

соціум та її розвиток, як повноцінного члена суспільства, реалізація потенційних можливостей і досягнення максимуму можливого розвитку.

---

1. Ткаліч Т. В. Робота з батьками при впровадженні інклюзії в загальноосвітні навчальні заклади-інтернет-журнал «Всеосвіта» - 2018 р. - / Т. В. Ткаліч// <https://vseosvita.ua/library/robota-z-batkami-pri-vprovadzenni-inkluzii-v-zagalnoosvitnih-navcalnih-zakladah-101377.html>
2. Ткачева В. В. Технологии психологической помощи семьям детей с отклонениями в развитии: Учебник / В. В. Ткачева. – М.: Аст, 2007. – 318 с.
3. Психологические проблемы современной российской семьи: Тезисы второй всероссийской конференции: в 3-х частях./ Под общей ред. В. К. Шабельникова, А. Г. Лидерса. – Ч. 2. – М., 2005. – 360 с.
4. Тржесоглава З. Легкая дисфункция мозга в детском возрасте/ З. Тржесоглава. – М.: Медицина, 1986. – 256 с.
5. Психология семьи и больной ребенок. Учебное пособие: Хрестоматия. – СПб.: Речь, 2007. – 400 с.
6. Мастюкова Е.М. Семейное воспитание детей с отклонениями в развитии: Учебное пособие/ Е. М. Мастюкова, А. Г. Московкина. – М.: Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС, 2003. – 408 с.

## **ТРАГЕДИЯ СОФОКЛА «ЕДИП-ЦАР» НА СЦЕНІ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ**

Шевченко С.

Трагедія видатного давньогрецького драматурга Софокла «Едіп-цар», була поставлена вперше на сцені Афінського театру у 425 р. до н.е. і донині є одним із найвідоміших у світі драматичних твором. Хоча Софокл, відповідно до традицій античної трагедії, і взяв за основу сюжету міфологічну історію, однак наповнив її сучасним змістом. Видатний драматург вирішує в ній як загальнолюдські філософські проблеми, так і суспільно-політичні, актуальні для свого часу. Це, насамперед, проблема людської долі та відповідальності людини за свої вчинки, але, також і проблема правителя і народу, злочину та покарання. Тож не дивно, що інтерес до цієї трагедії не згас і в наш час, хоча минуло 2,5 тисячі років, їй проблеми досі залишаються актуальними.

Інтерес до шедевра давньогрецької драматургії притаманний і сучасному українському театру. Вперше трагедія Софокла «Едіп-цар» у перекладі І. Франка, була поставлена 16 листопада 1918 року на сцені київського Молодого театру знаменитим українським режисером Лесем Курбасом і викликала великий культурний резонанс. Знаковим є той факт, що саме цією трагедією Лесь Курбас відкрив перший театральний сезон. Це було першим її сценічним втіленням в історії українського театру. Головним героєм і основною дійовою силою трагедії за версією Курбаса був Хор - своєрідний колективний персонаж, що втілював суспільні погляди народу та етично-філософські думки самого Софокла. Він вражав багатством форм як пластичних та просторових, так і ритмічних. Як зазначають дослідники творчості Леся Курбаса, він мав намір показати в античній трагедії українську трагедію 1918 року і власним виконанням ролі Едіпа спонукати своїх «уповноважених сучасників відкрити народу про себе правду» [3, 135 ].

В наш час український глядач знову отримав можливість побачити видатний шедевр світової драми на українській сцені саме в Одесі.

Постановка трагедії Софокла «Едіп» українським режисером Дмитром Богомазовим в Одеському музично-драматичному театрі ім. В. Василька також стала не тільки театральною подією 2003 року, а й передусім символічним обрамленням сучасної історії України. Зрозуміло, що суспільно-культурна ситуація початку ХХІ століття є сприятливішою, аніж епоха Леся Курбаса. Київський режисер Д. Богомазов разом із групою постановників — художником О. Другановим, хореографом Л. Венедиктовою, музикантами О. Кохановським та О. Курієм на початку ХХІ ст. звернулися до художнього синкретизму. Вони об'єднали театр Слова із пристрасною пластикою театру Танцю і відновили античну мову сцени в постмодерній ритмічній організації. Отже, глядач знаходиться у знайомому світі ритмів, але на нього не впливають підкресленим тонуванням фрази за системою К. Станіславського. Актори промовляють безбарвно, так само, як в

античному театрі і промовляють лише фрагмента тексту, що створює ефект вигорілого рукопису. Режисер створює ритмічно-образну канву знайомого сюжету, глядач її наповнює смислом.

Д. Богомазов відмовляється впливати на глядача чи не тому, що радянський театр перетворив мистецтво в нудне виховання. Але і розвинути художню концепцію в напрямі психоаналізу режисер також відмовився. Славнозвісний італійський режисер П. Пазоліні у фільмі «Цар Едіп» (1967 р.), ілюструючи «комплекс Едіта», вичерпав його образне втілення.

Загальне враження підштовхує до думки, що одеський спектакль поєднує античну «прекрасну форму» людини з ідеєю її свободи як знання. Актори, одягнуті у костюми ідеальних гіпсових скульптур, рухаються неприродно, рвучко, постійно міняючи постави, знайомі з численних копій античного мистецтва. За задумом хореографа Л. Венедиктової актори представляють, мабуть, чи не найповніший каталог античної скульптури. У пунктирному, «зависаючому» русі глядач впізнає образи вісника Гермеса, богів, героїв чи безіменних спортсменів.

Л. Зелінська зазначає: «Музичне рішення спектаклю - це метроном жорстких звуків. Протягом години з чвертю ритм спектаклю рівномірно напружений, кульмінації немає. Передчуття фатуму на початку вистави і пізнання фатуму наприкінці — однакові за ритмом епізоди. Стиль музики «техно» з трагедією Софокла об'єднує ідея пульсації безмежного Всесвіту, розміреного руху в безконечності, прогресу як такого. Асоціативно сполучається ім'я Едіп — «розпухла нога» (в інтерпретації К. Леві-Строса: перешкода у просуванні вперед) із культурою постіндустріального суспільства, організованого конвеєрною стрічкою» [2].

Античний мотив фатуму, що втягує і не відпускає зі свого ритму, в спектаклі розкладений на смислові опозиції: свобода — це істинне знання, влада - це ілюзія свободи, під якою ховається неусвідомлене рабство. Фатум

як невидима верховна сила (її сценічне рішення — пронизливе завивання вітру, що роздуває серпанок) окреслена Едіпом словами про «тривогу в грудях», «якусь облуду», що «дух займає» [6, 421]. Обрис прозорого серпанку-тканини на сцені можна розгадувати, як хмари на небі. Міфологічна атмосфера постає доволі відчутною. Спочатку знизу з'явилася подібність до хтонічної істоти Сфінкса, який «віддячив» Едіпу за перемогу над ним найтяжчою ілюзією - спасіння народу і виконання місії спасителя.

Відсутність одягу царів і простолюду у виставі відразу ж виказала їхню спільну безпомічність перед фатумом - щось приховати не дасть рефлекторне скорочення м'язів усього тіла. Білий колір змазує і соціальні статуси патрона і підданих. Є певна сценічна закономірність у використанні світла: спілкування між персонажами проходить на біло-чорному тлі — площина філософії; синє світло у моментах передчуття фатуму; червоні смуги завіси у фіналі спричиняють шок, як при спогляданні калюжі крові — площина історії. Едіп втратив ідентичність по крові і не спроможний дати собі відповідь на запитання, хто він. Син, батько, брат, чоловік? Тріумвірат трагедії: Едіп (Я. Кучеревський) – Креонт (Б. Паршаков) – Йокаста (Г. Кобзар-Слободюк, О. Петровська, Н. Наточа), – Д. Богомазов вирівнює в гендерному плані. Йокаста втілена у двох особах — матері і дружини. Чергування відмінних тембрів двох жіночих голосів; мовчазне артикулювання на обличчі спереду і слова, що долинають здалеку, – дезорієнтують глядача. Питання: хто говорить? – виникає у справжньому сум'ятті думок.

Бліда синява нижнього світла умертвлює діалог подружжя. Вони не кохають одне одного, а лише виконують патріархальний закон – держати дружину померлого царя. Вимушено успадкована «держава» розсипається на сцені сухим листям і по-своєму оригінально ілюструє деконструкцію шлюбу. «Сю, що там в домі, поховай, як знаєш!» [6, 455], – звертається Едіп до

Креонта, не знаходячи сили вимовити ім'я жінки чи означити її в категоріях родинних відносин.

«Гіпсова голизна» акторських костюмів не стільки акцентує стать, скільки повертає в нашу культуру єдність тіла і душі. Варто відзначити, що така сценічна реалізація репрезентує маскулінність і фемінність двоякою природою єдиного буття; повертає до естетичної ідеї еллінів, котрі різьбили голі статуї і спостерігали оголених спортсменів під час змагань, маніфестуючи цим самим чисту ідею волі, а будь-який одяг на них «виражав би ... якийсь, хоча б несміливий натяк на оточуючий простір»[1,270].

Що актуалізується насамперед? Свобода як «виявлення істини свого буття» [4, 148]. Перебуваючи під тотальним патронатом, особа обмежується аж до власного самозречення, відмовляється «від усього спектра реалізації можливостей особистісного буття» [4, 208-209]. Уникаючи патронату, людина все одно приречена на спадщину - генокод. До тих пір вона буде мертвою статуєю, поки не дешифрує його. Цей ефект спектаклю особливо відчутний в групових композиціях.

Ознака тоталітарної влади проявлена вже у пролозі вистави: Едіп віддає накази, як негайно виконуються його людьми. Вони підстрибують автоматично, навіть не як маріонетки, керовані зверху, а подібно до фігурок на пружинах, тобто, відштовхуючись від власної основи. «Тоталітарна людина тілесно віддана у повне розпорядження держави, котра уособлює тотальну владу. Причому, це не зовнішній диктат, а внутрішня дія людської особи над собою. Феномен особистості не зруйнованим, коли людина щось робить із примусу. Це лише часткова перемога насильства. Особистість знищується тільки тоді, коли людина сама, за власною волею відмовляється від себе...» [5, 213-214]. Власне, почуття безвідмовної готовності до виконання, оте підстрибування на пружині запускає групку людей як машину, котра зламається лише тоді, коли зникне вказівний палець володаря або заміниться його «бачення» доцільності дії. Едіп повинен був стати сліпим...

Софокл присвятив половину трагедії підозрілості Едіпа як царя, котрий боїться втратити владу. У спектаклі скорочено частину тексту, але візуально її смисл передано таким чином: діагональна перспектива збільшує постать Едіпа на авансцені і відповідно зменшує народ біля задника сцени. Володар керує «спиною в профіль», безпосередньо, і тому – абсолютно.

Образ пригнобленої юрби, відсутньої в античній трагедії, відображає у виставі той же радянський принцип, описаний О. Гомілко: щоб «отримати слухняне колективне тіло, позбавлене індивідуальностей, треба було добратися до найвразливішого місця особистості, аби забезпечити її беспорядність та деградацію. Статева ідентичність є саме цим «місцем». Паралізувавши цей бік людського життя, можна легко маніпулювати іншими» [1, 226-227]. Режисер інтуїтивно спирається на цю логіку: у спектаклі роль хору виконує «народ», що складається з особин, характери яких не проявляються. Це іронічна ілюстрація марксистського фемінізму, радянської рівності і демократії. Чоловіки і жінки однаково боязкі, однаково нейтральні, однаково прислуговують, всі включені в загальний рух за принципом гвинтиків у механізмі.

М. Д. Богомазов вибрав епіграф спектаклю: «Ти сліпий на очі, на вуха і на розум» [6, 406] – гнівну репліку Едіпа, якою той звертається до незрячого, але і незалежного віщуна Тіресія (С. Дерев'янка). Трагічна іронія полягає в тому, що репліка стосувалася самого ж Едіпа. Але щоб зрозуміти, він повинен був пройти різними іпостасями: жертва – злочинець – слідчий – суддя – кат – добровільна жертва. Момент усвідомлення скоєного злочину режисер спектаклю передає невербальним текстом – диханням і пластикою Едіпа. На тлі чорної завіси актор Я. Кучеревський вже не позує в стилі скульптур, а спазматично вигинає тіло від внутрішнього болю. Завіса відрізає авансцену, Едіп залишається в абсолютній самотності. І це є обставинами катарсису. Як зазначає Л. Зелінська: «Переживши деконструкцію, Едіп тепер бачить онтологічну таємницю людини. Він стає провидцем значно більшим

за Тіресія, доторкнувшись уже до живого тіла якого, можна очиститися так, як під час містерії. Його новостворена реальність – це бути без влади над кимось, але із владою над собою. Його колишня реальність – управляти людьми, не володіючи силою і знаннями самоуправління.» [2].

«Все потрібно пропустити особисто через себе! Фіви - це Київ! Фів'яни - ми, які жили в щасливому незнанні, поки все навколо не захиталося. Як нам врятуватися від загибелі? Звідки мор? Що врятує Фіви - сліпа віра в непогрішність пророцтв дельфійського оракула чи почуття моральної відповідальності за нас самих, за наші Фіви?» [3, 270] – запитував на репетиціях трагедії «Едіп» Лесь Курбас в 1918 році. Й на сьогодні не всі запитання ми розуміємо однозначно. Яку загибель він мав на увазі? Від більшовиків чи петлюрівців? Який суспільний проект уявляв рятівним для України - соціалістичний чи капіталістичний? І нарешті, чому Лесь Курбас розділив два споріднених поняття: віра і моральна відповідальність? Столітня історія дала свої відповіді, а спектакль одеського українського музично-драматичного театру ім. В. Василька під керівництвом реж. Д. Богомазова втілює їх у своєрідних репліках діалогу з Лесем Курбасом: мор не походить звідкись, він є у нас самих і сприймати його як загибель можна лише у метафоричному плані - кінець «щасливого незнання» є початком процесу усвідомлення, а відтак - самоствердження і моральної відповідальності.

VI Міжнародний фестиваль античного мистецтва в Керчі «Боспорські агони» (25 червня – 2 липня 2004 року) присудив творцям спектаклю дві премії: «За сучасне прочитання античності» і «За найкращу режисуру». Вже 15 років вистава «Едіп - цар» з успіхом йде на сцені Одеського музично-драматичного театру ім. В. Василька.

- 
1. Гомілко О. Метафізики тілесності: концепт тіла у філософському дискурсі/ О. Гомілко. – К.: Наукова думка, 2001. – 340 с.
  2. Зелінська Л. Антична трагедія в посттоталітарній культурі/ Л. Зелінська// <https://naub.org.ua/?p=721>
  3. Лесь Курбас. Статті и воспоминания о Л. Курбасе / сост. М. Г. Лабинский, Л. С. Танюк. – М.: Искусство. – 1988. – 463 с.

4. Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии/ А. Ф. Лосев. – М.: Мысль, 1993. – 959 с.
5. Пашенко В. І. Софокл. // В. І. Пашенко, Н. І. Пашенко // Антична література. – К.: Либідь, 2001. – С. 256 - 290.
6. Франко І. Едіп – цар // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – Т. 8. – К.: Наукова думка, 1977. – С. 415 - 457.

## **МИФОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ В ТВОРЧЕСТВЕ ДРЕВНЕРИМСКОГО ПОЭТА ВЕРГИЛИЯ**

Кириченко Д.

Литературный поворот от неотериков к «классическому» стилю с полной четкостью обнаруживается в творчестве того писателя, который более, чем кто бы то ни было другой, может считаться идеологическим знаменосцем возникающей империи. Одним из них стал Публий Вергилий Марон (70-19 гг. до н. э.), самый прославленный поэт императорского Рима. [6; 368]

В сочиненной им самим краткой эпитафии есть строки: «Я пел пастбища, нивы, вождей». Так обозначены темы трех главных сочинений Вергилия: это его книга стихов «Буколики», земледельческая поэма «Георгики» и самая выдающаяся – историко-мифологическая поэма «Энеида». Вопрос заключается в том, каким же образом проявился миф в творчестве великого античного поэта!?

В сочетании «ученого» и чувственного александринизма с идеалом тихой жизни на лоне природы создалось первое значительное произведение Вергилия, его сборник – «Буколики» (около 42-39 гг.). Одним из вариантов перевода есть «Пастушеские стихотворения». Состоит из десяти эклог (слово «эклога» греческого происхождения, соответствует русскому «избранное»). Ориентиром для «Буколик» послужили идиллии одного из крупнейших