

# ПИТАННЯ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

УДК 7.072

*Миленька Галина Дмитрівна,  
кандидат мистецтвознавства, професор,  
проректор з наукової роботи  
Київського національного університету театру,  
кіно і телебачення ім. І.К. Карпенка-Карого*

## **КУЛЬТУРОТВОРЧИЙ ПОТЕНЦІАЛ НАЦІОНАЛЬНОЇ ТЕАТРАЛЬНОЇ ТРАДИЦІЇ: ВІД Г. Е. ЛЕССІНГА ДО П. СЛОТЕРДАЙКА**

*У статті проаналізовано креативний потенціал імпровізаційного майданового театру Німеччини та його осмислення у теоретичній спадщині Г.Е. Лессінга і Й.В. Гете. З метою виявлення продуктивності використання досвіду національної театральної традиції, зокрема, комічної зухвалості блазнівських персонажів, у коло дослідження залучені відповідні праці Жан-Поля, К. Розенкранца, А. Шопенгауера та П. Слотердайка.*

**Ключові слова:** театр, народна традиція, балаганні видовища, імпровізаційні площадні вистави, блазнівські персонажі, старовинна німецька драма.

**Миленькая Галина Дмитриевна. Культуротворческий потенциал национальной театральной традиции: от Г.Э. Лессинга до П. Слотердайка.**

*В статье проанализирован креативный потенциал импровизационного театра Германии и его осмысление в теоретическом наследии Г.Э. Лессинга и И.В. Гете. С целью выявления продуктивности использования опыта национальной театральной традиции, в частности, комических шутовских персонажей, в поле исследования включены соответствующие работы Жан-Поля, К. Розенкранца, А. Шопенгауэра и П. Слотердайка.*

**Ключевые слова:** театр, народная традиция, балаганные представления, импровизационные площадные представления, шутовские персонажи, старинная немецкая драма.

**Halyna Mylenka. Culture forming potential of national theatrical traditions: from G. E. Lessing to P. Sloterdijk.**

*The article explores the creative potential of improvisational vulgar theater of Germany and its reflection in the theoretical heritage of G. E. Lessing and J. W. Goethe. In order to detect the productiveness of use of national theatrical traditions practices, in particular comic impudence clownish characters, in the range of research are involved relevant works by Jean-Paul, K. Rosenkranz, A. Schopenhauer and P. Sloterdijk.*

**Key words:** theater, folk tradition, farcical performance, improvisational vulgar performances, clownish characters, old German drama.

Художня і теоретична спадщина Й.В. Гете є широко дослідженою як вітчизняними, так і зарубіжними ученими. Водночас проблема впливу старовинної народної драми і вуличних імпровізацій на його творчість і до нині залишається

недостатньо вивченою. Дослідження аспекту поглядів Й.В. Гете становить інтерес не лише для історії театрального мистецтва, але і для більш глибокого осмислення загальних культурологічних вимірів німецької ментальності.

Щоб зрозуміти значимість звернення Й.В. Гете до народної німецької драми і оцінити його прихильність до народних видовищ, необхідно, хоча б у загальних рисах, оглянути стан німецького театру, який був успадкований Просвітництвом. На відміну від таких країн, як Франція і Англія, де процес професіоналізації театру відбувся на століття раніше, театральне життя Німеччини обмежувалося незграбними аматорськими виставами придворних театрів, постановками помпезних "державних дійств", спектаклями італійських, французьких і англійських гастролерів. Єдиним "живим" видовищем були балаганні імпровізовані вистави, які завдяки дотепам і витівкам блазнівських персонажів користувалося незмінним успіхом як у плебейських низів, так і аристократії.

Натомість прибічники класицистського вектору професіоналізації німецької сцени вважали, що імпровізаційна буфонада і незграбні та вульгарні блазні стали позором німецької сцени і мають бути з неї "вигнані". Невипадково навколо фігури Арлекіна, котрий у XVIII ст. був незмінним учасником всіх, навіть найсерйозніших, видовищ, у Німеччині розгорнеться справжня літературна і театральна боротьба. Водночас, коли йдеться про "вигнання" Арлекіна з німецької сцени необхідно враховувати, що його ім'я використовувалося як збірний, узагальнюючий образ, оскільки, завдяки гастролям італійських театральних труп у Німеччині, всіх комічних простаків починають називати арлекінами.

Першим на захист Арлекіна встав Г.Е. Лессінг і по суті виступив його персональним адвокатом, піддавши нищівній критиці позицію апологетів "правильного" французького театру. На думку М. Бахтіна, "за вузьким питанням про Арлекіна стояла більш широка і принципова проблема допущення у мистецтві явищ, що не відповідали вимогам естетики прекрасного і піднесеного..." [1, 43]. Наразі М. Бахтін посилається на роботу Юстуса Мозера (1720–1794) "Арлекін, або захист гротескно-комічного", в якій підкреслюється, що Арлекін – "це частка особливого світу, куди входять і Коломбіна, і Капітан, і Доктор, і ін., тобто світу комедії дель арте. Світ цей має цілісність, особливу естетичну закономірність і свій особливий критерій досконалості, що не підкорюється класицистській естетиці прекрасного і піднесеного" [1, 43]. Відомо, що Г.Е. Лессінг вельми позитивно оцінив статтю Ю. Мозера, що в ній Арлекін "весело" і "грунтовно" захищав свої права перед обличчям критики [5, 72]. Г.Е. Лессінг також підтримав заклик стосовно відновлення у правах Арлекіна як носія комедійно-гротескового елемента у комедії, водночас він не поділяв його наміру "відвести гротескним образам" лише "бокову кімнату у храмі мистецтва" [5, 414].

Відстоюючи права комічного блазня, Г.Е. Лессінг знаходить очевидні паралелі в історії театру, зокрема доби античності. Чому ми повинні бути розумніше, "ніж навіть були римляни і греки?", – запитує він, – "хіба їхній паразит був не тим самим, що наш Арлекін? Хіба у нього теж не було свого особливого костюму, в якому він переходив з однієї п'єси в іншу? Хіба у греків не було особливого роду драми, що в ній неодмінно повинні були виводитися на сцену сатири чи підходили вони до сюжету п'єси, чи ні?" [5, 72].

У 1804 р. Жан-Поль (Йоган Пауль Фрідріх Ріхтер), досліджуючи проблему переходу від комічного у драмі до комічного у ліриці, підкреслить, що ще Лессінг у "Гамбурзькій драматургії" припустив, що "паразит давньої комедії – це Арлекін" [3, 179], а фігури Блазня і Гансвурста визначить найкращим акумулюючим началом сценічної дії і лірики. У праці "Підготовча школа естетики" Жан-Поль обґрунтовує свою позицію функціональним значенням блазнівського персонажу, який в античній комедії, у відповідності з давньогрецькою традицією, виконував місію Хору. Отже, вважає Жан-Поль, як Хор "підносився над дійовими особами, оскільки не був дійовою особою", так і Арлекін, який "не був сам по собі персонажем, повинен наче представляти комічний настрій і, ні у що не втручаючись і не палаючи пристрастями, повинен все лише грати як справжній бог сміху, як уособлений гумор" [3, 179]. Те, що "у цього доброго хориста" згодом відібрали "вхідний квиток на сцену" [там само], дослідник пояснює не незмінністю його жартів, "оскільки жарти просто були розписані між ролями", а специфікою грубого площадного гумору, "нешляхетним походженням та дурним вихованням Арлекіна", що народний персонаж зберіг ще з давньоримських часів, хоча, продовжує Жан-Поль, "він мав рости разом із вимогами часу". Таку трансформацію народного комічного образу у відповідності до соціально-історичних змін, що врешті-решт і принесло йому визнання, дослідник вбачає у драматургії Шекспіра, у комедіях якого "дурникам і грубіянам притаманна дотепність, а не каприз, але у серйозних його п'єсах примхливість комічних персонажів доходить до гумору" [3, 179]. Позбавлений честі ще у римлян, як звичайний паразит, котрий "терпів жарти над собою, (...) аби йому дали поїсти", продовжує Жан-Поль, блазень і у подальшому залишався "мішенню, а не стрільком" і, споглядаючи за тим, як жива людина, хоча і у "строкатому одязі" блазня, потерпає від приниження, викликало "моральний біль при вигляді такої витрати сил людських (приємної одним римлянам, котрі заради жарту влаштовували на аренах справжні війни і відтворювали справжні катування)" [3, 180].

Але це лише один бік проблеми, і те, що Жан-Поль обмежує свою аргументацією особливістю культури XVIII ст., коли "моральне" співстраждання "взяло гору над радістю" при спостереженні за долею Арлекіна, а він сам перетворився "швидше на предмет співстраждання, аніж співрадування" [3, 180], дозволяє говорити про певну уразливість його позиції стосовно змістовного значення народного блазнівського персонажу і його "вигнання за куліси". Це стосується і висновку філософа щодо можливих перспектив повернення Блазня на театральні підмостки. На думку Жан-Поля, якби образ Арлекіна піддався змінам, що їх вимагав "розвиток культури", якби "хоч трішки ушляхетнився – морально", він знов би повернув свої права. Таким чином, дослідник, з одного боку, розуміючи потенціал історичної і драматургічної життєздатності народного персонажу, не бажає його втрачати, проте з іншого – хоче бачити його "вільним, безкорисливим, дикуватим, цинічним, – одним словом: Діоген Синопський, повернись до нас Гансвурстом, і ми залишимо тебе на нашій сцені" [3, 180]. Більш того, автор "Естетики" вимагає, щоб блазні "неодмінно" розсталися із своїми "запічними і кухонними прізвиськами", щоб Гансвурст, Пікельхерінг, Касперль, Ліпперль "предстали перед нами в образі людини солідної з

іменем невідомим іспанським – Косме, Граціозо ..." [там само]. Жан-Поль сподівається, що колись і у Німеччині з'явиться автор, котрий створить "чудову" комедію і у довершення "дня творіння", створить "розсудливого Адама – Арлекіна" [3, 179], що ще раз підтверджує односторонність його погляду на фігуру традиційного комічного персонажу.

Майже одночасно із виходом трактату Жан-Поля, на боці "незамінних" майданових персонажів виступив і Й.В. Гете. Його враження від італійського театрального життя, що було викладене у "Першій подорожі до Італії", на відміну від висловленої Жан-Полем позиції, виявляє продуктивність збереження в образній системі комедій живої народної традиції. Зокрема, захоплений відгук Й.В. Гете на венеціанську виставу за п'єсами К. Гоцці підтверджує можливість використання типів-масок імпровізованої майданової комедії у драматургії XVIII ст. без їх перетворення на "солідних" дійових осіб. "Маски (...), відзначає учений, відмінно вписуються у загальну картину життя" [2, Т.9, 54], що відтворювалося на сцені. Особливо його вразили такі традиційні для італійського народного театру персонажі, як маленька товстушка Смеральдіна, сповнена "життя, моторності і веселощів" і сухорлявий Брігелла, який вміло користувався мімікою і виразно жестикулював. Й.В. Гете навіть не був засмучений "чудернацькими костюмами" [2, Т.9, 54] героїв, що також було однією з характерних рис народних персонажів комедії дель арте, оскільки вони традиційно конкретизували "вік, характери людей, стану приналежність" [2, Т.9, 54].

Не менш захоплено Й.В. Гете передає своє враження і від перегляду "Кьоджинських пересудів" К. Гольдоні, котрий, на його думку, "рукою великого майстра" "з суцільної дрібниці" створив чудову комедію. Як відомо, внеском К. Гольдоні у ствердження національного театру Італії стало створення літературної комедії із збереженням традиції народної майданової культури шляхом креативної трансформації вуличних типів-масок у повноцінні персонажі професійної драматургії. Й. В. Гете, власне, і був вражений живим народним началом, яким була сповнена вистава за комедією К. Гольдоні, і "правдивим зображенням" виконавцями повадок і звичаїв людей з народу, що викликало у публіки "буйні веселощі" [2, Т.9, 53]. У такий спосіб, Й.В. Гете відкрив і другий бік життєздатності майданових блазнів і їх сценічного права, в чому їм було відмовлено Жан-Полем, і які, навіть не змінюючи строкатого одягу і характерних рис, впевнено і органічно продовжували своє життя у літературних комедіях К. Гольдоні і К. Гоцці.

У книзі мемуарів Й.В. Гете "Поезія і правда" простежується його відвертий інтерес до німецького народного театру: "Я задумав написати за образом і подібністю до старонімецьких балаганних лялькових комедій бешкетну штучку під назвою "Весілля Гансвурста" [2, Т.3, 695]. Попередньо накреслюючи драматургічний план цієї п'єси, він визначає і її сценографічне рішення. При цьому, згідно задуму Гете, головним мав би бути не лише цікаво закручений сюжет, а в першу чергу відтворення балаганної атмосфери імпровізаційної комедії і той тип карнавальних персонажів, які становили душу народного вуличного видовища. Основною тональністю "Весілля Гансвурста", за Гете, повинен був стати "невтримний розгул веселощів". При цьому великого значення він надавав і ви-

бору імен для персонажів майбутньої п'єси, оскільки у карнавальній і імпровізаційній традиції персоналізація героя виявляла його типову сутність. Невипадковість появи таких типів, як Шахрай, Гнус, Маклот та їм подібних Й.В. Гете пояснював в такий спосіб: "зухвала витівка присвоїти всім дійовим особам прізвиська, які б всі склалися з споконвічно німецьких лайливих слів, котрі одразу визначають сутність і взаємовідносини персонажів" [2, Т.3, 606].

Комічний герой вуличних інтермедій приваблював Й.В. Гете і раніше. Для своїх друзів по Лейпцігському університету як жартівливу розвагу він створює імпровізований сюжет, в якому "... з'являвся Арлекін з двома великими лантухами" [2, Т.3, 256]. Цей сюжет було написано ним як жартівливий пролог до п'єси "Медон" Клодіуса (немає відомостей), в якій для нього і його друзів надмірна "мудрість, великодушність і чесноти здавалися смішними..." [2, Т.3, 256]. За гетевським сюжетом, Арлекін виходив з двома великими лантухами, які ставив на просценіум і після традиційного набору жартів повідомляв глядачів щодо їх змісту: перший був "набитий благодіяннями, котрим гріш ціна", другий – "переконаннями, що за ними нічого не стоїть". Але алегорія "достойнств" п'єси Клодіуса і сама ставала об'єктом алегоричного осмислення, оскільки і "благодіяння" і "переконання" ставали "морально-естетичним піском", який актори мали кидати у глядача. Таке подвійне "перевертання" пересічного значення реальних речей було у руслі просвітницької ідеології. Тому не випадково перед переглядом "Медона" найкориснішою порадою для здоров'я глядача, яку "серйозним тоном" проголошував Арлекін ставали його застереження – "закривати очі", щоб "морально-естетичний пісок" не завдав їм шкоди, оскільки він їх "друг і бажає їм лише добра" [2, Т.3, 256].

Ці міркування Й.В. Гете часів студентського життя спонукають звернутися до монографії П. Слотердайка "Критика цинічного розуму". Досліджуючи проблему зухвалості, сучасний німецький філософ кінця ХХ ст. доходить висновку, що в її історії істотну роль у "розповсюдженні веселої норовистості, відіграють три соціальні місця: карнавал, університет й богема", що функціонують "як вентиляційні пристрої, крізь які могли дістати тимчасовий вихід потреби не враховані в соціальному житті" [7, 129]. Так само, як і Й.В. Гете і М.М. Бахтін, П. Слотердайк надає карнавалу значення своєрідного струсу у соціальному бутті людини, називаючи стародавній карнавал "ерзацреволюцією бідних" [там само]. У своїй характеристиці він звертається до традиційного алгоритму проведення народних святкувань у Давньому Римі, де в надрах духу і мислення римлян був народжений принцип "перевертання", коли на час проведення карнавальних святкувань, раби набували право перетворюватися на панів і навпаки, а обраний король дурнів "один день і одну ніч керував принципово перевернутим світом" [там само].

Соціальний аспект зухвалості карнавалу П. Слотердайк пояснює тим, що "бідні і порядні пробуджувалися до життя, про яке вони мріяли (...). Можна було говорити правду і неправду, бути гоноровим і непристойним, п'яним і шаленим" [7, 129]. Посилаючись на М. Бахтіна, філософ відзначає, що сатиричний момент пізньосередньовічного карнавалу був запозичений мистецтвом, а його пародійний дух інспірував "перетворення дурнів і Арлекіна, паяців і Касперля на видатних фігур

великої сміхової традиції, яка в житті суспільства здійснює своє призначення навіть тоді, коли вже немає Карнавального вівторка (останній день карнавалу)" [7, 129]. Відтак П. Слотердайк стверджує, що класове суспільство "навіть чи зможе обійтися без допомоги перевернутого світу й божевільних днів" [7, 129].

Університетське життя Гете, веселі розваги лейпцігського студентства, про що йшлося вище, також цілком "вписуються" в обґрунтовану П. Слотердайком теорію зухвалості. Університетські роки, констатує філософ, "були для студентської молоді часом відстрочки від серйозного життя, коли можна дати собі волю, перш ніж почнеться кар'єра й життєва рутинна". При цьому автор "Критики цинічного розуму", підкреслює, що "життя, що обертається навколо університетів, додає за буржуазних часів поняттю молодості особливого присмаку" [7, 130].

Повертаючись до років навчання Й.В. Гете, важко не погодитись із цими твердженнями, оскільки представлені у його біографічній книзі "Поезія і правда" спогади про університетське життя цілком можуть бути репрезентовані як "весела норовистість" і "зухвалість". Насмішки над професором Геллертом, ім'я котрого студентами "відмінювалося на всі лади" [2, Т.3, 250], і професором Клодіусом, котрого обрали "мішенню для своїх дотепів" [2, Т.3, 255], пародіювання "дивацтв" гувернера Беріша [2, Т.3, 250–257] тощо, і, власне, резюме самого Гете після певного часу перебування у Лейпцігському університеті: "поступово насувався той час, коли всі авторитети перестали існувати для мене" [2, Т.3, 250]. Доречно відзначити, що імпровізований сюжет-пародія на п'єсу "Медон" Клодіуса з залученням фігури Арлекіна був написаний і розіграний у винному кабачку – у місці постійних зібрань студентів після занять. У таких "невинних дуріннях ми марнували дорогоцінний час" [2, Т.3, 254], – згадував Й.В. Гете пору свого студентства. Відтак, лейпцігська молодість Й.В. Гете, як і студентське життя будь-якого університетського міста, насправді є особливим світом, де грає не розтрачена енергія інтелектуальної і емоційної зухвалості. Цей факт сприймається як своєрідний аргумент ідеї соціальної зухвалості П. Слотердайка, який стверджував, що університети "аж ніяк не були місцями лише навчання й дослідження", оскільки "молода інтелігенція (...) була достатньо кмітливою, щоб знатися на чомусь кращому за саме зубріння" [7, 129].

Пояснення популярності народних комедійних персонажів можна знайти і у праці К. Розенкранца "Естетика потворного", котрий через введення в обіг таких дефініцій, як "грубе", "незграбне", "пересічне" та ін. встановлює зв'язок між потворним і комічним. Німецький філософ вважає великою помилкою отожднювати грубість із поняттям "селянин", пояснюючи це тим, що у своїй генезі селянин є рівним сільському аристократові, оскільки вільний селянин, у своїх звичках і манерах "виявляє себе потужно, як сила природи, але ніяким чином грубим – навпаки, таким, що усвідомлює свою силу, (...) сповнений природною шляхетністю" [6, 177]. Але на сходинах соціальної ієрархії "аристократія будь-якого рівня буде вважати манери соціальних верст, що їм підкорені, грубими і незграбними" [6, 177].

"Неотесаність" є ігноруванням манер, підкреслює К. Розенкранц, і у контрасті з міським мешканцем селянин може бути названий селянином, грубим. Але

з естетичної точки зору його образ став сприйматися як відразливий лише тоді, коли феодальна аристократія піддала його крайній експлуатації, (...) коли своєю жорстокістю і грубою поведінкою вона виробила у селян жорстокість і грубість, а своєю зарозумілістю і снобізмом віддалила їх від себе" [6, 177]. Своєї черги, це сформувало у селянина впертість, що піддавалася осміянню як людини обмеженої і неспритної, робить висновок дослідник.

Ці міркування К. Розенкранца піднімають глибинний шар родової свідомості людини, а у контексті пояснення популярності народних видовищ надають неоціненний матеріал. Звернення до історії становлення міської театральної культури майданів і вулиць, у тому числі і німецької, демонструє, що її особливості багато у чому були спричинені суттєвим поповненням міського населення збіднілим селянством, яке втікало від жорстокої експлуатації феодалів. Тому при аналізі розмислів філософа необхідно враховувати, що колишні представники села не лише склали основу мандрівних акторських труп, але і той вуличний натовп глядачів, який оточував імпровізований сценічний кон.

Історичний і соціальний анонс К. Розенкранца специфіки джерел народної грубості, на нашу думку, пояснюють інтерес до традиційних фарсових персонажів як життєво правдивих і несправедливо принижених. Тобто вуличний натовп, що спостерігав за їх пригодами, на якомусь несвідомому рівні, відчував свої коріння, підтримував їх як таких, що несправедливо потерпають від образ, і радів разом із ними у разі перемоги, оскільки ця перемога сприймалася як заслужена і справедлива.

У К. Розенкранца знаходимо і "соціальне пояснення" зневаги аристократів до вуличних імпровізацій як таких, що своєю грубою і неотесаною буфонадою ображали їх витончений смак. Повернувшись до позиції прибічників розбудови німецького театру у відповідності до класицистських канонів, через висновки К. Розенкранца, можна зрозуміти виявлення не лише їх соціальної, але і особистісної, психологічної потреби бути причетними до аристократії, насамперед – аристократії духу. Тоді стає зрозумілим, чому французький класицизм, з його нівелюванням всього, що стосується ординарного життя звичайної людини, важкої праці і життєвих подробиць визначається ними зразковим, а імпровізований фарс майдану, з його недоладними і грубими персонажами перетворюється на головний об'єкт критики.

Німецький філософ не оминає увагою і питання суто структурних елементів комічних видовищ. Досліджуючи проблему значення форми у різних видах мистецтва, зокрема її "становлення як перетворення в інше", К. Розенкранц відзначає, що "будь-який рух – навіть зникнення і припинення – красивий" [6, 72]. До комічного ефекту, розвиває свою думку філософ, призводить "безперервне повторення однієї і тієї самої зміни" [6, 74], до того ж безперервне прагнення "до зміни образу і постійне повернення в минулу форму виконує тут роль комічної сили". Цей прийом, коли "деяка форма заявляє про себе, але замість очікуваного виникає протилежне, як розчинення форми, що народжується, у деяку скінченність, що суперечить нашим очікуванням" [6, 75], К. Розенкранц виявляє у мистецтві акробата, клоуна, циркового наїзника, і окремо зауважує, що його "успішно застосовують у фарсі" [6, 75]. Підтвердженням цього, власне, і є

специфіка народного театрального видовища, що воно сповнене повторенням одних й тих самих реприз, несподіваних рухів і реплік, всілякого роду "перевернень" і переодягань, а також невідповідності витончених мовних оборотів грубій зовнішності і навпаки.

В інстинктивному прагненні мистецтва до різноманіття, підкреслює К. Розенкранц, міститься небезпека створення "смішної мішанини", що може дійти до потворного [6, 76]. Проте прийнятною "безладна плутанина і метушня" стає "у зрізі комічного" і, та асиметрія, яка може при цьому виникати "не є простою відсутністю форми – вона є маніфестацією деформації" [6, 80]. Характеризуючи використання прийому деформації, автор "Естетики потворного" відзначає, що "особливо улюблений комічний тип народжується у драмі (...), де "всі позитивні події серйозної галузі сюжету відтворюються заново в ніщійності комічного і через цей паралелізм посилюють їх пафосний ефект" [6, 81].

Щодо діалектів і жаргону, що були одним з специфічних комічних прийомів виконавців імпровізованих вуличних вистав, філософ розкриває їх смислове значення, зауважуючи, що така мова "сама по собі виключає нас з цивілізації і рафінованого буржуазного суспільства" [6, 118].

Виявляючи зв'язки прекрасного, потворного і комічного, К. Розенкранц звертається до аналізу такого феномену як карикатура, який "у своїх хамелеонських перетвореннях і в їх різних кореляціях (...) є невичерпним" [6, 227]. У комічних народних видовищах не обійтися і без карикатури, стверджує К. Розенкранц, наводячи за приклад "фігури ненажери, базіки, пустуна і дурня Пьєро, котрого всі луплять" [6, 235]. Власне, що стосується виникнення типу-маски Пьєро, філософ зауважує, що він був породжений "з одягів Полішинеля і карикатури Арлекіно", і по суті сам "є карикатурою" [6, 235]. К. Розенкранц вважає, що карикатура повинна представити ідею, під виглядом її відсутності, а сутність під виглядом перекрученості її явища, але ця відсутність ідеї і ця перекрученість повинні відобразитися у реальному середовищі, тобто передбачати "мистецтво індивідуалізації" [6, 238].

Одним з прикладів "найдосконалішої" [6, 239] карикатури, учений вважає типи-маски італійської комедії дель арте – Арлекіно, Панталоне, Доктор, Скармуш, Полішинель та ін., – які були породжені "романською ателаною", першим народним допрофесійним видом театрального видовища давніх римлян і, шляхом мутації проникли на майданові сцени Італії. При міграції типів-масок з Італії на сцени інших країн Західної Європи, вони отримували інші імена, але так само містили "у собі всі аспекти потворства, розведеного в комічному" [6, 239]. Вони "все пародіювали, але пародіювали через конкретну індивідуалізацію, яка має історичні основи в таких містах як Лондон, Париж, Берлін" [6, 239]. Посилаючись на досвід Театру Леопольда у Відні, що був заснований Й. Страницьким, К. Розенкранц відзначає, що йому вдалося "підняти карикатуру до найпрозорішого рівня гумору, вивільнив від будь-яких обмежень раціональної цензури у спробі перетворити цей деформований вид відсутності міри у джерело самих чистих веселощів" [6, 244].

У К. Розенкранца знаходимо і посилання на джерельну базу сюжетів, що їх, насамперед, використовували і вуличні комедіанти. Філософ зазначає, що,



оскільки "кожен вид мистецтва обертається у певній сфері", він "буде обмежений здатністю вигадки" [6, 139]. Проте, продовжує філософ, це не може бути докором по відношенню до мистецтва, оскільки завдяки "індивідуалізації постійні основи представляються у новому вигляді", підтверджуючи це тим, що "деякі теми і сюжети залишаються незмінними у різних народів, в різні епохи і в різних мовах" [6, 139]. У німецькій національній традиції серед таких сюжетів є, зокрема, і легенда про Фауста, історія котрого, і це лише у зафіксованих матеріалах, сягає у XVI ст. Розглядаючи класичне відношення "пан – слуга", К. Розенкранц підкреслює, хоча відношення пан – слуга "вичерпує більшу частину сучасних сюжетів античної комедії", але і у всі наступні епохи у західноєвропейській літературі і мистецтві залишається як базове. Філософ стверджує, що "у цій різноманітності залишається постійним лише схожість передумов, що витікають з загального характеру ситуації. Тому пани, як і їх слуги, мають певну схожість, але у цій схожості їх індивідуальність буде постійно відрізнятися, і в цьому буде полягати оригінальність творчої уяви" [6, 140].

Показовим у цьому відношенні є те, що у німецькій народній театральній традиції Гансвурст включається як постійний персонаж і до традиційного німецького сюжету про доктора Фауста. Наразі тут варто відмітити, що присутність Гансвурста була не просто комічною функцією сценічних видовищ. Він був обраний спонтанною фантазією організаторів театральних дійств як "дублер" всіх дієвих проявів Фауста і повторював всі вчинки за вченим-магом. Вже у XIX столітті А. Шопенгауер, висловлюючись щодо "Системи морального вчення" Й.Г. Фіхте і, порівнюючи її з філософією І. Канта, зазначав: "...як у старій німецькій ляльковій комедії до царя або іншого якогось героя завжди приєднували Гансвурста, котрий все, що герой скаже або зробить, повторював потім на свій манер і з перебільшенням, так позаду великого Канта стоїть автор наукослів'я, вірніше наукопустослів'я" [8, 184–185].

І все ж таки найважливішим у функціональному значенні образу Гансвурста-Арлекіна залишається те, що цей народний комічний персонаж спритно користується послугами Мефістофеля, але, на відміну від Фауста, не "закладає" за це свою душу. Внаслідок подібної розстановки персонажів "нечиста сила" втрачає свою владу над здоровим народним глуздом. Якщо проаналізувати лише анонси вистави про доктора Фауста, можна побачити, що до 1738 року у розіграванні сюжету про доктора Фауста, який був введений в обіг ще з часів середньовіччя, ні Гансвурст, ні Арлекін не згадуються. Але, починаючи з 1738 р., Гансвурст стає постійним супутником Фауста у його магічних діях. Фігура ж Арлекіна вперше з'являється у гамбурзькому повідомленні 1749 р. про пантоміму "Арлекін і Фауст" [4, 126–147]. З того часу у Німеччині Гансвурст і Арлекін стають по черзі учасниками театральних видовищ, в залежності від уподобань авторів-постановників.

Імпровізовані постановки народної легенди про доктора Фауста ще у 60-ті роки XVIII ст. надихнули Й. В. Гете до створення власної інтерпретації старонімецького сюжету. Пізніше, згадуючи ці часи, він зазначатиме, що образ легендарного чорнокнижника вже готовий був "відлитися у поетичну форму" [2, Т.3, 347], оскільки "прославлена лялькова комедія ... на всі лади звучала і дзвеніла в мені" [2, Т.3, 348]. Таким чином, пройшовши шлях від вуличних розваг німецьких комедіантів ще з часів середньовіччя, народний сюжет продовжує

жити і сьогодні, завдячуючи його втіленню у найвидатнішому творі світової літератури і театру – драматичній поемі Гете "Фауст".

Повертаючись до театральної долі німецького блазня, потрібно зазначити, що креативний потенціал блазнівських персонажів протягом всього життя залишався одним з пріоритетів Й. В. Гете. Проїшовши через захоплення майдановою масляничною комікою Ганса Сакса [2, Т.3, 271], він створює, так звані, "ганс-саксовські" твори "Ярмарок в Плюндервейлерні", "Весілля Ганса Вурста" та "Ярмаркове представлення про патера Брей, брехливого пророка". До карнавальних персонажів імпровізаційної комедії Й. В. Гете звертався і пізніше, репрезентувавши їх, зокрема у "Подорожі до Італії" (особливо комічні діалоги масок), а очоливши придворний театр у Веймарі, де його обов'язком були постановки всіляких придворних святкувань з маскарадами, ходами, алегоріями і феєрверками, – з глибокою увагою вивчав традиційні народні театральні форми, намагаючись проникнути у зміст і значення окремих масок і символів. Частково це було використано у сцені маскараду другої частини "Фауста" [2, Т.3, 117].

Отже, національна традиція як відображення специфічних особливостей народного світогляду, максимально повно ввібравши у себе ментальні і духовні орієнтири німецького народу, виявила свій креативний потенціал у художній творчості і естетико-мистецтвознавчій думці XVIII – XX ст. Залучення до її осмислення досліджень Жан-Поля, К. Розенкранца, А. Шопенгауера і П. Слотердайка не лише продемонструвало місце і значення народних комедійних персонажів у театральній практиці Просвітництва, але і виявило глибинну суть проблеми та її концептуальні орієнтири. І хоча Й.В. Гете на залишив окремих досліджень, присвячених даній проблематиці, його надзвичайний інтерес до досвіду імпровізованих видовищ та блазнівських персонажів, вочевидь, засвідчує їх життєздатність і продуктивність для розвитку драматургії і театру. Пояснюючи "незмінний успіх" народних імпровізацій "нероздільністю з життям" [2, Т.3, 478], Й.В. Гете підкреслює близькість блазнівських персонажів життєстверджуючому народному світосприйняттю. Відстоювання національної традиції стало не просто маніфестом просвітника у боротьбі за "сценічні права" Гансвурста-Арлекіна, а закликом до відображення реального наповнення драматургічних образів вируючим духом життя.

### *Література*

1. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М. : Художественная литература, 1990. – 543 с.
2. Гете И.В. Собр. соч. В 10 тт. / Пер. с нем., под. общ. ред. А. Аникста и П. Вильмонта, коммент. А. Аникста. – М.: Художественная литература, 1975–1980.
3. Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики / Пер. с нем. / Вступ. статья, сост., пер. и коммент. Ал. В. Михайлова. – М. : Искусство, 1981. – 448 с. – (История эстетики в памятниках и документах).
4. Легенда о докторе Фаусте / Отв. ред. Н.А. Жирмунская. Издание подготовил В.М. Жирмунский. АН СССР. – М. : Наука, 1978. – 423 с. – (Серия "Литературные памятники").
5. Лессинг Г.Э. Гамбургская драматургия / Вст. ст. В.Р. Гриба, коммент. Б. Пуришева, под. общ. ред. М. Лифшица/ – М. – Л. : Academia, 1936. – 455 с.

6. Розенкранц К. Эстетика безобразного / Шкепу М.А. Эстетика безобразного Карла Розенкранца / Ин-т проблем соврем. искусства Нац. Акад. Искусств Украины. – К. : Феникс, 2010. – 448 с.
7. Слотердайк Петер. Критика циничного розуму / Пер. з нім. – К. : Тандем, 2002. – 544 с.
8. Шопенгауэр А. Свобода воли и нравственность / Артур Шопенгауэр. – М. : Республика, 1992. – 448 с.

УДК 008+78

**Куц Євген Вадимович,**  
кандидат мистецтвознавства,  
старший викладач Національної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв

## ПРОВІДНІ ТЕНДЕНЦІЇ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ: МЕДІА-ДИСКУРС

*У статті розглянуто ключові аспекти музичної культури ХХ – початку ХХІ ст., особливу увагу приділено феномену музичної індустрії і фонографічним технологіям. Визначено, що у сучасній музичній культурі технічні засоби грають найсуттєвішу роль, подекуди фактично перетворюючись на "співавтора", а стан сучасної музичної культури можна описати як "технократичний архаїзм". З'ясовано, що суттєвим фактором у розвитку музичної культури ХХ ст. стає рух до "поверхні", що знайшло відображення у надзвичайній "поліфонізації" музичного мислення, плюралізмі форм, концепцій і стилів, тотальній медіатизації.*

**Ключові слова:** сучасна музична культура, музична індустрія, медіа, фонографічні технології, "неоархаїка", "поверхня".

*В статье рассмотрены ключевые аспекты музыкальной культуры ХХ – начала ХХІ вв., особое внимание уделено феномену музыкальной индустрии и фонографическим технологиям. Определено, что в современной музыкальной культуре технические средства играют значительную роль, в некоторых случаях фактически становятся "соавтором", а современное состояние музыкальной культуры можно описать как "технократический архаизм". Выявлено, что значительным фактором развития музыкальной культуры ХХ в. становится движение к "поверхности", что нашло отображение в чрезвычайной "полифонизации" музыкального мышления, плюрализме форм, концепций и стилей, тотальной медиатизации.*

**Ключевые слова:** современная музыкальная культура, музыкальная индустрия, медиа, фонографические технологии, "неоархаика", "поверхность".

*The article is devoted to the main aspects of the musical culture of the XXth – the beginning of the XXIst century; special attention is paid to the phenomenon of the musical industry and phonographic technologies. The author defines, that in the contemporary musical culture technical equipment plays a significant role, in some cases, effectively becoming a "co-author". The current state of musical culture is described as "technocratic archaism". It is revealed that the movement towards "the surface" becomes a significant factor of the development of the contemporary musical culture, which is reflected in such*