

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Бердянський державний педагогічний університет
Інститут філології та соціальних комунікацій
Кафедра української та зарубіжної літератури і порівняльного
літературознавства

Сонячні кларнети:

танець, музика, театр у літературних проєкціях

Матеріали
Міжнародної наукової конференції

Бердянськ-2021 рік

Ставнича О.М.	К. ПАУСТОВСЬКОГО СИНЕРГІЯ ЕНЕРГІЙ, АБО СУЧАСНИЙ ГРАФІЧНИЙ РОМАН ЯК СИНТЕТИЧНЕ МИСТЕЦТВО СЕНСОТВОРЕННЯ	159
Тверітінова Т.І.	СУЧАСНІ ТЕАТРАЛЬНІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ П'ЄСИ АНТОНА ЧЕХОВА «ЧАЙКА»	163
Федоренко О. Б.	ЖАНРОВІ ТРАНСФОРМАЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО РОМАНУ ПРО КОЗАКІВ-ХАРАКТЕРНИКІВ	166
Федоряка Л.Д.	АПОЛОГЕТИКА ТЕАТРУ У ТВОРЧОСТІ ТОМАСА НЕША (1567-1601?)	168
Федько О. Ю.	УНІВЕРСАЛІЯ ТАНЦЮ У РОМАНІ АННИ МУЛЬЧИНСЬКОЇ «ПОДРУГИ ЗІ СТАРОМІСЬКОЇ»: ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ	173
Філоненко С. О.	ТАНЕЦЬ ЯК ЛЮБОВНА ГРА: МОТИВ БАЛУ В РОМАНАХ ДЖЕЙН ОСТІН	176
Хом'як Т. В.	«МЕНІ ЗДАЄТЬСЯ, ЩО З МЕНЕ ВИЙШОВ БИ ДАЛЕКО КРАЩИЙ МУЗИКА, НІЖ ПОЕТ» (МУЗИКА ЯК ОДИН ІЗ ЗАСОБІВ ХАРАКТЕРОТВОРЕННЯ ЛЕСІ УКРАЇНКИ В ПОВІСТІ Г. ГУСЕЙНОВА «МАНДРІВКА В РАЙГАРДАС»)	179
Челецька М.М.	ТАНЕЦЬ У МУЗИЦІ ТА ТЕАТР У ТАНЦІ ЯК СПОСОБИ ТВОРЕННЯ КІНОСТИЛЮ ПОЕЗІЇ: ПРИВІЛЕЇ АНДЕГРАУНДОВИХ ПОЕТІВ-СІМДЕСЯТНИКІВ	182
Черенкова Н.А.	ЛІТЕРАТУРА ТА ЖИВОПИС: СИНТЕЗ ПРЕКРАСНОГО	185
Чернишенко А. С.	ДЖИГА, РІЛ І ВОЛИНКА: РЕКОНСТРУКЦІЯ ШОТЛАНДСЬКИХ ТАНЦІВ І МУЗИКИВ ЦИКЛІ РОМАНІВ «ЧУЖОЗЕМКА» ДІАНИ ГЕБЕЛДОН ТА В ЙОГО ТЕЛЕАДАПТАЦІЇ	188
Чуй К. І.	ПСИХОЛОГІЯ МИТЦЯ І ТВОРЧОСТІ В ЗАПИСКАХ ЛЕСІ ВОРОНЮК ТА КЛАРИСЕ ЛІСПЕКТОР	191
Шапошникова О.О.	ТЕАТР У РОМАНАХ ІВАНА БАГРЯНОГО: АНТРОПОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ	194
Школа В.М.	ТВОРИ ПИСЬМЕННИКІВ-МОДЕРНІСТІВ	

Неша після відвідин театру, спричинили в «Пірсі Безгрошовому» появу не лише панегіричних висловів про спектаклі, але й обіцянки автора-завсідника, в якій відчутні звеличувальні інтонації, патріотичний імператив і натяк на майбутні творчі плани. Під завісу «Звинувачення...» письменник-театрал запевняє: «Якщо коли-небудь я напишу що-небудь латиною, ... то... Тарлтон, Нед Аллен, Нелл, Бентлі (популярні тогочасні актори – Л.Ф.) стануть відомі у Франції, Іспанії та Італії; і напишу я не про те, чим вони увінчали сцену, а про їхні манери і костюми» [3, 121]. З огляду на його загальний доробок можна сказати, що він виявився господарем свого слова, бо вже у другій половині 1592 р. постав перед шанувальниками в новому творчому амплуа – написав п'єсу «Останнє бажання й заповіт Саммера», пізніше, у 1597 р., разом із Беном Джонсоном створив «Собачий острів», а книзі про ренесансних акторів так і не судилося побачити світ. Утім, життя одному зі згаданих у переліку, Р. Тарлтону, Неш все-таки увічнив: у «Пірсі...» він розповідає про гру цього актора у придворному спектаклі і акцентує увагу на тому, що під час перегляду Єлизавета постійно сміялася, тож у такий спосіб письменник висловлює захват від його драматичного таланту.

Література

1. Урнов Д.М. Борьба пуритан против театра в эпоху Шекспира: культура эпохи Возрождения и Реформации. Москва, 1981. С. 239–243.
2. Nashe Th. Anatomy of Absurdity: [памфлет]. *The Works of Thomas Nashe*: in 5 vol. / [ed. from original texts by Ronald. B. McKerrow]. Oxford, 1958. Vol. I. P. 3-39.
3. Nashe Th. Pierce Penniless, His Supplication to the Devil: [памфлет]. *The Works of Thomas Nashe*: in 5 vol. / [ed. from original texts by Ronald. B. McKerrow]. Oxford, 1958. Vol. I. P. 40-151.
4. Webbe W. Discourse of English Poetry: [трактат]. London, 1970. 42 p.

Федько О. Ю.

к.філол.н.

Запорізький державний медичний університет

УНІВЕРСАЛІЯ ТАНЦЮ У РОМАНІ АННИ МУЛЬЧИНСЬКОЇ «ПОДРУГИ ЗІ СТАРОМІСЬКОЇ»: ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ

Традиційним та усталеним є використання терміна «універсалія» у різних галузях сучасної гуманітаристики на позначення «основ розуміння світу й людини в ньому, що імпліцитно формуються в кожного індивіда в такому процесі, як соціалізація, та служать своєрідним мисленнєвим інструментарієм для людини кожної конкретної епохи, задаючи в своєму історичному варіюванні систему координат, виходячи з якої людина сприймає явища дійсності й зводить їх у своїй свідомості воєдино» [2,

855]. Витоки культурних універсалій слід вбачати у сакральних архаїчних елементах, первісних ритуалах і міфологічному світогляді. Творцем і носієм культурних універсалій є людина, і, на відміну від іманентно присутніх у підсвідомості архетипів, вони постають унаслідок пізнання особистістю світу і засвоєння суспільних переконань і уявлень.

Культурна універсалія танцю сягає витоків ритуалів первісного суспільства, віри людей у те, що упорядкована послідовність рухів здатна впливати на світ довкола. Окрім зв'язку з архаїчними жестами, танець має поліфункціональну емоційну складову: виступає як засобом вираження, так і викликання почуттів. За умови реалізації свого смислового потенціалу «танець, зображений в певному конкретному творі письменника, є моделлю, а то й дублікатом міфопоетичного змісту твору; певний танець відбиває певну філософію, ідейний зміст твору, що містить його опис» [3, 50].

У романі Анни Мультинської одна з провідних сюжетних ліній – історія балерини Ані Беднарек, у якій хореографія постає не лише аксіологічною константою, але й засобом психологізму. Музика і балет пронизують текст на усіх рівнях, навіть заголовки багатьох розділів містять пролептичні алюзії на героїв відомих танцювальних вистав (Сильфіда, Попелюшка, Орфей і Еврідіка) або задають настроєві домінанти музичними категоріями (*allegro moderato, pas de deux*). Зокрема, читач має змогу передбачити розвиток любовної лінії між танцівницею і хокеїстом (інтерес до якої посилюється завдяки ретроспективній нарації), адже у розділі «Попелюшка» залицання відомого спортсмена привертає до героїні увагу медіа і дає можливість стати прямою, а назва «Орфей і Еврідіка» пророкує одному із закоханих загибель. Балетні ролі стають мірилом життя у рецепції самої героїні, особливо у стосунках з чоловіками, наприклад, коли інстинктивні дії Рея відповідають її очікуванням і свідчать про взаєморозуміння: «*chociaż nigdy nie widział klasycznej choreografii do Romea i Julii, doskonale wiedział, jak powinny wyglądać kolejne kroki tego tańca*» [4].

Функціонування універсалії танцю у романі зумовлено відданістю однієї з героїнь своїй справі, особливому ставленні до хореографії і винятковості статусу творчої людини: «*Pan też jest artystą, nam się wiele wybacz*» [4]. Вчинки Анни (наприклад, використання танцювальної студії без дозволу власника) можуть обурювати та дивувати звичайних людей, однак вписуються у систему цінностей «душі художника». У романі Анни Мультинської героїня не розділяє свого сценічного і реального життя, вносить елементи одного світу в інший, фактично постійно втілюється у відповідні ролі. Готовність танцювати, навіть її успіхи у хореографії виступають мірилом її задоволення життям: «*chciało mi się fruwać*» [4].

Варто відзначити достовірність описів щоденного життя танцюристів, презентацію їх трупі як окремого світу зі своїми правилами

і пріоритетами (зокрема, одержимість своєю справою: *«każdy kawalek podłogi kuśił, żeby postawić na nim jeszcze kilka kroków, każda balustrada doskonale imitowała drążek do ćwiczeń, przy którym można było się rozciągnąć»* [4]).

Сконцентрованість життя головної героїні на хореографії визначає використання універсалії танцю як засобу характеротворення і розкриття психологізму. У романі є кілька епізодів, які детально показують виснажливість роботи балерини, щоденне змагання з власним тілом, ігнорування болю чи втоми. Водночас танцю притаманний ритуальний характер, конкретна послідовність дій і вправ впливають на душевний стан головної героїні: *«Zginała i prostowała stopę, ustawiała ją pod kątem prostym, naciskała palcami na tkaninę ... Była gotowa»* [4]. Виняткове напруження тіла і пік емоцій, яких вимагає пристрасний танець, з давніх часів потрактовувався як священне дійство, ритуал отримання знань або сили. «Світ, роздроблений гранованим дзеркалом наших сприйнятих, отримує свою вічну позачуттєву цілісність у рухах танцю, космічне й фізіологічне почуття і логіка, розум і пізнання зливаються в одній поемі танцю» [1, 395], – підкреслює М. Волошин. Так, і у романі виснажлива робота над собою після річної перерви дозволяє героїні усвідомити, *«jaka siłę dawały jej te wyuczone ruchy»* [4]. Танець виконує у романі терапевтичну функцію, позаяк *«każdy skok podrywał ją do zmierzenia się ze swoimi słabościami»* [4]. Віднайдення власної ідентичності, екзистенційні пошуки героїні завершуються повернення до вихідної точки – хореографії, яка зробила її сильною, впертою та успішною. *«Ale mnie nie ma bez tańca, rozumiesz? Ania Bednarek nie istnieje bez baletu!»* [4], - визнає танцівниця. Вона здатна вибудувати нове життя після смерті коханого, однак за умови збереження іншої константи – балету.

Танцю притаманний трансцендентний характер, він сприяє прозрінню, віднайденою гармонії зі світом, дає змогу відчути себе *«częścią jakiejś kosmicznej maszyny»* [4]. У житті справжніх артистів балету танець виконує свою первісну сакральну функцію – допомагає вийти за межі буденного життя, перенестися у інший світ, відчути себе іншою особистістю: *«przed każdą premierą ludzie baletu całkowicie zatracali się w sztuce i stawali się kimś innym»* [4]. Героїня роману завдяки своєму талантові виявляється найбільш чутливою до такої метаморфози, вживаючись у роль Раймонди, яка мала дар до пророчих снів і спілкування з духами, Анна Беднарек і сама переймає її надприродні здібності. Напередодні смерті коханого вона відчуває дивний неспокій і починає бачити привидів. Психологічна напруга перед прем'єрою і особисті переживання досягають кульмінації під час її сольної партії, формуючи *«strach przed tańcem»* [4]. Для головної героїні трагедія її кохання і незавершений танець зарученої Раймонди переплітаються настільки щільно, що інстинкт самозбереження витісняє з її пам'яті факт

смерті нареченого разом з вивченою партією: *«A może istnieje w mózgu taka tajemnicza skrytka, gdzie magazynujemy te wspomnienia, których nie chcemy wyciągać na światło dzienne?»* [4]. Саме тому, щоб відпустити Рея, позбутися видінь і почати жити далі їй необхідно пройти очищення і завершити знаковий танець. Вітальну силу героїні, її душевне відродження, прагнення чинити добро теж опосередковано показано через її бажання знову втілитися у роль однією з чарівниць, що принесли дари Сплячій Красуні.

Отже, функціонування універсалії танцю у романі А. Мульчинської «Подруги зі Староміської» зумовлене винятковою роллю хореографії у житті однієї з двох головних героїнь, її особливим світосприйняттям, що змушує виражати власні емоції, оцінювати стосунки з людьми за допомогою танцювальних аналогій. Письменниця уповні використовує потенціал універсалії танцю, вплітаючи описи виступів та репетицій у текст, використовуючи хореографічні партії та поняття як заголовки розділів, додаючи містичну лінію – здатність балерини (посилена «перевтіленням» у Раймонду) бачити духів, зображуючи танець як ритуал отримання сили, знань, утілення вітальності та шлях до катарсису.

Література

1. Волошин М. Лики творчества. Ленинград : Наука. Ленинградское отделение, 1988. 848 с.
2. Постмодернизм. Энциклопедия. Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. 1040 с.
3. Турган О., Гребенюк Т. Універсальні категорії в системі літературного твору (модерністська та постмодерна світоглядно-художні парадигми): монографія. Запоріжжя: Просвіта, 2008. 292 с.
4. Mulczyńska A. Przyjaciółki ze Staromiejskiej. Warszawa : Wydawnictwo «Nasza Księgarnia», 2015. [online]. URL: <https://docer.pl/doc/xe5ns8>

Філоненко С. О.,

доктор філологічних наук,

Бердянський державний педагогічний університет

ТАНЕЦЬ ЯК ЛЮБОВНА ГРА: МОТИВ БАЛУ В РОМАНАХ ДЖЕЙН ОСТІН

Бали становили традиційну культурну практику для англійської аристократії кінця XVIII – XIX століття, причому як для титулованого, столичного дворянства («nobility»), так і для провінційного («gentry»). Романи Джейн Остін славляться мальовничим відображенням повсякденного життя британців періоду Регентства, який для письменниці був не історією, а сучасністю, природним середовищем. Пишучи камерні твори про небагаті родини Кента чи Гемпшира, авторка розраховувала, що її читачі добре обізнані зі способом їхнього життя, традиціями і