханій, яка, наприкінці аріозо відповідає йому на фоні тремоло в оркестрі, що

темброво імітує звучання балалайки. За характером, музична мова Рудої повторює партію Венічки, їх інтонації органічно переплітаються. Соло головного героя дублює у квінті та кварті жіночий хор, що надає музичному матеріалу піднесений характер. У дуеті Рудої та Венічки використовується ремінісценція до вірша М. Лохвицької «Сон»: «Принеси запястья, ожерелья... / Шелк и бархат, жемчуг и алмазы; / Я хочу одеться королевой / Потому, что мой король вернулся!» [52, с. 52]. В кінці шостої картини на фоні пасторальних гармоній Хору, Руда використовує образливі репліки відносно Венічки, що одразу руйнує радісний та піднесений настрій всієї картини.

Кінець музичного супроводу шостої картини та початок **Інтермедії-III. «Веня та Руда»** йдуть аттасса. У даному епізоді використовується поєднання партії Рудої з Хором, який виконує уривок з другої глави «Пісні над піснями» Соломона частину пісень про кохання (Пісн. 2:11–13 [19, с. 673]). Відзначимо, задля підкреслення високого почуття Венічки до Рудої С. Луньов використовує вірші про пробудження природи, початок весни у місті Палестина. У даному хоровому епізоді залучені лише жіночі голоси, що підсилює світлий характер вербального тексту та роль Хору як коментатора дії, а не окремої дійової особи. Музична мова Хору легка й сповнена безтурботності, відчувається ефект коливання.

На відміну від поеми, С. Луньов вводить в оперу образи Він та Вона, які є ідеальними двійниками, «alter ego» (за О. Моцар) Венічки та Рудої, що вказує на амбівалентність даних персонажів. Дует Його та Її має тричастинну форму, їх мова піднесена та світла, як на вербальному, так і на музичному рівні. Для цього діалогу С. Луньов продовжує використовувати тексти з другої глави «Пісні над піснями» Соломона (Пісн. 2:13–14 [19, с. 673]). В основі вокальної партії Його звучить звернення царя Соломона до своєї нареченої (доньки фараона – Суламіф). Для партії «Вона» С. Луньов використовує п'яту строфу з першої глави [19, с. 673], де Вона співає про те, як не вберегла власного виноградника. Якщо відштовхуватися від оригінального повного тексту

поданого в «Пісні над піснями» Соломона, то Суламіф в даному стиху розказує про опалену шкіру сонцем, її смуглий колір, що її брати були розгнівані на неї та поставили стерегти виноградники, і тому «власного виноградника» (в одному з тлумачень: «білизни свого обличчя», тобто краси) їй вберегти не вдалося. С. Луньов асоціює двійників Венічки та Рудої з образами царя Соломона та його нареченої, в образах ідеальних коханців, чиї почуття чисті та не порочні. Важливо, що образ Суламіф в опері згадується неодноразово і Веня постійно порівнює з нею свою кохану. Нагадаємо, що інтонаційний образ ідеального кохання Вені та Рудої вперше звучить у п'ятій картині.

Дану ідилію порушує фраза Рудої (вже справжньої): «Я хочу, щоб ты меня... властно обнял правой рукой», що є алюзією на вірші з «Пісні над піснями» Соломона. Перехід від ідеального (ірреального) до реального світу існування Венічки та Рудої творить перевертання / вивертання змісту «Пісень...», відбувається зміна акцентів у бік фарсовості тілесно-низового характеру, що повністю нівелює навіть думки головного героя про ідеальну любов. Відповідно, змінюється й музична мова даного епізоду – вокальна мова Рудої набуває більшої експресивності, речитативності, а партія оркестру стає строкатішою та динамічнішою.

Арія Венічки «О, дивная!» про земне, тілесне кохання – абсолютна протилежність від змісту арії його alter ego (Він). Музичний матеріал даного епізоду за характером піднесений, легкий та повторює початок інтермедії. С. Луньов використовує його для підкреслення ще більшого контрасту між двома полярними парами – реальними Венічкою та Рудою й ідеальними Він та Вона, що створює ефект нагадування про внутрішній світ героїв. Дія третьої інтермедії завершується мрією головного героя про світле майбутнє, яка перебивається сваркою з Рудою. У вокальній партії обох персонажів використані мелодекламування, речитатив, і, навіть, крик. Партія оркестру імітує вже відомі з першої інтермедії звуки телефонного дзвоника, що свідчить про закінчення спогаду Венічки та його перехід до реальності.

На початку **II дії** опери звучить музичний антракт, якому С. Луньов дає назву «**Дорожня**». В лібрето композитор робить до даного епізоду ремарку: «по вагону з кінця в кінець проходять четверо з гітарою, скрипкою, гармошкою та бубоном. Пасажири вагона випивають та захоплено жестикулюють, при цьому розхитуються в такт музиці й підстрибують, як від швидкого і трясучого руху електропоїзда». Дана ситуація взята з повсякденного життя, оскільки й досі в приміських електропоїздах / вагонах метро можна зустріти музик, які виконують, зазвичай, популярні мелодії або частівки, просячи та збираючи за це гроші. За характером інтонацій даний епізод нагадує музичний матеріал частівок, що звучали в першій інтермедії «Веня і Четверо» та шостій картині «Черное–Купава». Кінець музичного антракту накладається на початок сьомої картини.

Сьома картина «Храпуново–Єсино» за характером продовжує музичний антракт. Дія сьомої картини відбувається в тому ж самому вагоні та починається з монологу Мітріча про те, «як добре в селі», взятий з драми В. Єрофєєва «Вальпургієва ніч або кроки Командора» [49, с. 70]. На фоні розспівування Мітріча про сільські пейзажі, звучать зойки та вигуки, що належать його внукові з особливим розумовим розвитком. Між Мітрічем та Венічкою відбувається діалог, до яких згодом додається Вусатий. Композитор протиставляє декламаційні репліки Венічки та розспіви Мітріча, що супроводжуються ритмічною грою акордів в оркестрі. Важливою для даної картини є реакція головного героя на пропажу пляшки: замість вияву агресії до крадія й жалістю про втрату «цінного продукту», він говорить про розуміння і, навіть, ставиться до цього факту зі співчуттям. Поведінка Венічки робить його схожим на князя Мишкіна Ф. Достоевського «Ідіот», який бачив всі ситуації крізь призму любові до ближнього, що наближує їх до культурних героїв.

Введення до діалогу Вусатого занурює нас до контексту радянської епохи того часу. Він намагається скласти враження інтелігентного та начитаного добродія. У своїх промовах Вусатий постійно використовує

газетні штампи – «мрак невежества сгущается», «увеличивается бедность», що лише більше підкреслює його поверхневність та кітчевість. Однак, Венічка відходить від «розумних» роздумів Вусатого та звертає увагу попутників на зойкання, яке стає предметом його «наукових» досліджень. У своїх міркуваннях про зойкання він називає його недослідженим (рос. «неисследима» – М. Т.), що, за Е. Власовим, є алюзією до біблійних текстів, а саме до образу Бога, якого неможливо дослідити (Іов. 5:8–9 [19, с. 552], 9:10 [19, с. 554], 36:26 [19, с. 570]; Іс. 40:28 [19, с. 762]; Рим. 11:33 [117, с. 165]; Єф. 3:8 [117, с. 195]). Важливо, що Венічка возносить до рівня Божественного досить тривіальну річ, що відтворює ефект сакралізації профанного чи навпаки. Протягом монологу темп постійно пришвидшується і, під час кульмінації (коли всі збираються випити на «брудершафт») відбувається перехід Венічки від реального світу до містичного, де він зустрічається зі Сфінксом. С. Луньов підкреслює даний перехід низхідним свистячим звуком, який нагадує звук сирени. Саме тут відбувається трансгресивний перехід Венічки від блазнівського (трікстерського) до високого образу (культурного героя).

Діалог Сфінкса з головним героєм відбувається в абсолютній тиші. Даний прийом викликає відчуття відстороненості від всіх попередніх подій. Сфінкс загадує Венічці другу «історичну» загадку, в якій присутній натяк на подію, що трапилися під час Громадянської війни 1918 року. Інтонаційна мова другої загадки Сфінкса є стилізацією масових радянських пісень без їх прямого цитування, а вокальна партія Сфінкса насичена мелодекламуванням та проспівуванням окремих слів і фраз. Особливого значення набуває тембр туби, який «стає передвістям появи Сатани та його “Tuba mirum”». Таким чином, у даній сцені загострюється зіткнення містичного, потойбічного, не маючого пояснення та нищого, хибного та пафосного» [107, с. 165–166]. З іншого боку, протиставляється піднесений образ Венічки як культурного героя, який протидіє узагальненому образу Зла та, як покажуть подальші дії, стане певною сакральною жертвою. Як у випадку з першою загадкою Сфінкс,

не дочекавшись відповіді Венічки, зникає зі сміхом. Дія сьомої картини завершується оголошенням про пропуск зупинки Єсино та поверненням головного героя до вагону поїзда.

Дія **восьмої картини «Фрязево–61-й кілометр»** починається з «невпевненого» вступу в оркестровій партії на двох арпеджіо, що нагадує заведення двигуна, чи механічної музичної скриньки та переходить у стрімкий акомпанемент з чітким пульсуючим ритмом. На фоні даного супроводу Вусатий продовжує діалог з Венічкою на «високі» й «наукові» теми. Вокальна партія нагадує побутовий романс, в якому використовуються типові музичні засоби: оспівування основного звуку в кінці фрази, розспівування тризвуків, мелодекламування та речитативність.

В діалозі між Вусатим та Венічкою згадуються прізвища відомих письменників І. Буніна, А. Чехова, М. Гоголя та І. Тургенєва, композиторів М. Мусоргського та М. Римського-Корсакова, які виступають персонажами в абсурдних ситуаціях (зокрема, А. Чехов, М. Мусоргський та М. Римський-Корсаков). Однак, дані ситуації, не дивлячись на їхню абсурдність та намагання «знизити» їх засобом комічного подання, насправді існували. Особливу атмосферу вносить поява такого персонажа як Мітрич, котрий переводить розмову з «високих» та «наукових» тем на розмови про кохання, що стає приводом ще раз випити. Втручання вигуків та реплік Онучка створює ефект безладу та несерйозності розмови. Вусатий знову починає все підтверджувати словом «абсолютно» та, підкреслюючи свою «начитаність» та «інтелігентність», згадує І. Тургенєва, де «все сидят та спорят о любви!», що є алюзією до сюжетної лінії оповідання І. Тургенєва «Перше кохання». Звернемо увагу, що останню репліку співають вже всі, а не один Вусатий. Інтонаційно даний епізод нагадує пісню А. Лепіна на слова В. Коростильова та В. Ліфшица «Про хороший настрій» з к/ф «Карнавальна ніч». Таким чином, постійно змішуючи «високий» стиль з народно-побутовим та радянською стилістикою, композитор створює іронічно-саркастичний підтекст, акцентуючи саме на ньому нашу увагу. В даній сцені Венічка та його

попутники виступають у ролі трікстера. За допомогою блазнювання та ставлення під сумнів будь-яких цінностей, відбувається карнавальне перевертання низу та верху і головним тут виступає в арсеналі трікстера гумор, який пом'якшує шок відчуження від об'єкта партиципації й прямого переживання сакральності-трансцендентного.

Дія восьмої картини закінчується оркестровим програшем двох арпеджіо, що різко обриваються та створюють ефект арковості.

Інтермедія–IV. «Веня та Руда (II)». виступає останнім флешбеком у який поринає Венічка. Інтермедія починається ліричною арією головного героя про те, що іноді хорошій людині потрібна «плохая баба». Музична мова даного епізоду насичена алюзіями, зокрема до опери «Норма» В. Белліні, музичний матеріал зосереджений на молитві (каватині) Норми «Casta diva». Луньов використовує мотив каватини не випадково, оскільки проводить паралелі між коханням Норми та зрадою її проконсула Поліона і коханням Венічки до Рудої та її зрадою. Але ж вербальний текст музичного матеріалу має зовсім інший зміст: «дванадцять недель тому назад: я был во гробе...» [52, с. 97] та продовжується насиченим алюзіями до вальсів Й. Штрауса музичним матеріалом, який належить Рудої. Оскільки за сюжетом знайомство Венічки з Рудою трапилося дванадцять тижнів тому, можна припустити, що ця зустріч з коханою «оживила» його, тим самим наповнила сенсом життя. Ця розповідь є контамінацією двох сюжетів з Нового Заповіту, коли Ісус Христос воскресив Лазаря з Віфанії (Ів. 11:38, 43–44 [117, с. 98]) та історії про воскресіння доньки голови синагоги (Мт. 9:18–26 [117, с. 10]). З цих же історій були взяті і часові рамки (дванадцять). В цих же двох історіях звучить і фраза, яка стала вербальним лейтмотивом поеми / опери «Таліфа кумі», тобто «встань та йди». Крім того, виникає ще одна музична алюзія, яка накладається на музичну мову як Венічки, так і Рудої, а саме – «Марш ентузіастів» І. Дунаєвського з к/ф «Світлий шлях» в оркестровій партії, що вплітається в музичну тканину алюзії з каватини Норми. Окрім протиріччя на семантичному рівні під час поєднання даних творів, використання «Маршу

ентузіастів» визначає реальне місце та час життя героїв. В даній інтермедії С. Луньов накладає на «високу» музику різні протонародні частівки, типу: «Эй, Ероха, не робей – тут тебе не Мавзолей», які виконує хор та використовує звукозображення співу солов'їв, що одразу вказує на місце розташування героїв – селище Петушки. Таким чином, витончена музика каватини «Casta diva» й порівняння Венічки з Нормою вказує на міфологічний час в якому знаходиться головний герой, що наближає його до культурного героя. Використання «Маршу ентузіастів», як одного із символів радянського періоду, уривків популярних частівок визначає реальний час, що демонструє трікстерські риси Венічки. Тому протонародний текст частівок суперечить міфологічному часу ідеалізованого кохання головного героя і кожного разу повертає його до реальності. Ще важлива деталь – перебування Венічки у міфологізованому часопросторі композитор підкреслює повним складом оркестру, водночас, коли відбувається перехід головного героя у реальність, кількість інструментів оркестру зменшується, музична мова переходить від класичних у бік народних інтонацій. Дія інтермедії закінчується розспівуванням на складах «Па-дам», «Та-дам» на музичному матеріалі, що є алюзією до вальсів Й. Штрауса.

Дія Дев'ятої картини «Захарово – Павлово-Посад» починається з оркестрового вступу, інтонації якого нагадують танго на мелодійному й ритмічному рівнях. Після вступів Вусатого й Онучка музичний супровід набуває пісенності, що будується на стилізації мотивів радянських пісень та продовжується протягом всієї картини. Музичний матеріал аріозо Венічки «Простой Сверхчеловек я, и ничто сверхчеловеческое мне не чуждо» є цитуванням «Маршу ентузіастів», що вже зустрічався у Четвертій інтермедії «Веня та Руда» (II). Відмітимо, її перша фраза відсилає до фрази «Я человек, и ничто человеческое мне не чуждо» [239, р. 25] з комедії Публія Теренція Аффа «Самокатувальник», що означає небайдужість до почуттів й життя інших та влучно описує характер головного героя опери. В аріозо Венічка порівнює себе з надлюдиною, що є однією з філософських концепцій Ф. Ніцше [116] та

означає найвищий ступінь розвитку людини. У вербальному тексті quasi-арії присутні не пов'язані між собою власні імена Наполеона Бонапарта й Л. Бетховена, В. Чапая, й Ф. Гердерліна, А. Веспуччі й короля Іспанії Філіпа II Гарного³, що подані в комічному контексті. Стиль формулювання вербального тексту імітує цитати «жовтій» преси, що подані у вигляді чуток. Композитор (за О. Моцар) використовує «інтонаційний словник» (проста ритміка, чітко окреслена форма, «плакатні» інтонації тощо), який характерний для покоління радянських людей, «що вживали цей інтонаційний стрій як власний фольклор» [107, с. 170]. Однак, що «інтонаційний словник» Венічки вибивається серед інших, що вказує на його трікстерську природу. Тому трікстерство головного героя – це гра на межі трагедії та фарсу, знаходження «по той бік» песимізму та оптимізму, семантичне «мерехтіння» світла та тіні, іронічне зняття антитези, що стає характерним прийомом опери Луньова.

Після quasi-арії головного героя повторюється музичний матеріал вступу, на фоні якого Венічка цитує слова з п'єси В. Єрофєєва «Вальпургієва ніч, чи кроки Командора»: «Вся страна лежить во мраке / огонек горит в Кремле! / обожаю нежности в области промежно...» [49, с. 104]. Даний епізод обривається втручанням декламуванням Мітріча «про любов як у Тургенєва», початок монологу якого відбувається без супроводу. Вокальна мова Мітріча протягом розповіді поступово змінюється на пісенну, супроводом якого є цитата з «Пісні про Леніна» у викривленому вигляді.

Після закінчення монологу Мітріча, всі голоси змішуються, створюється ефект безладу, на фоні якого Вусатий роздратовано ставить риторичне питання, та у його інтонаціях чути роздратування та подив: «Да где же тут Тургенев? [52, с. 103]. Вокальна партія Вусатого супроводжується постійними повтореннями низхідної хроматичної гами з синкопованим ритмічним малюнком. Слова Вусатого підхоплюють інші пасажери, які погоджуються з ним.

³У своїй quasi-арії Венічка називає короля гішпанським, що є застарілим словом та означає іспанський

Залишається не згодний з думкою оточення Венічка, який зі співчуттям та жалістю ставиться до Мітріча і підтримує його: «А я понимаю его слезы... Ему просто всех и все было жалко...». До партії головного героя постійно втручаються вигуки інших пасажирів, що повторюють його слова. Музичний матеріал Венічки за жанром нагадує романс, з розспівними мотивами і яскраво вираженою мелодичною лінією. На початку супровід оркестру відповідає ліричному співу головного героя, однак з вплітанням реплік інших персонажів відбувається нашарування інтонацій, зокрема хроматичного низхідного ходу. Після романсу, музична мова Венічки змінюється на декламування до рівня побутової розмови з Мітрічем без музичного супроводу. Дія дев'ятої картини обривається на тому, що всі «випивають» за Тургенєва на фоні музичного матеріалу початку дев'ятої картини.

Десята картина «Назар'єво – Орехово-Зуєво» опери, як і однойменна глава в поемі є переломною в сюжеті – поїзд змінює напрям з «Москва-Петушки» на протилежний і Венічка не має можливості дістатися кінцевого пункту свого маршруту. Дана картина починається записом голосу по селектору про лінійний контроль в електропоїзді. Одразу з'являється Семенич (контролер) зі словами «Довольно! ловить рыбку в мутной воде. Пора ловить человеков!» [52, с. 78]. Вираз «Довольно!» повторюється двічі: у низькому регістрі у низхідному напрямку, другий – з квартовим висхідним стрибком, але з поверненням до низького регістру. Головна думка – «Пора ловить человеков», розколює реальність дії, надалі драматургія опери буде побудована з акцентом на містичній стороні у житті головного героя. В інтонаціях супроводу оркестру звучить імітування співу солов'їв, що є лейтінтонацією Петушків.

В даному епізоді пародіюється сюжетна основа циклу середньовічних арабських казок та історій про Шаграду. Автор поеми експлікує сюжет «Тисяча та одна ніч» циклу казок на ситуацію в електропоїзді з Семеничем, де Венічка – це Шахрада, а Семенич – Шагріяр. За сюжетом головний герой розповідає контролеру про світле майбутнє – Царство Небесне, що

обумовлено численною кількістю алюзій на біблійні тексти. Окрім, алюзій до богослужбової літератури у тексті вокальної партії Венічки присутні посилення до давньогрецького філософа-кініка Діогена: «Диоген погасит свій фонарь» [52, с. 123], який відрізнявся своєю неординарною і незалежною поведінкою, що із запаленим ліхтарем вдень «шукав людину» [40, с. 4]. Головні смислові акценти слів Венічки підкреслює хор, який повторює його репліки. Для вокальної партії головного героя характерне псалмодування на слова, які використовуються під час богослужінь.

Дія десятої картини закінчується втратою контролю Семеничем, поведінка якого в результаті надмірного сп'яніння виходить за рамки адекватності. Музичний супровід імітує п'яні зойкання зіставленням низьких та високих регістрів, довгих та коротких тривалостей, пауз. Наприкінці картини С. Луньов використовує оркестрову інтермедію, що побудована на інтонаціях прологу зі зміненим ритмічним малюнком (подвоєння кожного звуку, що створює ефект постійного руху вперед) у швидкому темпі. На тематизм прологу накладається тривожна мелодія у духових інструментах. В оркестровій інтермедії використана quasi-цитата, що інтонаційно близька до хорового епізоду «Слався, слався» фіналу опери М. Глінки «Життя за царя». Картина завершується акордами у низькому регістрі з додаванням дзвонів, що є звукозображенням набату.

Одинадцята картина «Крутоє–Омутище» розпочинається коротким оркестровим вступом, в низькому регістрі. На фоні даного супроводу звучить партія Венічки «Царица Небесная! Как далеко еще до Петушков. Еду, еду, а Петушков все нет и нет...» [52, с. 139], музична мова якого метушлива, промовляється скоромовкою, в інтонаціях Венічки відчувається розгубленість та певний страх, що базується «на лейтмотиві двох перехресних секунд, які у даному епізоді отримують розвиток (спочатку в оркестрі, потім – у партії Вені)» [107, с. 172]. У фразі «Как далеко еще до Петушков. Еду, еду, а Петушков все нет и нет...» присутня алюзія на відому фразу Єлисавети «Уж полночь близится, а Германа все нет» з опери «Пікова дама» П. Чайковського.

Зустрічі Венічки зі Старим, Бабкою, Княгинею стають початком марення й галюцинацій головного героя, які породжує його хвороблива фантазія, а саме: фраза Старого про уроки, звернення Бабці до Венічки як до персонажа жіночого образу, коли розмовляє з Княгинею. Відбувається розщеплення особистості головного героя: хлопчик шкільного віку (старших класів, адже Старий вказує на його нетверезий стан); стара діва (за встановленими стереотипами того часу) або жінка середнього віку, (якій «невеститися уже поздно, а на кладбище ещє рано»); та образ дитини, що потім трансформується у фаворита Княгині, що спочатку звертається до нього як до «малого», потім як до коханої людини, потім взагалі ігнорує його. В кінці одинадцятої картини відбувається роздвоєння образу Княгині з Рудою, яке означає, що підсвідомо Венічка співвідносить образ Рудої з благородним образом Княгині. Натяк на облагороджування образу Рудої є в Третій інтермедії, де Венічка обіцяє одягнути її в червоний пурпур та вісон (тканини, що зазвичай, носили представники знатного роду, а червоний колір – князі).

Перед діалогом Венічки та Княгині на короткий час з'являється образ Незнайомки, яка промовляє слова «Я вышла на тропу любви», що за лексичною побудовою є алюзією на слова «Я вийшла на стежку війни». Діалог Венічки та Княгині позбавлений сенсу, репліки між даними героями не взаємодіють, від Княгині чути лише, щоб Венічка залишив її. Однак, коли відбувається роздвоєння образу Княгині та з'являється образ Рудої, він поданий викривлено, а жіночу партію виконує чоловічий голос. Подібна заміна ще більш підкреслює грубість слів Рудої, яка звинувачує Венічку у невиконанні своїх обіцянок. Відмітимо слова Княгині про три поцілунки: перший від винуватих вуст, який вона берегтиме три дні; другий – любовною грою, однак вона натякає, що не буде його зберігати, адже їй лінь; третій поцілунок вона подарує сама на очах закритих, тобто ритуальний посмертний поцілунок. Таким чином в репліках княгині зашифрований сумний кінець життя Венічки.

Після завершення діалогу / полілогу Венічки з Княгиною / Рудою, звучить програш, що нагадує на інтонаційному рівні «Ніч на Лисій горі» М. Мусоргського. Надалі з'являються лейтінтонації, які пророкують появу останнього образу з інфернальної тріади – фатального образу Сатани. Фраза Княгині «иди с миром» сприймається як відпущення гріхів після сповіді, що промовляється в кінці Божественної літургії, однак в контексті даної картини словосполучення «иди с миром» нагадує більш «упокойся с миром», що зазвичай звучить на похоронах та панахидах. «Иди с миром» підхоплює хор, в яких дана фраза переходить у «Dies irae», що перекладається як день гніву і є другою частиною в заупокійній месі латинського обряду Requiem, яку вже співають Янголи. Однак музичний супровід не відповідає словам, які закладені в даному піснеспіві. Накладаючи музичний пласт на вербальний, композитор підкреслює неоднозначність образу Янголів, адже на фоні грайливих інтонацій звучать досить страшні слова про Суд Господній, які різко обриваються. Окрім того, як зазначає О. Моцар, «у партитурі композитор робить ремарку «радостно возбуждённые, носятся по сцене, как угорелые» [107, с. 174].

В кінці одинадцятої картини звучить оркестрова інтермедія, яка підкреслює жах всієї ситуації та виглядає контрастно до грайливо-фольклорних інтонацій Янголів. Музична мова оркестрової інтермедії насичена кластерними звучаннями акордів, які ритмічно імітують рух електропоїзда, що летить «под откос», як і все життя Венічки Єрофеева, темп стає надзвичайно швидким, композитор вводить багато диссонантних звучань, все говорить про наближення зустрічі головного героя із Сатаною. В кінці оркестрової інтермедії на її фоні звучить хор, який декламує слова, що змальовують весь хаос, котрий твориться і звучать як вирок для Венічки. Дію картини завершує молитовне звернення Венічки до Янголів, щоб вони помолилися за нього і він доїхав до Петушків. Все закінчується кластерним акордом, що за своїм звучанням нагадує гудіння поїзда.

Дванадцята картина «Омутище–Леоново» починається з музичного вступу, який за своїм характером нагадує траурну ходу. На фоні даного музичного матеріалу звучить голос, він оголошує станції в електропоїзді. Однак, даний «голос з селектора» не просто оголошує станції, а здатний відповідати на запитання Венічки, тобто стає живим, а з часом ми розуміємо, що він трансформується у фатальний образ Сатани. Таке розсекречування образу Сатани наводить на думку, що він керував всім процесом подорожі Венічки від самого початку подорожі й до самого кінця. Також, окрім «голосу з селектора», Сатана як зазначалося вище є втіленням образу Дехто та Сфінкса, що наводить на думку про те, що він був біля Венічки постійно.

Не зайвим буде зазначити, що для Венічки це тринадцята п'ятниця, коли він їде до Петушків, а число «13» у християнстві вважається нещасливим, що викликає у героя забобони різного характеру. Окрім того, дане число відоме під назвою «чортова дюжина» та виступає у Біблії числом, що означає зраду, адже з ним пов'язана історія Таємної вечері, де саме тринадцятою людиною був Юда, який зрадив Ісуса Христа. А якщо звертатися до фольклору – то число «13» можна представити як «12+1», де «12» – це створений всесвіт, а один зародження нового, чужого, що сприймалося вороже.

Вокальна партія і Сатани, і Венічки мелодекламаційна, однак характер музичного втілення цих героїв полярний. На фоні впевнених та зловісних інтонацій Сатани звучать розгублені перелякані інтонації Венічки, в голосі якого можна почути відчай та приреченість. Однак, не зважаючи на яскраво виражений страх в інтонаціях Венічки, він розмовляє з Сатаною на рівних, та з його реплік складається враження, що головний герой зустрічається з Сатаною не вперше. Сатана, як і передбачає Венічка починає спокушати його вирватися з електрички, а саме вистрибнути з неї «авось не разобьёшься». Дана ситуація викликає алузії з біблійною історією, коли Ісуса Христа спокушає Сатана в Гетсиманському саду (Мт. 4:5–11 [117, с. 5], Лк. 4:9–12 [117, с. 56]). Така алузія ще більше зближує Венічку з образом Ісуса Христа, оскільки, як в

першому, так і в другому випадку герої не піддаються на спокуси Сатани та їх чекатиме в кінці неминуча та мученицька смерть.

Сатана загадує останню третю загадку. Змінюється характер музичної тканини – звучання «ходи» змінює акомпанемент, що відсилає нас до народних пісень-частівок, підкреслений зміною темпоритму: від повільного темпу ходи, з довгим звучанням кожної ноти – до досить стрімкого, де метр має дводольну основу (чітко прослуховується сильна та слабка долі). Змінюється і темброве забарвлення, яке використовує С. Луньов задля смислового виокремлення цих двох моментів. Якщо на початку звучали духові інструменти (для створення ефекту ходи / набату), то з появою Сатани, коли загадується третя загадка, в оркестрі звучить препарований рояль. Таке темброве рішення створює ефект ірреальності того, що відбувається, водночас переплітаючись зі зловісним звучанням, адже звучання даного епізоду наповнене сарказмом.

Змінюється інтонаційна природа вокальної партії персонажів, з мелодекламації переходить до розспівування слів. Якщо порівнювати музичну мову Венічки та Сатани, то в інтонаціях Венічки переважають висхідні мелодичні ходи, а в Сатани, навпаки, низхідні. Також, С. Луньов втілює в музичному матеріалі відому формулу «питання – відповідь», коли Венічка пропонує варіант відповіді на загадку у питальній формі, а Сатана відповідає у стверджувальній, що даний варіант відповіді є неправильний. Кінцева фраза Сатани, про те, що ніхто не потрапить в Петушки, музично вирішена, як зазвичай закінчуються частівки. Також, музичне вирішення кінця фрази, викликає алюзію на інтонаційному рівні з відомою пісні Розбійниці «Ой-ля-ля, поворожити на короля» з радянського мультфільму «Бременські музиканти». Партія оркестру повністю дублює вокальну партію Сатани, що підкреслює трагічний кінець головного героя у цьому фантазмагоричному дійстві.

Після діалогу Венічки з Сатаною в оркестрі звучить музичний матеріал початку картини – траурна хода. Однак, С. Луньов використовує для цього

інші темброве забарвлення, а саме – в даному музичному епізоді звучать інструменти, що і під час загадування Сатаною останньої загадки. Раптом в звучання даного епізоду вривається бій дзвонів, що дуже контрастує у порівнянні з попереднім музичним проведенням. Після такого оркестрового програшу звучить а *carrella* арія Сатани, який співає частину з *Requiem* – «*Tuba mirum*» («Труба миру») «з хоровим респонсуванням та має яскраво-виражену жанрову основу – марш» [107, с. 175]. Інтонаційна природа вокальної партії Сатани є складною, насичена великою кількістю стрибків на кварту, тритони, квінти, септими, виконується у низькому регістрі, а сама вокальна лінія чітко замкнена. Сатана виконує дану арію лише у супроводі одного духового інструменту – тромбону, створюючи зловісне тембральне звучання, із включенням хорових епізодів на словах у кожній другій строфі, що викликає ефект зіставлення соліста та хору. Завершує цю арію хор. Щодо музичної мови даного епізоду, то в ньому можна почути алюзії на інтонаційному рівні на «*Requiem*» А. Шнітке, на різні богослужбові піснеспіви як східного, так і західного обрядів.

В кінці дванадцятої картини звучить, як зазначає С. Луньов в лібрето, електронна інтермедія, а саме магнітофонний запис. В даній електронній інтермедії можна почути звукозображальні елементи – дзвони, скреготи, шум різної природи походження. Таке поєднання звуків створює зловісне звучання, що робить відсилання до фільмів жахів, а саме до музичного оформлення зображення в них.

Остання **Тринадцята картина «Петушки–Кремль»** – є кульмінацією всієї опери й одночасно драматургічною розв'язкою. Дія розпочинається діалогом Венічки і Янголів, у яку згодом «вклинюється» хор. Вся картина сповнена тотальною самотністю головного героя, відчуттям його приреченості та передбаченням смерті. Ми не можемо погодитися з думкою О. Моцар про наявність лише двох змістовних ліній. Композитор С. Луньов створює три незалежні одна від одної змістовні лінії, позбавлені взаємодії:

- перша – жалібні роздуми Венічки про своє нікчемне життя («О, эта боль! О, этот холод собачий! О, тщета! О, невозможность!») та передбачення близької неминучої смерті («И, если я когда-нибудь умру – а я очень скоро умру, я знаю, – умру...» [52, с. 168]. На відміну від тексту Янголів, в партії Венічки відчувається певна приреченість. Речитатив головного героя представлений висхідними мінорними тризвуками (cis-moll, d-moll) у широкому розташуванні, що утворює тематичну арку з першою картиною опери («мотив хреста»). У поступовому висхідному скандуванні відчувається накопичення почуття відчаю від приреченості до мученицької смерті, що викликає алюзію на ходу Ісуса Христа на Голгофу. Зростання напруги С. Луньов підкреслює крещендуючими акордами в оркестрі, які імітують розхитування дзвону;

- друга – Хор, що співає частини з різних богослужінь (як східного, так і західного обряду) та частини тексту з Еклезіясту: з вечірньої, а саме перша строфа та приспів з 140 псалому – «Господи, кличу до Тебе, <...> почув мене»⁴; фраза «Благословенний Ти, Господи, навчи мене оправданням Твоїм»⁵; частину дванадцятої глави з Книги Еклезіястова [19, с. 672]; давній християнський гімн «Sanctus» «Благословенний, хто йде в ім'я Господнє, Осанна в вишніх»⁶, що виконується під час євхаристії⁷ і є частиною траурної меси латинського обряду Requiem. Музична мова Хору імітує церковні піснеспіви;

- третя – Янголи, основу музичного матеріалу яких складають пісні скоморохів (як це було в попередніх частинах), що звучить контрастно відносно сакральних текстів Хору. Не зайвим буде відмітити й те, що Янголи повторюють музичний і вербальний текст з першої картини опери, що

⁴даний псалом співається на самому початку вечірнього богослужіння не повністю, а лише перші два стиха з приспівом, потім окремі стихи із псалмів зі стихирами.

⁵частина тексту Великого славослів'я, яка виконується під час Утренньої служби.

⁶текст входить до книг Старого Заповіту, описується вічний коло обіг всесвіту і людини

⁷Євхаристія - основа головного християнського богослужіння, Літургії або меси. Під час євхаристії відбувається освячення хліба, вина особливим способом і подальше їх вживання в їжу.

наштовхує на думку про циклічність подій, адже Венічка поки ще не розуміє, що він повернувся до Москви.

Після усвідомлення головним героєм потрапляння до Кремля, що символізує розрив життєвого кола, настає кульмінація під час якої з'являється Сатана. Аріозо Сатани («Benedictus» з Requiem) накладається на партію Венічки, що створює ефект відспівування головного героя, готуючи слухача до трагічного фіналу опери. Поєднання хору, оркестру й партії Сатани створює ефект нездоланної потойбічної сили, якій протистоїть головний герой. Даний мотив боротьби з інфернальними істотами / хтонічними божествами є одним з головних у міфах про культурного героя, що дозволяє провести паралель між ним та Венічкою. Аріозо Сатани побудовано на низхідних рухах тонічного тризвуку (d-moll)⁸ половинними тривалостями та альтерованими стрибками на септиму, октаву, нону, що підкреслені синкопованим й пунктирним ритмом. Інтонаційною основою аріозо став «Марш комуністичних бригад» («Буде людям щастя») композитора В. Новікова, що створює смисловий дисонанс між поєднанням канонічного тексту з музикою радянського періоду, де основною державною ідеологією був атеїзм. С. Луньов інтонаційно підкреслює протилежність образів Сатани й Венічки: у партії Венічки переважають висхідні інтонації, що підкреслюють його невпевненість, розгубленість, тоді як Сатані властиві низхідні інтонації, стверджуючі впевненість, безапеляційність, невблаганність.

Кульмінація опери завершується появою катів-вбивць Венічки – Четверо, які виносять вирок головному герою. Дана сцена є трагічною розв'язкою конфлікту відношень Венічки із суспільством, в якій підкреслюється «зайвість» героя, неможливість вижити в ньому. Речитативній мові Чотирьох, у порівнянні з головним героєм, властива простота, що межує з примітивністю, радянська шаблонність й «плакатність», репліки складаються з одного-двох слів.

⁸Можливо, тональність й назва Requiem, звідки була взята частина «Benedictus» є умовною алюзією до Requiem В. А. Моцарта, що також був написаний у тональності d-moll.

Останній монолог Венічки починається словами «таліфа кумі», що є лейттемою всієї опери / поеми. Однак головний герой свідомо перекручує їх переклад, замість «встань та йди», що є алюзією на воскресіння Лазаря, він промовляє «встань и подготовься к кончине». Таким чином, головний герой змінює головний зміст виразу «таліфа кумі» на протилежний, перевертає значення понять «воскресіння-смерть», що є однією з трікстерських рис. Останні слова Венічки – «Для чего же, все-таки, Господь, Ты меня оставил?» – є цитатою слів Ісуса Христа перед його розп'яттям на хресті, що наближає героя до Сина Божого. Після смерті Венічки хор тричі декламує: «Кремль – Петушки – Курский вокзал», що визначає знакові місця та етапи у житті головного героя у зворотному порядку – від місця смерті (Кремль) до початку шляху Венічки (Курський вокзал). З кожним наступним декламуванням темп стає швидшим, музичний супровід – динамічнішим.

Вир подій, використання складної музичної мови та численної кількості цитат, алюзій, стилістичних поєднань змінюється повільним, заспокійливим, світлим за характером **Епілогом**, що символізує перехід «стражденної митарствами душі до Царства Небесного». Як зазначає О. Моцар, інтонаційною основою епілогу є «змінений до непізнаваності гімн Радянського Союзу» [107, с. 181]. За характером музика сповнена невловимістю спогадів про країну, що перестала існувати. Епілог опери «Москва-Петушки» – своєрідна епітафія, присвячена не лише загиблому Венічці, а всій радянській епосі, як міфологізованого образу минулого життя.

Висновки до Розділу 3

На основі матеріалу Третього розділу ми прийшли до наступних висновків:

Поема / опера В. Єрофєєва / С. Луньова «Москва-Петушки» пронизана міфологічністю на рівні організації простору: Петушки – образ раю, Москва – пекло, Курський вокзал - початок життя / подорожі головного героя,

електропоїзд – його земне життя. Їй притаманно використання міфологічних, фантастичних, історичних образів, символіки радянської держави. Поема / опера сповнена ремінісценціями та алюзіями на сюжети із Біблії, Життя Святих; прямим та опосередкованим цитуванням світової та радянської літератури; стилізаціями мовних штампів радянських газет, радіо, партійних державних документів тощо. Для поеми / опери «Москва Петушки» В. Єрофєєва / С. Луньова характерна функціональна зміна тексту та контексту, їх певне перевертання. Виконування контекстом ролі тексту є надзвичайно актуальним та показовим для трікстерства. Даний смисловий парадокс «неправильного» відношення тексту та контексту створює умови для того, щоб вихідні цінності отримали свого двійника – антицінності. Виявлено, що у поемі / опері використаний монтажний принцип композиції сюжету. Розвиток подій пронизаний калейдоскопічними спалахами спогадів, марень, фантазій Венічки Єрофєєва, які пов'язаний з переживаннями, травматичним, експресивним станом головного героя.

В «Москва-Петушки» виокремлено три спільні головні риси, притаманні драматургії поеми та опери: 1) герой не може повернутися / доїхати до місця призначення; 2) створення світу у якому живе головний герой – поїздка в приміському електропоїзді, з чіткими кордонами є втіленням цілого всесвіту для Венічки; 3) наявність сюжетного перелому – глава «Орехово-Зуєво», коли герой починає подорожувати у зворотному напрямі.

Поемі В. Єрофєєва притаманні різноманітні стилістичні елементи класицизму, романтизму, сентименталізму, реалізму тощо, що вказує на полістилістичність даного твору. Однак, опера С. Луньова – це не просто полістилістика, а як влучно доводить О. Моцар «стилістичний дисонанс нової природи» [107, с. 188], що створює музично-семантичне перехрестя, трікстерську мовну гру, яка є ефективним засобом тримати увагу слухача протягом усієї опери. Це пов'язано з її інтертекстуальністю, прихованими текстами, які лише маються на увазі або існують у позасвідомості та повинні

встановити «таємний» контакт між композитором і слухачем, створюючи багате семантичне наповнення.

На відміну від тексту поеми С. Луньов вводить до лібрето, окрім образів Сфінкса та Сатани, узагальнений образ «Дехто», як «першу стадію» демонізації світу, що оточує Венічку. Композитор об'єднує їх, зводить до єдиного загального інфернального образу та закладає позасвідоме порівняння зі Святою Трійцею у перевернутому вигляді. Дані образи з'являються у переламні моменти життя Венічки та символізують поступовий перехід головного героя від реального до потойбічного світу.

Головний герой поеми / опери Венічка уособлює як риси трікстера, так і культурного героя, відсилає до первинних міфологічних витоків, коли культурний герой та трікстер існували ще у синкретичній єдності. Йому властиві розпусний спосіб життя, маргінальна поведінка, які є засобом протистояння проти заскнілих устоїв. Трікстерський образ Венічки все руйнує своєю поведінкою, змішує, щоб створити нові комбінації та аномалії. Головний герой постає сакральною жертвою, яка в лімінальний період виходить на рівень високого. Зокрема, в поемі / опері «Москва-Петушки», Венічка є двійником одного з головних біблійних героїв – Ісуса Христа. Через жертвність, помирання та можливе майбутнє воскресіння Венічки виникає відчуття сакралізації всього, що відбувається.

Трікстерські риси головного героя представлено наступним чином:

- *амбівалентність*, що проявляється на різних рівнях: зіставлення міфологізованого та реального світів, співставлення персонажів в опері С. Луньова – Венічки й Рудої та їх ідеальних двійників (Він та Вона), що створює співвідношення двох полюсів – піднесеного, серйозного (Він та Вона) та зниженого, блазнівського (Венічка та Руда); поєднання комедійного й трагедійного дискурсів: комічної розповіді-сповіді алкоголіка та трагедії головного героя, світогляд якого не вписується в жодні рамки міфопоетичного часопростору поеми / опери;

- *сміхове начало*, яке не надає позитивну або негативну оцінку подіям, людям. У поемі / опері присутня поетика «оксюморонних зближень», пародійне цитування, нерозрізненість хвали та хули, імітація гулянь скоморохів, юродство. Проте, сміхове начало розрізняється на: 1) людський сміх, спрямований на висміювання людських та соціальних пороків, загальноприйнятих норм, викриття негативних сторін реальності; 2) надлюдський сміх – як перемога інфернальних сил (Сфінкс, Сатана, в опері – Дехто).

- *блюзнірство*. Венічка по трікстерські блазнює над всім та всіма, хто його оточує. Він – трікстерський образ карнавальної культури, втілення бінарної опозиції повсякденного життя й офіційної серйозності СРСР;

- *лімінальність*. Життя у проміжку між різними позиціями, законами, звичаями, адже Венічка ніколи не може знайти себе у будь-якому середовищі. Він руйнує та змішує всі усталені етичні та естетичні уявлення в культурі задля переходу системи з одного стану в інший, не зважаючи на втрату її структури та ієрархії;

- *маргінальність*. Завдяки своїй поведінці Венічка скасовує статусні відношення між людьми, його маргінальність перевертає розуміння основних морально-ціннісних устоїв, подаючи їх в інверсійному порядку;

Як культурному герою Венічці притаманні:

- *креативність*. Венічка здатний перетворювати та упорядковувати дійсність, він створює свій власний міфологізований світ, який чітко організований у часопросторі;

- *медіаторство* між реальним та міфологізованим (ірреальним) світами;

- *динамічність* – регулярні поїздки головного героя до Петушків, що символізують життєвий шлях до Раю та циклічність руху, адже його подорожі постійно повторюються;

- *мотив боротьби*. Венічка намагається протистояти пануючим моральним устоям радянської ідеології (вирішує конфлікти засобом

конструктивного діалогу), постає як вчитель, котрий пропагує власний світогляд.

ВИСНОВКИ

У дисертації розглянуто поняття архетип у науково-дослідницькій літературі та визначено, що архетип – надзвичайно давня структурна складова колективного позасвідомого, що впливає на свідомість та життєдіяльність людини. Для архетипів притаманний схематичний характер, відсутність будь-якого внутрішнього змісту, однак вони здатні відтворюватися в культурі через певні архетипові образи, які згодом трансформуються у художні.

Досліджено архетип трікстера, його трансформації та інтерпретації у культурі. Підкреслено, що архетип трікстера є певною матрицею, оскільки кожен архетип «не може бути зведений до простої формули. <...> Він існує лише потенційно і, оформившись, перестає бути тим, чим був раніше. Він продовжує жити століттями й завжди потребує нового тлумачення» [220, р. 136]. В архетипі трікстера відображаються всі неприйнятні аспекти людства, що витіснені зі сфери свідомого у сферу позасвідомого. В міфології, літературі та мистецтві архетип трікстера є прообразом, моделлю, що відображається через художні образи – трікстера та культурного героя. Дані образи існують у неподільному зв'язку, постійно трансформуються, їх роль може змінюватися на протилежну в залежності від історико-культурної ситуації. В архаїчній міфології трікстерські персонажі, зазвичай, є персоніфікацією порушників встановлених світоглядних установок, а в літературі та мистецтві – деконструкторами світу, поведінка яких є девіантною відносно встановленого світопорядку.

Розкрито сутність трікстера і культурного героя як універсальї культури та образів архаїчної міфології й фольклору. Зауважимо, що всі їх властивості та характерні риси як культурної універсальї відбиваються в образах архаїчної міфології й фольклору. Спираючись на роботи дослідників, присвячених архетипу (образу) трікстера та його двійника – культурного героя,

виокремлено їх загальні риси та функції, незалежно від культури, до якої вони належать.

Для трікстера характерні:

- *амбівалентність і функція медіатора*. Ці взаємопов'язані та взаємообумовлені характеристики складають, за М. Липовецьким, «ядро» феномена «трікстер». Він поєднує полярні властивості – високе / низьке; сакральне / профанне; трансцендентне / іманентне тощо. Тому діяння трікстера залежать від обставин, вони то благодійні, то підступні. Для нього властиве медіаторство (за К. Леві-Стросом), трікстер традиційно виступає посередником між світами й соціальними групами, сприяє обміну між ними культурними цінностями, їх переосмисленню, перекладу інформації непізаного у сферу пізанованого, часто стає ініціатором зміни світовідчуття та світобачення людей. Таким чином, він виконує *нейтралізуючу функцію*, адже семантично перекодовує основні значущі для культури опозиції, пропускає крізь себе всі можливі семантичні культурні величини та цінності, не затримуючись ні на чому всерйоз. Як медіатор, трікстер знаходиться у постійному динамічному становленні, провокуючи на пошук нових смислів у бутті, створюючи цілісність з подвійних смислів.

- *лімінальність*, яка безпосередньо пов'язана з амбівалентністю трікстера. М. Хренов називає трікстера лімінальним архетипом, котрий здатний до трансгресії, адже у зміненому стані свідомості трікстер відмовляється від звичайної логіки задля досягнення потрібних результатів. Тому й відбувається порушення структури культури, культурної ролі людини, її потенціалу.

- *асоціальність, аморальність, блазнівська поведінка*. Трікстер – провокатор й ініціатор соціокультурних змін, що виглядають як псування. Він аморальний з точки зору існуючої етичної системи культурного героя та стоїть на межі світу людського суспільства і первісного світу дикої природи, тому, з точки зору соціальної людини, він є смішним, безглуздим. Визначено, що у своїх діях трікстер може вдаватися до обману, трюкацтва, провокації,

трансформацій, безмежної кількості перевтілень та змін зовнішності. Однак, попри всі «негативні» властивості даного архетипу, завдяки йому відбувається перевертання / переставлення / зміна акцентів у сталих аксіологічних моделях, пом'якшення у відчуженні свідомості від тих або інших сталих цінностей, тим самим звільнюючи свідомість від екзистенційного переживання «істиноблага» (за А. Пелипенко та І. Яковенко).

- *трікстер* – це архетип Тіні культурного героя (за К. Юнгом), втілення тінювих позасвідомих рис людини та суспільства. Він порушує соціальні норми й заборони, іноді стає причиною смерті людини. Проте, у міфології це порушення сприймається позитивно, як сила розуму, оскільки трікстер, порушуючи всі бар'єри, таким чином демонструє інтелектуальні досягнення людства.

- *сміхова та ігрова природа*. Трікстер належить до сміхової культури, адже часто стає не лише об'єктом комічного осміяння, а й підкреслює відносності непорушних істин, виявляючи в них невідповідності. Таким чином, трікстер розкриває «сміхову “тінь” дійсності» [85, с. 35], яка постає протилежністю до реальності. Важливим, у контексті сміхової природи трікстера є юродство, що вказує на його викривальну функцію. Трікстеру властиві випадковість й неочікуваність, що вказує на ігрову природу, адже головним для нього є установка на процес дії, а не на кінцевий результат.

- *карнавальність*. З'ясовано, що як універсальний архетип, трікстер знаходить своє яскраве вираження під час *карнавалу*, витoki якого сягають святкування давньогрецьких Діонісіїв та давньоримських сатурналій і через середньовічний карнавал проходить червоною ниткою до сучасної карнавалізації усього світу в цілому. Карнавал постає як типова трікстеріада (за М. Бахтіним), характерними рисами якої є амбівалентність, діалогічність, універсальна демократичність, миттєвість і плинність потоку буття у взаємних трансформаціях життя та смерті, іронія, насмішка, неофіційність, романтичний утопізм, безстрашність, зухвалість, протестність тощо. Переодягання, маски, бутафорія, що символізують прояв фантастичних

рис, вказують на карнавалізацію трікстерських обрядів «Водіння кози» та «Маланка». Виявлено, що в поемі та опері «Москва-Петушки» відсутні карнавальні події у прямому сенсі. Замінником карнавалу стає алкогольна залежність головного героя, його марення, алкоголь виступає основним стрижнем сюжету поеми. Для підкреслення карнавальних рис використовуються алюзійні засоби, за допомогою яких виявляються фантастичні риси, що не є типовими для повсякденного життя людини, а інколи виходять за рамки розуміння існуючого та неіснуючого.

- трікстеру властива *жертвна природа* через яку відбувається сакралізація профанного, їх змішування та перехід один в одного. Через свою жертвенну природу він стає *сакралізованою* істотою, яка часто переходить з реального в ідеальний світ. Жертвність трікстера необхідна для оновлення впорядкованого світу, повернення до міфологічної першоподії (сакрального простору – за М. Еліаде), адже без жертви космос перетворюється в хаос.

Виходячи з концепції Е. Мелетинського про головні образи архаїчних міфів, а саме «предків-деміургів-культурних героїв», акцентується увага на синкретичності цього образу, який протягом історичного розвитку перетворився на окремих персонажів, зокрема, трікстера та культурного героя. Зазвичай, трікстер постає як брат-близнюк культурного героя, може невдало наслідувати його, виступати слабшим відносно нього або взагалі ворогувати з ним. Дане поєднання не випадкове, адже подвійний аспект сприйняття світу існував ще в архаїчні часи, коли поряд із серйозними міфами про позитивні діяння культурного героя існували «знижені», ті що їх пародіюють, де головним героєм був трікстер.

Висвітлено риси культурного героя та його генетичний зв'язок з архетипом трікстера. З'ясовано роль культурного героя, його основні функції в культурі: 1) креативна; 2) захисна; 3) культуротворча та організаційна – привнесення духовних цінностей, організація соціально-культурних відносин всередині соціуму; 4) дидактична, сприяння розвитку особистості, адже часто культурний герой є прикладом для наслідування; 5) медіаторство –

посередництво між світами. Визначено, що у сучасному світі культурний герой присутній практично у всіх сферах соціальної діяльності, він уособлює та пропагує суспільству панівні ціннісні норми й моральні установки.

З'ясовано, що діяльність культурного героя не завжди направлена на винятково позитивні зрушення у людському соціумі, що робить його близьким до образу трікстера, однак, саме вона провокує до історичних змін. Поєднання даних образів є властивим первісній міфології, коли культурний герой та трікстер існували синкретично. Тому в образі культурного героя виявляється амбівалентна та дуалістична природа, оскільки в ньому поєднуються як серйозна діяльність, що направлена на культуротворення, так і блазнівська поведінка.

Досліджено поняття «герой культури». Виявлено, що на відміну від культурного героя, який існує в межах певного міфологічного простору, герой культури – це образ реальної історичної особистості, що є уособленням ціннісних установок певного культурного часопростору. Наприкінці ХХ століття відбувається змішування функцій культурного героя та героя культури, що сприяє виникненню «масового» героя культури, вплив якого визначається більшою мірою не якісними показниками, а кількісними – популярність, швидкість, тираж тощо. «Масовий» герой культури спонукає до створення різноманітних субкультур, мистецьких напрямів, проєктів тощо, тим самим стає своєрідним «засновником традиції», що є рисою культурного героя. Відзначено, що архетип трікстера трансформується через архетипові образи власне трікстера й культурного героя, що відображаються у художніх образах літератури та мистецтва.

Досліджено мистецький напрямок «Жлоб-арт», основним завданням якого є не лише гумористично-сатирична демонстрація реакції митців на українського homo-zhlobalicus, а й ґрунтовний аналіз даного явища, протистояння заниженню морально-етичних цінностей. Зокрема, одним із прикладів трікстерства в сучасному українському мистецтві є напрямок «Жлоб-арт», Відзначено, що даний напрям дав поштовх для появи й розвитку

близьких за смыслом інших культурних проєктів, виставок (галерея «Квартира №...»), мистецьких угруповань («Бактерія»), літературних текстів (А. Мухарського, І. Семесюка, Л. Подерв'янського), арт-галереї «Мистецький Барбакан», деяких зразків сучасної поп-музики («Алкоголізм», «Олені», «Света», «В ставку кораблі», «Кровавий кулак», «Маршрутка», «Банда-Банда», «Я – Міліонер», «Таєт лёд», «Копы», «Базара нет», «Охрана отмена», «Вільна каса», «Білі кроси») тощо.

Визначено специфіку й особливості феноменів «homo-zhlobalicus» і «жлобство», їх зв'язок із трікстерством та значення в сучасному українському мистецтві. Досліджено етимологію поняття «жлоб» та його подальші трансформації. Виявлено, що homo-zhlobalicus властиві одночасно риси трікстера й культурного героя. З'ясовано, що трікстерська сутність homo-zhlobalicus – це живе відчуття ситуації – одночасна демонстрація своєї прихильності перед сильнішим, й приниження слабшого. Як культурний герой homo-zhlobalicus здатний створити симуляцію реальності; йому властиве медіаторство – здатність знаходитися між реальністю і створеною ним симуляцією; дати поштовх до виникнення різноманітних культурних текстів, де homo-zhlobalicus посідає головне місце.

Розкрито семантичні особливості образів трікстера, культурного героя та героя культури в п'єсі «Гамлет, або феномен датського кацапізму» Л. Подерв'янського, жахОпері «Гамлет» Р. Григоріва та І. Разумейка. Визначено, що образ Гамлета у період ХХ – початку ХХІ століть зазнає суттєвих трансформацій, в ньому поєднуються як риси трікстера, так і культурного героя та героя культури. Виявлено, що наявність даних рис спостерігається ще у трагедії В. Шекспіра, вербальний текст якого став певним першоджерелом для подальшого виникнення численної кількості перекладів, римейків, переказів, різноманітних інтерпретацій трагедійних образів. В сучасній культурі шекспірівському Гамлету одночасно властиві як глибока саморефлексія, пристрасність, благородність, так і запальність характеру, хитрість, перевертництво, блазнювання. Проаналізовано переклад трагедії

«Гамлет, принц данський» Ю. Андруховича, що став літературним першоджерелом для жахОпери Р. Григоріва та І. Разумейка «Гамлет». Виявлено, що трікстерські риси Гамлета підкреслені засобами використання побутової, брутальної мови, осучаснення лексики, адаптації під сучасного реципієнта, що трансформує піднесено-трагічний контекст п'єси у трагічно-фарсовий. Таким чином, образ Гамлета спрощується, деідеалізується, знижується.

Зазначено, що в українському мистецтві існує численна кількість римейків «Гамлета» (Ю. Тарнавський «Гамлетта» та «Хамлет, король дамський» та Л. Подерв'янський «Гамлет, або феномен датського кацапізму», в музиці – Р. Григорів, І. Разумейко), де образ благородного принца трансформується з образу культурного героя на образ трікстера та героя культури (або їх поєднання). Проаналізовано римейк Л. Подерв'янського «Гамлет, або феномен датського кацапізму» та виявлено як трікстерські риси (блзнювання, перевертання ситуації, пародіювання), так і риси культурного героя (створення власного міфологізованого світу, уособлення культурних цінностей певного історичного періоду й соціального прошарку) та героя культури (узагальнений комплекс поведінки людини пострадянського періоду).

Проаналізовано та виявлено риси трікстера, культурного героя та героя культури в жахОпері «Гамлет» Р. Григоріва та І. Разумейка. Образ Гамлета набуває спрощеності, брутальності, доступності, що відповідає запитам масової культури. Водночас йому притаманна асоціальна поведінка, блзнювання (використання черепа Йорика як футбольного м'яча, публічна демонстрація золотого унітазу, як символу «апофеозу безглуздісті багатства»). Відзначено, що всі події та персонажі опери представлені у «перевернутому» вигляді, оскільки дія відбувається в інфернальному світі, який є «тіньовою» стороною світу живих.

У контексті проблематики дослідження проаналізовано образи Кози та Маланки в ораторії Г. Гаврилець «Барбівська коляда» та виявлено риси

трікстера і культурного героя. Визначено, що всі номери ораторії об'єднані головною ідеєю – народженням Ісуса Христа. Виявлено, що у колядках Ісус Христос асоціюється з Месією, Спасом, Спасителем, семантичне значення яких наближають головного героя ораторії до образу культурного героя (за інтерпретацією К. Брейзіга *Heilbringer* – творця рятівника). Відзначено, що театральньо-обрядові дійства – «Водіння Кози» та Маланка стали основою номерів «Допомагай Біг...» та «Ой чінчику Васильчику» ораторії. З'ясовано, що образами Кози й Маланки властиві амбівалентність, дуалістична природа, перевтілення низького в високе, протиріччя в характері. Використання масок, вивернутого навиворіт одягу вказують на потойбічність Кози й Маланки, які виступають медіаторами між світом живих та мертвих, що властиво архетипу трікстера. В обрядах «Водіння кози» та «Маланка» архетип трікстера через трансформацію шахрайства і трансгресію висуває на перший план театральньо-видовищну складову, яка нівелює прагматику трюку (за М. Липовецьким). Тут можна побачити і трікстерську карнавальну театральність, яка впливає з лімінальності, і прямий або непрямий зв'язок із сакральним контекстом. Такі якості відрізняють трікстерські образи кози та Маланки від звичайних шахраїв.

Відзначено, що в ораторії використано не типовий сюжет обряду «Водіння Кози» в якому трікстерський образ Кози набуває антропоморфних рис та поступово трансформується в образ Героя-Спасителя (культурного героя). Трікстерська сутність Маланки проявляється через сміхове начало, комічність поведінки, пародіювання невдалого наслідування образу ідеальної господині. Виявлено, що у даному номері відбувається реактуалізація обряду «Маланки» як на вербальному, так і на музичному рівнях (постійні повтори мелодичної структури), що обумовлено магичною функцією, яку використовували наші предки.

Здійснений інтерпретаційно-порівняльний аналіз поеми / опери «Москва-Петушки» дозволив з'ясувати наступне. Тексти поеми / опери насичені вербальними алюзіями, що створюють перевертання ролей контексту та

самого тексту, контекст виконує функцію конструювання образів. В роботі виокремлено п'ять смислових алюзійних пластів: 1) міфологічний; 2) біблійний; 3) твори світових та російських письменників; 4) радянська література шкільної програми; 5) стилістика радянської періодичної преси, радіо тощо. Окрім вербальних алюзій, з'ясовано, що поема / опера «Москва-Петушки» насичена музичними алюзіями, які розглянуто у трьох площинах: 1) біблійний – імітації та стилізації богослужбового співу; 2) міфологічний – використання сюжетів з античної та скандинавської міфології, що стали сюжетною основою опер інших композиторів; 3) твори відомих світових композиторів та їх виконання. Відзначено, що в музичному матеріалі опери використані прямі та опосередковані цитати не тільки з музичних тем творів інших композиторів, а й радянських пісень. Музичний матеріал опери насичений численними алюзіями не лише зі світової композиторської спадщини, а й на радянські пісні. У поемі / опері використана монтажна побудова композиції сюжету тексту, що підкреслює дискретність, «розірваність» свідомості головного героя, його травматичного минулого. У драматургічному плані така відсутність лінійності подій створює умови для кульмінаційного вибуху тільки в кінці твору, підкреслюючи неминучість трагічної розв'язки.

В опері С. Луньова «Москва-Петушки» прослідковуються дві лінії: перша – висока, героїчна, «оперна» і друга – пародійна, «опереткова», котрі складно переплітаються, відштовхуються одна від одної протягом всього твору. Гумористичне перемішано з моторошним, піднесеним і трагічним. Творячи образ Венічки Єрофєєва, його супутників у потязі, всіх згаданих Венічкою «попутників» по життю, С. Луньов продовжує лінію В. Єрофєєва, зачіпляючи надзвичайно важливу для будь-якої людини тональність – релігійну. Однак, замість піднесеного настрою та просвітлення, ми відчуваємо курйозно-фарсові та трагікомічні обертони: всі персонажі показані в калейдоскопі анекдотичних і трагічних, «дивовижних» і звичайних ситуацій, скасовуючи, тим самим, всякого роду статусність і соціальну нерівність. Так

само як ідентичність трікстера весь час змінюється в міфі (співвідносячись то з тваринним світом, то з божественним світом), відбуваються перетворення та трансформація головного героя в поемі / опері Єрофеева / Луньова, що стає сутнісною ознакою творів.

Виявлено взаємозв'язок, спільне та відмінне між трікстером та культурним героєм на прикладі образу Венічки Єрофеева у поемі В. Єрофеева «Москва-Петушки» та однойменній опері С. Луньова. Визначено, що Венічці Єрофееву одночасно властиві риси трікстера та культурного героя. Як трікстер, він демонструє маргінальною поведінкою незгоду із правилами оточуючого середовища – радянського соціуму, до якого Венічка і належить, і не належить. За зовнішніми ознаками він – громадянин Радянського союзу, «одиниця суспільства», «гвинтик у системі», однак його світогляд не дає можливості прижитися до жодного соціокультурного середовища. Водночас, Венічці властиві мотиви боротьби, що є однією з ознак культурного героя. Він намагається протистояти та вирішувати конфлікти засобами конструктивного діалогу, пропагуючи свій світогляд, що робить його «зразком» для поведінки. Як культурний герой, Венічка здатний до створення власного міфологізованого світу, що є ідеалізованим варіантом реального. Між даними світами він постає медіатором, що є спільною рисою як культурного героя, так і трікстера. Головний герой поемі / опери – «людина дороги» (за М. Липовецьким), основним смислом життя якого є постійні подорожі до Петушків, що вказує на таку властивість культурного героя як динамічність.

Мові поемі / опери властива смислова подвійність як вербально-музичної складової, так і самому образу. Сюжет про Венічку-письменника, інтелектуала, слугу мови втілюється в історію про слугу алкоголю, маргінала, котрий, з одного боку, руйнує всі можливі та неможливі канони радянського буття, а з іншого – створює можливість бути для головного героя «сакральним розпусником» [149]. Визначено, що на семантичному рівні у поемі / опері виникають дисонуючі між собою коментарі до тексту (співставлення алкогольної та біблійної тематики).

Відзначені особливості вокальної мови персонажів опери «Москва-Петушки». Здебільшого переважають декламаційні та речитативні інтонації, скандування, псалмодування, однак, присутні також аріозні фрагменти, які підкреслюють ліричний стан головного героя. Для характеристики основних персонажів С. Луньов вводить наступні лейтінтонації: для вокальної мови Венічки притаманні висхідні секундові інтонація, зокрема «питальні» інтонації «мотиву хреста»; для представників інфернальної сфери – низхідні, що імітують ходу; для Янголів – імітації народних гулянь скоморохів; Хору – стилізації богослужбового співу. Важливу роль відіграє оркестр, у якому присутні ритмовий лейтмотив (імітація стукоту коліс поїзда, що пронизує весь музичний матеріал опери) та лейтінтонації, що сповіщають про появу та зображують присутність інфернальних образів. Вербальною лейттемою всієї опери та поеми є фраза «Встань та йди» або «Таліфа кумі», що дослівно перекладається з давньоєврейської «встань, дівчино». Даний вираз використовується як заклик до початку нового дня Венічки Єрофеева, котрий починається кожного ранку зі своєрідного «воскресіння» та закінчується «смертю». Для підкреслення атмосфери, в котрій відбувається дія опери «Москва-Петушки» С. Луньов використовує звукозображальні елементи «завивання» сирени, цвірінькання пташок, міського шуму, народного гуляння скоморохів, позивні та оголошення вокзалу; імітацію ресторанного «халтурного» виконання романсів та «імпровізацій» на роялі, атмосферу в середині електропоїзда – стукіт коліс поїзда й оголошення зупинок по селектору. Звернено увагу, що хор виконує роль коментатора дії, котра відбувається в опері, на кшталт давньогрецької трагедії, він виконує звукозображальну функцію, створює певний настрій чи фон для драматичних подій.

Трікстерство в опері проявляється і на рівні діалогів між персонажами, зокрема в діалозі між Венічкою та Янголами. В музичній мові останніх звучать не очікувані інтонації музики з церковного богослужіння, а інтонації, що стилізовані під народні пісні та за своїм характером нагадують гуляння

скоморохів. Образ Янголів постає у «викривленому» вигляді не як творіння Боже, а як прообраз темної сили. В опері С. Луньов створює іронічно-саркастичний підтекст постійним змішуванням «високого» стилю з народно-побутовим та радянською стилістикою. Таким чином, композитор переводить трагедійні події опери «Москва-Петушки» у пародійно-саркастичне русло та площину буденності. Це і є трікстерське медіаторство, пограниччя між сакральним та профанним; свідомим та позасвідомим; високим, піднесеним та низьким, брутальним; трагедією та комедією тощо.

Безумовно, робота не вичерпує всіх аспектів даної проблематики. Запропоновані в дисертації підходи та методи дослідження припускають подальшу розробку й поглиблене вивчення архетипу трікстера як у широкому культурологічному аспекті, так і на прикладах конкретних культурних текстів. Представлені теоретико-аналітичні здобутки та результати дослідження можуть бути використані у подальших наукових розвідках, присвячених архетипу трікстера в українській та світовій культурі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. «Альтернативний Шевченко» від художника Сергія Коляди (Фото). / 7 днів-Україна. URL : <http://7days-ua.com/news/alternatyvnyj-shevchenko-vid-hudozhnyka-serhiya-kolyady-foto/> (дата звернення 14.03.2020).
2. А. Мухарський: «Нині жлобство скрізь – це той продукт, який ми виробляємо найбільше і найкраще». // Platfor.ma. URL : <http://pb.platfor.ma/?p=3536/> (дата звернення 13.04.2019).
3. Абрамян Л. Первобытний праздник и мифология. Ереван : Издательство АН АрмССР, 1983. 232 с.
4. Аверинцев С. С. «Аналитическая психология» К.-Г. Юнга и закономерности творческой фантазии. // Вопросы литературы : журн. критики и литературоведения / глав. ред. В. М. Озеров. Москва, 1970. №. 3. С. 113–143.
5. Ажнюк М. Т. Відбір слова і звороту для відтворення образності Гамлета У. Шекспіра в українських перекладах. // Іноземна філологія : респ. міжвід. зб. Львів : Вид-во Львів. ун-ту, 1973. Випуск 30. С. 134-140.
6. Андреева Т. М. Поетика ініціаційного простору в українському фольклорі : автореф. дис. ... канд. філологічних наук : спец. 10.01.07 Фольклористика / КНУ ім. Т. Шевченка, Інститут філології. Київ, 2008. 20 с.
7. Аникст А. Послесловие к «Гамлету». // Шекспир У. Полное собрание сочинений в 8 томах. Москва : Искусство, 1970. Т. 6. С. 571-633.
8. Бабушка Л. Д. Фестивація культуротворчості як глобалізаційний та альтерглобалізаційний проекти : дис ... доктора культурології : спец. 26.00.01 Теорія та історія культури (культурологія). / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2021. 390 с.
9. Бабушка Л. Д. Фестивація та карнавалізація: проблема дискурсивності в сучасній культурі. // Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського : наук. журнал. Київ. 2019. Вип. 1 (42). С. 113-123.

10. Багрій Т. Творчість Ганни Гаврилець : від витоків до світового визнання. // Науковий вісник мелітопольського державного педагогічного університету. Серія : Педагогіка. Мелітополь, 2013. Вип. 2. С. 152–156.
11. Баканурский А. Герой и трикстер : комическая инверсия. // *Δοξα/Докса* : зб. наук. праць з філології та філософії. Одеса : «Акваторія», 2002. Вип. 2 : Про природу сміху. С. 154–160.
12. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Москва : Художественная литература, 1975. С. 234–407.
13. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. Москва : Художественная литература, 1965. 545 с.
14. Бачул Т. Філософія сонору періоду міленіуму : особливості звукопису (на прикладі “Tutti” Святослава Луньова). // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. ст. Київ, 2013. Вип. 105 : На скрижалях музичної історії: українська музика та культурний процес. На пошану Маріанни Давидівни Копиці. С. 382–394.
15. Бентя Ю. В. Культурний герой сентименталізму в жанрово-стильовій картині світу : дис... канд. мистецтвозн. : спец. 26.00.001 Теорія та історія культури (культурологія). / ІПСМ НАМ України. Київ, 2020. 241 с.
16. Бенч О. Фольклорні архетипи у хорівій творчості Ганни Гаврилець. // Науковий вісник Національної музичної академії імені П. І. Чайковського. Київ, 2008. Вип. 75. С. 57–70.
17. Берёзкин Ю. Е. Трикстер как серия эпизодов. // *Studia ethnologica*. Труды факультета этнологии. Санкт-Петербург : Европейский ун-т в Санкт-Петербурге, 2003. С. 98–165.
18. Биконя А. Г. Типологія образу культурного героя в українських чарівних казках та японських міфооповідях : дис. ... канд. філолог. наук : 10.01.07 Фольклористика. / ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2015. 194 с.

19. Біблія. Книги Священного Писання Старого та Нового Заповіту. Київ : Видання Київської Патріархії Української Православної Церкви Київського Патріархату, 2004. 1408 с.
20. Блинова М. Л. Архетип как форма познания личности в художественном тексте. // Антропоцентрическая парадигма в филологии : материалы Международной научной конференции. / Ред.-сост. Л. П. Егорова Ставрополь СГУ, 2003. 4. 1 : Литературоведение. С. 70–77.
21. Бодрійяр Ж. Симулякри і симуляція. Київ : Вид. С. Павличко «Основи», 2004. 230 с.
22. Буркин А. Л. Дополнения к разысканиям в области анекдотической литературы. URL : <http://aesthetica.narod.ru/anekdotos.htm>. (дата обращения 12.05.2017).
23. Васина Н. Тема культурно-исторической памяти в фортепианном цикле С. Лунёва «Мардонги». // Київське музикознавство : зб. ст. / Київський ін-т музики ім. Р. М. Глієра, НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2009. Вип. 29 : Теоретичні та історичні проблеми мистецтвознавства у світовій та вітчизняній музичній культурі. С. 47–55.
24. Венедикт Ерофеев. Рефлексия о двух Ерофеевых. Приложение. // Журнал : «НЛО», 1997. № 6. URL : <http://magazines.russ.ru/nlo/1997/25/darkapp.html>. (дата обращения 25.08.2019).
25. Верховцева-Друбек Н. «Москва-Петушки» как parodia sacra. // Соло : лит.-худ. журнал. Москва : «Аюверда», 1991. № 8. С. 88–95.
26. Волчок Г. «... І дотик твій із терня рожі родить». // Музика. Київ, 2011. № 3. С. 4–5.
27. Воропай О. Звичаї нашого народу. Мюнхен : Українське видавництво, 1958. 310 с.
28. Гаврилов Д. А. Трикстер : лицедей в евроазиатском фольклоре. Москва : Социально-политическая мысль, 2006. 239 с.
29. Гарюнова. Ю. Вербалізація прецедентних феноменів у п'єсах Леся Подерв'янського (на матеріалі творів «Гамлет, або феномен датського

кацапізму» й «Король Літр»). // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Львів, 2018. Вип. 67 (2). С. 286–293.

30. Гейзінга Й. Homo Ludens. Київ : Вид. «Основи», 1994. 250 с.
31. Генис А. Благая весть. Венедикт Ерофеев. // Беседы о новой словесности. Беседа пятая. 1997. URL: <http://kirovsk.narod.ru/culture/ludi/erofeev/articles/genis.htm>. (дата звернення 17.06.2019).
32. Герої та знаменитості в українській культурі. / Ред. О. Гриценко Київ : УЦКД, 1999. 352 с.
33. Голобородько Я. Артеграунд. Український літературний істеблїшмент. Київ : Факт, 2006. 160 с.
34. Гомер. Одиссея. Харків : Фоліо, 2018. 237 с.
35. Гордеева Е. М. Мусоргский в воспоминаниях современников. Москва : Музыка, 1989. 319 с.
36. Демчук Р. В. «Комікократія» як культурно-політична реальність. // Наукові записки НаУКМА. Історія і теорія культури: наук. журнал. 2020. Т. 3. С. 13–20.
37. Демчук Р. В. Міфопоетика як засіб моделювання української ідентичності : культурно-цивілізаційний контекст : дис. ... доктор культурології : спец. 26.00.01 Теорія та історія культури (культурологія). / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2018. 525 с.
38. Деркач М. Художня специфіка українських перекладів трагедії «Гамлет» В. Шекспіра. // Полілог : наук.-публ. студ.-викл. зб. / Житомирський державний університет імені І. Франка. Житомир, 2014. № 2 С. 40–42.
39. Джумайло О. А. Английский исповедально-философский роман 1980–2000 гг. : дис. ... докт. филол. наук : спец. 10.01.03 Литература народов стран зарубежья (западноевропейская литература). / МГУ им. М. Ломоносова. Москва, 2014. 395 с.
40. Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. 2-е изд. Москва : Мысль, 1986. 571 с.

41. Дионисий Ареопагит. Сочинения. Толкования Максима Исповедника. Санкт-Петербург : Алетейя; Издательство Олега Абышко, 2002. 854 с
42. Дмитрий Быков. Русская Одиссея. Москва-Петушки. URL: https://www.youtube.com/watch?v=frLdRCsi_qo (дата звернення 13.05.2019).
43. Доній Т. М. Архетипи і топоси постмодерністської поезії України та США : дис. ... канд. філолог. наук : спец. 10.01.05 Порівняльне літературознавство. / КНУ ім. Т. Шевченка. Київ, 2018. 230 с.
44. Еліаде М. Священне й мирське. Міфи, сновидіння і містерії. Мефістофель і андрогін. Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання. Київ : Основи, 2001. 591 с.
45. Ерофеев В. Записные книжки. Книга вторая. Москва : «Захаров», 2007. 480 с.
46. Ерофеев В. «Москва-Петушки». Повесть. // «Трезвость и культура» : общественно-политический научно-популярный журнал. Москва, 1988. № 2. С. 26–38.
47. Ерофеев В. «Москва-Петушки». Повесть. // «Трезвость и культура» : общественно-политический научно-популярный журнал. Москва, 1989. № 1. С. 25–37.
48. Ерофеев В. «Москва-Петушки». Повесть. // «Трезвость и культура» : общественно-политический научно-популярный журнал. Москва, 1989. № 2. С. 29–39.
49. Ерофеев В. Вальпургиева ночь. Москва : Захаров, 2004. 96 с.
50. Ерофеев В. Записки психопата. Москва : Вагриус, 2000. 159 с.
51. Ерофеев В. Москва – Петушки. С комментариями Эдуарда Власова. Санкт-Петербург : Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. 672 с.
52. Ерофеев В. Москва–Петушки : поэма. Санкт-Петербург : Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. 192 с.
53. Загибалова М. А. Смеховое начало как «стержневая» категория карнавальности в концепции М. М. Бахтина. // Вестник ВолГУ. Серия 7.

Философия. Социология и социальные технологии. Волгоград, 2008. Вып. 1. С. 162–165.

54. Зеланд В. Трансерфинг реальности. Ступень I-V. Санкт-Петербург : Издательская группа «Весь», 2016. 864 с.

55. Зеленский В. В. Словарь аналитической психологии URL : <http://enc-dic.com/psyanal/Trikster-243.html>. (дата обращения 26.03.2019).

56. Землянова Л. М. Аналогическая метатеория. // Землянова Л. М. Современное литературоведение в США : теоретические направления и конфронтации 1920-1980-х годов. Москва : Изд-во МГУ, 1990. С. 105–109.

57. Зенкин С. Н. Небожественное сакральное. Москва : РГГУ, 2012. 537 с.

58. Зиновьев А. А. Гомо советикус. Москва : Центрополиграф, 2000. 477 с.

59. Какабадзе В. Л. Теоретические проблемы глубинной психологии. Тбилиси : Мецниереба, 1982. 184 с.

60. Калита И. Феноменология архетипичного. URL : https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/125514/2_NovajaRusistika_5-2012-2_6.pdf?sequence=1 (дата обращения 03.08.2021).

61. Кант И. Критика чистого разума. Київ : Юніверс, 2000. 504 с.

62. Карпенко С. Д. Міфологічні мотиви в українських народних казках про тварин : дис ... канд. філол. наук : 10.01.07 Фольклористика. / КНУ ім. Т. Г. Шевченка. Київ, 2004. 194 с.

63. Ковтун Н. М. Архетип культурного героя в українській духовній традиції : історико-філософський контекст : дис. ... канд. філос. наук : спец. 09.00.05 Історія філософії. / Житомирський держ. ун-т ім. Івана Франка. Житомир, 2007. 188 с.

64. Коломієць Л. В. Новий український «Гамлет» : перекладацька стратегія Юрія Андруховича. // Мова і культура : Наук. щорічн. журнал. Київ : Вид. Дім Дмитра Бураго, 2005. Вип. 8. Т. 3. Част. 2 С. 349–356.

65. Комлев Н. Г. Словарь иностранных слов». Москва : ЭКСМО-Пресс, 2000. 1168 с
66. Кононова Н. В. Алкоголь как знаменатель Вальпургиевой ночи в трагедии Венедикта Ерофеева «Вальпургиева ночь или Шаги Командора». // Вестник Псковского государственного университета. Серия : Социально-гуманитарные науки. Псков, 2015. Вып. 1. С. 100–107.
67. Конрад И. С. Фольклорные мотивы с семантикой смерти / возрождения в произведении Вен. Ерофеева «Москва – Петушки» : автореф. дис. ... канд. фил. наук : спец. 10.01.01 Русская литература / Московский государственный педагогический университет. Москва, 2004. 25 с.
68. Корчова О. Творчість Миколи Леонтовича в модерністських проєкціях. // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки : зб. наук. пр. (мистецькі обрії). Київ, 2013. Вип. 5. С. 130–133.
69. Костырко О. Личинка жлоба. // ArtUkraine. URL : <http://artukraine.com.ua/a/licinka-zhloba/#.V9AY5zUpбер> (дата обращения 13.04.2020).
70. Кривошея Т. О. Антитрагедійне в сучасному філософсько-естетичному дискурсі : дис. ... кандидата філософ. наук: спец. 09.00.08 Естетика. / КНУ ім. Т. Шевченка. Київ, 2004. 172 с.
71. Кримський С. Історія та метаісторія. // С. Кримський. Запити філософських смислів. Київ : Вид. ПАРАПАН, 2003. С. 211–226
72. Кримський С. Культура розкриває внутрішню безмежність людини. // С. Кримський. Ранкові роздуми : Збірка статей. Київ : Майстерня Білецьких, 2009. С. 13–25
73. Кримський С. Універсалії української культури. // С. Кримський. Ранкові роздуми : Зб. статей. Київ : Майстерня Білецьких, 2009. С. 109–114.
74. Кримський С. Б. Архетипи української культури. // Вісник Національної академії наук України : щомісяч. загальнонаук. та громад.-політ. журн. Київ : Академперіодика, 1998. № 7–8. С. 74–87.

75. Курочкін О. Українські новорічні обряди : «Коза» і «Маланка» : з історії народних масок. Опішне : Українське народознавство, 1995. 377 с.
76. Кэссиди Ф. Х. От мифа к логосу. Москва : Мысль, 1972. 360 с.
77. Лащенко А. П. З історії київської хорової школи. Київ : Музична Україна, 2007. 198 с.
78. Лащенко С. К. Венедикт Ерофеев. Поэма «Москва — Петушки»: опыт музыковедческого исследования. // Мир искусств. Альманах. Санкт-Петербург : Алетейя, 2004. Выпуск 5. С. 258-285.
79. Левчук Л. Т. Психоанализ : от бессознательного к «усталости от сознания». Киев : Выща школа, 1989. 183 с.
80. Липовецкий М. Кто убил Веничку Ерофеева? URL : http://e-dejavu.ru/e-2/Venedikt_Erofeyev-M.L.html/ (дата обращения 06.06.2021).
81. Липовецкий М. «С потусторонней точки зрения». (Специфика диалогизма в поэме Венедикта Ерофеева «Москва – Петушки»). // Русская литература XX века : направления и течения. Екатеринбург : Изд-во Урал, ун-та, 1996. Вып. 3. С. 69–108.
82. Липовецкий М. Паралогии : Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920-2000-х годов. Москва : НЛО, 2008. 848 с.
83. Липовецкий М. Трикстер и «закрытое общество». // НЛО. 2009. № 6. URL : Magazines.russ.ru/nlo/2009/100. (дата обращения : 10.09.2021).
84. Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики) : Монография. Екатеринбург : Урал. гос. пед. ун-т., 1997. 317 с.
85. Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси. Ленинград : Наука, 1984. 295 с.
86. Лосев А. Ф. Диалектика мифа. Москва : «Правда», 1990. 429 с.
87. Лосев А. Ф. История античной эстетики : Поздний эллинизм. Москва : Искусство, 1980. 766 с.

88. Лосев А. Ф. Форма – Стиль – Выражение. Москва : Мысль, 1995. 944 с.
89. Луніна А. «Барбівська коляда» — візитівка Нового року. // Музика. 2012. № 1. С. 4–7.
90. Луніна Г. «Земля гуде метафорою...». URL : <http://composersukraine.org/index.php?id=2533>. (дата звернення: 19.08.2021).
91. Любимова Т. Б. Литературные облики неосознанного покаяния (М. Бахтин, В. Набоков, Вен. Ерофеев). // Диалог. Карнавал. Хронотоп. Витебск, 1995. № 4 (13). С. 53–77.
92. Маскович Т. Хорові твори Ганни Гаврилець у руслі «нової сакральності»: дис... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво. / Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса. 2018. 233 с.
93. Мелетинский Е. Предки Прометея (Культурный герой в мифе и эпосе). // Вестник истории мировой культуры. Москва, 1958. № 3 (9). С. 119.
94. Мелетинский Е. М. Герой волшебной сказки. Москва, Санкт-Петербург: Академия Исследований Культуры, Традиция, 2005. 250 с.
95. Мелетинский Е. М. Культурный герой. // Мифы народов мира. Москва: «Советская энциклопедия», 1982. Т. 2. С. 25–28.
96. Мелетинский Е. М. О литературных архетипах. Москва : РГГУ, 1994. 136 с.
97. Мелетинский Е. М. От мифа к литературе: учебное пособие по курсу «Теория мифа и историческая поэтика повествовательных жанров». Москва : РГГУ, 2001. 168 с.
98. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. Москва : Наука, 1976. 407 с.
99. Мелетинский Е. М. Происхождение героического эпоса : Ранние формы и архаические памятники : 2-е изд., испр. Москва : Вост. лит., 2004. 462 с.
100. Менжулін В. Нові пригоди архетипів : спадщина Карла Юнга в інтерпретаціях українських дисертантів філософів. URL :

http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/1388/Novi_prygody.pdf

(дата звернення: 18.11.2018).

101. Мистецтво та етнос : Культурологічний аспект. Київ : Наукова думка, 1991. 222 с.

102. Мистецький Барбакан. Трикутник дев'яносто два. Антологія. Київ : Люта справа, 2015. 320 с.

103. Мифы народов мира : Энциклопедия. Электронное издание. / Гл. ред. С. А. Токарев. Москва, 2008. 1147 с.

104. Михельсон О. К. Концепция небесного паттерна М. Элиаде и его трактовка представлений о смерти и загробном мире. // Серия "Symposium". Образ рая: от мифа к утопии. Санкт-Петербург : Санкт-Петербургское философское общество, 2003. Выпуск 31. С. 95–99.

105. Міщенко М. Українські національні архетипи : від колективного несвідомого до усвідомленої національної ідентичності. URL : <http://www.kpi.kharkov.ua/archive/Articles/etic/Mishhenko-M.M.-Ukrayinskinatsionalni-arhetypu.pdf> (дата звернення: 23.03.2019).

106. Моцар А. В. Памятник жителям Атлантиды (об опере Святослава Лунева «Москва – Петушки»). // Израиль XXI. 2015. № 6 (54). URL : <http://www.21israel-music.com/Atlantida.htm> (дата звернення 22.02.2022).

107. Моцар О. В. Ідеї театру абсурду у процесах оновлення музичного театру останньої третини ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... кандидата мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво. / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2016. 207 с.

108. Моцар О. В. Опера Святослава Луньова «Москва-Петушки» : інтерпретація літературного першоджерела. // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. Київ, 2014. Вип. 40. С. 25–34.

109. Мухарський А. Жлобологія : Мистецько-культурологічний проект. Київ : Наш формат, 2013. 384 с.

110. Найден О. С. Несмак мас, або щедрий дарунок смакам інтелектуалів. // Найден О. С. Міф. Фольклор. Форма. Образ. Київ : Вид. Олег Фылюк, 2017. С. 136–139.

111. Найдорф М. И. «Герой культуры» в картине мира: к теории культурологического исследования. // Вестник РХГА. Санкт-Петербург, 2013. №4. С. 293–304.

112. Невінчана Т. С. Українська музика в дорозі: з бесід та спостережень очевидця URL : http://knmau.com.ua/chasopys/17_NBUV/docs/03_Nevinchana.pdf (дата звернення 05.07.2020).

113. Нечто вроде беседы с Венедиктом Ерофеевым. // Театр. 1989. № 4. С. 9.

114. Нискогуз, І. Особливості трактування українського фольклору в ораторії «Барбівська коляда» Ганни Гаврилець. // Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка : зб. наук. праць. Львів, 2014. Вип. 32. С. 183–191.

115. Ніцше Ф. Весела наука («La gaya scienza»). Харків : «ФОЛІО», 2020. 288 с.

116. Ніцше Ф. Так казав Заратустра. Київ : Андронум, 2022. 220 с.

117. Новий Заповіт Господа і Спасителя нашого Ісуса Христа. В перекладі Івана Огієнка (митрополита Іларіона), 2017. 241 с.

118. Новик Е. С. Структура сказочного трюка. // От мифа к литературе. Сборник в честь семидесятилетия Е. М. Мелетинского. Москва, 1993. С.145–160.

119. Олійник Є. Навіщо культурі жлоби? // Радіо Свобода URL : <https://www.radiosvoboda.org/a/25040329.html> (дата звернення 31.10.2021).

120. Ортега-і-Гассет Х. Бунт мас. Нью-Йорк : ООСЧУ, 1965. 158 с.

121. Панченко А. М. Смех как зрелище. // Д. С. Лихачев, А. М. Панченко, Н. В. Поньрко. Смех в Древней Руси. Ленинград : Наука, 1984. С. 83–197.

122. Пелипенко А. А., Яковенко И. Г. Культура как система. Москва : Издательство «Языки русской культуры», 1998. 376 с.
123. Петрова О. «Критичний реалізм “Жлоб-арту”». // Петрова О. Третє Око : Мистецькі студії : Монографічна збірка статей / ІПСМ НАМ України. Київ : Фенікс, 2015. 480 с.
124. Петрова О. М. Соціальний та художній зміст проекту «Жлобарт». // Наукові записки НаУКМА. Теорія та історія культури : наук. журнал. Київ : Видавничий дім «КМ Академія», 2004. Т. 153. С. 61–65.
125. Пилипчук Р. Я. Зародки театру : ігри та обряди, скоморохи, літургійне дійство. URL : <http://litopys.org.ua/istkult2/ikult229.htm> (дата звернення 18.07.2020).
126. Писання Осипа Юрія Федьковича. Перше повне і критичне видання. Поезії. Львів : Друкарня Наукового товариства імені Т. Г. Шевченка, 1902. Том 1. С. 655 – 676.
127. Подерв'янський Л. Гамлет, або Феномен датського кацапізма. URL : http://doslidy.kiev.ua/?page_id=47 (дата звернення 15.01.2019).
128. Поліщук Т. Пошуки і знахідки. // Газета «День», 22 листопада 2018. URL : <https://m.day.kyiv.ua/uk/article/kultura/poshuky-i-znahidky>. (дата звернення: 29.09.2022).
129. Пригодій С. Архетип і компаративістика. // Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики : зб. наук. пр. / КНУ ім. Т. Г. Шевченка. Київ : Логос, 2007. Вип. 11. С. 281–286.
130. Пронина Е. Е. Последняя электричка (Венедикт Ерофеев «Москва-Петушки»). URL : <http://ecsocman.hse.ru/data/2010/12/15/1214861795/Pronina.pdf> (дата звернення 26.07.2019).
131. Процик І. Архетип і символ : проблеми визначення та взаємодії. URL : <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/71648/47-Procuk.pdf?sequence=1> (дата звернення: 23.10.2018).

132. Процик І. Поняття архетипу в науковій літературі : генетико-теоретичний аспект. URL : http://web.znu.edu.ua/herald/issues/2009/fil_2009_2/056-67.pdf (дата звернення: 15.10.2018).

133. Рачин Е. И. Структура и сущность этнического архетипа. // Вестник Московского педагогического университета : научн. журнал. Серия «Философские науки». Москва, 2011. № 2 (4). С. 80–90.

134. Самойлова В. Трансформация образа трикстера в современной массовой культуре : на материале комиксов о супергероях : автореф. дис. ... кандидата философских наук : спец. 09.00.14 Философия религии и религиоведение. / Санкт-Петербургский государственный университет. Санкт-Петербург, 2013. 28 с

135. Северинова М. Ю. Архетипи в культурі у проекції на творчість сучасних українських композиторів : дис. ... докт. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 Теорія та історія культури. / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ, 2013. 415 с.

136. Семесюк І. Еволюція або смерть! Пригоди павіана Томаса. Київ : Люта справа, 2015. 131 с.

137. Семесюк І. Фаршрутка. Київ : Люта справа, 2016. 137 с.

138. Семесюк І. Щоденник україножера. Київ : Люта справа, 2014. 162 с.

139. Семькина. Р. «Записки из подполья» Ф. М. Достоевского и «Москва-Петушки» Вен. Ерофеева : диалог сознаний. // Известия Уральского государственного университета. Екатеринбург. 2004. № 33. С. 74–86.

140. Скорик А. Я. Мистецтво телекомунікації як феномен сучасної медіакультури : український дискурс : Монографія. Львів : Видавець Тетюк Т. В., 2015. 424 с.

141. Смирнова Е. А. Венедикт Ерофеев глазами гоголеведа. // Русская литература. 1990. № 3. С. 58–66.

142. Смоляк П. О. Роль зимових календарних обрядів в українському театральному мистецтві. // Вісник Запорізького національного університету: зб. наук. пр. Запоріжжя, 2010. № 1. С. 51–56
143. Софокл. Цар Едіп. // Софокл. Трагедії. Київ : Видавництво художньої літератури «Дніпро», 1989. С. 69-124.
144. Стеблин-Каменский М. И. Старшая Эдда. // Старшая Эдда. Древнескандинавские песни о богах и героях. Москва, Ленинград : Изд-во АН СССР, 1963. С. 181–213.
145. Суханцева В. К. Категория времени в музыкальной культуре. Киев : Лыбидь, 1990. 184 с.
146. Сюта Б. О. Глобалізаційні та периферизаційні процеси в культурі як чинник організації художньої цілісності в сучасній музиці. Дослідження. // Серія «Музика вчора, сьогодні і завтра». Київ : УБСП «Комора», 2006. Книга 2. 65 с.
147. Тарнавський Ю. 6×0. Драматичні твори. Київ : Родовід, 1998. 360 с.
148. Топоров В. О ритуале. Введение в проблематику. // Архаический ритуал в фольклорных исторических памятниках. Москва, 1988. С. 7–60.
149. Трофимов В. Ю. Трикстер : Собственное или Чуждое. // Symposium. Studia culture. 2003. URL : <http://iculture.spb.ru/index.php/stucult/article/view/148/147>. (дата звернення: 28.05.2019).
150. Турчина М. Образи Кози та Маланки в ораторії Ганни Гаврилець «Барбівська коляда» крізь призму трікстерства : культурологічний аспект. // Тези дистанційного круглого столу «Діалог культур у процесі гармонізації постсучасного світу». 28 квітня 2020 р. / Інститут культурології НАМ України. Київ, 2020. С. 101–105.
151. Турчина М. Трансформація архетипу трикстера в сучасному українському мистецтві на прикладі образу Гамлета. // Українські культурологічні студії : зб. наук. пр. / Київський національний університет

імені Т. Г. Шевченка. Київ, 2022. № 2 (11). С. 43-47. DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2022.2\(11\).08](https://doi.org/10.17721/UCS.2022.2(11).08).

152. Тюпа В., Ляхова Е. Эстетическая модальность прозаической поэмы // Анализ одного произведения : «Москва–Петушки» Вен. Ерофеева. Тверь : Твер. гос. ун-т, 2001. С. 34–44.

153. Филон Александрийский. // Еврейская энциклопедия. Санкт-Петербург : Издательство Брокгауза и Ефрона, 1913. Т. 15. С. 256-275.

154. Фрейд З. Психология бессознательного. Санкт-Петербург : Издательство «Питер», 2019. 528 с.

155. Хренов Н. А. Аналитическая психология К. Юнга и интерпретация текстов экранной культуры. // Фундаментальные проблемы культурологии: в 4 т. Санкт-Петербург : Алетейя, 2008. Том II : Историческая культурология. С. 198–208.

156. Хренов Н. А. От эпохи бессознательного мифотворчества к эпохе рефлексии о мифе. // Миф и художественное сознание XX века. Москва : Государственный институт искусствознания, Канон-Плюс, 2011. С. 11–82.

157. Хренов Н. А. Русский Протей. Санкт-Петербург : Алетейя, 2007. 398 с.

158. Цибулько О. Шекспірівський текст в українському соці-арті. // Вісник Львівського університету. Серія : Іноземні мови. Львів, 2012. 20 (2). С. 207–214

159. Чернявская Ю. Трикстер, или путешествие в хаос URL : mythrevol.narod.ru/chernyavskaya2.html. (дата звернення: 18.12.2021).

160. Шалінський І. Жлоб-арт як мистецький і культуротворчий феномен. // Сучасне мистецтво: зб. наук. праць / ІПСМ НАМ України. Київ : Фенікс, 2016. С. 193–202.

161. Шекспір В. Гамлет, принц данський. // Клен Ю. Твори : в 4 т. Торонто : Фундація імені Юрія Клена, 1960. Т. 4. 140 с.

162. Шекспір В. Гамлет, принц данський / пер. М. Старицький. Київ, 1882. 110 с.
163. Шекспір В. Гамлет, принц данський / пер. Ю. Андруховича. Київ : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2008. 239 с.
164. Шекспір В. Гамлет. Дія друга, сцена 2 / пер. І Костецький. // Сучасність : Література, мистецтво, суспільне життя. Мюнхен, 1963. № 12 (36). С. 53–63.
165. Шекспір В. Гамлет. / пер. М. Рудницький. Львів, 2008. 192 с.
166. Шекспір В. Гамлет, принц данський. // Кочур Г. П. Друге відлуння : Переклади. Київ : Дніпро, 1991. С. 410–540 с.
167. Шекспір В. Твори в шести томах. Київ: Дніпро, 1986. Том 5. 696 с.
168. Шекспір У. Гамлет, принц данський / пер. П. Куліша. Львів : Українсько-руська видавнича спілка, 1899. 108 с.
169. Шестопалова Т. Кореляція понять «архетипний образ-міфологема-символ міф» (на прикладі поезії П. Тичини). // Наукові записки НАУКМА. Київ, 1999. Т. 17 : Філологія. С. 37–41.
170. Элиаде М., Кулиано И. Дуалистические религии. // Словарь религий, обрядов и верований. Москва : «Рудомино», Санкт-Петербург : Университетская книга, 1997. С. 123–130.
171. Эпштейн М. Постмодерн в России. Литература и теория. Москва : Издание Р. Элинина, 2000. 368 с.
172. Эпштейн М. Русская культура на распутье. Секуляризация и переход от двоичной модели к троичной. // Журнал «Звезда». 1999. № 2. С. 155–176.
173. Юнг К. Г. Архетип и символ. Санкт-Петербург : Издательство «Ренессанс», 1991. 212 с.
174. Юнг К. Г. Душа и миф. Шесть архетипов. Москва : АСТ, Харвест, 2005. 400 с.
175. Юнг К. Г. Психологические типы. Москва : Университетская книга; «Издательство АСТ», 1998. 720 с.

176. Юнг. К. Г. Структура души. // Юнг К. Г. Проблемы души нашего времени. Москва : Изд. группа «Прогресс»; Универс., 1996. С. 111–133.
177. Якимович А. К. Полеты над бездной. Искусство, культура, картина мира 1930–1990. Москва, 2009. 461 с.
178. Agamben G. Homo sacer. Sovereign power and bare life. Stanford : Stanford University Press, 1998. 200 p.
179. Babcock-Abrahams B. “A Tolerated Margin of Mess” : The Trickster and His Tales Reconsidered. // Journal of the Folklore Institute. 1975. Vol. 11. No. 3. P. 161-165.
180. Barthes R. The death of the author. // Image, music, text. London : Fontana, 1977. P. 142-148.
181. Baumann H. Schöpfung und Urzeit des Menschen im Mythos der afrikanischen Völker. Berlin : Reimer, 1964. 435 s.
182. Birenbaum H. “To Be and Not to Be” the Archetypal Form of Hamlet. // Pacific Coast Philology. Penn State University Press, 1981. 16 (1). P 19-28
183. Boas F. Introduction. // Teit J. Traditions of the Thompson Indians of British Columbia, Boston, New York, 1898. P. 3-17.
184. Boas F. Race, Language and Culture. New York : The Macmillan Company, 1948, 671 p.
185. Bodkin M. Archetypal Patterns in Poetry Psychological Studies of Imagination. London : Oxford University Press, 1965. 356 p.
186. Breisig K Die Entstehung des Gottesgedankes und der Heilbringer. Berlin : Georg Bondi, 1905. 216 p.
187. Brinton D. The Myths of the New World: A Treatise on the Symbolism and Methodology of the Red Race of America. New York, 1868. 162 p.
188. Brinton D. G. Myths of the New World : 3-rd ed. Philadelphia : McKay Co., 1896. 194 p.
189. Brinton D. G. The Chief God of the Algonkins, in his Character as a Cheat and Liar. // American Antiquarian and Oriental Journal. 1885. P. 137–139.

190. Brinton D. G. *The Lenape and Their Legends: With the Complete Text and Symbols of the Walam Olum. // A New Translation, and an Inquiry Into Its Authenticity.* Philadelphia, 1885. P. 130-143.

191. Campbell J. *The Hero with a Thousand Faces.* Princeton and Oxford : Princeton University Press, 2004. 497 p.

192. Carlyle T. *On heroes, hero-worship, and the heroic in history.* New Haven, London : Yale University Press, 2013. 350 p.

193. Chibalashvili A., Kharchenko P., Savchuk I., Sydorenko V., Bezuhla R. *Practices of Visual Arts in the Music of the Twentieth and Early Twenty-First Centuries. // Studia Universitatis Babeş-Bolyai. Musica. 2022. Sp. Issue LXVII, P. 79-101.*

194. Critchley S., Webster J. *Stay, Illusion! : The Hamlet Doctrine.* New York : Pantheon Books, 2013. 288 p.

195. Durkheim E. *The elementary forms of religion life.* New York : Free press, 1995. 464 p.

196. Durkheim E. *The rules of sociological method.* New York : Free press, 1982. 264 p.

197. Eco U. *Innovation and Repetition : Between Modern and Post-Modern Aesthetics. // Daedalus. The MIT Press, 2005. 114 (4) P. 191-207.*

198. Ehrenreich P. *Die Mythen und Legenden der südamerikanischen Urvölker und ihre Beziehungen zu denen Nordamerikas und der alten Welt. // Zeitschrift für Ethnologie. 1905. S. 1-107.*

199. Eliade M. *Aspects du mythe.* Paris : Gallimard, 1963. 246 p.

200. Eliade M. *Cosmos and History. The myth of the eternal return.* New York : Harper & Brothers, Publishers, 1959. 191 p.

201. Eliade M. *Images and symbols. Studies of religion symbolism.* London : Harvill Press, 1961. 192 p.

202. Eliade M. *The quest: history and meaning in religion.* Chicago, Illinois : University of Chicago Press, 1969. 180 p

203. Fowler W. W. Roman Essays and Interpretations. Oxford, 1920. P. 17-23.
204. Freud S. The Ego and the Id. London : Hogarth press, 1926. 88 p.
205. Freud S. The interpretation of dreams. New York : Basic Books, 2010. 674 p.
206. Frye N. Anatomy of criticism. Four essays. Princeton : Princeton University Press, 1990, 400 p.
207. Frye N. Archetypes of Literature. // The Kenyon Review. 1951. Vol.XIII. No.1. P. 92-110.
208. Foucault M. Discipline and punish. The birth of the prison. New York : A Division of Random House, inc., 1995. 333 p.
209. Genette G. Palimpsestes : la littérature au second degré. Paris : Éditions du Seuil, 1982. 467 p.
210. Gollancz I. The sources of Hamlet : with an essay on the legend. Oxford and London : Humphrey Milford and Oxford University Press, 1926. 360 p.
211. Hankins J. E. The character of Hamlet and other essays. New York : The University of North Carolina press, 1941. 264 p.
212. Hartman von E. Philosophie des Unbewussten. Berlin : Verlag der Contumax GmbH & Co. KG, 2017. 671 s.
213. Hegel G. W. F. Phänomenologie des Geistes. Leipzig : Dürr'schen Buchlandlung, 1907. 668 s.
214. Hulcrantz A. A Definition of Shamanism. // Temenos - Nordic Journal of Comparative Religion. 1973. S. I. V. 9. P. 25-37.
215. Hyde L. Trickster Makes This World : Mischief, Myth, and Art. New York : Farrar, Strauss and Giroux, 1998. 432 p.
216. Hynes W. J., Doty W. J. Mythical Trickster Figures : Contours, Contexts, and Criticism. Tuscaloosa : University of Alabama press, 1993. 328 p.
217. Jones E. Hamlet and Oedipus. New York : The Norton Library, 1976. 172 p.

218. Jung C. G. The archetypes and the collective unconscious: second edition. Princeton : Princeton university press, 1969. 451 p.

219. Jung C. G. On the psychology of the trickster figure. // Radin. P. The Trickster. A study in American Indian Mythology with Commentaries by Karl Kerényi and C. G. Jung. London : Routledge and Kegan Paul, 1956. P. 193-211.

220. Jung C. G., Kerényi C. Introduction to a Science of Mythology. The Myth of the Divine Child and the Mysteries of Eleusis. London : Routledge and Kegan Paul, 1951. 289 p.

221. Jung, C. G. Analytical psychology: its theory and practice; the Tavistock lectures. New York : Vintage Books, 1970, 248 p.

222. Kant I. Anthropologie in pragmatischer Hinsicht. Leipzig : F. Meiner. 1912, 408 s.

223. Kerényi K. The trickster in relation to Greek mythology. // Radin. P. The Trickster. A study in American Indian Mythology with Commentaries by Karl Kerényi and C. G. Jung. London : Routledge and Kegan Paul, 1956. P. 171-191.

224. Klein F. N. Lichtterminologie bei Philo von Alexandria und in den hermetischen Schriften. Untersuchungen zur Struktur der religiösen Sprache der hellenistischen Mystik. Leiden, 1962. 321 s.

225. Lacan J. The mirror stage as formative of the function of the I as revealed in psychoanalytic experience. // *Écrits*. A selection. London, New York : Routledge is an imprint of the Taylor & Francis Group. P. 1-6.

226. Lang A. Myth, Ritual and Religion. Longmans, Green and Co. New York and Bombay, 1901. Vol. 1. P. 1-47.

227. Leibniz G. W. Nouveaux essais sur l'entendement humain. Paris : Ernest Flammarion, 1921. 532 p.

228. Leibniz G. W. Principes de la nature et de la grâce fondés en raison. Principes de la philosophie ou Monadologie. Paris : Presses Universitaires de France, 1954. 146 p.

229. Levin H. The Question of Hamlet. Oxford, 1959. 178 p.

230. Lévi-Strauss C. Structural anthropology. New York : Basic Book Publishers Inc, 1963. 410 p.
231. Lévi-Strauss C. The savage mind. London : Weidenfeld and Nicolson, 1966. 290 p.
232. Lévy-Bruhl L. Primitives and the supernatural. New York : E. P. Dutton & Co., inc., 1935. 405 p.
233. Lipovetsky M. Charms of the Cynical Reason : Tricksters in Soviet and Post-Soviet Culture (Cultural Revolutions : Russia in the Twentieth Century). Boston: Academic Studies Press, 2011. 300 p.
234. Otto R. The idea of the holy. An inquiry into the non-rational factor in the idea of the divine and its relation to the rational. London : Humphrey Milford, 1936. 240 p.
235. Petazzoni R. Studies in the History of Religion : Essays on the History of Religions. Leiden : Brill, 1954. vol I. 225 p.
236. Philo of Alexandria. On Dreams. XXXVII, 2.245. URL : https://web.archive.org/web/20100804103024/http://cornerstonepublications.org/Philo/Philo_On_Dreams_that_they_are_God_Sent.html (date access 13.12.2018).
237. Philo of Alexandria. On the creation. 5, 29. URL : <http://www.earlyjewishwritings.com/text/philo/book1.html> (date access: 11.12.2018).
238. Pilařova J. K. Москва-Петушки Венедикта Ерофеева или странствия юродивого с постмодернистским подтекстом. Praha, 2009. 130 с.
239. Publius Terentius Afer. The self-tormentor. New York : Charles Scribner's sons. 1885, 233 p.
240. Radin. P. The Trickster. A study in American Indian Mythology with Commentaries by Karl Kerényi and C. G. Jung. London : Routledge and Kegan Paul, 1956. 211 p.
241. Ricketts M. The North American Indians Trickster. // History of Religions. Chicago : The University of Chicago Press, 1966. Vol. 5, No 2. P. 327-350.

242. Schmidt W. High Gods in North America. New York : Oxford Press, 1938. 149 p.
243. Stoll E. E. Hamlet. An historical and comparative study. New York : Gordian Press, 1968. 91 p.
244. Tegnaeus H. Le héros civilisateur. Contribution à l'étude ethnologique de la religion et de la sociologie africaines. Stockholm, 1950. 224 s.
245. Thompson S, Tales of the North American Indians. Bloomington : Indiana University Press, 1966. 386 p.
246. Turchyna M. Mythopoeics of the Image of the Main Hero in S. Lunov's Opera "Moscow-Petushki". // Scientific Journal of Polonia University. / Polonia University. 2021. v. 44, n. 1, P. 145–155. DOI: <https://doi.org/10.23856/4417>.
247. Turchyna M. The archetype of the trickster and its embodiment in the artistic images of Goat and Malanka (on the example of the oratorio of Hanna Havrylets «Barbivska Kolyada»). // Культурологічна думка: збірник наукових праць. / Національна академія мистецтв України, Інститут культурології. 2022. № 22. С. 102-111. DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-22-2022-2.102-111>.
248. Turchyna M. The Trickster Essence of the "Zhlobness" Phenomenon in Contemporary Ukrainian Art // Художня культура. Актуальні проблеми: Щорічний науковий журнал. / Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. 2020. Вип. 16, частина I. С. 143–152 DOI: <https://doi.org/10.31500/1992-5514.16.2020.205253>.
249. Turner. V. The Ritual Process : Structure and Anti-Structure. New York : Cornell Paperbacks Cornell University Press, Ithaca, 1991. 222 p.

ДОДАТКИ

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ТА АПРОБАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

**Статті у наукових фахових виданнях України та виданні,
включеному до міжнародних наукометричних баз даних:**

1. Turchyna M. The Trickster Essence of the “Zhlobness” Phenomenon in Contemporary Ukrainian Art // Художня культура. Актуальні проблеми: Щорічний науковий журнал. / Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. 2020. Вип. 16, частина I. С. 143–152
DOI: <https://doi.org/10.31500/1992-5514.16.2020.205253>.

2. Turchyna M. The archetype of the trickster and its embodiment in the artistic images of Goat and Malanka (on the example of the oratorio of Hanna Havrylets «Barbivska Kolyada»). // Культурологічна думка: збірник наукових праць. / Національна академія мистецтв України, Інститут культурології. 2022. №22. С. 102-111. DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-22-2022-2.102-111>.

3. Турчина М. Трансформація архетипу трикстера в сучасному українському мистецтві на прикладі образу Гамлета. // Українські культурологічні студії: збірник наукових праць. / Київський національний університет імені Т. Г. Шевченка. 2022. №2 (11). С. 43-47
DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2022.2\(11\).08](https://doi.org/10.17721/UCS.2022.2(11).08).

4. Turchyna M. Mythopoetics of the Image of the Main Hero in S. Lunov’s Opera “Moscow-Petushki”. // Scientific Journal of Polonia University / Polonia University. 2021. v. 44, n. 1, P. 145–155.
DOI: <https://doi.org/10.23856/4417>.

Апробація результатів дослідження:

1. Турчина М. Трикстерська сутність Кози та Маланки в ораторії Г. Гаврилець «Барбівська коляда»: доповідь. // «Дні науки»: Програма ХІХ

Всеукраїнської молодіжної науково-творчої конференції. / ОНМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 17-19 квітня 2019 року. С. 3.

2. Турчина М. Трікстерські риси феномена «жлоб-арт» у сучасному українському мистецтві: доповідь. // Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології: Програма Міжнародної наукової конференції. / ІПСМ НАМ України. Київ, 6-7 листопада 2019 року. С. 13.

3. Турчина М. Образи Кози та Маланки в ораторії Ганни Гаврилець «Барбівська коляда» крізь призму трікстерства: культурологічний аспект. // Діалог культур у процесі гармонізації постсучасного світу: Зб. тез і повідомлень за матеріалами дистанційного круглого столу «Діалог культур у процесі гармонізації постсучасного світу», Київ: ІК НАМ України, 28 квітня 2020 р. С. 101-105.

4. Турчина М. Архетип культурного героя в ораторії Ганни Гаврилець «Барбівська коляда»: доповідь. // Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології: програма II Міжнародної наукової конференції. / ІПСМ НАМ України. Київ, 11-12 листопада 2020 року. С. 17.

5. Турчина М. Маски трікстера в сучасному українському музичному мистецтві: доповідь. // «України першого двадцятиліття XXI століття: культурно-мистецький вимір»: Програма XVI Міжнародної науково-практичної конференції. / РДГУ. Рівне, 17-18 листопада 2020 року. С. 17.

6. Турчина М. Трікстерські образи в опері «Москва-Петушки» Святослава Луньова: доповідь. // Сучасні естетичні тенденції у музичному мистецтві програма Круглого столу. / НАМ України, НМАУ ім. П. І Чайковського. Київ, 11 грудня 2020 року. С. 6.

7. Турчина М. Культурний герой та герой культури: спільне і відмінне: доповідь. // «Сучасні виміри української регіоналістики»: програма III Всеукраїнської науково-практичної конференції. / ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, Інститут української археографії, джерелознавства ім.

М. С. Грушевського на базі Ніжинського державного університету ім. М. Гоголя. Київ, 7 квітня 2021 року. С. 8.

8. Турчина М. Семантичні особливості міфологічного хронотопу в опері «Гамлет» Бретта Діна: доповідь. // Сучасні естетичні тенденції у музичному мистецтві: програма Круглого столу. / НАМ України, НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 3 червня 2021 року.

9. Турчина М. Особливості втілення архетипу Тіні в образі Гамлета (на прикладі сучасного українського мистецтва): доповідь. // Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях: програма П'ятої міжнародної науково-практичної конференції. / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 4-6 листопада 2021 року. С. 19.