Ельвіра ЗАГУРСЬКА
старший лаборант ІПСМ НАМ України

ТРАНСФОРМАЦІЯ НАЦІОНАЛЬНОГО МІФУ НА УКРАЇНСЬКІЙ СЦЕНІ (на прикладі образу Марусі Чурай)

В любові завжди є трохи божевілля.
Проте і в божевіллі завжди є трохи розуму.
Ф. Ніцше, «Так казав Заратустра»

Міф Марусі Чурай — її творчість, особистість, історія життя — один з найстійкіших та найемблематичніших в українській культурі. Від XVII ст. і до сьогодні він відбиває наріжні риси національної ментальності. Численні літературні та сценічні інтерпретації легенди про Марусю Чурай наскрізно пронизують мистецький поступ в Україні впродовж, принаймні, двох століть. Кожна з цих варіацій відбиває певний стан національної свідомості та сценічну практику відповідного історичного періоду.

Цікаве питання: чому саме такий персонаж став одним з небагатьох «наскрізних» героїв української літератури й театру? Вочевидь, маємо тут відповідність засадничим національним міфам, про що йтиметься надалі.

Можна простежити таку еволюцію образу Марусі Чурай: історичний персонаж (опис життєвих колізій Марусі Чурай, зроблений у першій половині XIX ст. Олександром Шаховським у повісті «Маруся, малороссийская Сафо» та у другій половині XX ст. — Леонідом Кауфманом («Дівчина з легенди — Маруся Чурай») [1] — літературний персонаж (середина XIX ст. — балади Левка Боровиковського («Чарівниця», 1831 р.) та Степана Руданського («Розмай», 1854 р.), який згодом переростає у літературно-сценічний (від Григорія Бораковського (драма «Маруся Чурай — українська піснетворка» (написана у 1887 р.) і Володимира Самійленка («Маруся Чураївна», 1894 р., друга редакція — 1899 р.); можна згадати також практично невідому сьогодні історичну поему «Маруся Чураївна» Є. Озерської-Нельговської, 1896 р.) — через Володимира Александрова (оперета «Не ходи, Грицю, на вечорниці» (1873 р., друге видання — 1884 р.) та Михайла Старицького (драма «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці» (1887 р.) — через Івана Микитенка (історична драма «Маруся Шурай» (1934 р.), яка є переробкою драми

Старицького), Івана Хоменка (драматична поема «Марина Чурай», 1965–1966 рр.) та Любові Забашти (драматична поема «Маруся Чурай») — до Ліни Костенко (історичний роман у віршах «Маруся Чурай», 1979 р., Шевченківська премія). Окремо слід загадати драму Кирила Тополі «Чари, або Декілька сцен із народної бувальщини і оповідань українських», написану 1834 та опубліковану 1837 р., а також повість О. Кобилянської «У неділю рано зілля копала...» (1908 р.) Щоправда, головна героїня цих творів не Маруся Чурай, але обидва вони фактично є художнім переосмисленням пісні «Ой не ходи, Грицю...».

Часто дослідники легенди про Марусю Чурай на творові Ліни Костенко й зупиняються, хоча у цьому річищі варто пригадати інші звернення до образу піснетворки, здійснені у другій половині XX — на початку XXI ст.: це ліричні поезії Бориса Олійника («До тієї Чураївни (Парубоцька балада)» та Миколи Луківа «Балада про Марусю Чурай», вірш Марії ГАліної з «Українського циклу» «Подлинная история Маруси Чурай», виданий в російському альманахові «Авторник» у 2002 р., та практично невідома п'єса-одноактівка Євгенія Лєшана «Повсталий революціонер» (2002 р.), єдиним жіночим персонажем якої є Маруся Чурай.

Легенда про Марусю Чурай тлумачиться нами у категоріях міфу та міфологеми. Згідно зі словником «Українська міфологія» В. Войтовича [2], в одному із значень під міфами у їхній історичній або культово-біографічній слід розуміти історії «про життєві випробування і діяння окремих героїв (тобто перехідні від опису міфічних божеств до подвигів героїв-людей)».

Подібної точки зору (якщо залучати наукові розробки безпосередньо з царини театрознавства) дотримувався і знаний дослідник драми Володимир Волькенштейн: «Міф, народжений у надрах народу, міф, що допускає розмаїття варіацій і століттями передавався з покоління в покоління, давав драматургові прекрасну тему, яка проступає у живих та ненав'язливих фабулістичних контурах. Міфи-пратеми, загальнодоступні та символічні, є благодатним матеріалом для трагедії. Є міфи-легенди, міфи-казки, міфи у точному значенні цього слова, і є міфи історичні, тобто історичні теми, котрі настільки вже вкоренилися у народну свідомість, що вони стають вже народною легендою — незалежно від наукового дослідження. Трагедію та героїчну драму живила не стільки історія-наука, скільки історія-легенда. Міфологічними у цьому сенсі є крупні історичні постаті — природні герої трагедії або історичної драми» [3].

Не будемо поринати у царину понятійних відмінностей між міфологемою та міфом і визначення цих термінів, вельми суперечливе у різних авторів. Скажемо лише, що вони є специфічними формами суспільної свідомості.

Поняття «міфологема» у сучасній науці тлумачиться як свідоме запозичення міфологічних мотивів і перенесення їх у сучасну художню культуру. Цей термін поширився у ХХ ст. у зв'язку з посиленням інтересу до міфу в літературознавстві і культурології для позначення запозичень з міфів, тем або їх фрагментів в пізніших фольклорних і літературних творах: «Міфологема — центр, через який проходять зв'язки між міфом, мистецтвом, наукою, філософією, абсолютна парадигма, що узагальнює імагінаційно-медіативні процеси становлення змістообразу у вигляді згорнутої семантики, ізоморфної розгорнутій» [4].

У нашому випадку семантика міфологеми Марусі Чурай суперечлива. З одного боку, духовне наповнення її буття, реалізоване через її поетичну творчість, очевидне; сюди ж можна віднести такі категорії духовного, притаманні її особі, як вірність, почуття любові, смиренність перед перманентною вищістю батьків (у даному випадку — матері Гриця); те, що засуджена до смерті сама собою та людьми, прощена за мить до моменту переходу, але практично духовно мертва до смерті Гриця, з нею та по ній, як і самий момент отруєння невірного коханого, дає можливість сакралізувати її образ засобами різноманітних видів мистецтв (музичного, образотворчого; особливо яскраво це простежується у сценічних втіленнях). З іншого боку, заперечення одного із десяти головних морально-етичних законів, запропонованих Книгою Книг («Не убий») також очевидне. Розв'язати цю дилему можна, досліджуючи вкорінення даної міфологеми у літературне та мистецьке життя України впродовж терміну існування цієї міфологеми (близько трьох з половиною століть).

Проте, передовсім, варто розібратися, у якій формі функціонує ідея Марусі Чурай (міф чи міфологема).

Згідно з концепцією Р. Вагнера, «релігія і міф є найповнішим відображенням народних поглядів на природу речей і людину. Народ здавна володів незрівнянною здатністю осягати свою власну сутність у родовому розумінні й чітко уявляти її собі в якомусь пластичному втіленні, уособленні. Боги і герої його релігії і міфів є чуттєво сприйнятими образами, в яких народна душа уявляє собі своє власне єство. При дивовижній індивідуальності цих образів їх зміст несе в собі все ж всезагальний, всеохоплюючий характер; саме через

це ці образи мають таку виняткову життєздатність, що кожен новий ухил у народному дусі непомітно передається і їм, і тому вони завжди перебувають у стані, що відповідає сучасності» [5].

У нашому випадку «нові ухили» полягали у тому, що впродовж усього часу посмертного існування Марусі Чурай її особі надавалося різноманітного тлумачення. Адже будь-яка особа героя в історії українського театру (ширше — мистецтва) ставала чинником ідеології — в різні періоди з різним змістом. Поза цим змістом його існування було неможливим.

Еволюцію літературно-сценічного образу Марусі Чурай можна розділити на декілька етапів.

Драматичні твори Г. Бораковського («Маруся Чурай — українська піснетворка») та В. Самійленка «Чураївна», які базувалися, великою мірою, на історичній повісті О. Шаховського «Маруся, малоросійська Сафо» та біографічному нарисі «Маруся Чурай, малоросійська співачка» О. Шкляревського, сценічного втілення, а відтак і впливу на сценічну трансформацію образу, вочевидь, не мали.

Наприкінці XIX — на початку XX ст. історія Марусі Чурай була потрактована драматургами у руслі соціально-побутовому. Александров та Старицький базувалися на легенді про Марусю Чурай, але лише тою мірою, якою в наявних тоді історичних умовах вона могла бути адаптована до «формату» тогочасного українського театру (із мелодраматичними мотивами, поетичним ладом та музично-драматичною структурою) та його змісту в річищі ідей національної самоідентифікації та самоствердження. І Александров, і Старицький (значно більш обізнаний із законами сцени, а відтак вправніший як драматург) скористалися лише мотивом отруєння зрадливого коханого та пісенною народною спадщиною (частково приписуваною Марусі Чурай), але випустили істотні чинники міфу — специфічний соціальний стан Марусі (дочки героя-полковника; в Александрова вона взагалі названа Оленою Думіївною) та Грицька (теж — з козацької старшини), поетично-пісенний талант Марусі (вона у них не творець, а пересічна особистість), мотив свідомого покарання за зраду (а не просто помсти та підкореності чужій волі), а також соціально-історичний контекст, пізніше так докладно виписаний Ліною Костенко.

Тобто, власне, із сюжету зникло саме те, що і робить легенду про Марусю Чурай міфом, а саму Марусю — вітчизняним варіантом Орфея, Ореста та Медеї «в одному флаконі», і разом з тим — суто специфічним конгломератом основних міфологічних мотивів.

Другий етап функціонування міфологеми Марусі Чурай у мистецькому просторі України припадає на середину XX ст. Він пов'язаний з довоєнними постановками «Марусі Шурай» І. Микитенка (Сталінський український драматичний театр, 1935 р., режисер — В. Василько; Харківський театр Революції, 1935 р., постановник — М. Терещенко, режисер — Б. Борін, художники — М. Бурачек, В. Войцехівський, композитор — М. Вериківський; Львівський театр ім. М. Заньковецької (тоді — Запорізький театр ім. М. Заньковецької), 1935 р., режисер — І. Богаченко, художник — Ф. Нірод, композитор — О. Радченко та ін.), а також довоєнними та повоєнними постановками драми М. Старицького «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці», особливо популярної в 1950–1960-х рр. (Київський театр ім. І. Франка, 1938 р., режисер Г. Юра, художник А. Петрицький, композитор М. Вериківський; 1972 р. — режисер В. Скляренко, художник П. Злочевський, композитор В. Рождественський; Запорізький театр ім. М. Щорса, 1957 р., режисери — І. Богаченко, Л. Броневська, художник — В. Геращенко, композитор — Б. Яровинський; Волинський обласний музично-драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка, 1960 р., режисер — М. Мальцев, художник — Ю. Миц; Хмельницький обласний музично-драматичний театр ім. Г. Петровського, 1969 р., режисер — А. Кац, художник — Г. Маслій, композитор — А. Горошко, хореограф — Є. Шваро та ін.).

З одного боку, у цих сценічних втіленнях ми бачимо продовження традицій театру корифеїв, піднесених у ранг ідейно-естетичного канону (на кшталт «системи Станіславського» для радянського театру в цілому) та потлумачених у річищі класової боротьби. З цієї точки зору твір Старицького входив до обойми «ідейно правильних» — адже у ньому виведено, якими негативними суб'єктами були куркулі та їхні діти і як вони знущались над бідними, але чесними людьми. З іншого боку, лірична фабула та пісенний лад «пом'якшували» цей сюжет, виводили його на рівень більш загальногуманістичний, ніж, власне, соціальний. Характерним є відгук преси на виставу Волинського театру: «Були пани, були раби. Темрява і забобони душили людей. <…> Гіркими слізьми зросили сільські бідарі дороги в пошуках кращої долі. Як тільки не знущались з них куркулі! <…> Як страшний кошмар минулого, постає воно в наші щасливі і радісні дні лише в книгах і виставах. Але щоб глибше любити прекрасне сьогоднішнє життя, слід знати минуле народу, особливо нашій молоді». Автор статті В. Симакович наголошує на тому, що Старицький у своїй драмі порушує моральні, соціальні та естетичні проблеми, а «від

режисера-постановника вимагалося прочитати п'єсу зірким оком художника і знайти в ній ту золоту основу, яка б стала спрямовуючою силою вистави». І критик вважає, що «постановник, в. о. головного режисера М. Мальцев, правильно зробив, забарвивши спектакль глибоким соціальним звучанням. Він не збився на спокусливу побутовщину, не пішов лише по лінії розкриття і смакування любовних ситуацій. А на цей хибний шлях збитися було дуже легко» [6].

Третій етап пов'язаний із написанням драматичної поеми «Дівчина з легенди», автором якої є Л. Забашта, поеми «Марина Чурай» (1967) І. Хоменка та, головним і визначальним чином, — із створенням Ліною Костенко історичного роману у віршах «Маруся Чурай» (1979 р.) та його подальшими сценічними інтерпретаціями на рубежі 80–90-х рр. XX ст. Історія сценічних втілень поем Хоменка та Забашти, на відміну від «Марусі Чурай» Л. Костенко небагата: «Марина Чурай» — Кримський обласний український драматичний театр, 1960-ті рр.; «Дівчина з легенди» — Тернопільський обласний український драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка, 1972 р., режисер — Я. Геляс, художник — М. Стецюра, музичне оформлення Є. Корницького; «Маруся Чурай» Волинського обласного музично-драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка, прем'єра — 1977 р., режисер — Б. Лур'є, художник — С. Мохов, композитор — В. Гомоляка.

Щодо Л. Костенко, то у період становлення сучасної української державності Маруся Чурай стала знаком цього становлення: на шляху відновлення нацією власної ідентичності остання природно відшукувала подібні культурно-історичні опори, джерела, корені. «Марусю Чурай» у різних форматах (у т. ч. у форматі моновистави) поставили тоді Львівський театр ім. М. Заньковецької (1989 р., режисер — Ф. Стригун, художник — М. Кипріян, композитор — В. Камінський), Львівський театр ім. Леся Курбаса (1990 р., режисер — В. Кучинський), Харківський театр ім. Т. Г. Шевченка (середина 1990-х, режисер — І. Борис, художник — Т. Медвідь, виконавиця — Л. Стілик (моновистава), Дніпропетровський театр ім. Т. Г. Шевченка (1993 р., режисер — М. Волошин, сценограф і художник по костюмах — В. Миколюк, композитор — В. Камінський) та ін. Характерний є погляд рецензента Г. Липківської на тогочасну репертуарну афішу Львівського театру ім. М. Заньковецької: «Театр (Заньковецької) <...> очолив, якщо вживати політичну термінологію, «національно-визвольний рух» в українському театрі. «Гайдамаки», «Шевченківський концерт», «Вертеп», «Маруся Чурай» за Ліною Костенко — масштабні, багатофігурні, статичні,

як правило, насичені співами, у жанрі, наближеному до «літературного монтажу», — стали виявом чітко визначених політичних та естетичних спрямувань» [7].

Фактично, саме твори І. Хоменка, Л. Забашти та Л. Костенко певною мірою заклали підґрунтя для того сплеску національного самоусвідомлення, яким характеризувався рубіж 1980–1990-х рр.

Зрештою, сучасний етап тлумачення образу Марусі Чурай можна пов'язати з двома виставами, які вводять сюжет у глибші національні та загальнокультурні шари: «Нехай одразу двох не любить» («містерія кохання» за мотивами «Ой, не ходи, Грицю...», Київський театр драми і комедії, сценічна версія Н. Дубини, режисер М. Яремків, 2000 р.) та «Маруся Чурай» Івано-Франківського обласного українського музично-драматичного театру ім. І. Франка («містерія-ораторія» за однойменним твором Ліни Костенко, режисер Є. Курман, 2006 р.).

Як писала преса, «запрошений із Харкова режисер Микола Яремків вирішив зануритися в глибину століть. Дія відбувається ніби поза часом та простором. Звучать автентичні мелодії. Обмаль декорацій. Стилізовані під народні костюми, котрі не належать жодному народові. Та й актори втілюють на сцені не конкретну історію конкретних людей, а лише їхню духовну сутність» [8].

У свою чергу, Є. Курман в Івано-Франківську підніс виставу до канону античної трагедії. Паралелі з нею доволі прозорі: це і хор на сцені, який практично веде діалог з героями; це перенесення основних подій за межі сценічного майданчику; це мінімалізованостримана сценографія, чужа ілюстративності; це, врешті-решт, простір усієї дії — так не по-національному холодний та розлогий, що глядач, звиклий до тинів, мальв та голосінь, навіть попервах лякається, відчуваючи цю інші ість. У цьому сенсі Маруся є вповні героїнею трагедії у первісному її розумінні: вона — носій трагічної провини, котра, як відомо, не завжди збігається з провиною моральною (за висловом Гегеля, «у грецькій трагедії колізії породжуються аж ніяк не злою волею, злочином, ницістю або просто нещастям, але <...> моральним правом здійснити певне діяння» [9].

Отже, у другій половині ХХ ст., внаслідок створення драматичних поем Л. Забашти «Дівчина з легенди» (меншою мірою), І. Хоменка «Марина Чурай» та історичного роману у віршах «Маруся Чурай» Ліни Костенко, а також завдяки згадуваним оригінальним сценічним втіленням міф Марусі Чурай набирає універсальних рис архетипу, але, можливо, на противагу, у цей же час з'являються версії «істин-

ного обличчя» української піснетворки, за якими вона — банальна вбивця. Яскравим прикладом цього можуть слугувати роздуми Олеся Бузини, викладені ним фактично у збірці памфлетів «Тайная история Украины-Руси» (2006 р.). Автор саркастично стверджує, що «в исторической памяти Маруся застряла в основном благодаря песне «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці», а еще как одна из первых украинских женщин-химиков. Она знала где, когда и какое зелье копать, в каких пропорциях его смешивать и как за считанные минуты молодого, здорового, только что скакавшего в гопаке казака превратить в неподвижно лежащий труп в шароварах.

Жертвой научных познаний Маруси и оказался Григорий Бобренко — казак того же Полтавского полка. Пообещав взять поэтессу в жены, он неожиданно изменил решение и женился на некой Гале Вишняк. Пылкое сердце девы-химика не выдержало и подсказало травануть незадачливого Грицька, о чем осталось собственноручное стихотворение Маруси:

В неділю рано зіллячко копала...

Можно ли после этого называть Марусю «воплощением нравственной красоты украинского народа»? Трудно сказать. По современному Уголовному кодексу она пошла бы по статье «преднамеренное убийство с отягчающими обстоятельствами» (Гриць-то полтора дня мучился, выхаркивая перед смертью свои внутренности). Но если взять в качестве основного правила народной морали принцип: «И сам не гам, і другому не дам!» то тогда, конечно, Маруся — идеал...

Как бы то ни было, эта бессмысленная уголовная история сумела поразить даже наших диковатых предков, живших в ту эпоху, когда людей резали чаще, чем свиней» [10].

Таким чином, на початку XXI ст. відбувається деміфологізація образу Марусі Чурай, але не на сцені, а в постмодерній літературі. Тобто література і сцена демонструють своє розходження, загалом притаманне українському театральному процесові останніх двадцяти років. Чому відбувається таке переосмислення? Література постмодерну взагалі знижує, «перекручує» і «перебріхує» постаті, сюжети та символи, які у попередню епоху вважалися знаковими і ледь не сакральними: так, у «Посталому революціонерові» Євгенія Лєшана Маруся («прихована натуралка з контрреволюційними планами») діє на тлі портретів Че Гевари, Фредді Мерк'юрі, бюсту Бориса Мойсеєва в будьонівці. За свідченням автора, котрий свого часу був учасником «лівої» інформаційної електронної розсилки

та інтернет-дискусій UA-LEFT, в якій брали участь члени комуністичного радикального руху, усі персонажі п'єси мають свої прототипи. Усі, окрім Марусі Чурай; за твердженням Є. Лєшана, вибираючи ім'я персонажа, він виходив із необхідності дати яскраве впізнаване ім'я, яке вже посіло вагоме місце в колективній свідомості і при цьому ім'я мало різко дисонувати з ситуацією, описаною в п'єсі та з самим персонажем, щоби підкреслити всю абсурдність цієї ситуації (твердження автора взяті з особистого листування з ним — *Е. З.*).

Повертаючись до зв'язку історії Марусі Чурай із національною міфологією, зазначимо, що тут знайшли своє втілення, принаймні, три засадничі національні міфи:

1. Міф про українське село як утілений рай — та про золоту добу козаччини (варіація універсального міфу про «золотий вік»);

2. Міф про жінку-Берегиню — у даному разі, берегиню морального закону, бодай і шляхом злочину (варіація універсального міфу про Медею);

3. Міф про пісню як організуючий духовний стрижень нації, відтак — про Митця-піснетворця як постать сакральну, жертовну й невіддільну від цієї нації (варіація універсального міфу про Орфея).

Міф загалом створює певну типову модель ситуації і випробовує людський тип в ній. У героях міфу персоніфікуються найбільш типові риси того чи іншого явища психологічного типу і філософських понять. Постать Марусі Чурай є втіленням духовних засад, поетичного світосприйняття, трагічної долі нації, пов'язаної з комплексом жертви. Трагічна доля Марусі екстраполюється на трагічну долю України; і через усі заперечення та ствердження реального існування Марусі Чурай (переконливі документальні факти щодо останнього наводить М. Степаненко (11), попри піввікові штампи життя її образу на кону українських театрів, попри твердження «то воплощеніє духу пісні малоросійської в сій хвигурі суть ничтожне…», як свого часу написали в її рідній Полтаві про проект пам'ятника, роблячи акцент на тому, що Чурай — вбивця, а образ її є недолугим, вона продовжує жити — чи не найзнаковіша постать національної культури та історії. І правий був І. Хоменко, чия драма стала його лебединою піснею, кажучи про вічну любов, що надовго пережила і Марусю, і Гриця:

І хай проз нас пройде багато літ –
Ми будем жити вічно, не загинем,
Бо душі наші проростуть у світ –
Твоя бузком, моя катраном синім…

1. Дівчина з легенди — Маруся Чурай / Упорядкув., підгот. текстів та післямова Л. С. Кауфмана. — К., 1967.

2. *Войтович В.* Українська міфологія. — К., 2002. — С. 316.

3. *Волькенштейн В.* Драматургия. Изд. 5-е, доп. — М., 1969. — С. 145.

4. *Рощенко О. Г.* Діалектика міфологеми і нова міфологія музичного романтизму: Автореф. дис. ... д-ра мистецтвозн. — К., 2006. — С. 3.

5. Історія розвитку міфокритики: Огляд основної літератури // http:// iournlib.univ. kiev.ua/index. Php.

6. *Симакович В.* Ще один творчий успіх: Прем'єра «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці» в Обласному драматичному театрі імені Т. Г. Шевченка // Радянська Волинь. — 1960. — 15 лист.

7. *Липківська Г.* У лабетах спокусливого часу // Вісті з України. — 1992. — 27 серп. — 2 вер.

8. *Афоніна А.* Експеримент у театрі на лівому березі: нудота чи новаторство? // Хрещатик. — 2000. — 17 жовт. (Буклет театру).

9. *Гегель Г. В. Ф.* Драматическая поэзия // *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика: В 4 т. — М., 1971. — Т. 3. — С. 591.

10. *Бузина О.* Тайная история Украины-Руси. — К., 2006. — С. 212–213.

11. *Степаненко М.* Коло Марусі Чурай // Мистецтвознавство України: Зб. наук. пр. — К., 2007. — Вип. 8. — С. 285–294.

Андрій КАРНАК
старший науковий співробітник
ІПСМ НАМ України,
кандидат мистецтвознавства

УКРАЇНСЬКА СУЧАСНА МУЗИКА ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ
Самоідентифікація маргінесу

На початку нового століття українська академічна музика переживає не найкращі часи. Причин тому багато, і частину з них ми обговоримо в межах даної дискусії.

Мистецтво є дзеркалом сучасного стану соціокультурної ситуації в країні. Музика не є виключенням з цього правила. Суттєві зміни у пріоритетах державної політики щодо підтримки (або непідтримки) мистецтва загалом не могли не відбитися і на стані культури України за останні вісімнадцять років.