

4. Мшвидобадзе Р. Г. Распознавание социальных установок через грамматические параметры речи: дис. канд. псих. наук : 19.00.05 / Р. Г. Мшвидобадзе. – Тбилиси, 1984. – 167 с.
5. Сидоров Е. В. Онтология дискурса. Изд. 2-е. / Е. В. Сидоров. – М.: Либроком, 2009. – 232 с.
6. Черногрудова Е. П. Основы речевой коммуникации: учебное пособие / Е. П. Черногрудова. – М.: Экзамен, 2008. – 126 с.
7. Huddleston, R., Pullum, G. (2002) The Cambridge Grammar of the English Language. Beccles: William Clowes Ltd. from <http://bookre.org/reader?file=2234794>
8. Opening Statements. The Dan White Trial [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.famous-trials.com/danwhite>
9. Thompson, G. (2014) Introducing Functional Grammar. Third edition. London; New York: Routledge from http://www.academia.edu/10910807/Thompson_Introducing_Functional_Grammar

УДК 792.2 (477.54) Л.Толстой

Полякова Юлия Юрьевна

Центральная научная библиотека

Харьковского национального университета имени В. Н. Каразина

«ЖИВОЙ ТРУП» Л. Н. ТОЛСТОГО: К ИСТОРИИ ПЕРВЫХ ПОСТАНОВОК В ХАРЬКОВЕ

В статье исследованы отклики критиков ведущих харьковских газет на первые постановки пьесы Л. Н. Толстого «Живой труп», состоявшиеся осенью 1911 г. в Городском театре и театре Грикке. Анализ рецензий позволяет сделать выводы о том, что русско-украинская труппа Б. А. Бродерова сосредоточилась, прежде всего, на внешней событийной канве, не уделяя внимания духовным терзаниям Ф. Протасова. Труппа Н. Н. Синельникова, ориентируясь на постановку московского Художественного театра, показала жизнь и духовные поиски главного героя во всей полноте, но тем, не менее, не до конца удовлетворила критиков, поскольку трактовала образ Протасова только как «лишнего человека».

Ключевые слова: Л. Н. Толстой, драматургия, «Живой труп», режиссерское решение, актерская игра, театральная критика.

Драматургия Л. Н. Толстого является не только важной частью его творческого наследия, но и своеобразным нравственным камертоном, сверяясь с которым общество находило свои болевые точки. Пьесы Толстого вызывали споры как при жизни автора, так и после его смерти. Особенно резонансными стали постановки пьесы «Живой труп», текст которой был опубликован через год после смерти Толстого. Истории создания пьес Толстого посвящено немало исследований (в частности, работы М. М. Бахтина, К. Н. Ломунова, Е. И. Поляковой), но никто из авторов не пишет о первых постановках пьесы на провинциальной сцене. Задача данной статьи: проанализировать отклики критиков ведущих харьковских газет на спектакли по пьесе «Живой труп» и и соотнести их с культурной и общественно-политической жизнью города.

Как известно, Толстой работал над драмой до 1900 г., но так и не завершил ее. В основу сюжета пьесы было положено судебное дело супругов Николая и Екатерины Гимеров. Известно, что Толстой воспользовался только внешними его обстоятельствами: историей ложной смерти Николая Гимера и его последующего разоблачения.

Корыстолюбивый и недалекий мещанин превратился под пером Толстого в нового «героя нашего времени», в человека, который не может найти себе места в существующей действительности. Неслучайно пьеса состоит из ряда коротких картин, быстро сменяющих друг друга: действие происходит то в аристократических домах, то в наемной квартире, то в жилище цыган, то в убогом трактире, то в здании окружного суда. Автор создает тем самым ощущение стремительного потока жизни, уносящего главного героя. Стержнем пьесы становится обаяние беспутной натуры главного героя – Федора Протасова, который, бросив службу, проматывает семейное состояние и проводит все время у цыган, заслушиваясь их песнями, в которых видит великую правду искусства: «Это степь, это десятый век, это не свобода, а воля...» [20, с. 138]. «Естественная», по его мнению, жизнь цыган, становится для него убежищем, целомудренная

любовь к талантливой цыганской певице Маше – духовным спасением от лжи и пошлости жизни, к которой Протасов приговорен происхождением и воспитанием. При этом отношения с женой Лизой не выдержали испытания скучной повседневностью. Окружающие, обычные люди со своими достоинствами и недостатками, хотят вернуть его в лоно семьи, к привычной жизни, но Феде стыдно лгать, принимая окружающую действительность. В разговоре с художником Петушковым он говорит трех вариантах жизни людей его круга: «служить, наживать деньги, увеличивать ту пакость, в которой живешь», «разрушать эту пакость; для этого надо быть героем» или «забыться — пить, гулять, петь» [20, с. 177].

Федя выбирает последний путь, не только потому, что он — «не герой», но и потому, что «четвертый путь» – работа – для него так же невозможен, как и революционная борьба: он не умеет работать, не привык к постоянным усилиям, которые приходится совершать на любом мало-мальски значительном поприще, даже мало уважаемом актерском – а к нему у Феде явно есть склонность. На фоне буйного артистизма его натуры кажутся невыносимо пресными и нравственная безупречность Виктора Каренина, влюбленного в Лизу, и материнская заботливость тещи Протасова Анны Павловны, и откровенная неприязнь матери Каренина, пекущейся о Виктора, и светская выдержка князя Абрезкова. Но Федя Протасов – не просто обаятельный шалопай, он, по мнению М. Бахтина, продолжает череду героев Толстого, которые «решают проблему индивидуального выхода из зла, личного неучастия в нем» [2, с. 755].

Именно из этого стремления возникает драма неприятия героем жизни в ее привычных формах, что делает его «живым трупом» среди людей. Ему легче сказать мертвым, чем пройти от начала до конца тяжкую и унижительную процедуру развода. Поэтому он с такой легкостью хватается за подсказанную Машей и романом Чернышевского «Что делать?» идею инсценировки собственной смерти, руководствуясь необходимостью «освободить» от себя близких, которых он мучает, и самому обрести свободу.

Благодаря этому ходу Лиза и Виктор смогли пожениться. Но тайна Феде раскрыта доносчиком, и в личную жизнь героев вмешивается государство. Согласно закону, Лиза обвиняется в двоебрачии, ее, как и Федю, ожидает церковное покаяние и возвращение к совместной жизни. Чтобы избежать этого, Протасов стреляет себе в сердце, теперь уже навсегда освобождаясь от фальши этой жизни. Заметим, однако, что его широкий и трагический поступок вовсе не исключал суда над Лизой и расторжения ее брака с Виктором. Но это остается за гранью рассмотрения Толстого, которого интересовала прежде всего тема ухода героя от лжи и порочности общества. Эта тема не только стала ведущей в позднем творчестве Толстого, но и предопределила уход самого писателя из Ясной Поляны и смерть на захолустной станции Астапово.

Событие, всколыхнувшее русское общество, было еще свежо в памяти, когда дочь Толстого опубликовала текст его последней пьесы и разрешила ставить ее во всех театрах.

Поэтому неудивительно, что в 1912 драма «Живой труп» Толстого была самой репертуарной пьесой: она прошла более 900 раз в 243 театрах. Но наиболее ярким фактом сценической истории драмы стала ее первая постановка в Московском Художественном театре 23 сентября 1911 г. (режиссеры К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко, в роли Протасова — Иван Москвин). Протасов Москвина был совестлив и болезненно чуток ко всякой лжи, к несовершенству жизни. Литературовед К. Н. Ломунов указывает, что «многочисленные отзывы о спектакле подтверждают, что непротивленчество, жертвенность были главными чертами в облике Протасова, созданном Москвиным в 1911 году» [11, с. 366]. Но при этом критики и зрители явно ждали более отчетливых внешних проявлений его обаяния. В своем отзыве московский критик Николай Эфрос утверждал: «...Федя должен быть обязательно обаятелен до чрезвычайности, должен сразу брать симпатии этим таинственным даром. Не напрасно говорят в Москве, что идеальным воплощением этого образа Толстого был бы Качалов. Москвину играть трудно, потому что ему эти данные не помогают, но мешают, и он должен многое победить. Тем больше чести артисту, что в результате он победу эту одерживает и заставляет полюбить Федю Протасова, заставляет зажить сочувствиями ко всем горестям и всем бунтам его большой и красивой души» [21]. Таким образом, видный и

располагающий к себе Качалов по замыслу Станиславского играл антагониста Федю – Виктора Каренина, сдержанного, самоотверженного и преданного Лизе Виктора, которого и Федя, и критики считали туповатым и ограниченным (не желая разбираться в том, сам ли он установил для себя эти границы, или природа-матушка).

Чуть позже, 28 сентября 1911 г. состоялась премьера пьесы и на сцене петербургского Александринского театра (режиссеры В. Э. Мейерхольд и А. Л. Захаров, в роли Протасова – Роман Аполлонский). Ломунов утверждает, что именно в спектакле Александринки родилась другая трактовка образа Протасова, «в которой на первый план выдвинулась тема распада личности. Аполлонский играл Протасова больным человеком, издерганным неврастеником. Его действия, его поступки были лишены логики и мотивированности. <...> Постановщики явно стремились к тому, чтобы притушить социально-обличительный пафос драмы, подменив его темой “больной совести”, распада личности, выпятив на первый план идею всепрощения и всеобщей любви» [11, с. 372]. С тех пор все, кто пытался воплотить образ Протасова на сцене, в той или иной мере наследовали одну из этих трактовок. И часто решающим оказывался как вопрос личного обаяния актера, так и его амплуа: «неврастеники» играли «лишнего человека», который согласно традиции зачастую оказывался личностью желчной и неприятной, «герои» – русскую широту и волю, еще одну вариацию на тему Мити Карамазова.

Естественно, у Толстого была и попытка показать человека, традиционно не находящего себе места в российской действительности, и разоблачение современного правосудия с его унижительной бракоразводной процедурой, но главным был неутешительный итог духовных поисков героя.

Постановки московского Художественного театра и Александринского театра в Петербурге подробно обсуждались на страницах печати. Не меньший интерес привлекали спектакли в провинциальных городах, в том числе и в Харькове. Не ошибемся, если предположим, что ни одно произведение драматического искусства не вызвало столько откликов еще в процессе постановки. Таким образом, зрители были подготовлены к восприятию пьесы многочисленными публикациями на страницах всех крупных газет.

Лаконичнее всех были официальные «Харьковские губернские ведомости»: они всего лишь перепечатали отзывы столичных газет о пьесе «Живой труп», особенно подробно цитируя заметку из «Русского слова», в которой драма признавалась неудачной и недоработанной [12].

«Южный край» сначала поместил подробный рассказ С. Яблоновского о генеральной репетиции пьесы в Художественном театре. При общем благоприятном впечатлении он был совершенно не удовлетворен игрой Москвина: «Москвин дал яркую патологию, снабдив ею человека, который ничем, ни с какой стороны не вызывает наших симпатий. Всю пьесу остается чужим и прямо неприятным нам человеком его Федя. Ничтожное лицо, русапетская акающая манера говорить, гортанный звук, хороший для характерных ролей, нарочитое прятанье всего того, что заставило бы нас проникнуться этим человеком» [22].

Далее на страницах «Южного края» появляется разбор пьесы, сделанный известным петербургским литературоведом Константином Арабажиным, в котором он подробно излагает сюжет и видит в образе Протасова прежде всего протест против существующей судебной системы [1].

Газета «Утро» также активно обсуждала и саму пьесу, и ее постановку. Еще 23 сентября появилась заметка М. Лазерсона, в которой подробно рассказывалось о прототипах персонажей «Живого трупа» [10]. 25 сентября «Утро» поместило краткие пересказы разноречивых отзывов о постановке Художественного театра [9] и изложило историю создания пьесы [7]. А 4 октября вышла статья Л. Герасимова «Живые трупы» [3], в которой автор назвал Протасова «героем конца толстовства». Автор был убежден, что толстовское отрицание насилия (и отрицание самого понятия «герой») после Неклюдова породило Федю, проводящего дни в разгуле и праздности и тем самым, попирающего основные идеи Толстого.

Полемика между критиками относительно пьесы, в общем, сводилась к тому, что одни считали Протасова несколько преобразившимся со временем «лишним человеком», потомком Онегина, Чацкого, Печорина, Рудина и др., а другие находили в метаниях Протасова отражение

духовных поисков самого Толстого, видя в герое пьесы человека, по мере сил и возможностей бунтующего против сложившегося порядка вещей. Если говорить о психологических отличиях, то Федя Протасов отличался от «неприятных» и высокомерных скептиков Пушкина и Лермонтова своей человечностью. Вспомним, что как Алеко у Пушкина и Печорин у Лермонтова, он сталкивается с естественными людьми, живущими по природным законам, но не презирает их и не стремится навязать им собственные представления о добре и зле. Именно поэтому Художественный театр, стремясь раскрыть внутреннее движение толстовской мысли, ушел от внешней привлекательности и старался показать у Протасова красоту душевную, артистизм внутренний, заключающийся в умении отзываться на красоту и разнообразие мира, расцветать от музыки и умирать от предсказуемости житейских ситуаций.

Итак, заинтригованные зрители с интересом ждали премьеры. Однако, особенностью Харькова было то, что, благодаря разрешению дочери Толстого, Городской театр, в котором работала труппа Н. Н. Синельникова, опередила русско-украинская опереточная труппа Б. А. Бродерова, выпустившая премьеру «Живого трупа» на несколько дней раньше.

В оценках этого спектакля критики ведущих газет разошлись достаточно резко. В какой-то мере отношение к этой постановке определялось отношением к пьесе. В «Харьковских губернских ведомостях» пьесу были склонны считать неудачей Толстого. Поэтому (и в противовес этому) неизвестный рецензент, укрывшийся за криптонимом «Н-ов», старательно и не очень убедительно хвалит спектакль украинской труппы: «Игра артистов была безукоризненна. Видно было серьезное, вдумчивое безусловно добросовестное отношение к пьесе, что создало ей успех. Стройный ансамбль на всем протяжении пьесы не нарушался ни одним резким, дисгармонирующим выступлением...» [17]. Говоря об исполнении отдельных ролей, в частности, Медведевым роли Протасова, критик «Харьковских губернских ведомостей» отмечал: «Он вполне справился с возложенной на него трудной задачей, проведя сложную и ответственную роль с большим художественным умением, с истинным душевным подъемом. <...> Г-жа Чарина (Лиза Протасова) играла несколько слабее и казалась более наивной, нежели нужно. <...> Превосходна была г-жа Кочубей-Дзбановская, давшая великолепный, цельный образ цыганки Маши. Цыганские песни были исполнены ею неподражаемо и повторены по желанию публики...» [17]. Критик как будто не замечает, что привычное для оперетты бисирование понравившегося музыкального номера в данной ситуации разрушает ткань спектакля, отвлекает зрителя от серьезных проблем, поставленных в пьесе. В этих преувеличенных похвалах явственно проступает неведомый нам протестный компонент, какой-то контекстный момент, за давностью лет уже не поддающийся расшифровке.

«Южный край» тоже снисходительно похвалил спектакль в маленькой заметке без подписи: «В обстановке и постановке сказывалась тщательность и желание достигнуть допускаемой условиями сцены и средств полноты. Исполнение было довольно стройное, обдуманное. Выделяется новый артист г. Медведев, довольно выдержанно исполнявший роль Федора Протасова» [18].

Чуть позже краткий отзыв о спектакле дал и сотрудник «Южного края» Ефим Бабецкий в своих «Харьковских письмах», опубликовавших в журнале «Театр и искусство». Он также высказался с обидной снисходительностью о постановке в целом, одобрив, впрочем, игру Медведева: «Это очень хорошо, что г. Бродеров поставил “Живой труп”, ибо для окраины, которую обслуживает театр Грикке, все же полезнее “Живой труп”, чем “Мефистофель в интересном положении”, даже при условии невозможной постановки и исполнения, исключая Феда – г. Медведева, актера, нашедшего себя в этой превосходной, но труднейшей роли “лишнего человека”, с душою, горящей любовью и состраданием...» [15].

Наиболее беспощаден был Владимир Швейцер, пишущий для газеты «Утро» под псевдонимом «Пессимист»: «Это было редкое зрелище, полное своеобразного интереса, когда лихие изобразители украинского гопака и опереточного канкана должны были делать вид, что они принадлежат к аристократическому московскому обществу и переживают глубокую драму, рассказанную Толстым. <...> У исполнителей даже многих первостепенных ролей не было ни

интонаций, ни тона, ни дикции, ни костюмов, ни манер; это была какая-то сплошная любительская “читка”, не всегда безукоризненная даже по отношению к русской грамоте. <...> Лучшие других были в спектакле актер, который играл Протасова (Медведев) и актриса, изображавшая Машу (Кочубей-Дзбановская). Но Протасов в театре Грикке потерял всю свою тонкую духовную красоту; Медведев изображал его, как загулявшего буяна из небольших торговцев, и от этого погибло и то небольшое искреннее, что иногда у него прорывалось. Кочубей-Дзбановская рисовала свою цыганку в лубочных красках, и страстная, нежная, прекрасная Маша затерялась где-то под густым слоем этих дешевых театральных румян» [8].

Мы видим, что в оценках критиков проскальзывает обидная снисходительность к работе украинско-российской опереточной труппы, которая не упустила случая привлечь к себе зрителя нашумевшей пьесой. Но все они отмечают удачную работу исполнителя роли Федя Медведева. Видимо, в пределах заданной эстетической системы он все-таки неплохо справился с поставленной задачей. Хотя его работа не вдохновила никого из зрителей на подробный анализ роли Протасова и спектакля в целом.

О постановке труппы Синельникова газеты писали заранее, отмечая, что репетиции отдельных картин идут одновременно на сцене и в фойе театра, что для разучивания цыганских песен пригласили известного певца и гитариста А. Масальского [16]. Синельников, как и некоторые другие провинциальные антрепренеры, во многом следовал за Художественным театром. Театровед Е. И. Полякова писала о том, что, судя по отзывам прессы, «в точности бытового современного решения провинция повторяла решение москвичей, следовала ему в тщательной разработке массовых сцен» [13, с. 300].

Премьера на сцене Городского театра состоялась 12 октября 1911 г. Через пару дней о ней написали все театральные обозреватели крупных харьковских газет.

Театральный критик «Харьковских губернских ведомостей», скрывшийся за инициалом В., отмечал, что в пьесе «есть жизнь, человеческие чувства, человеческая драма, есть типы, дающие простор творчеству артистов» [5]. Он же отметил, что оформление спектакля у Синельникова выполнено «прилично», то есть почти во всех картинах соблюдена внешняя достоверность. Что же касается актерской игры, то, по мнению критика, исполнитель роли Протасова Петр Баратов взялся за роль, выходящую за рамки его амплуа, и не справился с ней: «Не было широкого русского размаха, сильных страстей, неудержимых порывов, самых противоречивых чувств. Не было той самой «изюминки», без которой получился немного холодный, неискренний человек; у г. Баратова Федя *хотел* повеселиться у цыган, *хотел* блеснуть самостоятельностью, *хотел* опуститься на дно жизни, – но ничто это ему не удалось. Но ведь подлинный Федя не за весельем ехал к цыганам, а за забвением, за какой-то новой, едва понятной ему самому жизнью, которую он ощущал в своеобразном пении цыган, в безалаберщине кутежа. Федя – человек карамазовской складки, натура, напоминающая Митю Карамазова, а г. Баратов все время колеблется между французской комедией и мелодрамой, то прибегая к слезам, всхлипываниям и патетическим жестам, то – к чисто внешним приемам, допустимым только в комедии: грим “бывшего человека”, пьяные движения и пр.» [5]. В итоге рецензент признает, что полного успеха не было: «Живой труп» – драма бытовая, и в исполнении ее самое главное, чтобы артисты жили жизнью действующих лиц. А этого, как мы уже сказали, не было» [5].

Развернутую рецензию опубликовал после премьеры критик «Южного края» Федор Мельников [6]. В начале статьи он говорит о своем понимании образа Протасова: «“Живой труп” – искание Божьего дела, а Федя Протасов – жизненное воплощение лучших сторон души и взглядов самого Толстого» [6]. Но в постановке, по его мнению, «не было уверенности, определенности тона, полноты; в игре – воодушевления, проникновения, связности ансамбля» [6]. Баратову, игравшему Протасова, не хватало глубины: «В сцене приготовления к самоубийству и в камере следователя артист был превосходен, но в общем... в общем его Протасов не совсем удовлетворял. Артист не показал его нежной, скорбной души, большого, чуткого, благородного сердца, жажды Божьего дела, истинных внутренних причин не приспособленности и падения...» [6]. Против обыкновения, Мельников написал и о втором

спектакле, где роль Протасова играл Яков Орлов-Чужбинин, которым критик тоже остался недоволен: «Некоторые сцены, как например, сцена с Петушковым в кабачке проведены были им тепло, искренно; что же касается общей игры артиста, то образ, созданный им, мало отвечает замыслу автора» [4]. Зато Мельников говорит об удачах других исполнителей, в частности, высоко оценивая исполнение Леонидом Колобовым роли спившегося философа Александра.

В. Швейцер предпослал премьере собственный анализ пьесы: 12 октября он публикует статью под названием «Ритм и “изюминка”» [14], где подробно анализирует художественные особенности пьесы и образ главного героя. Он тоже считает Протасова «лишним человеком», героем своего времени. Причем Швейцер делает упор на том, что артистической натуре Федя было тесно и скучно в рамках обыденности, ему не хватало в жизни, в отношениях с людьми (и с любимой женщиной) той самой «изюминки», игры, импровизации. По мнению критика, Федя сам вносил диссонанс в ритм жизни окружающих. Он утверждает: «Протасов погиб не потому, что люди были к нему несправедливы, – окружающие любили его, – и не потому, что судьба была к нему несправедлива, – она его баловала, – но потому, что он был человек враждебный «ритму», и этот ритм почти механически его вытолкнул». Он опасался, сумеет ли театр передать эту особенность пьесы [19]. Швейцер считает, что эта пьеса требует особой простоты и искренности постановки. Но, к сожалению, этой простоты не было в постановке Городского театра, где «Живой труп» «именно “играли”, может быть, менее театрально, чем другие пьесы, по непосредственному чутью, которое развивает сцена, но все же той простоты и той правды, о которой мечтается при чтении “Живого трупа”, в целом, не было». Швейцеру не понравились ни Виктор Каренин в исполнении Константина Зубова, ни Александра Яблочкина, игравшая мать Лизы, ни Эйке, исполнивший роль князя Абрезкова. Правда, Александра Янушева, игравшая Лизу, по мнению критика, хорошо передала сдержанное чувство героини к Каренину. И вообще окружение было передано «бледно». Баратову, игравшему Федю, не удалось передать духовный свет, исходящий от Федя: «У Толстого Федя весь светлый, от него сияние идет, он почти “блаженный”, как Мышкин в “Идиоте”. У Баратова он просто непримиренный, страдающий хороший человек. Это уже много, но это еще не все». И Швейцеру не понравился второй исполнитель (Орлов-Чужбинин): «Он играет Федю еще менее светлым и слабым, чем Баратов, с мрачным тяжелым лицом и подозрительными глазами» [19]. Швейцер, как и его московские коллеги, стремился оценить новое произведение Толстого прежде всего с точки зрения создания очередного типического характера в русской драматургии.

Мы видим, что харьковские газеты, публикуя материалы до и после премьеры «Живого трупа», стремились не просто подготовить зрителя к восприятию спектакля, но и выразить свое отношение не только к этой драме, но и ко всему творчеству Толстого и поднимаемым им морально-этическим проблемам

Литература:

1. Арабажин К. Живой труп : Пьеса Л. Н. Толстого / К. Арабажин // Южный край. – 1911. – 1 окт.
2. Бахтин М. Предисловие (1929) : Драматические произведения Л. Толстого / М. Бахтин // Л. Н. Толстой: pro et contra : Личность и творчество Льва Толстого в оценке русских мыслителей и исследователей : антология. – Санкт-Петербург, 2000. – С. 748755.
3. Герасимов Л. Живые трупы / Л. Герасимов // Утро. – 1911. – 4 окт.
4. Городской театр : [второй спектакль по пьесе Л. Н. Толстого «Живой труп»] // Южный край. – 1911. – 15 окт. – Подпись: Ф. М.
5. Городской театр : [пьеса «Живой труп» Л. Н. Толстого] // Харьковские губернские ведомости. – 1911. – 14 окт. – Подпись: В.
6. Городской театр : [пьеса Л. Н. Толстого «Живой труп»] // Южный край. – 1911. – 14 окт. – Подпись: Ф. М.
7. «Живой труп» // Утро. – 1911. – 25 сент.
8. «Живой труп» в театре Грикке // Утро. – 1911. – 9 окт. – Подпись: П-т.
9. «Живой труп» в Художественном театре // Утро. – 1911. – 25 сент.
10. Лазерсон М. Юридический источник «Живого трупа» / М. Лазерсон // Утро. – 1911. – 23 сент.
11. Ломунов К. Н. Драматургия Л. Н. Толстого / К. Н. Ломунов. Москва : Искусство, 1956. 467 с.
12. Отзывы о «Живом трупе» // Харьковские губернские ведомости. – 1911. – 5 окт.
13. Полякова Е. И. Театр Льва Толстого : Драматургия и опыты ее прочтения / Е. И. Полякова. – Москва : Искусство, 1978. – 344 с., ил.
14. Ритм и “изюминка” // Утро. – 1911. – 12 окт. – Подпись: Пессимист.

15. Тавридов И. Харьковские письма : [о постановках «Живого труп» в Харькове] / И. Тавридов // Театр и искусство. – 1911. – № 44. С. 845.
16. Театр : [о подготовке пьесы «Живой труп» Л. Н. Толстого] // Южный край. – 1911. – 5 окт.
17. Театр Грикке : «Живой труп» : [спектакль труппы Б. А. Бродерова] // Харьковские губернские ведомости. – 1911. – 9 окт. – Подпись: Н-овъ.
18. Театр Грикке : [пьеса «Живой труп» Л. Н. Толстого] // Южный край. – 1911. – 8 окт.
19. Театральные впечатления : «Живой труп» // Утро. – 1911. – 14 окт. – Подпись: Пессимист.
20. Толстой Л. Плоды просвещения. Живой труп : [пьесы] / Лев Толстой. – Киев : Мистецтво, 1978. – 198 с.
21. Эфрос Н. «Живой труп» в Художественном театре / Н. Эфрос // Речь. – 1911. – 25 сент.
22. Яблоновский С. Живой труп : [генеральная репетиция в московском Художественном театре] / С. Яблоновский // Южный край. – 1911. – 25 сент.

УДК 7.03(784)+7.033+27(2-28)

Савенко Марина Олександрівна

Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського

УНІВЕРСАЛЬНИЙ ОБРАЗ БОГОМАТЕРІ У ПРОСТОРІ УКРАЇНСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ: СУЧАСНА БОГОРОДИЧНА ГІМНОГРАФІЯ

У статті досліджено феномен існування богородичного ідеалу у культурному просторі людства. Проаналізовано взаємозв'язок канону/традиції образу Богородиці на прикладі гімнографічних богородичних антифонів, у контексті музичного мистецтва від минулого до сьогодення. За допомогою оприявлення семантичного наповнення сакрального змісту образу Богоматері, виявлено його специфічні архетипові риси, які роблять цей образ надзвичайно актуальним для сучасних митців, зокрема українських композиторів.

Ключові слова: гімнографія, музичне мистецтво, антифон, Богородиця.

На тлі тенденцій кінця ХХ – початку ХХІ ст., які демонструють заглиблення світової художньої думки у сферу сакральних образів, тем та значень, сучасне українське мистецтво, зокрема музичне, виокремлюється у особливе культурне явище саме завдяки неповторній духовній ментальності української нації. Споконвічний християнський образ Богоматері, у якому органічно синтезувались дохристиянські міфологічні вірування у Богиню-Матір і Берегиню із сакрально-творчим феноменом та носієм духовної енергії Софією-Премудрістю, завжди був одним з найулюбленіших образів українського культурного простору.

У сучасній науковій думці не рідкими є звернення дослідників з релігієзнавства, історії релігії, богослов'я, мистецтвознавства, та культурології до богородичної тематики у контексті сучасного художнього мистецтва. Такі праці, як «Символіка Богородиці у метатексті барокової літератури» (1999) Матушек О. [7], «Ave Maria образ Богоматери в европейском музыкальном искусстве» (2002) Немкової О. [9], «Богородична гимнография у вимірах духовної культури України XI-XVII століть» (2017) Сиротинської Н. [11], «Претворение текста Stabat Mater в духовной хоровой музыке: история и современность» (2006) Кушпильової М. [5] присвячені темі осмислення богородичної традиції у мистецтві як одній із універсальних або архетипових, тобто закріпленої у колективній свідомості людства. Зазначені сучасні дослідження хоча і оприявлюють непохитне та разом з цим звичне трактування образу Богоматері, що уособлює низку ціннісних категорій, які спираються на тотожні для різноманітних художньо-світоглядних систем поняття милосердя, любові, краси, радості та мудрості. Однак разом з цим не надають інформації як богородичний ідеал реалізується у творчому потенціалі сучасного мистецтва, зокрема українській композиторській думці.

Зазначимо, що втілення богородичного ідеалу у музиці, що виокремлюється у специфічний мистецький напрям так званого музичного маріанізму, надає можливість спостерігати культурне явище, зокрема в українському музичному просторі, що виходить далеко за рамки власне культово-повсякденної приналежності. Від минулого і до сьогодення захоплення багатьох митців постаттю Богоматері, яке втілюється у їх маріаністичних транскрипціях та інтерпретаціях, знову і знову продовжує існування сакрального