

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ГУРЕНКО ЛЮДМИЛА ОЛЕКСАНДРІВНА

УДК 17.022.1 7+008«18/19» Вороний М.

ДИСЕРТАЦІЯ

**ТВОРЧИСТЬ МИКОЛИ ВОРОНОГО
У МИСТЕЦЬКО–КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ
КІНЦЯ ХІХ — ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ**

Спеціальність 26.00.01 — теорія та історія культури

Подається на здобуття наукового ступеня

кандидата мистецтвознавства

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідні джерела

_____ Л. О. Гуренко

Науковий керівник: Єсипенко Роман Миколайович,
доктор історичних наук, професор

КИЇВ — 2019

Анотація

Гуренко Л. О. Творчість Миколи Вороного у мистецько–культурному просторі кінця XIX – початку XX століть. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (кандидата наук з мистецтвознавства) за спеціальністю 26.00.01 – теорія та історія культури (мистецтвознавство).

Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв Міністерства культури України, Київ, 2019.

У дослідженні сформований феномен видатного митця–мислителя Миколи Вороного у проблемних полях соціокультурного та мистецько–політичного процесів кінця XIX – початку XX століть. Оскільки і донині існували глибокі наукові недоробки щодо неординарної постаті майстра як мистецтвознавця і культуролога, дисертація стала атомарним аналітичним дослідженням його творчої думки.

Донині були відомі імена сучасників (прибічників і опонентів) та дослідників головно літературного доробку Миколи Вороного, а також літературознавців і мистецтвознавців – упорядників його творів.

Дисертація розглядає критично–історичне системоутворення літературних джерел дослідження, аналізує теоретико–мистецькі засади та подає огляд літератури і ґрунтовний аналіз прямих та опосередкованих літературних джерел.

Микола Вороний вперше розглядається як культуролог, а театрознавче та мистецьке спрямування його практики вперше специфічно–систематично проаналізовані. У дисертації виявлено, що хоча культурологічно–мистецька площина мислі Миколи Вороного майже не була проаналізована протягом століття, його творчі ідеї були впевнено втілені митцями.

У роботі розглядається не лише оригінальні праці Миколи Вороного, але й думки його сучасників, однодумців та опонентів і авторитетні ідеї мислителів, які стали визначальними у віках.

У дисертації здійснений аналіз мистецько–культурологічних і суспільно–буттєвих питань мислення людини=людства крізь призму свідомості Миколи Вороного.

У дослідженні проведений діалог у трансцендентному полі буття людини=людства, здійснений аналіз певних робіт митця, який позиціонував себе як міжепохально–новочасову постать із властивими їй рисами самопізнання та самокритики. Причому показано, що, відчинивши двері європейській культурі через власне її осмислення, митець не завжди усвідомлював колосальну відповідальність цього стратегічного кроку.

Отже, відсутність аналітичної думки щодо мистецько–культурологічно–театрального спрямування творчої практики Миколи Вороного спричинила виникнення запропонованого дослідження, а наявність архівних і бібліографічних матеріалів виявилася достатньою для вирішення завдань, поставлених у дослідженні.

У дисертації проаналізовані творчі шукання Миколи Вороного в європейському діалогічно–культурному просторі кінця XIX – початку XX століть, зокрема, у вирі «десятилітнього сторіччя» (1910–1920–ті роки) та під час кризи новочасної культурологічної та мистецької думок. Стверджується, що криза мистецько–культурологічної мислі початку XX століття, як і за всіх періодів дефіциту самоідентифікації, стає тотально–штучним утворенням світової капітало–свідомості, адже світові капітало=душі – це стан приречення людини=людства у найближчі тисячоліття.

Дослідження доводить, що Микола Вороний, відроджуючи українську національну культуру, не тільки провадив мистецький українсько–європейський діалог, але й критикував стан тогочасної світової культури.

У роботі вмотивовано, що європейський, як і світовий театри ґрунтуються на капіталістичному чинникові, а отже – безбожні. На противагу їм – у відповідних інституціях в Україні завжди превалювало духовне творче смислове наповнення.

У дисертації подається істинне пояснення терміна «модернізм», яке відоме вже від V століття, наводиться і обґрунтовується думка Миколи Вороного щодо сценічних приматів – демократичності та національного чинника. Пояснюється ананкастична схема буття людини=людства, запропонований діалог натуралістичної драми з релігійними вимогами, де останні, природно, залишаються визначальними індикаціями людського існування. Аргументується, чому буттєво-культуротворча світова мисль початку XX століття перебрала на себе роль Бога.

У дослідженні усвідомлене та проаналізоване природознавчо-гуманітарне спрямування «десятилітнього сторіччя», коли натурфілософія спричинила розумовий поштовх до гуманітарної, а як наслідок і трансцендентної складової людини=людства, обґрунтована апріорна неможливість власності на світову душу людини=людства, окрім Бога.

Проаналізовані знакові ґрунтовні праці митця, зокрема, кардинальні фрагменти вичерпної роботи Миколи Вороного «Театральне мистецтво і український театр (Думки та уваги)». Доведено, що капітал не лише сприяв буттєвості культури, а й навіть став її синонімом.

У дисертації проведене певне коригування геокультурологічного та геронтологічного питань українського театру. Як висновок – утилітарне, гедоністичне та евдемоністичне поля існування людини=людства створили штучний дуалізм України=Європи – дух і матерія – та розщепили її на дві протиприродні субстанції.

Усвідомлена та проаналізована наукова концепція, що Аратта–Україна породила свідоме істинне буття людини=людства; запропонована та доведена авторська думка: капітал як земний антиабсолют призводить до загибелі світову людину=людство.

У дисертаційному дослідженні розглядається мистецько-критична діяльність Миколи Вороного, зокрема, проблематика критичного аспекту мистецтвознавчої думки кінця XIX – початку XX століть, її вирішення митцем-мислителем і парадоксальна полемічність його поглядів, а також

зроблені висновки, що стають прецедентами нових риторичних питань, зокрема, щодо аксіології заздрості як норми суспільного взагалі, а культурологічного та мистецтвознавчого полів зокрема. Аналізується авторська дефініція самозаздрості власне митця, який свідомо трансформує–понижує, а, очевидно, й знищує свою духовну сутність. У роботі ведуться роздуми про регенерацію духовної мистецької критики силою творчої думки та практики Миколи Вороного, яку митець вирішував через онтологічно–гносеологічну історичну індикацію світової людини.

Зокрема, у дослідженні здійснений аналіз мистецько–суспільних визначень, сформульованих авторкою: добровільний духовний астракізм, утилітарна складова буттєво-критичної практики, есхатологія філософії та релігії духа нової драми в українсько–європейській театральній системі кінця ХІХ – початку ХХ століть, духовна фрустрація людини на початку ХХ століття; проаналізовані праці Миколи Вороного з образотворчого мистецтва, в яких мислитель намагався відродити образ людської сутності.

У дисертації проаналізовані визначені дослідницею дуалістичні суперечності: Бог – не–бог, дух – матерія, історія – теорія, трансцендентний концепт (історія) та іманентний (теорія). А також доведена аксіома: свідомість і реальність буттєвості людини=людства не здатні існувати без Бога.

Проаналізовані сформульовані дисертанткою концепти: релігійний, психоаналітичний, деонтологічний, мистецько–культурологічний.

Ключові слова: Микола Вороний, мистецько–культурологічний психоаналіз, держава=цивілізація Аратта, Україна=Європа, криза бездуховної мистецької ідеології, нова драма, апологія брехні, есхатологія, філософія та релігія духа, трансцендентно–іманентний концепт, людина=людство, тотальна власність, капітал=душа.

SUMMARY

Hurenko L. O. Creativity of Mykola Voronyi in the art–cultural space of the late XIX – early XX centuries. – The qualifying scientific work on the rights of manuscript.

The thesis for Ph.D. in Cultural studies, specialty 26.00.01 – Theory and History of Culture. – National Academy of Government Managerial Staff of Culture and Arts of Ministry of Culture of Ukraine. – Kyiv, 2018.

There is the complex analysis of Mykola Voronyi's activity as the brightest / outstanding culturological and philosophical thought of XX century.

The ancient culture of Ukraine–Europe has modified from the divine–natural conglomerate into the dualistic immanent–transcendent indicative creation under the influence of unnatural disregarding by the institution of Absolute. The culturological field of the research is formed by using the following historical theoretical and methodical conceptions such as religious–ontological, theatrical–philosophical and social–economical ones.

The author's systematic point of view, her interpretation and the dialogue with the figures of the world thought, concerned religious, civilization, capitalistic and theatrical–philosophical teachings are highlighted/presented. The essential positions of the Ukrainian–European artistic branches, historical–culturological moments–epochs and the creative impact of Mykola Voronyi in the Ukrainian–European culturological–theatrical conscience are analysed.

Key words: Mykola Voronyi, culturological psychological analysis, state–civilization Aratta, Ukraine–Europe, crisis of dispiriting artistic ideology, new drama, apology of lie, eschatology, philosophy and religion of spirit, transcendent–immanent concept, human–humanity, total possession, capitalistic soul.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, де опубліковані основні наукові результати дисертації

1. Гуренко Л. Постать Миколи Вороного у вирі кризи європейського мистецтва кінця XIX — початку XX століть // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. праць. Київ: Міленіум, 2015. Вип. XXXV. С. 89–94.
2. Гуренко Л. Полемічні думки М. Вороного з приводу кризи бездуховної ідеології європейського мистецтва: кінець XIX — початок XX століть // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. Київ: Міленіум, 2016. № 1. С. 36–40.
3. Гуренко Л. Нова драма як культурологічний чинник українсько–європейської театральної системи // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. праць. Київ: Міленіум, 2016. Вип. XXXVI. С. 112–118.
4. Гуренко Л. Есхатологічні філософія та релігія духа нової драми в інтерпретації Миколи Вороного // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. праць. Київ: Міленіум, 2016. Вип. XXXVII. С. 63–70.
5. Гуренко Л. «Епоха без символу»: її культурологічна індикація Миколою Вороним // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. праць. Київ: Міленіум, 2017. Вип. XXXVIII. С. 226–232.
6. Гуренко Л. Феномен театально–критичної думки Миколи Вороного // Spheres of culture: Journal of Philology, History, Social and Media Communication, Political Science, and Cultural Studies. Lublin, 2016. Volume XV. S. 464–469.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

7. Гуренко Л. Проблеми театральної освіти у мистецькій спадщині Миколи Вороного // Мистецька освіта в культурному просторі України XXI століття: практики художньої культури: зб. матеріалів Міжнародної наук.–творч. конф. (28–30 квітня 2015 р., м. Київ, м. Одеса). Київ: НАКККиМ, 2015. С. 269–270.

8. Гуренко Л. Микола Вороний — модерновий критик: наслідки депресивного сторіччя // Культурно–мистецькі обрії — 2016: зб. наук. праць / за заг. ред. К. І. Станіславської. Київ: НАКККиМ, 2016. Ч. I. С. 128–130.

9. Гуренко Л. Професія — режисер: формування людської свідомості чи комерція? // Культурно–мистецьке середовище: творчість та технології: матеріали Дев'ятої Міжнародної. наук.–творч. конф. (21 квітня 2016 р., м. Київ) / за заг. ред. К. І. Станіславської. Київ: НАКККиМ, 2016. С. 115–117.

10. Гуренко Л. «В путях брехні» як історично–культурологічного фактору // Матеріали Всеукраїнської науково–теоретичної конференції «Сучасні соціокультурні та політичні процеси в Україні». Треті наукові читання, присвячені пам'яті доктора філософських наук, професора О. М. Семашка. (01 червня 2016 р., м. Київ). Київ: НАКККиМ, 2016 р. С. 95–96.

11. Гуренко Л. Микола Вороний: мистецька самоосвіта — шлях до розуміння Всесвіту // Мистецька освіта і культура України XXI століття: євроінтеграційний вектор: зб. матеріалів Міжнародної наук.–творч. конф. (12–13 травня 2016 р., м. Одеса, м. Київ, м. Варшава). Київ: НАКККиМ, 2016. С. 241–243.

12. Гуренко Л. Аксіологічні антитези творення театральної дійсності публікою в інтерпретації Миколи Вороного // Матеріали Всеукраїнської науково–теоретичної конференції. Другі наукові читання, присвячені пам'яті доктора історичних наук, професора О. І. Путра. (20 листопада 2016 р., м. Київ). Київ: НАКККиМ, 2017р. С. 90–92.

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ	2	
ВСТУП	10	
РОЗДІЛ 1. КРИТИЧНО–ІСТОРИЧНЕ СИСТЕМОУТВОРЕННЯ		
ДЖЕРЕЛ ДОСЛІДЖЕННЯ	18	
1.1. Теоретико–мистецькі засади	18	
1.2. Історіографія творчості Миколи Вороного	35	
Висновки до Розділу 1	44	
РОЗДІЛ 2. ТВОРЧІ ШУКАННЯ МИКОЛИ ВОРОНОГО В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ДІАЛОГІЧНО–КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ КІНЦЯ XIX — ПОЧАТКУ XX СТОЛІТЬ		47
2.1. Становлення «нової» реальності: митець і світова мистецька думка	47	
2.2. Микола Вороний у вирі «десятирічного століття» (1910–1920–ті роки)	60	
2.3. Криза новочасних культурологічної та мистецької думок (ідеологічний концепт театрального модуля)	75	
Висновки до Розділу 2	98	
РОЗДІЛ 3. МИСТЕЦЬКО–КРИТИЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ МИКОЛИ ВОРОНОГО		101
3.1. Проблематика критичного аспекту мистецтвознавчої думки кінця XIX — початку XX століть, її вирішення Миколою Вороним	101	
3.2. Парадоксальна полемічність історико-теоретичних поглядів Миколи Вороного	135	
Висновки до Розділу 3	170	
ВИСНОВКИ	174	
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	181	
ДОДАТОК	224	

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Епоха кінця ХІХ — початку ХХ століть стала своєрідною антитезою істинно—цивілізаційному етично—естетичному розвиткові людства, коли відбувався процес глобально—вбивчих перетворень людської свідомості й виникнення світового антимистецтва. Театральні мислителі, зокрема, починають гостро відчувати, що суспільство катастрофічно потребує збереження людської сутності в індивідуумі, тож намагаються чинити культурний опір створенню антиабсолюту. У цей час у гострій ідеологічній боротьбі зіштовхувалися прибічники різних течій і напрямків — від класичних до авангардних.

У роботі пропонується кардинально змінити точку зору на загальнови-знані інтенції: цивілізація, капітал, власність, культура, творчість, театр, а головне — свідомість людини=людства.

В епіцентрі мистецько—буттєвих українських=європейських антипарадигм перебував видатний митець—мислитель, поет, перекладач і журналіст Микола Вороний. У дослідженні сформована система українського=європейського мистецько—культурологічного контенту, який виявляє феномен митця у проблемному полі релігійного, істрико—культурного, філософсько—економічного і мистецько—політичного процесів на межі «недвижного безвіку» (архімандрит Софроній (Сахаров)).

Таким чином, через ґрунтовні незаповнені прогалини дисертація являє собою атомарне аналітичне дослідження творчості Миколи Вороного саме як класика театральні—мистецької думки, що має також і культурологічне значення.

Сучасники Миколи Вороного (Д. Антонович, С. Бердяєв, О. Білецький, К. Білиловський, В. Василько, В. Винниченко, Л. Дмитрова, М. Євшан, С. Єфремов, І. Карпенко—Карий, О. Кисіль, М. Комаров, М. Кропивницький, К. Паньківський, С. Петлюра, В. Ревуцький, М. Рильський, П. Рулін, С. Русова, М. Сріблянський, М. Старицький, Я. Стоколос, І. Франко, В. Фріче, Л. Українка та ін.) у різний спосіб висвітлювали його театральні творчі

доробки, таж цей матеріал не був узагальнений та систематизований. А вже за останньої третини ХХ століття чесне ім'я знаного митця почало повставати зі штучно створених бездуховних руїн небуття. Так з'явилися упорядковані твори Миколи Вороного (О. Бабишкін, Г. Вервес), де вони розкривали особливості його діяльності в літературному полі, подавали згадки про його біографічні, головню — літературні доробки, а також побіжно–точково — про театральні (В. Базилевський, Г. Веселовська, В. Гуменюк, М. Гуменюк, Т. Гундорова, Т. Жицька, І. Ілленко, В. Колкутіна, В. Кузьменко, Л. Куценко, О. Мельничук, О. Охріменко, Л. Рупняк, Т. Шевель, М. Шкандрій, Б. Якубський та ін.). Проте специфіка власне культурологічно–театральної проблематики та її глибокий аналіз так і залишилися поза їхньою увагою. Також уперше Микола Вороний розглядається як блискучий культуролог і мистецтвознавець. Ці фактори й зумовили вибір теми дослідження — **«Творчість Миколи Вороного у мистецько–культурному просторі кінця ХІХ — початку ХХ століть»**.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана на кафедрі культурології та інформаційних комунікацій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв згідно з комплексною темою «Актуальні проблеми культурології: теорія та історія культури» (Державний реєстраційний № 115U001572 від 12.06.2015 р.) перспективного тематичного плану науково–дослідної діяльності НАКККіМ. Тема дисертації затверджена рішенням Вченої ради НАКККіМ (протокол № 4 від 29.04.2015).

Мета та завдання дослідження.

Мета дослідження — проведення комплексного аналізу творчих здобутків Миколи Вороного і визначення об'єктивної оцінки його надбань і прорахунків.

Для досягнення поставленої мети вирішувалися такі *завдання*:

– виявити, опрацювати, систематизувати і проаналізувати широке коло літературних та архівних джерел і літератури щодо діяльності Миколи Вороного;

– дослідити тогочасні суспільно–політичні процеси, що відбувалися в Україні та світі й їхній вплив на творчість митців, зокрема, Миколи Вороного;

– опрацювати теоретичні й практичні основи та їхню еволюцію мистецько–культурної творчості Миколи Вороного;

– проаналізувати вплив різноманітних буттєво–мистецьких ідей, релігійно–філософських та естетично–художніх тенденцій, поширених наприкінці ХІХ — початку ХХ сторіч в Україні=Європі та Росії на суспільно–політичне і мистецьке життя України;

– виявити творчі пошуки Миколи Вороного в європейському діалогічно–культурному просторі на межі ХІХ — ХХ століть;

– сфокусувати увагу на діяльності Миколи Вороного за 1910–1920–ті роки — періоді, що здобув красномовну назву «десятилітнє сторіччя»;

– проаналізувати проблематику мистецтвознавчої думки кінця ХІХ — початку ХХ століть та її вирішення Миколою Вороним;

– дослідити полемічність історико–теоретичних та мистецько–критичних поглядів Миколи Вороного;

– визначити вплив Миколи Вороного на подальший розвиток українських мистецтва та культури;

– підбити загальний підсумок вивчення проблем, пов’язаних із творчістю Миколи Вороного.

Об’єкт дослідження — мистецько–культурний простір України кінця ХІХ — початку ХХ століть.

Предмет дослідження — творчість Миколи Вороного у мистецько–культурному просторі зазначеного періоду.

Хронологічні межі дослідження. Нижня межа — кінець ХІХ століття, верхня межа — 1920–ті роки ХХ сторіччя з фрагментарно–точковою фіксацією–аналізом певних буттєво–суспільних і мистецьких індикацій поза рамками визначених хронологічних границь.

Територіальні межі дослідження охоплюють культуру–землі України=Європи та Росії.

Методи дослідження. Дисертація викладена за суб'єктивно–конкретно–полемічною логікою та комплексом загальнонаукового та специфічного відповідних методів дослідження. *Основний* метод — власне *спосіб пізнання*. Пріоритетними позиціями, зокрема, для вивчення й узагальнення широкого кола архівних та літературних джерел щодо діяльності Миколи Вороного став *метод наукового пізнання*, а саме: *його аспекти* — *узагальнення та пояснення; метод системного аналізу та синтезу*. Для характеристики тогочасних суспільно–політичних процесів, що відбувалися в Україні й світі та їхнього впливу на творчість митців, зокрема, Миколи Вороного, а також аналізу різнопланових культурно–буттєвих ідей, релігійних, мистецтвознавчо–філософських і естетично–художніх тенденцій, поширених наприкінці ХІХ — на початку ХХ століть у Європі та Росії на суспільно–політичне і мистецьке життя України, використовувалися *діалектичний, культурно–історичний, історично–логічний, порівняльно–історичний, причинно–наслідковий і гіпотетично–дедуктивний* методи дослідження. Питання щодо розгляду теоретичних і практичних основ мистецької діяльності Миколи Вороного та їхню еволюцію протягом досліджуваного періоду; аналізу проблематики мистецтвознавчої думки кінця ХІХ — початку ХХ століть та її вирішення митцем; дослідження полемічності історично–театральних і мистецтвознавчо–критичних поглядів Миколи Вороного були вирішені за допомогою *історично–біографічного, індивідуалістичного, іманентного, трансцендентного, культурно–історичного, релігійно–філософського* методів=мислення. Задля розуміння духовних шукань Миколи Вороного в європейському діалогічно–культурному просторі кінця ХІХ — початку ХХ століть; аналізу діяльності митця на етапі 1910–1920–х років, у період, що здобув назву «десятилітнє сторіччя», а також щодо визначення впливу Миколи Вороного на подальший розвиток української та європейської культур у дисертації застосовані *логіко–*

історичний, культурно–історичний, генетичний, психоаналітичний, індукційно–дедуктивний, гіпотетично–дедуктивний методи та метод *критичного аналізу*. Дослідниця абсолютно переконана, що серйозний науковець не лише має право, а й повинен формувати, навіть винаходити нові індивідуальні методологічні моделі, що являють собою не штучно-екзальтаційні вигадки-сентенції, а більш ніж цілком обґрунтовані системи наукового мислення.

Теоретичною основою представленого дослідження стали:

– релігійні вчення та роздуми (священик Олександр Єльчанінов, архімандрит Софроній (Сахаров), преподобний Силуан Афонський, Папа Римський Іоанн Павло II);

– філософсько–театральний доробок українських=європейських мислителів (Д. Антонович, О. Бабишкін, Л. Барабан, М. Бахтін, С. Бердяєв, О. Білецький, Б. Брехт, В. Василько, Г. Вервес, В. Винниченко, М. Вороний, М. Євшан, Р. Єсипенко, С. Єфремов, М. Заньковецька, О. Кисіль, В. Кричевський, М. Кропивницький, Л. Курбас, Я. Мамонтов, А. Петрицький, П. Рулін, І. Тобілевич (Карпенко–Карий), М. Старицький);

– соціокультуротворчі та філософсько–буттєві праці (Аристотель, Р. Барт, М. Бердяєв, Ф. Брокгауз, В. Брюховецький, Б. Грінченко, М. Грінченко, М. Грушевський, Т. Гундорова, О. Довженко, Д. Донцов, М. Драгоманов, С. Єфремов, М. Зеров, І. Ільїн, С. Кримський, І. Лосєв, К. Малевич, О. Мандельштам, Д. Мережковський, Ю. Лотман, М. Монтень, В. Нічик, С. Петлюра, В. Розанов, С. Русова, Н. Страхов, І. Франко, Л. Шестов, Ю. Шиллов, М. Шкандрій, М. Шудря, Г. Шпет, П. Юркевич);

– дослідження мислителів–авторитетів європейської та світової полікультурної мистецької, історично–теоретичної та соціально–політичної думки (Т. Адорно, Л. Альтюссер, П. Андерсон, Р. Арон, А. Арто, А. Бергсон, Дж. Берклі, Р. Вагнер, М. Вебер, Х.–Г. Гадамер, Д. Галеві, Гегель, К. Гірц, А. Грамши, Е. Гуссерль, Ж. Деріда, Ж. Дельоз, В. Дільтей, П. Дьюс, У. Еко, І. Ефрон, І. Кант, К. Леві–Строс, К. Леш, Д. Лукач, Н. Мак’явеллі, Ж. Марі-

тен, Ф. Ніцше, Р. Оуен, Н. Пулантазас, Платон, П. Рікер, Ж.–Ж. Руссо, Ж.–П. Сартр, Е. Саїд, І. Тен, А. Тойнбі, Р. Уїльямс, Л. Фейербах, П. Фрейре, З. Фройд, М. Фуко, Ю. Хабермас, М. Хайдеггер, К. Хорні, Ф. Шеллінг, Ф. Шлейєрмахер, О. Шпенглер, К. Ясперс та ін).

Джерельною базою дослідження стали матеріали Відділу рукописів Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України. Ф №1614. С. 117–120; там само, №1620 С. 305–310; там само, №81, №71.

Комплексне наукове дослідження охопило також і загальнотеоретичні праці українських та зарубіжних митців і мистецтвознавців, літературу монографічного характеру, рукописи неопублікованих праць М. Шудрі (Київ), Д. Ступаківського (Лондон), В. Ревуцького (США, Канада), наукові доповіді на конференціях та публічні виступи під час урочистостей, присвячених М. Вороному в Україні, Канаді, США, праці видатних діячів світової культури і мистецтва. Всього понад 500 позицій.

Наукова новизна отриманих результатів визначається першою спробою комплексного наукового аналізу мистецько–культурологічно–театральної творчості Миколи Вороного у контексті світових бездуховних перетворень на межі ХІХ–ХХ століть.

Уперше:

- здійснений аналіз мистецтвознавчо–культурологічної практики Миколи Вороного (зокрема, театральний та образотворчий простори);
- створена системна теоретична модель соціокультурологічного феномена театального концепту мислення Миколи Вороного;
- переосмислені усталені наукові погляди стосовно гріховної специфіки акторства як антибожественного модуля;
- криза культурно–мистецької думки на межі ХІХ–ХХ століть розглядається як штучно–закономірний стан капітало–душ людськості;
- виявлений та проаналізований зв'язок капіталу й культури та їхня взаємозалежність, а також навіть антидуховна тотожність;

- культурно–мистецькі особливості свідомості=творчості розглянуті в логічно–дуалістичній системі — антиномічні індикації, тези–антитези;
- розкритий феномен «десятилітнього сторіччя» у мистецько–культурологічному полі театральнo–філософської думки Миколи Вороного;
- виявлена та проаналізована специфічна модальність культурно–мистецької свідомості Миколи Вороного;
- виявлені, проаналізовані й узагальнені тенденції–примати еволюції правічної мистецько–культуротворчої думки людини=людства.

Удосконалено та уточнені: поняття «цивілізація», «капітал», «власність», «культура», «творчість», «театр», «психоаналіз», «свідомість людини=людства».

Набули подальшого розвитку:

- причинно–наслідковий аналіз перманентної культурно–мистецької кризи думки людини=людства;
- позиції культурного діалогу іманентного й трансцендентного мистецько–буттєвих полів у контексті світогляду Миколи Вороного.

Теоретичне значення дослідження: пропонується авторська дефініція теорії як специфічної системи мистецько–творчих правил, які стали основою не лише для вирішення питань, що неминуче виникатимуть у майбутніх дослідників, а головню — для власне їхнього глибинного оригінального формулювання. Примат даної дослідницької позиції — концепція: місце культурології та мистецтвознавства у свідомості людини=людства — трансцендентний чи штучно–іманентний простір.

Практичне значення дисертації полягає у кардинальному перегляді, поглибленні та розширенні традиційних наукових поглядів на світові мистецтвознавчий і культурологічний контенти; у збагаченні наукового апарату спеціалізованими, проте буттєво–домінуючими релігійними визначеннями. Теоретичні систематизовані концепції дисертаційної роботи можуть бути рекомендовані для навчальної та наукової діяльності, при опрацюванні лекційних курсів із мистецтвознавства та культурології.

Особистий внесок здобувача. Дисертація — самостійна робота, здійснена у галузі теорії та історії культури. Висновки й положення наукової новизни здобуті авторкою самостійно.

Апробація результатів дослідження. Проблеми, що поставлені та вирішені у дисертації, обговорювалися на засіданнях міжкафедрального теоретико–методичного семінару Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, були втілені у доповідях на міжнародних та Всеукраїнських наукових, науково–теоретичних та науково–практичних конференціях: «Проблеми театральної освіти у мистецькій спадщині Миколи Вороного» («Мистецька освіта в культурному просторі України XXI століття», Київ–Одеса — 2015); «Аксіологічні антитези творення театральної дійсності публікою в інтерпретації Миколи Вороного», (20 листопада 2016р., Київ — 2017); «Професія — режисер: формування людської свідомості чи комерція?» («Культурно–мистецьке середовище: творчість та технології», 21 квітня 2016р., Київ–2016); «Микола Вороний — модерновий критик: наслідки депресивного сторіччя» («Культурно–мистецькі обрії — 2016». Київ–2016); «В путях брехні» як історично–культурологічного фактору» («Сучасні соціокультурні та політичні процеси в Україні», 1 червня 2016р., Київ — 2016); «Микола Вороний: мистецька самоосвіта — шлях до розуміння Всесвіту» («Мистецька освіта і культура України XXI століття: євроінтеграційний вектор», Одеса–Київ–Варшава — 2016).

Публікації. Основні положення дисертації висвітлено у 12 наукових публікаціях: 5 статей у фахових виданнях України з мистецтвознавства, 1 стаття у зарубіжному науковому періодичному виданні, 6 тез — у наукових збірниках та матеріалах конференцій.

Структура та обсяг дисертації. Робота складається з двох анотацій, списку публікацій, вступу, трьох розділів (семи підрозділів), висновків, списку використаних джерел (496 позицій) та додатку. Загальний обсяг дисертації — 235 сторінок, з них 180 — основного тексту (8,2 а. а.).

РОЗДІЛ 1

КРИТИЧНО–ІСТОРИЧНЕ СИСТЕМОУТВОРЕННЯ

ДЖЕРЕЛ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Теоретико–мистецькі засади

І донині не існує жодної фундаментальної моделі та її аналізу щодо осмислення мистецької та культурологічної проблематики принципів творчих позицій Миколи Вороного, тож вивчення цього питання спонукало до створення даної наукової праці. Отже історіографія свідчить, що кількість видань, включно з оригінальними роботами Миколи Вороного, значно обмежена. Це можна пояснити класичною історичною закономірністю: штучно–утилітарне нерозуміння сучасників і концептуальна структура репресованої особистості, яка філософсько–творчими думками сформувала мистецько–театральну–культурологічний характер–теорію, прагнучи духовного перетворення мистецтва–хаосу ХХ століття.

Напевно, творче ім'я митця–мислителя, театального діяча, мистецтвознавця і культуролога Миколи Вороного так і не буде розкрито остаточно. Адже ключова концепція його переконань залишилася набагато глибшою за суто методологічні принципи. Науковий результат досліджень митця лише певною мірою можна досягнути на відстані свідомості поколінь. Тож у даному розділі здійснений специфічний підхід до критичного аналізу та системоутворення літературних джерел, який дозволив не лише простежити їхнє еволюціонування в історичній, так би мовити, горизонтальній мистецько–культурологічній площині, а й розглянути проблему за аналітичною вертикаллю, переосмислюючи при цьому наче й відомі, проте найменш розроблені питання, ба навіть ті, що залишилися поза межами мистецько–театального мислення науковців (Вороний як театральний діяч і мистецтвознавець). А головне — у дослідженні Микола Вороний вперше постає через дефініційне визначення — культуролог — у контексті буття людини=людства.

У дисертації запропоновані критично–полемічні аргументовані судження–твердження не лише щодо праць класика театральної практики початку ХХ століття, але й стосовно думок його сучасників чи з опосередкованими особистостями, роздуми яких були проаналізовані при цитуванні.

У розділі визначений ступінь наукового опрацювання теми, здійснений критико–історичний аналіз досліджуваної проблеми через синтезований розгляд наукових праць і літературних джерел, проаналізовані релігійні, культурологічні, психологічні, етично–естетичні, театрознавчі, філософсько–культурологічні, економічно–філософські та економічно–політичні наукові праці та вчення, де визначені буттєво–світоглядні та теоретико–методологічні контрадикції, а також виявлені історико–культурні інтенції виникнення культурології та мистецтвознавства як іманентно–трансцендентних контентів й оволодіння ними Миколою Вороним. Були проаналізовані історико–культурні, філософські, економічно–соціологічні проблеми свідомості людини=людства.

У роботі запропонований аналіз автентичних матеріалів, наукової літератури, літературних джерел, а саме — літописів, хронік, автобіографій, мемуарів, біографій, історій, щоденників, листувань, рецензій, періодичних, бібліографічних і наукових видань, критичного матеріалу. Джерельною основою розвідки стали фонди ряду бібліотек і музеїв України (опрацьовано 500 одиниць літератури та джерел (Національна бібліотека України ім. В. І. Вернадського, Національна історична бібліотека України, архівні фонди відділу рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАНУ, Державного музею театального, музичного та кіномистецтва України та ін.).

Вивчення критично–історичної специфіки літературних джерел варто структурувати виділенням кількох типологічних позицій: 1) твори Миколи Вороного, які були опрацьовані й цитовані у дослідженні; 2) видання творів митця з передмовами знаних літературознавців і мистецтвознавців;

3) література, яка стала опосередкованим підґрунтям для усвідомлення особистості митця (релігійна, культурологічна, філософська, економічна та ін.).

Таким чином, вирішуючи поставлені в дисертації мистецько–культурологічні проблеми у визначеному релігійно–філософсько–театральному полі діяльності мислителя, варто звернути увагу, зокрема, на такі його праці: у царинах театральної критики — «Марко Л[укич] Кропивницький (1897), «Драма живих символів» (1911), «В путях брехні» («Брехня», п'єса В. Винниченка) (1911), «Театральне мистецтво і український театр (Думки та уваги)» (1912), «Михайло Щепкін (1788–1863)» (1913), «Два ювілеї» (1913), «Український театр у Києві (Враження та уваги)» (1914), «Український театр під час революції» (1921), «Режисер» (1925), «Драматична примадонна. Естетично–критичний етюд. До характеристики сценічної творчості Любові Ліницької» (1924); літературної критики — «В. Винниченко. Твори. Книжка четверта.» (1912), «С. Черкасенко. Казка старого млина.» (1914); мистецтвознавства — «Сергій Васильківський (Артист–маляр)» (1903), «Всеукраїнська мистецька виставка. Малярство.» (1928), «Всеукраїнська мистецька виставка. Графіка. Скульптура.» (1928), «Олександр Архипенко» (1928); спогадів — «До статті Олекс[андра] Ів[ановича] Білецького про мене» (1928).

Тож аби визначити концептуальні аспекти мистецтвознавчої та театрально–культурологічної думок Миколи Вороного, у дисертації виокремлені кілька робіт і здійснений їхній критичний аналіз.

Насамперед варто виявити глибоку й оригінальну сутність опусу «До статті Олекс[андра] Ів[ановича] Білецького про мене» [83, с.586–619], де автор намагається осягнути минулі 56 років власного життя, при цьому прагнучи визначити свій соціально–буттєвий статус за допомогою психологічно–праксеологічних факторів: «Я — минуле. <...> Я — сучасне. <...>» [83, с.587]. Він створює філософську теорію власної особистості, діалогізуючи гіпотетично чи проводячи індивідуалізуючі паралелі з феноменами духовних світоглядів українського велетня світової думки

Тараса Шевченка, французького письменника і журналіста Жоржа Дюамеля, одного з реформаторів російського театру Константина Станіславського, російського актора, режисера і педагога Михаїла Чехова. Тобто мотиваційні відносини Миколи Вороного насамперед із власним духовно–біологічним модулем і з сукупністю навколишнього відчуження можна визначити як певну самість у власне собі. Взагалі митець позиціонує себе як занадто типова людина початку, напевне, будь–якого століття. Адже наявні характерні новочасові акценти — експериментаторство, критичне ставлення до сучасності, ідеалізація умовних індикацій свідомості — саме таким відчуває читач Миколу Вороного у його «приватному листі» [83, с.588]. Гіперболізоване диференціювання, але водночас і ототожнення себе з людством, ба навіть егоїстичні тенденції домінують у його викладі думок, зокрема: «Львівський університет мені майже нічого не дав. <...> я серйозним партійним робітником не міг і не вмів бути <...>. Така вже вдача поетична» [83, с.593, 596]. Таж своє іманентне буття він намагається гармонізувати у концептуальній системі суспільної думки. Отже його свідомість вбачає точки стику з професором Львівського університету Скурським і зізнається, що останній «дав мені пантеїзм» [83, с.594]. Саме він набуває різноманітних дефініцій у релігійно–соціальному аспекті світовідчужання Миколи Вороного. У виразну аксіологічну структуру оформилися його етичні поривання, спрямовані до постаті Івана Франка, який «визначався ясністю й твердістю духу» [83, с.594]. У статті напрям думок Миколи Вороного скеровують філософські примати, які дуже органічно створює й продукує його свідомість. Митець констатує пантеїзм то як «компромісову надбудову» [83, с.597], то запевняє, що він «бринить у мене досить потужно» [83, с.601]. Тобто мислитель балансує між так званими «однією і другою самосвідомостями, між якими виникає процес визнання» [311, с.205], адже «не може бути аксіологічного «я», що доволіно мислиться, воно завжди є результатом історії й відображенням її» [312, с.215]. Тож подальший рефлексивний аналіз–сповідь стосовно його поетичної творчості набув

більше теоретичного його трактування, яке розчинилося в емпіричних тремоло. До прикладу: « <...> «вільного вірша» я взагалі не люблю, — тут відбувається ритмічна зв'язаність різних метрів. Ритм тут найважливіша річ, завдяки йому найчуліший ліризм («...як вірно, безмежно кохаю — люблю!...») підноситься на хвилях екстазу до імперативного пафосу» [83, с.606].

Власну акторську діяльність Микола Вороной оцінює занадто лаконічно, але емоційно, виразно. Видається, що він прагне якомога скоріше припинити обговорення цієї теми. І, перегортаючи цю сторінку автобіографії, він кидає таку сентенцію: «Перебування на сцені, кочовий спосіб життя, інтриги і вічне напруження й подразнення вконець зруйнували мою нервову систему» [83, с.610].

Далі варто подати відзив Миколи Вороного щодо його альманаху «З над хмар і з долин». (див. Додаток, с.224).

Розглядаючи концепцію етичної культури мислення Миколи Вороного, можна зосередитися на символістичній індикації його думки щодо тогочасної критики, яка, «туподумна <...> була точним виразником хуторянських смаків і обмежено–патріотичних настроїв тодішнього укр[аїнського] громадянства. Сказати нове слово в таких умовах значило — відірватися від середовища, зуміти глянути поза обрії української дійсності» [83, с.613]. Або ж зважити на визначення ним професійного рівня критики як тотально–особистісного рівня виховання й розвитку фахівців: « <...> шаблонова критика нападалася <...> за ламання традицій та встановлених святощів» [83, с.613].

Наступна позиція — погляд митця на «засвоєння європейської культури» принципово спричиняє концептуальну апорію. Позиція Миколи Вороного видається зрозумілою, адже формування світогляду особистості, а як наслідок — культури особистості залежить від її соціальної функції. Тобто людина ніколи не буде тотожною своїй одиничності, завжди справедливою залишатиметься формула реальності Абсолюту — людина=людство. Отже, постійно перебуваючи у полоні тотально–штучної свідомості більшості, людина втрачає свою сутнісну індивідуальність і несвідомо стає сліпим

знаряддям у руках так званої цивілізаційної маси. Тому й Микола Вороний, як і більшість його колег, зокрема, Михайло Старицький, поет Володимир Самійленко, Леся Українка, український літературознавець, письменник Іван Стешенко захопилися буттям європейської мистецької думки. Проте ж навіщо деформувати власний світогляд бездуховними утилітарними концепціями, при цьому принижуючи власну діалектичну структуру мозку? Адже, додержуючись принципу модифікації, зокрема, культури, ключовий сегмент «міра» завжди приноситься в жертву квазісвідомості, втрачаючи автентичну духовну істину. Проте Микола Вороний вважає себе «піонером, цілком свідомим і певним своєї мети» [83, с.614]. До того ж він став своєрідним аферентним суб'єктом, який «перший українською мовою написав поважну статтю про малярство» [«Сергій Васильківський» (1903) — прим. Л. Г.] [83, с.614], а також «перший видав укр[аїнською] мовою цілу книжку, присвячену ідеології українського театру [«Театр і драма» (1913) — прим. Л. Г.], яка стала енциклопедичним підручником для всіх тих, хто хотів вибитися з патріотичних канонів старого театру» [83, с.614].

Особливе й суттєве значення в мистецько–культурологічно–театральній думці й практиці Миколи Вороного відіграла його ґрунтовна праця «Театральне мистецтво і український театр (Думки та уваги)» [134, с.270–356], де мислитель–митець «розробляє ідеологію нового українського національного театру, очевидно, [вона була — прим. Л. Г.] підготовчою стадією до написання «Історії українського театру», яку він планував і про що сповіщав у своєму «Листі до театральних діячів» [89, 90]. На жаль, цей задум автор не здійснив, а натомість видав збірку своїх театрознавчих студій «Театр і драма» у заснованому за його участю видавництві «Волосожар» (Київ, 1913). Книга відкривалася «передмовою від видавництва, що, ймовірно, належала самому М. Вороному. В інформації, вміщеній у журналі «Сяйво» (1913. — №1), говорилося, зокрема, що організоване за участю М. Вороного видавництво «Волосожар» має на меті видавати книжки,

присвячені теорії мистецтва і літературно–художній критиці, а також «кращі твори наших поетів і белетристів» [178, с.647].

Отже, спираючись на історично–мистецький та філософсько–культурологічний досвід митців світової думки, Микола Вороний виклав у праці власні докладні, проте лаконічні теоретично–методологічні характеристики–міркування щодо української театральної практики в контексті світового театального мистецтва. Дослідження митця складається з чотирьох розділів і висновків. Серед численних питань мистецько–культурологічно–театального аналізу є й такі, які залишилися актуальними й дотепер або ж так і залишилися риторичними навічно. Про це йтиметься далі. Взагалі, розглядаючи цю розвідку в полі культурологічно–мистецької проблематики, можна простежити унікальну еволюцію свідомості людини=людства не лише в суто культурному процесі, а й в принципово буттєвому, головню — релігійно–світоглядному. Таким чином, культурологічно–мистецько–театральний зміст праці «Театральне мистецтво і український театр (Думки та уваги)» містить численні інтенції онтологічно–гносеологічних напрямків, які повинні мати потенційний розвиток у науковій полеміці.

За стилізаційними формотворчими аспектами дослідження являє собою ґрунтовні наукові роздуми–сентенції. Микола Вороний послуговується лекційно–діалогічною формою спілкування з уявним співбесідником, в якому сконцентований широкий загаль мислячих як однодумців, так і опонентів, причому не лише його сучасників, але й постатей минулих і прийдешніх поколінь.

Проблематика аналітичної оцінки Миколою Вороним культурологічно–мистецького питання практично не була розроблена. Проте генетично його ідеї озвучувалися та втілювалися протягом ХХ століття. Кожним із порушених у дослідженні питань мислитель не лише живе і намагається вирішити, а й прагне аргументовано переконати в цьому його потенційно–діалектичне оточення.

Зрозуміло, що виокремлення певних моментів–проблем у широчині запропонованого автором матеріалу — складне завдання. Проте варто спробувати поспілкуватися з митцем із позицій сьогодення.

Одне з фундаментальних положень наукового мислення Миколи Вороного — вихідний критичний принцип, яким він керувався в усіх своїх працях. Тож і починає митець своє дослідження з визначення аксіологічної істинності критичних поглядів, міркувань і висновків. «От серед такої–то «згущеної атмосфери», коли між представниками преси і театру нема взаємного поважання, коли авторитет критики в очах артистів понижений, я все–таки берусь за перо, щоб писати про театр. Непохитна віра в «торжество правди» окрилює старого непоправного ідеаліста, надає певності, що чесно, щиро і головне об'єктивно і спокійно висловлена думка може таки бути добрим засобом для порозуміння» [134, с.273]. Його критичний аналіз тогочасної критики став цілісним конкретно–науковим принципом, який вміщує в собі і порівняння, і алегоричні фрагменти, і спрощену смакову інтонаційну інваріантність щодо висловів. Питання–сентенцію стосовно риторичності критичної думки він залишає відкритим. Також у першому розділі Микола Вороний звертає увагу на взаємозв'язок акторів, драматургів і публіки, на сутність і завдання театрального мистецтва, з методичною точністю пояснює, яким чином «силою нової культури ми змушені прокладати шляхи в сферу філософської, естетичної абстракції» [134, с.277]. Пише про особливості літературного твору та принциповий підхід до нього актора як створювача іншої реальності, пояснює значення театру з різних точок зору, але ця його смислова багатозначність і робить його «найдосконалішим для зрозуміння ідей творчості широкими масами люду» [134, с.280]; дає діалектичне визначення його соціально–філософському характеру, формулює головні позиції еволюційного (цікава думка!) становлення театру, експлікує дефініцію «нової драми» зокрема та символічної течії взагалі, а також визначає «деморалізуюче» [134, с.284] утилітарно–економічне аксіологічне положення творів сучасного йому мистецтва.

Другий розділ своєї ключової праці Микола Вороний присвячує суто теоретичній констатації театральнo–буттєвого зв'язку духовно–матеріальних процесів, які він відображає не в абстрактній формі, а подає за науковими теоретичними категоріями, систематизуючи й фіксуючи за взаємообумовленими рисами з відповідним понятійним апаратом. Отже митець диференціює проблему театральної практики як пізнання реальності іншої сутнісної дійсності на кілька актуальних позицій, зокрема, пропонує думки різних знакових постатей, а потім викладає власні наукові інтенції–роздуми. Так, він наводить оцінку поглядів щодо таланту й розвиненого інтелекту — «а що ж зробить без глибокого інтелекту, всебічної освіти і ерудиції актор з роллю, яка має під собою певне філософічне обґрунтування <...> ?» [134, с.291]. Або ж подає часткове, але в адекватній формі, усвідомлення онтології й гносеології понять дикції, дихання, постановки голосу, його якості тощо, пропонує план аналізу ролі. Цілком ґрунтовно він будує свої думки стосовно мистецтва гримування, рухів чи жестів, оформлюючи їх в історичному русі. Микола Вороний ставить питання, на які намагався знайти відповідь у нескінченних мистецько–культурологічних концепціях. Отже серед позитивних факторів соціокультурних тенденцій українського акторства критик виокремлює «національну психіку» [134, с.305]. Проте одразу ж нівелює цю позицію досить спрощеним поглядом: «Але творчість навіть такого актора все ж таки вузька, обмежена протонародною [яке принизливе визначення духовної справжності людини=людства — прим. Л. Г.] сферою і поза цією сферою вже нездатна так буйно розгорнутись. <...> Для нового, європейського репертуару наш актор поки що цілком не підготовлений і тому на цій новій позиції перші кроки його дуже непевні. <...> на сучасній українській сцені талантів щось дуже забагато <...> в першу чергу ставляться тепер вимоги: більшої загальної освіти і удосконалення технічних засобів гри» [134, с.305, 306]. Отже своєрідна національна психофізична структура особистості мала (має!) здійснити мистецький революційний переворот у власній свідомості. Заради чого?

Задля матеріалістично–бездуховної натурфілософської тотальності, яка знищує самостійність душі заради гнилизни тіла, тобто вічність розмінюється на час, що тотожне лежачому каменю, під який, як відомо, вода не тече?

Наступний крок — Микола Вороний розтлумачує завдання режисера, розглядає його головні функції та системи.

Третій розділ дослідження мислителя цікавий своєю історичністю та глибокими мистецько–культурологічними поглядами. Його примат — зародження і становлення драми як одного з трьох основних родів художньої літератури. Думки митця заслуговують на високу оцінку з погляду діалектики культурології та мистецтвознавства. Свідомість Миколи Вороного спрямована на релігійний, культурно–історичний та соціокультурний аспекти вивчення процесу пізнання й осягнення сутності драми. У роботі мислителя можна виявити неабияку гнучкість думки, яка озвучується науковими дефініціями, частими цитуваннями та поясненнями. Так, транскрипція, здійснена Миколою Вороним театральнo–культурологічних історичних процесів виявляє не тільки еволюцію драми — разом із нею людина пізнавала не лише світ, — насамперед це свідчило про становлення світової свідомості світового суспільства. Виходячи з аксіоми людина=людство, можна назвати Миколу Вороного великим систематизатором проблематики світової драми. Викласти на кількох сторінках сутнісний світогляд на її об'єктивні закономірності, індивідуалізувати загальне й узагальнювати індивідуальне, вести суперечливі діалоги з великими умами минулого, все це — зміст і сутнісне доповнення праці митця.

Резюмуючи свої міркування, Микола Вороний констатує: « <...> драма є найбільш досконалий, але і найбільш трудний рід літературної творчості. Для розвою справжньої, високої драми потрібні дуже вигідні, сприятливі умовини. Насамперед треба, щоб народ мав міцне політичне становище, високу своєрідну культуру, вільну національну освіту, яка б могла розвивати найрізномірніші ознаки народного життя і нарешті повну можливість черпати поетичний матеріал з усіх своїх національних і історичних скарбів. <...> »

[134, с.335]. Особливу увагу треба звернути на характеристику Вороним української драми. Адже дуже дивно й принизливо, що українська нація, яка веде свій родовід від часів заснування першої світової цивілізації (про це йтиметься у підрозділі 2.3.), започаткувала «справжню українську драму» [134, с.336] лише у 1890–ті роки ХІХ століття. Микола Вороний наводить знакові імена української драматургії та театру — Марка Кропивницького, Михайла Старицького, Івана Тобілевича (Карпенка–Карого). Останнього митець вважав «батьком реальної драми і комедії характерів <...> він прозорним оком ідейного обсерватора підхопив найглибші побутові і соціальні явища села, до нього ще ніким не підмічені, і рукою талановитого майстра змалював цілу галерею нових і цікавих образів <...> цілу ієрархічну драбину від мужика до генерала <...>. Кращі драматурги — Кропивницький, Старицький, Карпенко–Карий повмирали, а молодша генерація письменників театром щось мало цікавиться. Є надії на Винниченка [Володимир Кирилович — український письменник і політичний діяч — прим. Л. Г.], Лесю Українку, Старицьку–Черняхівську [Людмилу Михайлівну — письменниця — прим. Л. Г.], Черкасенка [Спиридона Феодосійовича — українського письменника, драматурга — прим. Л. Г.], авторів, від котрих українська драматургія вправі сподіватись чогось певного і кращого, ніж те, що тепер часто змушені грати наші артисти. А поки що приходиться признати, що старий репертуар збито і переграно до краю, а нового обмаль... Українському театрові бракує і драм, і драматургів» [134, с.337, 338, 339].

Зміст четвертого розділу розкривається через симптоматичні визначення: народ, публіка, маси. Ретроспективний погляд на історико–культурологічний та мистецький процеси еволюції соціокультурного середовища свідчить про жахливі результати регресивного синдрому людини=людства. Отже, як уже зазначалося, Микола Вороний починає розгляд і вирішення будь–якого питання від історичних давньогрецьких витоків. Тому три вищезазначені позиції дискутують між собою, митець виявляє їхні позитивні й негативні інтенції, визначає примати у мистецькому і культурологічному полях, подає

етико–соціальну основу цих понять, робить логічні висновки. У зв'язку з проблемою, що розглядається, видаються цікавими сентенції мислителя Вороного, до прикладу: «Давній грецький театр <...> був явищем глибоко національним і щиро демократичним — він знав тільки народ. <...> про якийсь шкідливий вплив народних мас на театр там, де він був храмом, говорити не приходиться. Але такий вплив ми вже бачимо в римському театрі, [де він — прим. Л. Г.] розриває свою органічну зв'язь з народом і починає відтоді служити публіці. <...> театр сам по собі має велику магнетичну силу, а при умові загальної доступності і широкої демократичності ця сила мусила б робити ще більший вплив на прихильно настроєні маси» [134, с.339, 340, 345]. Отож зрозуміло, що людина як буттєвий суб'єкт завжди залежить від суспільства і навпаки. За цією ж логікою, театр як мистецький суб'єкт неможливий без народу, проте залежність народу від театру — цілком абстрактна і відносна. Таким чином, для Вороного важливою проблемою стало з'ясування специфіки єднання театру і глядача, а головне — капіталістична константа цього питання. Щодо цього він пропонує різні точки зору на театральне мистецтво. Одні вважають, «що його нема в сучаснім громадянстві» [134, с.342], другі воліють, «щоб мистецтво на який час зовсім зникло з лиця землі» [134, с.342], треті — що воно «повинно належати всьому народові, а не бути привілеєм тільки заможних класів» [134, с.342]. Отже будь–яка з цих концепцій стала певним результатом світової мистецько–культуротворчої думки, яка визначає стан цивілізаційного мислення людини=людства. Очевидно, що вибір однієї з цих позицій був би неправомірним щодо формування театру як світової інституції.

Далі, розвиваючи свою думку, Микола Вороний диференціює глядачів українського театру на три сегменти. Перший — «міський простолюд», «юрба», в якій ще голосно промовляє українська національна стихія <...>. В данім разі український театр <...> мусить, опріч <...> високого і чистого мистецтва, нести ще й національно–культурну місію <...>» [134, с.344]. До другого сегменту належать «єврейська і російська (здебільшого зросійщена

українська) напівінтелігенція та інтелігентна молодь, переважно учні вищих шкіл. <...> наш театр переживає переломну добу <...> він повинен <...> йти непохитно тим широким шляхом, яким ідуть європейські театри. Це аксіома» [134, с.346]. А третій «зветься українською інтелігенцією. <...> Але <...> в питаннях чистого мистецтва висока культурність української інтелігентної публіки підлягає великим сумнівам. <...> справжній знавець своєї художньої справи і справді талановитий артист мусить серед української інтелігентної публіки почувати себе сиротою; через те він має право не зважати особливо ні на її хвальну оцінку, ні на її гостру критику. <...> Але найгірше, що <...> сама по собі вона така нечисленна, ще до того й інертна та байдужа до свого театру» [134, с.347].

Отже ким був український глядач початку ХХ століття — народом, публікою чи масою? Кожен із цих поглядів містить раціональні індикації, проте можна констатувати беззаперечний факт: з імовірним чи видимим прогресом свідомості, як це не парадоксально, можна спостерігати за явним регресом душевної і духовної системності світової душі. А з цим важко не погодитися.

Таким чином, у висновках Микола Вороний фіксує штучні зміни соціально–культурологічної та мистецької реальностей, а саме — кризовий стан європейського й українського театрів. І якщо стан занепаду першого спричинений, так би мовити, природним зношенням театру як світової інституції, то другий переживає загострення «молодого організму. <...> і <...> стоїть на порозі змужнілості» [134, с.350]. (Про полеміку цього питання йдеться у підрозділі 2.3.) У своїй розвідці Микола Вороний додержується певного балансу між критичним ставленням і своєрідною адвокатською практикою митця–мислителя істинної української дійсності, тобто ототожнює з нею реальність.

Далі варто звернутися до онтологічно–гносеологічних поглядів знаних літературознавців і мистецтвознавців, докторів філологічних наук Олега Бабишкіна та Григорія Вервеса. Так, значним досягненням мистецтвознавчої

думки можна назвати їхні передмови до видань творів Миколи Вороного. 1989-го року вийшли друком збірка статей «Театр і драма» [132, с.1–408], а також «Твори» [130, с.1–326], які упорядкували відповідно Олег Бабишкін і Григорій Вервес, а 1996-го року побачила світ книжка «Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика.» [134, с.1–704], яку разом зі знаним літературознавцем Тамарою Гундоровою уклав останній.

«Театральний світ Миколи Вороного» — вступна стаття О. Бабишкіна до збірки статей «Театр і драма». Ця робота певною мірою заангажована, тож обережність у висловлюваннях можна пояснити ототожненням автора з часом, за якого взагалі ймовірність бути можна розцінювати хоча лише як діалектичний, але подвиг. Тож автор віддавав перевагу онтологічному аспекту творчості Миколи Вороного за гносеологічну методологію. До прикладу, О. Бабишкін стверджує, що хоча й родина Вороних належала до міщан, Микола Кіндратович використовував своє походження (по батькові — селянин) для ствердження народного художньо-ідейного змісту. Хоча насправді це являло собою його буттєву сутність. Або ж автор із визначеною односторонністю констатує, що Микола Вороний у Львові стає дипломованим спеціалістом. Хоча насправді цю позицію варто брати під сумнів, адже, виходячи з даних об'єктивних джерел, митець не мав жодної закінченої освіти. Інша річ, що, очевидно, на той час, за зрозумілих причин, була відома лише фіктивна дата загибелі Миколи Вороного, тому можна аргументовано пояснити неправдивість інформації, поданої О. Бабишкіним стосовно дати, яка фігурувала у тогочасних радянських довідкових виданнях: 24 квітня 1940 року. А за аналізом розкритої архівної справи, митця розстріляли 7 червня 1938 року на Одещині.

Також варто зазначити, що, згадуючи «маніфест» Вороного, О. Бабишкін пояснює його спрямованість «проти провінціалізму народницьких переспівувань зужитих тем» [20, с.15]. Проте у своєму «Одкритому листі до українських письменників» Микола Вороний,

послугуючись класичними мистецько–культурологічними категоріями, прагнув естетичності творів та їхньої філософічної піднесеності.

Проте у статті чітко висловлена зацікавленість упорядника видання театральнотеоретичним доробком Вороного. Зокрема, О. Бабишкін пропонує розглянути програму навчання у Львівській драматичній школі, наводить деякі прізвища вихованок Миколи Вороного — Антоніни Матулівни та Ірини Гургули. Повідомляє, що митець мав на меті « <...> зібрати курс своїх лекцій у книзі «Мистецтво актора» <...> Зберігся тільки лист М. Вороного до сектора підручників Держвидаву в Харкові. У ньому професор Харківського муздрамінституту Микола Вороний подає короткий проспект наміченої роботи <...>» [20, с.21].

З позицій сьогодення можна виявити закономірний зв'язок українського театру як основи європейського, ба навіть світового, тож «Микола Вороний, — продовжує автор статті, — багато робив для популяризації набутків українського театру за кордоном. 1913 року він друкує в Парижі в «Національній хроніці» (№№3–4) свою працю «Український театр», що була скороченим варіантом підготовленої друком і вже анонсованої «Історії українського театру», яка так і не побачила світ через початок першої імперіалістичної війни. 1920 року Вороний у Варшаві в часописі «Прем'єра» (№12, 13, 14) друкує свою працю «Еволюція українського театру» [20, с.23]. Далі автор переказує зміст статей.

Також варто звернути увагу на визначення Олегом Бабишкіним листа–звернення Миколи Вороного до театральних діячів, який науковець абсолютно справедливо називає «чи не першим соціологічним питальником в історії українського театрознавства» [20, с.35], адже автор прагнув дати «вірну і справедливу оцінку українському театру в його минулому і сучасному становищі» [89, 90, с.2].

У змісті збірки можна помітити не досить правильний розподіл статей за темами. Так, у розділі «З історії театру» вміщені три статті — «Походження театральних афіш», «Український театр у Києві» та

«Український театр під час революції». Отож стаття «Український театр у Києві» не відповідає назві розділу, а скоріше була б умотивованішою у главі «З історії театру». А статтю «Михайло Щепкін» (розділ «Артисти») варто було б розмістити у частині «З історії театру».

«Поет повертається на Батьківщину» — таку назву має вступна стаття до видання творів Миколи Вороного за авторством Григорія Вервеса. Оскільки попереднє видання було спеціалізованим у галузі театральної діяльності Миколи Вороного, то й відповідною була його стилістика і спрямування. Книжка, яку підготував Григорій Вервес, містить більш значний і різноманітний доробок митця. Це не тільки статті, рецензії, теоретичні праці і спогади про видатних сучасників, але й оригінальні поезії та переклади. Варто звернути увагу на зміст розділу «Критика і публіцистика», що має два підрозділи — «Театр. Драма. Мистецтво.» та «Суспільне життя. Література. Спогади.», більш узагальнений, до того ж у ньому випущені результати деяких історичних і теоретичних досліджень Миколи Вороного. Концепція подачі біографічних даних, творчих пошуків і здобутків Вороного Г. Вервесом відзначається широкими аналітичними поглядами, хоча й частково не достовірними. Відчувається більш глибока спроба зрозуміти вчинки митця, що обумовлені його свідомістю, а також побачити Вороного в контексті тогочасних суспільних перетворень з позиції сьогодення. У статті автор прагне зрозуміти людський фактор митця. Мають місце посилання на архівні документи, які красномовно пояснюють прагнення родини дізнатися про долю батька і чоловіка. Але знову дата смерті неправдива — 24 квітня 1940 року. Подається посилання на публікацію в газеті «Молода гвардія» [308]. Як і в попередньому виданні, дана вступна стаття поділяється на дві частини — біографічну і творчу.

Вступна стаття до третього видання, що розглядається — «Микола Вороний» Григорія Вервеса [61, с.5–30], зміст якого теж не до кінця продуманий. Він поділяється на три розділи: «Поезії», «Переклади і переспіви» та «Критика. Публіцистика.». До підрозділу «Театральна

критика» увійшла лівова частина праць Вороного з історії, теорії та власне критики театру. Напрямок «Літературної критики» складається з деяких рецензій на п'єси, які б мали зайняти своє місце у попередньому підрозділі. А частина «Мистецтвознавство» вміщує лише статті з малярства. Хоча автор і даної, і попередньої статтей — Григорій Вервес, проте точки зору на постать Миколи Вороного виявилися різними, а втім основні тези збережені. Проте сім років онтологічного досвіду коригували ставлення автора до ситуацій та практично-гносеологічних проблем мистецько-буттєвого поля. Тож значно змінився лексичний бік роботи. З'явилися імена реабілітованих митців. Григорій Вервес намагався більш суб'єктивно оцінити феномен Миколи Вороного. У статті контекст минулого стає значно розширеним і правдивим, адже соціально-політичний аспект сьогодення дозволяє інтенсивніше пояснити минуле. Виникає філософське розуміння творчості Миколи Вороного автором. Поповнюється ряд філософів, у творах яких митець шукав відповіді як у життєвому, так і в творчому аспектах. Автором подається більше цитат, де Вороний наче сповідається перед читачем. Застосування психологічного аспекту Григорієм Вервесом розкриває складну людську натуру митця. Звернення до архіву Вороних дає відповіді на численні запитання, що довгий час були без відповіді.

На жаль, жодне з цих трьох видань не звернуло увагу на такі статті Миколи Вороного: «Василь Доманицький» [72, с.7], «Василь Мова» [73, с.4], «Комерція» (рецензія на п'єсу В. Самійленка) [129, с.4], «Приятелі Щепкіна» [110, с.41], «Княжна Репніна» [88, с.94–95], «Філософ Діоген» [140, с.94–95], «Маркіян Шашкевич» [91, с.527–531], «Денис Січинський та його опера» [80, с.101], «О. Герцен» [106, с.123–124]. Серед них є статті, які стосуються теми «Микола Вороний — історик і теоретик театру».

1.2. Історіографія творчості Миколи Вороного

Третя типологічна позиція критико–історичного структурування бібліографічного модуля дослідження представлена у розділі широким спектром опосередкованої літератури щодо вирішення поставленого дисертанткою завдання. Таким чином, через ґрунтовні незаповнені прогалини дисертація являє собою атомарну аналітичну працю стосовно творчості Миколи Вороного саме як класика театральнo–мистецько–культурологічної думки, що має всебічне мистецько–культурне значення.

Сучасники Миколи Вороного (Д. Антонович, С. Бердяєв, О. Білецький, К. Білиловський, В. Василько, В. Винниченко, Л. Дмитрова, М. Євшан, С. Єфремов, І. Карпенко–Карий, О. Кисіль, М. Комаров, М. Кропивницький, К. Паньківський, С. Петлюра, В. Ревуцький, М. Рильський, П. Рулін, С. Русова, М. Сріблянський, М. Старицький, Я. Стоколос, І. Франко, В. Фріче, Л. Українка та ін.) у різний спосіб висвітлювали його театральні творчі доробки, таж цей матеріал не був узагальнений та систематизований. А вже за останньої третини ХХ століття чесне ім'я знаного митця почало повставати зі штучно створених бездуховних руїн небуття. Так з'явилися упорядковані твори Миколи Вороного (О. Бабишкін, Г. Вервес), де вони розкривали особливості його діяльності в літературному полі, подавали згадки про його біографічні, головню — літературні доробки, а також побіжно–точково — про театральні (В. Базилевський, Г. Веселовська, В. Гуменюк, М. Гуменюк, Т. Гундорова, Т. Жицька, І. Ілленко, В. Колкутіна, В. Кузьменко, Л. Куценко, О. Мельничук, О. Охріменко, Л. Рупняк, Т. Шевель, М. Шкандрій, Б. Якубський та ін.). Проте специфіка власне мистецько–культурологічно–театральної проблематики та її глибокий аналіз так і залишилися поза їхньою увагою. Також уперше Микола Вороний розглядається як блискучий культуролог–мистецтвознавець.

Питання трансцендентної сутності людини=людства висвітлені у релігійних вченнях священника Олександра Єльчанінова, отця Сергія Булгакова, архімандрита Софронія (Сахарова), преподобного Силуана Афонського, Папи Римського Іоанна Павла II; у філософсько–релігійних

працях та роздумах М. Бердяєва, С. Кримського, Д. Мережковського, Н. Страхова, Ю. Шилова, Г. Шпета, П. Юркевича та ін.

Проблеми європейської соціокультурологічної індикації порушені в опусах Г. Бейтсона, Е. Бенвеніста, А. Бергсона, Е. Гуссерля, Ж. Дельоза, Е. Дюркгейма, Ж. Кангієма, Л. Леві-Брюля, К. Леві-Строса, В. Розанова, Ф. де Соссюра, І. Франка, Л. Шестова та ін.

Погляд на антипсихіатрію як на цілком закономірну індикацію індивідуума відповідно до суспільного думання пропонували Д. Гольдстейн, А. Еї, Г. Елленбергер, Е. Ескіроль, Ф. Пінель, Ж.-П. Сартр, З. Фройд, М. Фуко та ін.

Численні філософсько-театральні погляди українсько-європейських мислителів — зокрема, Д. Антоновича, О. Бабишкіна, Л. Барабана, М. Бахтіна, С. Бердяєва, О. Білецького, Б. Брехта, В. Василька, Г. Вервеса, В. Винниченка, М. Вороного, М. Євшана, Р. Єсипенка, С. Єфремова, М. Заньковецької, О. Кисіля, В. Кричевського, М. Кропивницького, Л. Курбаса, Я. Мамонтова, А. Петрицького, П. Руліна, І. Тобілевича (Карпенка-Карого), М. Старицького — сформували театр як інституціональну одиницю.

Власними філософськими думками поділилися з людиною=людством у віках: Аристотель, М. Бердяєв, Д. Мережковський, М. Монтень, В. Розанов, С. Русова, Н. Страхов, І. Франко, Л. Шестов, Ю. Шилов, Г. Шпет, П. Юркевич.

Українсько-європейську свідомість сформували й чи відкоригували праці-припущення Т. Адорно, Л. Альтюссера, П. Андерсона, Р. Арона, А. Арто, А. Бергсона, Дж. Берклі, Р. Вагнера, М. Вебера, Х.-Г. Гадамера, Д. Галеві, Гегеля, К. Гірца, А. Грамши, Е. Гуссерля, Ж. Дериди, Ж. Дельоза, В. Дільтея, П. Дьюса, У. Еко, І. Ефрона, І. Канта, К. Леві-Строса, К. Леша, Д. Лукача, Н. Мак'явеллі, Ж. Марітена, Ф. Ніцше, Р. Оуена, Н. Пулantzаса, Платона, П. Рікера, Ж.-Ж. Руссо, Ж.-П. Сартра, Е. Саїда, І. Тена, А. Тойнбі, Р. Уїльямса, Л. Фейєрбаха, П. Фрейре, З. Фрейда, М. Фуко, Ю. Хабермаса,

М. Хайдеггера, К. Хорні, Ф. Шеллінга, Ф. Шлейєрмахера, О. Шпенглера, К. Ясперса та ін.

У даному підрозділі не лише фігурують, а й напевне діалогізують імена величних постатей, яких не можна виокремити за чітко визначеною спеціалізацією думання, адже вони відомі своїми широкими й ґрунтовними науковими культуротворчими кругоглядами. Для пересічного читача це лише ретроградно-архівне минуле. Проте серйозні далекоглядні науковці, які віддано-жертвовно заглиблюються в їхні думки, повинні відкривати ці праці не лише для порівняльного аналізу щодо продукування новітніх культуротворчих концепцій, головне – завжди вбачати в них своїх відвічних сучасників і провадити професійну розмову задля атомарного аналізу певного предмету дослідження вчених. Таким чином, умовно поділяючи мислителів за вищенаведеними позиціями, варто коротко подати відповідну характеристику в діалектичному полі їхніх світоглядів. А, співставляючи діапазон мистецько-культурологічних інтересів Миколи Вороного та його співбесідників протягом не тільки конкретного часу, а й в історичній перспективі та розгляді минулих дослідницьких основ=перетворень, слід зосередитися та обмежитися такими науковими переконаннями. Зокрема, у світлі історично-критичної мистецтвознавчої проблематики було зумовлене звернення дисертантки до ґрунтовної праці «Триста років українського театру: 1619-1919» зnanого українського=європейського театрознавця і мистецтвознавця Дмитра Антоновича. Це дослідження засвідчило ретельність вивчення автором фактологічно-історичних процесів чергової знакової фази становлення українсько-європейського театру. В інтерпретації запропонованого дослідником матеріалу присутня полемічність і подекуди – неоднозначність. Здійснивши багат шаровий аналіз, науковець пропонує глибинну сутність театрознавчого прочитання українських=європейських мистецько-культурних історичних процесів.

Особливо показовим міркуванням, сповненим безкомпромісною аналітичністю=апелюванням, стала проникаюча в глибину соціокультурної

свідомості людини=людства думка впливової особистості нової мистецько-культурологічної антропологічної ери початку ХХ століття українського політичного і військового діяча, журналіста Симона Петлюри [319-321]. Виступаючи з літературознавчими та театрознавчими працями, зокрема, у його статті «Про життя і працю українських акторів» тематичним центром стало питання мистецтвознавчої політики, що вимагало не лише ретельного вивчення, а й негайного реагування. А саме – безправного животіння акторів, від яких вимагалася високопрофесійна творча думка. Мистецька мова автора вирізняється чітким викладенням фактів, послідовним розвитком соціоетичної ідеї, виразними коментарями та аналогіями.

Залишився вірним своїй принциповості та безкомпромісності, зокрема, стосовно дослідження таланту Миколи Вороного видатний літературознавець, публіцист, критик і громадсько-політичний діяч Сергій Єфремов. Учений називав Миколу Вороного поетом-естетом, вважаючи його твори бездоганними. Аналізуючи діяльність митця у своїх статтях, Єфремов стверджував, що сучасність твору стає запорукою його нерозуміння читачем, а ідеальний твір може осягнути лише сам автор [214-216]. Це стало ще одним доказом оригінальності та актуальності й дотепер суперечливого мислення Миколи Вороного та недосяжності багатьом його сучасникам.

Тож досить несконцентованими видаються думки відомого митця Якова Стоколоса, які він подає у рецензії на довершену працю Миколи Вороного «Театр і драма» [403-404] з метою утвердження власних культуротворчих позицій. Звучить як дуже переконливі аргументи-питання: чи знайдуть порозуміння артисти і критика та в чому полягає позитивний аспект театральної критичної думки. Розвиваючи свою позицію далі, Стоколос звинувачує Вороного в необ'єктивізмі, адже останній пристав на бік акторства. Тож рецензент пропонує мислителеві зайняти місце третейського судді. Але ж цілковита свобода виключає можливість вибору. Отож Яків Стоколос вважає обрану позицію автора книжки за її «єдину головну недостачу». Докладно проаналізувавши матеріал, рецензент усе ж

таки визнає об'єктивність Вороного, бо останній «стоїть на боці самого театрального мистецтва». Незважаючи на низку питань, через які дослідники не мали єдиної позиції, визначальна стаття книжки «Театральне мистецтво і український театр» викликає у рецензента позитивні враження, тож він наголошує на обізнаності Миколи Вороного з європейським мистецтвом. Висловлення своєї думки щодо поняття «нової драми», яке ретельно опрацював Микола Вороний, Яків Стоколос проігнорував, оскільки, вочевидь, у новому як у явищі або не до кінця розібрався, або не виявив зацікавленість щодо даної проблеми. Підсумовуючи, слід констатувати, що подібний відгук не можна вважати рецензією, адже фахово глибинного аналізу книжки Миколи Вороного не відбулося.

Відповідну власну аналітичну модель «Театру і драми» запропонував теоретик українського модернізму, мистецтвознавець і літературний критик Микола Євшан [212]. Робота починається традиційною прелюдією про занепад театрального мистецтва. Як і варто було сподіватися, Євшан навмагався вгледіти у книжці критика не тільки «всі наші гріхи» [212, с.536], але й «орієнтацію серед фатального положення і дороговкази» [212, с.536]. Рецензент звернув увагу на хаотичність написання та розташування розділів праці Вороного. Тему кризового стану як української, так і європейської театральних систем Євшан препарує більш глибоко: « <...> признаючи упадок форм сучасного європейського театру, не можна підганяти під ті порохнявілі форми українського театру» [212, с.537]. Далі рецензент звертається до змісту книжки. Микола Вороний вважав соціальний характер театру його беззаперечним приматом, а, як наслідок – його брак став головною причиною занепаду тогочасного українського кону: «Культура є продукт всенародного, віками надбаного скарбу. Тому і сцена повинна бути демократичною в широкім значенні цього слова, і тільки національною» [212, с.538]. Таж навіщо було її європеїзувати? А вирішуючи питання, хто ж винен у регресі театру як інституції, Микола Євшан закидає Миколі Вороному «класовість» [212, с.539] мистецтва і вважає, що існує лише сама

публіка і партійне питання видається недоречним. А втім театральну мисль треба виховувати, зростати до неї духовно. І коли Євшан запитує: «Що таке внесла в мистецтво культура тих мас <...>?» [212, с.539], виникає подив – чим же була викликана така неповага митця до головного, сказати б, споживача театрального продукту? Це замкнене коло не розірване й донині: оскільки рівень освіти й виховання стимулює до створення відповідних театральних проектів, адже і артист, і «ті маси» – це атоми єдиного суспільства.

Варто зауважити, що небезпідставно Микола Євшан указує на так звану «подвійну бухгалтерію» [212, с.541], яку веде Вороной, бо ж як останній може поєднувати свої вподобання щодо «мистецтва для мистецтва» з культурними здбутками «представників висшої інтелігенції», які мають проектувати їх на масового глядача.

Фінальним акордом рецензування Євшана стали закінчені сентенції щодо цікавого матеріалу, який спонукає до подальших роздумів, визначає розум Вороного як «інтелігентний» і вважає автора за досвідченого мистця [212, с.542]. Проте навряд чи треба доводити, що предметної розмови у рецензії виявилось замало, вона вирізняється односторонністю та незавершеністю. Видається, що її автор віднайшов певне дошкульне місце у роботі Миколи Вороного і лише обігрував його.

Не залишилися поза увагою дисертантки знакові постаті європейської мистецько-культурологічної та соціофілософської мислі. Так, наприкінці XIX – на початку XX століть на геополітично-енергетичному рівні відбувався обмін ідеями однодумців, які були представниками різних країн, проте сповідували споріднені мистецько-культурні ідеали, до того ж за умов морально-психолінгвістичних устоїв. Отже слід викласти деякі загальні думки щодо ідеалістичної філософії життя, яка базувалася на інтуїтивних індикаціях, що були одним із приматів визначення буттєвих позицій Миколи Вороного. Хоча у його роботах відсутнє пряме посилення на вищезгадану течію, думки в цьому напрямку безпосередньо вабили його. Таким чином,

специфічну єдність у різних аспектах її усвідомлення можна спостерігати, зокрема, у французького та німецького філософів-ідеалістів Анрі Бергсона [21] та Едмунда Гуссерля [192-195] відповідно. Їхні соціокультурні програми акумулювалися у символ, і саме він був утіленням багатьох мистецьких ідей Миколи Вороного.

Альтернативну соціокультурну модель ірраціонального виміру буття можна простежити у англійського філософа Джорджа Берклі [38], який став апологетом суб'єктивного ідеалізму. За його концепцією, людина стає творцем реальності у власній свідомості. Напевно, це й спричинило неабияку цікавість й усвідомлення Миколою Вороним песимізму німецького філософа-ірраціоналіста Артура Шопенгауера, адже людина, підкорившись не-богові, не здатна бачити й усвідомлювати істинні божественні аксіологічні концепти, через це й страждає та з сумом споглядає своє одвічне догріховне минуле.

Об'єктом уваги та критичних роздумів Миколи Вороного були, зокрема, проблеми психології естетико-творчої думки, які митець намагався осягати й вирішувати крізь призму власної психастенії, тому й знаходив оперття у текстах представника німецького класичного ідеалізму Фрідріха Вільгельма Шеллінга [433]. Тут спрацьовує вже інша версія – інтелектуальна інтуїція, де саме через мистецтво людина=людство осягає світ. До того ж цей світ прив'язаний до пантеїстичної культуротворчої традиції.

Також інтуїтивно Микола Вороний охоплює філософсько-культурні системи велетнів світової думки Канта [238-240] і Гегеля [150-161]. Зокрема, до гегелівського «абсолютного духа» Вороний інтегрував власну культуротворчу проблематику. А категоричний імператив Канта він асимілював у власну мистецько-буттєву діалектику.

Логічним продовженням теми духовного декадансу має стати зміщення тематичної осі до занепадницької психіки людини=людства кінця XIX – початку XX століть, а отже як наслідок – до чергової спроби Богом її порятунку.

Так, звернення у дисертації до імені австрійського психіатра Зігмунда Фройда [421] було зумовлене об'єктивною потребою новітнього доказового прочитання авторкою дослідження його теорії психоаналізу як квазінаукової та антибожественної, адже аналіз лікаря людської антидуші призвів не до її лікування=спасіння, а до подальшого цілеспрямованого спотворення=знищення.

Тож аби добудувати думку стосовно проблеми, що розглядається, у дисертації зосереджена увага на теоретичному дискурсі релігійного екзистенціалізму, а саме – на його представникові, психіатрі, німецькому філософі Карлі Ясперсі [460, 461]. У фокусі його досліджень опинилися так звані «шифри буття», тож учений глибоко поринав думкою у екзистенційно-трансцендентну абсолютну первинність свідомості людини=людства. Тому цілком зрозуміла апокаліпсичність суміжних ситуацій, які Микола Вороний не лише переживав в особистому житті, а й у своїх мистецько-культурологічних працях здійснив спробу їхнього теоретичного дослідження («Театральне мистецтво і український театр», «Режисер» тощо).

Традиційний для мислителів чергової штучно створеної перехідної доби культурологічно-екзистенційного переосмислення крок від матеріального розуміння світу до невідворотного пошуку Бога зробив європейський релігійний філософ Микола Бердяєв [22-37, 225], який вважав, що людина може вийти за межі власної самотності лише через практику духовного єднання з Абсолютом. Проте ця його позиція віддаляла релігійну проблематику від її істинного першоджерела, бо ж людина=людство не може існувати на іншому полюсі від Бога. Проте філософ мав рацію, коли вбачав приматом історичної складової спокутування гріха. Саме такою була концепція етично-культурологічної норми Миколи Вороного.

Релігійно-містичні концепції сформульовані й у працях письменника Дмитра Мережковського [302-305]. Що більше його засадничі твердження стосовно декадентства думки набували культуротворчої значущості у суспільному вакуумі, то виразніше він перетворювався на ревного послідовника богословської мислі. Діалогізуючи пошепки з не-богом, митець

рішучіше й гучніше прославляв Христа. Таким чином, релігійні вагання Миколи Вороного слугували щирою передмовою до суттєвої божественної модифікації власних духовних поривань.

Мистецько-культурологічну рефлексію філософії та психолінгвістичного розуміння людини=людства передав у спадок наступним поколінням філософ, публіцист і літературний критик Ніколай Страхов [7-9, 246, 405], який став найяскравішим апологетом діалогічного мислення початку ХХ століття. Праці мислителя виявилися блискучими мистецько-культурологічно-філософськими гіпотезами=підтвердженнями зворотного природного перетворення=повернення матерії в дух. Аналогічним шляхом рухався й Микола Вороний, повертаючи європейському аксіологічному утилітаристському дискурсу його правічну українську духовну стратегічну основу.

Український релігійний філософ Памфіл Юркевич [455-457] гостро реагував на вимоги сучасної йому релігійно-культурологічної проблеми, що була породжена позитивістськими суспільно-політичними настроями. Християнська антропологія у його трактуванні стала об'єктом ґрунтовного теоретичного дослідження мислителя. У свою чергу Микола Вороний запропонував антропологічні дослідження мистецько-культурологічних явищ в їхній історичній перспективі.

Однією з визначальних особливостей релігійно-аналітичної думки священика Олександра Єльчанінова [370, 371] подібно до святого преподобного Іоанна Кронштадтського, став його власний досвід, закарбований у записах, листуваннях і проповідях. Для нього християнство було не номінальним інтерпретуванням думок і вчинків його колег чи святих отців із історичного минулого. У своїх «Записах» священик приділяє значну увагу не лише своїм внутрішнім духовним борінням, головне – витлумачує власні концепції-рефлексії з точки зору іманентно-трансцендентних тенденцій, які вирізняються не зарозумілістю, а неймовірною щирістю та благоговінням аж до можливості відчуття чистоти й міцності його духовного

стрижня. Поради отця Олександра - не сухі методичні напучування, - після їхнього осягання виникає потреба негайного перегляду власного життя. Тож задля правильного розуміння творчості Миколи Вороного, яка була масштабнішою за його власне її тлумачення, треба бути готовим до діалогу з критиком, а отже не шукати в його працях однозначної відповіді, тим більше – не спрощувати діалектику мислі митця.

І досі справляють добродійний вплив на мирян «Духовні бесіди» архімандрита Софронія (Сахарова) [381-398]. Тож варто наголосити, що оскільки дисертація вирішена у мистецько-культурологічному методологічному напрямку, в якому головну позицію займає питання богопізнання, а точніше – теоцентричний принцип, що становить основу земного буття людини=людства, а також обґрунтовує власне виникнення культурології, авторка дослідження, доводячи власну релігійно-культурологічну ідею, спирається, зокрема, на енциклопедичні богословські твердження архімандрита Софронія (Сахарова), викладені ним у збірнику бесід.

Висновки до Розділу 1

У даному розділі вперше позиціонується та здійснюється спроба вирішення проблем світосприйняття Миколи Вороного у полі мистецько-культурологічного буття людини=людства.

Оскільки широчінь інтересів наукових кіл осягнула лише літературознавчу царину творчості митця, дисертантка, відійшовши від догматичної складової сприйняття знаних особистостей і, вступивши в діалог, а подекуди й опонуючи принциповим положенням мистецько-філософської та культурологічно-буттєвої думки Миколи Вороного, спрямувала свій специфічний кут зору на аналітично-критичне створення даного дослідження.

З огляду на відомі обставини, культурологічно-мистецький аспект думання Миколи Вороного майже не набув аналітичного трактування, проте фактично реалізовувався століття по тому.

Аналіз мистецько–культурологічного мислення Миколи Вороного, що оформився в його наукових працях, у розділі має визначену систему координат: прямі та опосередковані літературні джерела розташовані у горизонтальній мистецько–культурологічній площині. А їхнє вирішення реалізується за вертикаллю всебічного розгляду.

Формотворче питання розв'язане у розділі у двох номінальних підрозділах: Теоретико–мистецькі засади та Історіографія творчості Миколи Вороного.

Приматом даної наукової праці стало відкриття Миколи Вороного як культуролога, а театрознавчий та мистецький простір його діяльності вперше обґрунтовано осягнений–проаналізований.

Вихідним аналітично–критичним та оглядовим пунктами у розділі стали не лише оригінальні роботи класика театральної думки та практики, але й висловлювання його сучасників (однодумців і опонентів), а також постаті, роздуми яких стали визначальними як до, так і після історичної буттєвості Миколи Вороного.

У розділі проаналізована, можливо, подекуди еkleктична, проте єдність широкого спектра світових наукових доробків щодо поставленої проблеми — від релігійних до економічних, а головню — мистецько–культурологічних проблем свідомості людини=людства у констатації та вирішенні їх Миколою Вороним. Дослідження принципово не містить асерторичних суджень; в його основі лежить не формальна фіксація моментів–явищ, збережених у бібліотечних і музейних архівах. Запропонований авторкою історично–критичний діалог знаходить своє вирішення у просторовому вічному, а не часовому бутті–рефлексії людини=людства.

У розділі визначальні позиції мистецько–культурологічної думки мислителя знайшли своє відображення у критичному аналізі деяких обраних праць Миколи Вороного, в яких митець зарекомендував себе як одвічно новочасову постать, якій властиві критицизм себе=людства, ідеалізація умовних складових мислення та експериментування зі світовою душею.

Зокрема, ін'єктуючи європейську культуру в українську душу, він або втрачає духовну орієнтацію, або несвідомо припускається культурологічної помилки щодо співмірності мистецьких кодів обох.

У результаті стверджується, що аналіз архівних і бібліографічних матеріалів був різнобічним і достатнім для реалізації поставлених завдань. Проте наукових праць, де б систематизувалися й аналізувалися мистецько–культурологічно–театральні творчі погляди та праці Миколи Вороного, немає.

РОЗДІЛ 2

ТВОРЧІ ШУКАННЯ МИКОЛИ ВОРОНОГО В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ДІАЛОГІЧНО–КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ КІНЦЯ ХІХ — ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ

2.1. Становлення «нової» реальності: митець і світова мистецька думка

Кінець ХІХ — початок ХХ сторіч визначався глибокою тотальною кризою Європи взагалі та євразійської Російської імперії зокрема. Українську та російську інтелігенцію особливо хвилювала криза свідомості. Зокрема, видатний російський філософ і публіцист Микола Бердяєв вбачав проблеми тогочасного людства в поширенні науково–раціоналістичного розуміння світу, яке відокремлювало людину від природи, людину від людини, свідомість від матерії. Об'єктивістсько–раціоналістичне розуміння світу сприймалося екзистенційно орієнтованими представниками Київської філософської школи як ствердження трагізму та абсурдності буття, адже мовиться про добу, за якої світ не лише збожеволів і дозволив себе розіп'яти, а й залишився на маргінесі Вічності. Духовний хаос породив новітню епоху безвір'я, нігілізму, пекельної гріховності, покарання–каяття, брудного відторгнення–самозречення власної душі.

Саме на цьому віковому роздоріжжі, серед духовного мотлоху почали формуватися індивідуальності, які своєю внутрішньою силою, можливо, припускаючись невідворотних помилок, все ж таки намагалися хоча б певною мірою приборкати або впорядкувати новочасне трагічне безладдя. Хоча перетворити ближнього — значно реальніше завдання за власне переродження. До таких постатей належить Микола Вороний (1871–1938) — видатний український поет, критик, історик і діяч театру, актор, режисер, журналіст, перекладач, вся багатогранна творчість якого мала мистецько–культурологічне спрямування. Вона була сповнена етично–філософських протиріч, та все ж вирізнялася цілісним і своєрідним логічним обґрунтуванням.

Микола Кіндратович Вороний народився за часів, коли матеріалістична орієнтація світу через ряд історичних чинників: прагнення часом до апріорі незбагнених глибин знання, намагання створити майбуття поза релігійними догмами, спираючись лише на власну безпорадність і самовпевненість, намарне переконуючи себе у всесиллі — змушена була поступитися соціокультурній.

У генетичній пам'яті Миколи Вороного закарбувався історичний світоглядно–духовний досвід його предків. Мати митця, за його твердженням, нащадок Прокопія Колачинського, який протягом п'яти років, з 1697 року ректорував Києво–Могилянською академією — була дуже начитаною людиною, прекрасною господинею і чудовою ненькою. А батько, хоч і освіту мав невелику, проте дуже ініціативну вдачу, через що часто міняв професії [83, с.589]. Отже, культуротворча минушина митця, поєднавшись із ортодоксальною релігійною концепцією, визначила його етично-філософський світогляд. Адже Вороний не лише був обізнаний у європейській культурі, він мислив по–європейськи, вільно почував себе [83, с.614] не тільки у світовій літературі, а й у малярстві й театрі.

Ще за юнацьких років (1885 р.) Микола Вороний зазнав утисків із боку влади через політичні погляди, адже разом із українським громадським діячем Степаном Івановичем Ерастовим митець заснував у Ростові українську громаду, а також вступив до «Братства тарасівців», тому йому було заборонено в'їзд до столиць імперії і вступ до університетів. Вороний змушений був виїхати за кордон, сподіваючись на допомогу Михайла Драгоманова при вступі до Софійського університету. Та зустріч не відбулася — 20.VI. (2.VII.) 1895 року вчений помер. Вступивши спочатку до Віденського, а згодом і до Львівського університетів, Вороний щоразу переривав навчання — його допитливий розум був невдоволений. І він активно зайнявся самоосвітою. Митець сконцентрував у своїй свідомості багатозарову світову історико–культурну та мистецьку системи. Не останнє місце займали і громадські теми з філософськими забарвленнями, про що

згадувалося у працях багатьох знаних літературознавців, зокрема, Т. І. Гундорової [83]. Свого часу академік О. І. Білецький звернув увагу на те, що «обізнаність із чужоземними літературами за тих часів серед українських письменників траплялася так само рідко, як і знання чужоземних мов» [42, с.161]. Та Микола Вороний досконало оволодів не лише французькою, німецькою та англійською мовами, а й робив професійні переклади творів Сходу, зокрема, старого індійського епосу «Хітопадеші», а також філософських опусів давньоперського поета Румі та вишуканої японської поезії. Тож варто переконатися, якою неоціненною була багатовікова лінгвістично–антропологічна концепція світогляду Вороного, який своїми перекладами найкращих зразків світової літератури українською мовою збагатив не лише українську літературу, а й всю європейську культуру.

Якщо ж розглянути біографічні дані Миколи Вороного за батьківським родоводом, то й тут можна виявити неабиякі цікаві факти. Напевно, підсвідомо митець ідентифікував себе з батьком, «натурою, повною ініціативи, — дуже часто міняв професії» [83, с.614]. Отже, з одного боку це свідчить про непевність, невизначеність, нестабільність життєвих позицій цих двох осіб. Адже Микола Вороний, наділений складною душевною організацією, прагнув уособлення своєї індивідуалізації: «<...> сам не знаю, чого хочу» [2, с.305–310]; «серйозним партійним робітником не міг і не вмів бути, внаслідок особливості своєї психології й темпераменту» [83, с.596]; «<...> він [Вороний — прим. Л. Г.] живе здебільшого мріями і справді може проказати, що не журиться тим, коли життя розбиває їх» [215, с.553–554]; «<...> інтелігентові дуже тяжко приходиться серед сього акторського дрантя. Він мусить тяжким трудом здобувати собі становище, його не люблять вже для того, що він інтелігентний, вищий від них <...> Коли інтриги в житті звичайнім мають велике значення, то на сцені вони — все; тут нема щирості, а сама фальш» [3]; «Я ніколи не був дужою людиною — легко очаровувався, тяжко розчаровувався і кожного разу тратив сили, енергію, певність своєї ролі в житті <...>» [1, с.117–120].

Проте, з другого боку, ці пошуки власного «я» і невідворотне прагнення самореалізації свідчать про рідкісне, але все ж властиве людині вдосконалення її внутрішнього світу, про її усвідомлення власної унікальності та неповторності.

Тож невдоволеність Миколою Вороним можливостями самореалізації у запропонованих мистецькій та соціокультурній цивілізаційних системах — непоодиноким психофізичним явищем, зокрема, у світському середовищі за будь-яких часів і соціально-політичних умов. Варто лише пережити його нестерпні намагання вгамувати власний душевний хаос і досягти найвищого рівня творчої свідомості. Для Вороного проблемою епохи було не меркантильне побутове сміття, яке заповонило розум мільйонів обивателів. «Бути чи не бути?» — для митця це не питання, а світовий простір екзистенційних категорій його буття. Тож вислів давньогрецького мислителя Фалеса Мілетського «пізнай самого себе», який згодом став наріжним каменем філософії Сократа, для Миколи Вороного був «реальним Я» — «живим, унікальним, особистісним центром» [427, с.195]. Людина не може обрати свій життєвий вакуум, проте вона має обрати себе в ньому.

Часи суспільного розпаду виокремили людину-індивіда з обмеженого простору маси. А реалізація свідомості вільної людини занадто небезпечна для соціуму. Буденщина життя перетворилася на тонкі переживання, а, зрештою, на пошук сенсу буття. Саме тоді зі щоденного хаосу були викинуті на берег Життя одинаки-інтелектуали, які прагнули відродити свою душу. Тож Микола Вороний ставить собі за мету ґрунтовне різнобічне формування нового українського національного театру. «Глибоко національний театр, — стверджував він, — був колись у давніх греків... Про замкненість нації в первісному тісному значенні цього слова тепер не може бути й мови, — значить, в такому розумінні не може бути мови і про самотність культури, самотність творчості, самотність театру <...> так звана самотність є в дійсності не що інше, як здатність асимілювати, обертати чуже в своє. Коли нація досягне певної культурної сили, тоді може бути мова і про

самобутність її національної творчості» [134, с.289]. Тож виникає запитання: чому самобутність розглядається як крадена річ? Адже самобутність — похідне поняття від традиційності. А остання — першоджерело, яке має первісне коріння. З другого боку, замкненість нації часто ушляхетнюється насильницьким шляхом. Тож актуальна глобалізація — те саме захаращення свідомості, а отже й нації, непотріб, передусім духовний. Тобто самобутність гине у тотальності. Ось таке роздвоєння способу творення і мислення особистості митця було характерним для тогочасного суспільства. Адже індивідуум, з огляду на задані обставини, був позбавлений вільного вибору. Адже, за Гегелем, неможливо зрозуміти річ, якщо заздалегідь відомо, що ця річ — підробка. [150, с.548]. Це відбувалося внаслідок свідомого спотворення суспільним ладом розуміння людини як частини природи, як не тільки чогось меншовартісного, а, навіть, зайвого, або того, що не можна відтворити.

Завдяки культуротворчій силі Вороного як індивіда, він як об'єкт самопізнання своєю творчістю розпочав діалог із європейською, ба навіть зі світовою культурами. Театрально–критична діяльність митця дуже плідна. Це і статті, і рецензії, і творчі портрети сучасників. Надзвичайно розмаїті його художньо–естетичний і соціально–історичний погляди, про що йтиметься далі. Кожну подію чи явище він розглядав у контексті світового розвою. Ідея Миколи Вороного щодо європеїзації українського театру дуже полемічна, але неординарна і значуща. А спорадичні погляди надавали йому можливість тонко відчувати театральний процес. Насамперед митець був більше теоретиком, аніж практиком театру. Адже, щоб дістатися визначеної мети, треба мікропроблему перетворити на макроперемогу.

Відродження національної культури повинне ґрунтуватися на плідному ґрунті, який здавна мали за міфічний, навіть неіснуючий. Як відомо, українці вважалися на той час неісторичною нацією. «Культура українського народу відображає притаманний йому спосіб життя, думання, світобачення, естетичні уподобання, моральні та правові норми, політичні прагнення. Впродовж віків ця культура разом із мовою, закарбованою в ній

ментальністю, психічним ладом та історичною пам'яттю була знаряддям самозбереження, самоідентифікації й подальшого саморозвитку українців. Входячи до скарбниці матеріальних і духовних здобутків людської цивілізації, вона, як і культура кожного народу, є унікальною і неповторною. В ній відображені його самобутність, творчий духовний первінь, найглибша самосутня сутність <...>» [314, с.3]. Докази — беззаперечні. Протягом останніх десятиліть, коли українська нація почала свідомо і наполегливо повертатися до своїх антропологічних джерел, завдяки феноменальним дослідженням істориків, краєзнавців, археологів, вже незаперечний і неспростовний факт (щоправда, і досі існують опоненти, яким вигідне свідоме добровільне манкуртство), що саме на території сучасної України відбулося зародження цивілізації на Землі. І що нащадки індоєвропейської спільноти і досі мешкають на території південно–західної України. А мовознавець М. Красуський ще 1873–го року дійшов висновку, що «малоросійська мова не лише давніша за всі слов'янські, не виключаючи так званої старослов'янської, але і санскритської, грецької, латинської та решти арійських... вона збереглася краще за інші» [441, с.81].

«Європеїзація», «європейський театр», «вихід українського театру на світову арену» — на початку ХХ століття ці слова для більшості митців набували містичного сенсу. Адже модерна епоха мала національно ідентифікуватися. Завдяки Українській Центральній Раді світові культурні надбання мали можливість асимілюватися в країні, яка існувала лише на екзистенційному рівні. Тож не заперечуючи всіх здобутків українського мистецтва, треба вкотре з'ясувати, а що ж являє собою європейський театр, європеїзація взагалі. Основне правило європейського театру — так звана капіталізація вистави як ринкового продукту. Тобто, очевидно, що мистецтво втрачає істинну красу і духовність. Про останню докладніше йтиметься надалі. Актор перетворюється на підручний інструмент, якого позбавляють духовного натхнення. Він втрачає себе як особистість, бо нинішня цивілізація — прагматична, а не релігійна. Тож маючи неофіційний статус

товарної одиниці, митець розчиняється у сірій масі; відомо ж бо, що справді видатних акторів на Заході і тоді, і нині є обмаль. Оскільки театр відвідують не розум, а гроші, то відповідно він і намагається найкраще подарувати насолоду життям його потенційним споживачам. Якщо до театральної справи долучилися переважно гроші в образах компаній, імпресарію, антрепренерів, вона може бути виключно бездуховно–перспективною. І хоча гроші — лише металеві й паперові знаки, якими можна розрахуватися аж ніяк не за все, проте, «за умов рясноти суб'єктивних станів, річ залишається єдиною об'єктивною і для всіх загальною» [427, с.57]. Як правило, той, хто замовляє музику, зовсім не розуміється на ній. Тому й з усією завзятістю рекламується і продається (принаймні, протягом останнього півтора століття) осетрина навіть не другої свіжості. Все відбувається за логікою — масу треба не виховувати, а дресирувати, позбавляючи її не тільки смаку, а, найімовірніше, виконуючи тотальну соціальну лоботомію. А глядачі здебільшого мовчки перетравлюють запропонований продукт.

Остання третина XIX століття в Європі визначалася кризою мистецтва, що його спричинила бездуховна ідеологія. Зокрема, в Україні творчі процеси хоча й мали національно–демократичне спрямування, проте відбувалися спорадично. Так, були організовані театральні трупи видатними митцями Марком Кропивницьким, Іваном Тобілевичем (Карпенком–Карим), Михайлом Старицьким. Надалі український репертуар якісно видозмінився, став соціально гострим, а з естетично–художнього боку піднявся на значну височінь. Микола Лисенко, спричинившись до розвитку української національної музичної освіти, став основоположником української класичної музики. Іван Франко, Михайло Драгоманов, Сергій Єфремов, Микола Костомаров, Борис Грінченко, Микола Грінченко, Олександр Білецький, Сергій Бердяєв, Дмитро Донцов, Симон Петлюра, Олександра Екстер, Владислав Городецький, Михайло Бойчук, Філарет Колесса та ціла плеяда формотворців новочасної свідомості прагнули духовної самоідентифікації Українця.

Німецький історик Хорст Бартель у своїй книзі «Світ як напруга і ритм» зазначає: «Там, де знищується полярність, виникає хаос, як, наприклад, щодо соціальної полярності між тими, хто панує і підлеглими» [198, с.498]. Соціально–політичні чинники в середині країни і поза її межами, напевно, були чи не найпарадоксальнішими і масштабнішими протягом останніх століть. Тож людина, втративши будь–які ідеали в цивілізаційному просторі, віддає перевагу тільки пізнанню матеріалізму як новочасній свідомості. «Матеріалізм нинішнього часу, — каже Памфіл Юркевич, — вирішує іншими формами те ж завдання знання, під важкістю якого упав абсолютний ідеалізм. Він хоче переконати людство, що знанню все доступно <...>» [451, с.583]. Отже, людина як явище відтепер — основний нерв досліджень митців. Проте, як запевняє І. Мац у книжці «Мистецтво сучасної Європи», цей об’єкт дослідження сягає корінням іще в часи античної драми, оскільки стародавня людина не визначалася характером як сукупністю психічних особливостей, що виявляються в її поведінці. Цей характер був так званою «формою душі», саме її шукала нова вільна особистість, протиставляючи «невідомому» й навіть «жахливому» хаосові життя певний правильний «центр» для індивідууму» [201, с.439]. Тому логічно припустити: якщо центр людського життя — характер, очевидно й драма сучасної людини повинна відбуватися лише в цьому центрі, лише в «людській душі». З другого боку, характер — константа людської душі і «твердий центр» у постійному хаосі; життя — це «хаос», а в нім стоїть людина зі своїм центром, перебуваючи постійно у ворожій собі русі» [201, с.439]. Тому зрозуміло, що характер містить у собі зерно трагедії. Вилучивши це зерно, ми отримаємо драму. А оскільки це хаотичне життя — людська свідомість, тож людина виступає проти самої себе.

Здавна людина, яка прагнула пізнати певну духовну істину, могла здійснити самоаналіз, самоідентифікуватися і, поставивши перед собою високі моральні вимоги, очистити насамперед свою свідомість від нашарувань буденщини. За різних часів це очищення набувало різних форм,

методів і цілей. Епоха ж модернізму часів великого хаосу вимагала від особистості свідомого самознищення з метою самовоскресіння.

А що ж таке модернізм і якими були його апологети? «Вони були більше поривчасті, дужчі у своєму запалі до роботи, завзятіші та сміливіші. Вони розширили поле українства політично–громадського, засіяли нові зерна на ниві літературній і доклали рук до зросту національної культури, прищеплюючи до українських дичків культурно–європейські щепи. І це був дійсно епохальний конфлікт: він показав, що закони еволюції непохитні, що українські поступовці старої марки — вороги нового, вороги змін, вороги розвитку. Що вони не могли піднятися на висоту зрозуміння цього закону і через те не могли побачити нового життя, не могли терпіти нових звуків. Вони доказали, що вони — раби рутини, раби звички» [400, с.27].

З давніх–давен термін «модернізм» науковці інтерпретували по–різному, залежно від суспільно–політичних і культурно–просвітницьких чинників епох. Нині, за загальноприйнятою утертою думкою, вважається, що модернізм — це «загальна назва течій у мистецтві ХХ століття, яким властиві заперечення реалізму, традиційних форм, естетики, пошук нових естетичних принципів» [378, с.649]. Або ж «напрям у мистецтві, якому притаманний відхід від естетичних критеріїв і традицій класичного мистецтва» [54, с.683]. А німецький соціолог Юрген Хабермас у статті «Модерн — незавершений проект» подає свою версію тлумачення модернізму: «Слово «модерн» уперше вживано наприкінці V сторіччя для того, щоб розмежувати християнське теперішнє, котре зараз дістало офіційний статус, і поганське римське минуле. «Модерність, приналежність до сучасного» (Modernitgt) — нехай зміст цього поняття й змінювався, споконвіку виражав свідомість епохи, яка співвідносила себе з античним минулим у процесі осмислення себе самої — як результату переходу від старого до нового» [425, с.68].

Вирішуючи питання, хто ж винен у занепаді театру як інституції, теоретик українського модернізму Микола Євшан закидає Вороному «класовість» мистецтва, адже «при чім тут те все?» [212, с.539]. Євшан

вважає, що є лише сама публіка, і партійне питання тут недоречне. А втім, «людина завжди носить суспільство з собою, тобто вона ніколи не буває одна і що її рішення ніколи не бувають тільки особистими <...>» [360, с.72]. Але ж смак театральний — особливий, його треба виховувати, до нього треба зростати, а головне — ситий голодного ніколи не зрозуміє. Духовний досвід театральної істини завжди залишається мистецькою константою, а ось митці, які прагнуть його досягнути, змінюються з кожним порухом думки. «Що таке внесла в мистецтво культура тих мас <...>?» [212, с.539]. Тобто він вбачає у народів натовп, так би мовити, нетямущий плебс. Таж римські патриції тому й мали можливість вільно займатися мистецтвом, оскільки мали рабів. Фактично не вони, а їхні невільники створювали світові шедеври. Аксиоматично, що будь-який митець не може бути поза суспільством, а розірвати суспільно-варварський цивілізаційний вакуум — непослідовне явище: людина апріорі не може не бути творцем.

Проблема призначення театру та його вплив на глядача вражає своєю полемічністю. Оскільки Микола Вороний не завжди мав сталі погляди, варто зважити на два моменти, які вражають своєю непослідовністю. По-перше, митець вважав, що театр повинен «визволитися з-під впливу буржуазії і зробитись доступним коли не всьому народові, то, принаймні, широким народним масам» [134, с.289, 342]. Яким чином? Космополітизм у мистецтві так само шкідливий, як і в сенсі міжетнічному. Адже всекласовий театр — абстрактне поняття, тому він апріорі не існуватиме ніколи. А з другого боку, доступність не може бути синонімом розуміння сутності буття.

По-друге, Микола Вороний стверджував: «Щоб наш театр жив і успішно розвивався, щоб він і надалі був діяльним чинником нашої національної культури, він повинен, не спиняючись, не складаючи зброї і не звертаючи на вузькі манівці, йти непохитно тим широким шляхом, яким ідуть європейські театри. Це аксіома» [134, с.346]. Тож пропонуючи масам звільнитися від впливу на театр буржуазії, він водночас пропагує європейський спосіб існування й розвитку театру. Проте «підносити вгору і

облагороджувати душу» [134, с.356] український театр зможе лише у разі відмови від сліпого мавпування культурної спадщини Заходу, тим більше найгірших її зразків. Адже справжнє мистецтво як цивілізаційний макрокосм не може розвиватися, бо світова свідомість — константа буття.

Вороний не обійшов питання і прибічників чистого мистецтва. Спостерігаючи за твердою позицією Вороного–критика, домінуючі риси якої — філософічність, образність, емоційне забарвлення, поетичність та художність, можна стверджувати, що його праці дуже глибокі за аналізом. Зокрема, у статті «Драма живих символів» Микола Вороний наводить слова польського письменника, драматурга і представника модернізму в польській і німецькій літературах, попередника експресіонізму Станіслава Пшибишевського: «Мистецтво — забавка <...> мистецтво, що має якісь моральні або громадські завдання, перестає бути мистецтвом і робиться Біблією для бідних, для тих, хто не вміє думати або занадто мало розвинений, але для таких потрібні вчителі, а не мистецтво» [84, с.251]. Вороний зазначає: «Цікава річ, що сам Пшибишевський, цей безперечний послідовник Метерлінка і, як ми бачили, свідомий теоретик «отрешенности» в мистецтві, бере для своїх драм реальні сюжети і трактує їх в цілком реальній обстановці <...>» [84, с.252].

Відсунувши ідейність на другий план, новатори — Московський Художній Театр, Художній театр у Мюнхені, театр–студія в Москві, Гордон Крег, Макс Рейнгардт, Всеволод Мейєрхольд — вимагали стилізувати реальність. «Стилізувати» епоху або явище, на думку останнього, означає усіма виразними засобами виявити внутрішній синтез даної епохи або явища, відтворити приховані та характерні її риси, які бувають у глибоко прихованому стилі якогось художнього твору» [134, с.283].

А у листі до Івана Франка Вороний писав: «Я не визнаю егоїстичного декадентства, але люблю навіть щирий гарний символізм, який, хоч часом не має певного змісту, але дає певний настрій» [1, с.117–120].

Отже, звинувачуючи Вороного у нерішучості, Микола Євшан указує на так звану «подвійну бухгалтерію» [212, с.541], яку веде митець. Як може поєднувати він «мистецтво для мистецтва» з «культурними здобутками представників вищої інтелігенції», що мають спрямовувати їх на широкі маси. Проте, «<...> маємо тут до діла з інтелігентним умом, з автором досвідченим у справах мистецтва <...>» [212, с.542].

А неореалістична і символічна течії відмовлялися від натуралістичних методів «старого» театру. Натуралізм у театрі можна назвати певною мірою синонімом протесту, насамперед соціального. Чи можна визначити «чисте мистецтво» мистецтвом розкладу, мистецтвом рабів? Публіка — головний критик, режисер і замовник вистав. Школа, кафедра, трибуна — все це було, а чи буде? Вороний сповіщає про появу позакласової публіки — «ця інтелігенція зверхнім укладом свого життя стоїть ще ніби на ґрунті буржуазному, але своїм світоглядом, психікою вона наближається до психіки робітничої, пролетарської» [134, с.287]. Позакласовість означає відмову від свого роду–племени. Проте «людина, щоб бути людиною, мусить підпорядковувати себе родовим вимогам, її буття «під» становить онтологічну умову людськості. А проте вона ж ту людськість знищує, позаяк існує «підознака нелюдського, тваринно–залежного» [284, с.109]. Отож, заради «чистого мистецтва» людина повинна перетворитися на абстрактне ніщо.

Саме соціальний характер митець вважає його альфою і омегою. «<...> театр завдяки своєму соціальному характеру тим не менш завжди був у залежності від часу, звичаїв, громадського устрою, відбиваючи у собі, як у дзеркалі, погляди етичні, релігійні, естетичні, політичні й інші в їх послідовних змінах» [134, с.281]. Дефіцит соціальності — головна причина занепаду тогочасного українського театру. «Сцену тільки можна розуміти як художній прояв всенародної національної культури. Культура є продукт всенародного, віками надбаного скарбу. Тому і сцена повинна бути демократичною в широкому значенні цього слова, і тільки національною» [212, с.538].

Микола Вороний подає різні погляди і розуміння процесу соціальності. Так, французький філософ–еклектик Альфред Фульє казав: «Всяке мистецтво — є засіб соціального поєднання <...> примусити всіх однаковим робом почувати <...>» [134, с.280–281]. А французький філософ–позитивіст Жан–Марі Гюйо розглядав духовні явища з точки зору їхньої біологічної необхідності. «Головне значення його (мистецтва) часто буває не в тім, що воно каже, а в тім, що воно надихає <...>» [134, с.281]. Тож Микола Вороний справедливо заперечує: «Але театр завдяки своєму соціальному характеру, тим не менш, завжди був у залежності від часу, звичаїв, громадського устрою, відбиваючи в собі, як у дзеркалі, погляди етичні, релігійні, естетичні, політичні й інші в їх послідовних змінах» [134, с.281]. Проте «соціальне поєднання» неможливе, адже кожна людина сприймає виставу з позицій власного світогляду. Однакове думання може бути лише ознакою натовпу, а не людства. З другого боку, «якщо театральне видовисько повинне викликати у глядачеві лише певні настрої, в такому разі нема чого випускати на кін живих людей, досить смикати за мотузку маріонетки і супроводити їхні жести читанням п'єси» [422, с.395].

Однозначної відповіді на питання, чи потрібне мистецтво заради мистецтва, чи мистецтво має бути заангажованим, напевне, неможливо дати. Адже головна функція мистецтва — діонісійська аксіома: розсмішити чи примусити плакати — більш реальна і значуща, бо «свідомість чіпляється за видиму реальність» [13, с.14]. Тому, абстрагуючись від власних проблем, люди стають слабкими, а ілюзія самозаспокоєності набуває загрозливого значення. Тобто пристосування і постійна зміна власних поглядів може перетворити людину на ананкаста (існування не за власною волею). Але і мистецтво на замовлення, заплановане, ідеологічне (окрім Божественного) перетворюється на, так би мовити, насильницьке, те, що нав'язують, примушуючи мислити за чітко визначеною схемою. У цьому разі митець перетворюється на будь–кого, залишаючи вакантним місце для власне митця.

2.2. Микола Вороний у вирі «десятирічного століття» (1910–1920–ті роки)

Якщо спинити погляд на сталих природознавчих індикаціях науковців щодо філософського зміщення буттєвих концепцій від абстрактно–матеріальної до конкретно–ідеальної, то можна виявити функціонально–антропологічну сутність людини як духовної системи макрокосму, а саме: « <...> у ХХ столітті неklasична фізика перейшла від характерного для науки ХІХ віку ігнорування елементарних процесів у макроскопічній картині світу до переносу центру ваги на індивідуальне [тобто на духовне вічне — прим. Л. Г.], на те «елементарне», що стало у сучасній науці дуже складним і тісно зв'язаним з космічними процесами, зі Всесвітом у цілому. Нині така тенденція у фізичних уявленнях стосовно космосу і мікркосму стала особливо чіткою. Разом з тим <...> сучасний раціоналізм під впливом ідей Ейнштейна, їхнього розвитку й застосування вже не може вбачати в індивідуальних процесах здійснення незмінних законів буття, він включає трансформацію логічних правил, аксіом пізнання й разом із тим веде до раціонального перетворення буття» [260, с.116, 117].

Зрозуміло, що з дослідницькою позицією щодо акцентуації й аналітичного виокремлення індивідуального як примата суцього можна і варто погодитися, адже цей вирішальний принцип повертає людину до її Першообразу. Проте можливість лише розумово обґрунтованого реформування буття видається занадто самовпевненою. Отже, Бог створив людину розумною, аби вона смиренномудро провадила своє життя. А втім так званий переважно цивілізаційно–вбивчий процес дедалі більше продукує науковців, які по суті «нерозумні, що їх треба приборкати оздобою їхньою <...> як до тебе вони не зближаються» [329, с.557]. А головне — завжди відкидається природничо–гуманітарна аксіома буття: абсолютно все відбувається за велінням чи попуском Бога.

Таким чином, «1910–і — початок 1920–х років — час справжнього перевороту в інтелектуальному житті Росії та Європи. <...> ([письменник

Євгеній Замятін — прим. Л. Г.], назве його «десятилітнім сторіччям»), [коли — прим. Л. Г.] сталося загальне зрушення від природничо–наукового знання до формування й утвердження принципово нового типу мислення — мислення гуманітарного, або гуманітарно–філологічного. <...> нова культурна парадигма (поетика <...>) являє собою цілісне поєднання (і, разом з тим, подолання цього поєднання) естетики, етики і логіки, завдяки якому відкривається світ Іншого як єдиний і незалежний від суб'єкта, що він пізнає. Єдино можливим способом такого поетичного усвідомлення на початку нової доби стає вибудовування діалогічного (творчого) простору між особистостями... культурами, епохами. У цьому власне й виявляється «феномен мислення «гуманітарно–філологічного» як знамення нового розуму (єднання [чи — прим. — Л. Г.] спілкування розумів), що виникає у ХХ столітті» [246, с.13].

Саме тому в даному підрозділі дослідження варто розглянути гуманітарно–природничі позиції через діалог кількох релігійно–буттєвих і філософсько–культурологічних категорій — смирення і гордості, мови (спілкування) і мовчання (ісихазму), самотності й суспільного співжиття, відчуження й пробування в них суб'єкта, які аналізуватимуться у релігійно–культурологічному полі розуміння, зокрема — філософії як культури розуміння Ніколая Страхова, як ознаки позачасової просторової свідомості людини=людства.

У рамках українсько–європейського мистецького та культурологічного процесів на початку ХХ століття митець–мислитель Микола Вороний формував власний, а отже й суспільний погляд щодо природної еволюції, а не штучного прогресу творчої думки. А доба «десятилітнього сторіччя», за якої, торгуючи принципами [46, с.136], прагнули «рани Господа, які кровоточили, перетворити на доходну статтю казни» [46, с.140], людина упала поза межню, як ніколи [43, с.171], та водночас — як ніколи близько був Бог [45, с.134], створила умови для найактивнішої реалізації його творчого потенціалу. Зокрема, як педагог він викладав дикцію і декламацію в

«Комерційній школі» (1911) й у Театральному училищі при «Товаристві мистецтва і літератури» (1913), заснував власні «Українські висші Драматичні курси» (1918–1919), викладав як лектор на кафедрі виразного читання на відділі позашкільної освіти в «Українському вищому Педагогічному Інституті» (1918–1919), заснував першу в Галичині «Українську Драматичну Школу» у Львові (1920), служив завідуючим літературною частиною у театрі Миколи Садовського (1910), став одним із засновників, директором і режисером Українського Національного театру (1917), служив як артист і режисер у «Державному Драматичному театрі», «Державному Народному театрі» й «Українській Музичній драмі» (1919), викладав власні естетичні ідеї щодо відродження чи започаткування (?) моральності культурологічно–мистецької аксіології у театрознавчих статтях, вийшло друком його ґрунтовне дослідження «Театр і драма» (1913), видав збірки віршів «Ліричні поезії» (1911) та «В сяйві мрій» (1913).

Тому, розглядаючи мистецьку, культурологічно–історичну, а головню — духовну еволюцію Миколи Вороного на прикладах його театрознавчих праць у контексті вищезазначених категорій, варто спробувати відреставрувати чи навіть гіпотетично відродити тогочасну модель людини=людства в її етико–естетичній онтологічній думці. Очевидно, що «основи діалогічного мислення/культури закладалися ще за «класичної» доби ХІХ століття. Разом з тим, багато які аспекти гуманітарно–філологічної свідомості можна було добре розпізнати вже за перехідного (початок ХХ ст.) періоду, особливо в Росії з її «принципово перехідною» культурою, де цей процес почався раніше і реалізовувався значно чіткіше» [246, с.14].

Варто зазначити, що Микола Вороний і Ніколай Страхов могли б бути гідними полемістами–опонентами, навіть беручи до уваги їхню певну принципову спорідненість щодо релігійно–філософських позицій. Зокрема, пантеїстичний модуль став певною рушійною силою не лише творчої думки мислителів, а й одним із знакових аспектів транспонування свідомості людини=людства, «викорінення логоцентристської культурної парадигми»,

коли «послідовно іманентизований європейським антропоцентризмом Бог, кінець кінцем, перетворився на Культуру» [318, с.13]. (див. Додаток, с.225).

Проте літературний критик, публіцист і філософ Федор Шперк вважав, що через свідоме нехтування релігійними концептами західноєвропейська думка створила «природну науку» [414, с.81]. А втім «на природу, на душу, на історію треба дивитися з «надприродної», а не з «природної» точки зору, оскільки походження людини не природне, а надприродне, таємниче, дивне» [414, с.81].

Яка ж етично–естетична думка з цього приводу була висловлена Миколою Вороним. Отже варто розглянути діалог взаємодії чи протистояння тлумачення натуралістичної драми у транскрипції Миколи Вороного — (природничий концепт) та релігійних канонів (гуманітарний концепт) — у трактуванні святих отців. Чому натуралістична драма дуже радикально транспонувалася, зокрема, у символічну течію.

Таким чином, варто диференціювати цю проблему на кілька принципових позицій та промаркувати закономірності натуралістичної драми антитезовими індикаціями вищезазначених релігійно–буттєвих і філософсько–культурологічних і мистецьких категорій.

Отже, *смирення* — єдність дії — «внутрішньої, причинової залежності одного моменту від другого, коли вже не можна більше нічого ані додати, ані викинути з дії» [134, с.323]; *гордість* — «закон внутрішньої неминучості <...> в самім характері людини» [134, с.332]; *самотність* — «людина, що вийшла поза межі, призначені їй природою, обставинами і незалежними від її волі подіями, мусить упасти жертвою цих непереможних сил» [134, с.332]; *суспільне співжиття* — характер = вроджені властивості + зовнішні обставини [134, с.332]; *мова (спілкування)*– «вчинки дійової особи повинні бути психологічно і логічно умотивовані і витікати з її характеру» [134, с.332]; *мовчання (ісихазм)* — «інтимні переживання герой може висловлювати в монолозі» [134, с.332].

Запропонована дисертанткою гіпотетико–метафізична конструкція діалогів початку ХХ століття являє собою «метаоснову для прояснення специфіки глобального переходу від монологічно–авторитарного новочасного філософського раціоналізму до діалогічного поліфонізму доби Срібного віку й народження «столітнього десятиліття». Страхов [як і Микола Вороний — прим. Л. Г.] опинився в епіцентрі багатьох перехідних процесів: від літературно–критичної (класичної) до релігійно–філософської (модерністської) свідомості, від консервативного — до радикально–політичного реконструювання реальності» [246, с.20]. До того ж знаковий фактор творчої думки митця, з погляду Федора Шперка, його існування у релігійному полі. Саме психологічність, сенс якої — релігійність, стає відмінною рисою російської, зокрема, філософської думки від західної: «Не людина — носій думки і блага, а людина — виразник і тлумач волі Бога <...>» [414, с.81]. Тож аналіз власного релігійного світовідчуття Микола Вороний подає з неприхованою щирістю та навіть певним інфантилізмом (див. Додаток, с.225-226). Отже духовні пошуки власне себе Миколою Вороним свідчать про його активне прагнення любові насамперед до себе, адже відсутність гармонійного світовідчуття, а як результат — нескінченні митарства творчої душі митця свідчать про свідоме (чи несвідоме ?) відкидання волі Бога.

Тож, природно, лет дослідницької думки зупиняється на антиноміях *самотність — суспільне співжиття*. Відразу постає заперечення: людина апріорі не може бути самотньою, бо, створена Богом, проваджується Ним протягом усього земного існування. Він ніколи не лишає людину=людство, яке свідомо–егоїстично, часто принципово зрікається Всевишнього, маючи себе за самотню жертву. Прообраз цього аспекту натуралістичної драми стала позиція давньої грецької драми, а саме — одвічний штучно вигаданий конфлікт людини з Фатумом чи Долею, які владарювали над богами і людьми, де завжди перемагала Доля. Нехай цей постулат був породжений гріховним напрямом думок, проте аж ніяк не примітивним. За даними Великого тлумачного словника сучасної української мови, одне з

семантичних визначень слова «доля» таке — «перебіг подій, збіг обставин, напрям життєвого шляху, що ніби не залежать від бажання, волі людини» [54, с.315], або ж слова «випадок» — «те, що сталося, трапилося (зазвичай несподівано)» [54, с.144]. А у Словнику–довіднику з релігієзнавства термін «доля» поданий в іншій інтерпретації — «у міфологічній, ірраціоналістичних філософських системах, у буденній свідомості — непідвладна розуму, незбагненна, непізнавана визначеність наперед подій і вчинків людини. Християнство протиставляє ідеї долі віру в доцільну дію провидіння, Божого промислу» [431, с.126], тобто волю Бога.

Отже вищезазначені характеристики незалежної та несподіваної події у житті людини=людства, зрозуміло, цілком безпідставні. Хіба ж можна навіть припустити незалежність людини від Бога? І невже певна подія може бути несподіваною? Для кого — для людини чи для Бога? По–перше, очевидно, що людина=людство внаслідок первородного гріха стала недосконалою і не в змозі пробувати життя ідеально. А, по–друге, «коли ми дійсно живемо Божеством Христа, тоді нам не відома самотність. <...> я [архімандрит Софроній — прим. Л. Г.] був у пустелі [хіба земне суспільство не є рокованішим за пустелю? — прим. Л. Г.] протягом семи років, і ніколи не торкнулося мене відчуття, що мені чогось бракує, тобто якоїсь компанії, проте у духові була повнота спілкування з Богом і з людиною» [387, с.260].

Друга антиномія — *суспільне співжиття*, що визначена у натуралістичній драмі як індикація характеру героя. Отже «характер, oprіч його вроджених властивостей, є продукт зовнішніх обставин» [134, с.332]. Тому, зважаючи на думку Ніколая Страхова, «органічні категорії — визначення не природознавчих наук, а філософії» [8, с.63]. А в одному зі своїх листів Лев Толстой ділився враженням стосовно Ніколая Страхова: «<...> є людина, яка хоче зрозуміти не те, що їй подобається, а все те, що хочеться висловити тому, хто висловлюється» [8, с.64]. Тож чи може бути характер посередником чи головною діючою особою щодо діалогічного аспекту між людиною і людством, між персонажем і глядачем, між людиною і Богом?

Французький філософ–еклектик Альфред Фульє вважав: « <...> для того, щоб забезпечити соціальну єдність, треба утворити соціальну симпатію; це — роль великого мистецтва» [134, с.281]. А думка французького філософа–позитивіста Марі Гюйо, який стверджував, що духовність ґрунтується на біологічних засадах, спонукає до безпорадності та пригнічення: «Мистецтво <...> сукупність сугестивних засобів; головне значення його часто буває не в тім, що воно каже, а в тім, що воно надихає (внушає), примушує думати і почувати; <...> сугестія ж може призвести так само до лихого, як і до доброго» [134, с.281]. Тож сукупність характеристик під владою сукупності сугестивних засобів «послабили внутрішню сторону» [134, с.332] натуралістичної драми початку ХХ століття — «дрібні риси характеру, побутовий епізод <...> затерли психіку героїв і загальний настрій п'єси. Замість ідейного реалізму <...> у творах став виступати тенденційно грубий натуралізм, замість художнього образу, фотографічний негатив» [134, с.332].

Отже, повертаючись до проблеми розуміння Ніколаєм Страховим, для якого розуміння було «особливим видом творчості, яке створювало духовне буття» [9, с.65], варто зосередити увагу на його беззаперечній сентенції — «передусім наша бідність — убогість усвідомлення нашого духовного життя». Маючи великих митців, ми розуміємо їх через убогість нашої думки; та й самі вони часом недостатньо розуміли себе <...>» [9, с.65]. Тому чи ж можна створити повноцінний характер героя п'єси, не будучи при цьому досконалим автором (а це неможливо!)? Оскільки людина визначена як синонім і навіть тотожність людства, тож кожен суб'єкт сприймає іншого так, наче себе у люстрі. Тобто характер однієї людини став характером людства і, за цим принципом, і страждання, і радість одного індивідуума мають відбиватися у загальному індивідуумі. Проте реальність волає про інше. Більшість людей «без жалю, «заради користі власної та зацікавленості», шкодять іншим, задумують чи скоюють вбивства [насамперед морально–духовні — прим. Л. Г.], отже вони або уподібнюються до звірей та в глибині своїй себе самих усвідомлюють істотами

скотоподібними, тобто не вірять у Вічне життя, або ж стають на шлях демонічної духовності. <...> [проте — Л. Г.] люди взагалі <...> це чада Бога <...> носії Духа Святого. <...> [тому — Л. Г.] той, хто пробуває в благодаті, той і в інших бачить її, а хто не відчуває в собі благодаті, той і в інших не бачить її» [15, с.105, 106].

Отже світова (здебільшого) свідомість початку ХХ століття, перебравши на себе роль Бога, стала штучно самотньою (адже насправді не може бути такою ніколи). Кращим за суспільне співжиття у Богові вона свідомо визнала самотність з не-богом, при цьому в усьому звинувачуючи Всевишнього. А, діалог між самотністю і суспільним співжиттям, по-перше, нерівноцінний, а, по-друге, гріх бере свій початок від помислу. Тож чиста, негріховна думка не може призвести до гріховної дії.

Таким чином, наступним кроком стають пізнання і розуміння антиномій *смирення — гордість*. Оскільки «розуміння — творчість» [9, с.65], до ідеї розуміння Ніколая Страхова спонукали роздуми, зокрема, Йоганна Вольфганга Гете та Фрідріха Шлейєрмахера, які принципово розрізняли соціум і природу, а тому прагнули до створення нових методів гуманітарного пізнання. Це стало неминучою необхідністю, адже доба позитивістського пантеїзму занадто активно віддаляла людину=людство від християнства, яке, на думку того ж Шлейєрмахера, являло собою найдосконалішу релігію. Таким чином, соціально-культурно-природна тріада-хаос мала вирішитися поставанням розуміючої філософії [9, с.66, 67]. Проте, щоб зрозуміти іншу людину, зокрема, митця, необхідно побачити світ його очима, а точніше — його мозком, навіть свідомістю. Таж варто нагадати — у людині сконцентрована свідомість усього всесвіту [393, с.33], проте вона міцно прихована за величезним людським гріхом. І слід зрозуміти, що лише через покаєння і спасіння можна «засвоїти богоподібну свідомість, але не завдяки тому, що ми стаємо богами для інших» [382, с.80, 81]. І, певна річ, Страхов окселентував услід за святими панотцями: « <...> височінь загального рівня, до якого ми можемо піднятися щодо розуміння чужого життя, визначається

нашою власною височінню» [9, с.68]. А для Миколи Вороного гармонійна висота моральності сучасної йому натуралістичної драми стала практичною основою виправдання творчої думки митців. Отже, він констатує факт звуження дії драматичного твору. Формальна Аристотелева триєдність часу, місця і дії, історично модифікуючись, так би мовити, внутрішньо мінімізується та викристалізовується до невідворотної сутності. Таж аби максимально чітко її викласти, потрібно мати «розумову цільність» [448, с.125], тобто свідомість людини=людства не має бути штучно спотвореною. До речі мовлячи, варто зазначити, що «герої Достоєвського принесли у ХХ століття естетичну антропологію обличчя й маски, яку потім назвали декадентством і естетизмом» [414, с.94]. А розвиваючи цю думку, Федір Шперк наголошував: «Особистість (маска) покрилася пристойністю і стала невпізнанною за своєю істинною сутністю. Безсумнівно, певна етична неправда становить життєвий принцип цієї психічної категорії» [414, с.95].

Однією з умов вищезгаданої натуралістичної драми стала єдність дії. Цю дефініцію можна спробувати розшифрувати. Від часів первородного гріха людина=людство приховує (а насправді думає, що приховує) свою душу від оточуючого середовища, а головню — від Бога. Так зароджується неправда. Таж якщо людство одурити не так уже й важко, то від Бога сховати свої помисли неможливо. Історично 1910–1920-ті роки стають занадто реалістичними: революція, війни та скажені антибожеські кампанії світового рівня доводять людську душу до крайньої межі й вона по волі чи по неволі мусить змиритися. А ворогів можна подолати лише Христовим смиренням [16, с.294]. Саме тому людина, яка опиняється на краю безодні, пробуває найближче до Господа. Тож єдність натуралістичної драми — мегасконцентрований конгломерат світового людського гріха. І саме він вимагає цілковитого смирення, покаяння, а як наслідок, можливо чи напевно — прощення Всевишнього. І «хоча й гріхи пробачаються, але протягом життя треба про них пам'ятати і боліти серцем, аби зберегти зажуру. <...> Протягом життя треба плакати. Такий шлях Господа. <...>

Тільки смиренним являє себе Господь Духом Святим, а якщо не упокоримося, то Бога не побачимо. <...> Господь смиренним подає благодать Свою. <...> але ми все ж падаємо, бо не маємо смирення. Щоб зберегти смирення, треба умертвити плоть і прийняти духа Христа. Святі наполегливо боролися з бісами й перемогли їх смиренням, молитвою і постом. Хто смирив себе, той переміг ворогів» [16, с.294, 295, 297, 299].

Антиномічна пара *смиренню*, звісно, *гордість*. «Замість грізного фатуму грецької трагедії сучасна [натуралістична — Л. Г.] драма признає закон неминучості, що гніздиться в самім характері людини <...>» [134, с.332]. Тобто людина від історичної екстравертивності повертається до інтравертивних виявів, які можна розглядати двояко — або як прояви егоїстичної самовпевненості, а відтак — гордості, або ж як самопізнання й самоусвідомлення свого гріха. Очевидно, що психологічний момент цього питання майже протягом усього існування людства перебував у руках релігійності як закономірного світовідчужання. Хоча первородний, а слідом — родовий та особистий гріхи встановили міцну духовно—екзистенційну стіну між людиною=людством і Богом. Отже чому «десятирічне століття» звертається до антропологічного вчення щодо переосмислення людського буття. Напевне, можна погодитися з неоднозначною констатацією науковців — «єдиної ж ідеї людини ми не маємо. Спеціальні науки, що займаються людиною і весь час зростають у своїй кількості скоріше приховують сутність людини, аніж розкривають її <...> ще ніколи в історії людина не ставала настільки проблематичною для себе <...>» [432, с.131]. І це незважаючи на те, що ХІХ століття визначалося неабиякою аналітичністю думки в будь-якій царині науки чи мистецтва. Тож, можливо, людина=людство замість безрезультатного й абсолютно непотрібного намагання вкотре зрозуміти себе, краще і продуктивніше звернула б свій погляд (свідомість) до Бога, Який би вказав їй правильний шлях?.. Проте концепція так званого «центрування людини» [9, с.72] була однією з ключових у думці не лише Фрідріха Вільгельма Йозефа Шеллінга, Йоганна Готліба Фіхте, Рене Декарта,

Георга Вільгельма Фрідріха Гегеля, Артура Шопенгауера. Ця проблема цікавила й Ніколая Страхова, яку він розглядав у своїх ґрунтовних статтях і книжках, зокрема, «Світ як ціле», «Боротьба з Заходом у нашій літературі», «Про основні поняття психології та фізіології», «Про метод природничих наук і їхнє значення у загальній освіті» [9, с.72]. Також варто згадати доповідь японського вченого Т. Сімосато «Криза російського Просвітництва 1860–х років», яку він озвучив у Росії наприкінці 1990–х років ХХ століття. Автор стверджував, що саме діяльність шестидесятників спричинила переломний момент щодо перебігу доби критичного аналітизму. Услід за висловленою думкою вийшла стаття науковця В. Ф. Пустарнакова, де, зокрема, він розмірковує: «Все Просвітництво антропоцентричне» та «як і всі інші частини просвітницької доктрини, просвітницька філософія історії антропоцентрична. <...> антропоцентризм — вихідна і головна аксіологічна настанова просвітницького світогляду. <...> Антропоцентризму просвітників не суперечать їхні заняття космологією та натурфілософією. Головне у тому, що на фізичну природу вони дивилися як на базу розуміння людини» [7, с.73, 74]. Хоча з погляду дослідниці В. І. Самохвалової, «у ньому [антропоцентризмі — Л. Г.] здоровий гуманістичний зміст виявився переплетеним із егоїзмом і своєумством, що вони виправдовуються з телеологічних позицій...З другого боку, той же антропоцентризм мислення заважав людині усвідомити, наприклад, незалежність життя природи, яку людина, у визнанні свого центризму, підкоряла і переробляла за власними міркуваннями і потребами» [7, с.75].

Принципово важливо зазначити, що Ніколай Страхов у праці «Світ як ціле» (1860–ті роки), залишаючись переконаним пантеїстом, був проти свідомого насилля людини над природою. «Він [Н. Н. Страхов — прим. Л. Г.] визнає правоту «душевного повороту», який учувається за всіма новими шуканнями, за спробами вирватися з меж природознавчих наук; але зазначає, що вихід звідси — не у відмовленні від принципів механізму, але у точному

розумінні, де є можливість застосування цих принципів і де вони зайві, де починаються царини інших категорій» [7, с.75].

Транспонуючи цю проблему в істинну буттєву площину релігійної свідомості, необхідно звернутися до викриття антиномії гордості. Насамперед варто усвідомити цілком логічну закономірність: Бог є Любов, тож коли людина згрішила, вона стає й обвинувачем, і суддею, і виконувачем покарання власне себе. У контексті цієї думки важливо зважати на так званий ренесансний антропоцентризм, яким позначилася російська філософія другої половини XIX століття. Ця своєрідна індикація розуміння людини була диференційована на дві складові. Перша — розуміння людини, створеної Богом, який тотожний природі» [7, с.76]. Друга — визначалася «егоїстичною активністю людини та мала утилітарний характер. В її основі були здоровий глузд і теорія розумного егоїзму» [7, с.76]. Таким чином, обидва варіанти не лише спотворювали душу і свідомість людини=людства, а й підносили це гріховне каліцтво до принципу закону буття. «А світ живе гордістю! Вона культивується як аристократизм і зверхність учених людей. Але вони самі не знають, що, гордуючи, вони зачиняють двері для Духа Святого. Правильне ставлення християнина — пробувати лагідним і смиренным, як Господь <...>» [390, с.94].

Отже висновок цього антиномічного діалогу між *смирением і гордістю* являє собою незмінну риторичність щодо постановки даного питання. У 1910–1920–ті роки констатувати, що світ збожеволів було вже запізно. Микола Вороний, як мільйони Божих створінь змушені були горділиво смиритися перед обставинами не лише особисто створеними, а, можливо, історично спродукованими поколіннями, які, за тих чи інших обставин, не змогли пізнати Бога.

Звідси впливають відповідні вчинки та інтимні монологічні переживання дійової особи сучасної (початку XX століття) натуралістичної драми. Отже обмін думками антитез — *мови (спілкування) і мовчання (ісихазм)* — несвідомо свідчить про їхню полемічну позицію. Залишаючи

осторонь різноманітні психологічні концепції, варто зазначити, що аксіологічна культура вчинку людини=людства не завжди мала соціальний характер. Адже суспільство і пустеля одвіку становили якщо не тотожні, то синонімічні одиниці напевно. Чи можна розглядати людські пристрасті як учинки? Певна річ, ні. Але наполеглива боротьба з ними — мало не героїзм. Тож у гріховному світі вчинок стає винятковим явищем, хоча насправді — це модуль Божественної закономірності. З погляду Ніколая Страхова, «про людину треба висновувати не за тим, яка вона у цей момент, а за тим, якою вона була й якою вона може бути» [7, с.81].

Тож ідеться про *мову (чи спілкування)* людини=людства із запропонованими Богом обставинами. Перефразовуючи чи навіть деталізуючи думку Готфріда Вільгельма Лейбніца, можна стверджувати, що для людини істотно не те, що вона опиняється у певних обставинах, а те, що вона здатна чи має можливість опинитися у них [432, с.54]. Таким чином, Микола Вороний розглядає ці життєві явища у натуралістичному форматі: «Стара драма <...> зробилася драмою зовнішнього життя, з провідною — моральною чи громадською ідеєю (під час грубою тенденцією), з виразним побутовим характером, з психологією дійових осіб ординарних, залежних переважно від буденних дрібниць і через те вже не глибоких змістом переживань, техніка її примітивна, трафаретна і невдячна для творчості драматурга і актора» [84, с.252]. Яку чітку естетику критицизму, навіть із певним негативним запереченням продемонстрував митець–мислитель у даному висловлюванні. Однак чому натуралістичний спосіб життя рослинного і тваринного світу, зокрема, їхнє ставлення до невідворотних обставин, а конкретніше — спілкування з запропонованими Всевишнім обставинами, не лише захоплює й дивує людину, а головне — змушує цінувати кожну хвилину життя. У той час, як цілком природне пробування на цій Землі людини наганяє нудоту й штучно провокує до чогось екзотичного й екстравагантного? Страшенно боляче, що людина=людство не квапиться зрозуміти, що кожна мить її існування у цьому світі — це вже невимовне

диво! Отже синонімічна сентенція — вчинок—мова (спілкування) — трансформує індивідуум у релігійну площину, де «наші відносини до всього, що відбувається сповняться серйозного усвідомлення важливості кожної людини, важливості кожного жесту. Важливості будь-якого спілкування з іншою людиною!» [396, с.51]. Необхідно « <...> мислити добро про всіх і кожного <...> не приймати погані думки, не допускати, щоб злий дух заволодів серцями нашими через осуджування» [387, с.262].

А до цього можуть спонукати монологічні переживання дійової особи, які варто розглянути через принципово свідоме *мовчання (ісихазм)*. Отже Микола Вороний надає таку характеристику наступній етичній індикації сучасної йому натуралістичної драми: «Інтимні переживання герой може висловляти в монолозі, якого <...> в останній час стараються уникати, тоді як ще недавно він був окрасою п'єси і пробним каменем для драматурга» [134, с.332]. До того ж «мистецтво виголошення монологу високо цінилося і в старій мелодрамі. Але там це мистецтво не було складне: артистка просто декламувала монолог — як би одірваний від п'єси патетичний вірш — і цього було досить. В натуралістичній п'єсі треба було не виголосити, а проговорити його ніби на сповіді з собою і зробити це в зв'язку з розвитком цілої драматичної акції, так просто і щиро, щоби не вразити глядача ненатуральною монологічною формою» [87, с.453]. В одному з листів Ніколай Страхов зізнавався Левові Толстому: «Усі серйозні люди <...> часто змушені мовчати» [246, с.17]. Адже неможливо адекватно сприймати людину=людство у суспільстві так званої перехідної доби, коли стає сумнівним не лише християнство, а й власне існування Христа. Таким чином, ісихазм як релігійне вчення про мовчання людської душі задля спілкування з Богом за доби «десятирічного століття» трансформується з царини суто чернецтва у світсько-буттєву, зокрема, театральну категорію мовчальництва найзапекліших грішників, які, як відомо, найулюбленіші діти Всевишнього. Хоча дефініція гріха не має виняткових чи ієрархічних категорій, адже Христос прийшов на землю, щоб урятувати ВСІХ! Виходячи з цієї

догматичної концепції, людина=людство, пробуваючи у земному пеклі, прагнула хоча б почути голос Бога. «Хто каявся — був збережений, рятувався. Навіть якщо просто розстріляний був, то увінчувався як мученик. А у тих, хто не розкався тільки провина збільшувалася за жорстокість. Декотрі остаточно втрачали всякий розум і тупіли по-звірячому. А у кого витончувався духовний слух, тим відкривалися таємниці Божі, як великим пророкам» [44, с.208]. У цьому випадку заперечення правомірності словосполучення театральний чи культурологічний ісихазм буде цілком справедливим. Проте саме лицедії, можливо, й заслуговують на Боже милосердя — і як на прощення, і як на покарання чи на прощення=покарання. Саме тому «винна людина завжди віддасть перевагу покаранню, яке спричинене повагою до неї, як самобутньої істоти, — ніж безкарності, яка впливає з презирства до неї, як до якоїсь антропологічної маси» [450, с.152]. Не варто забувати, що проживання монолога актором на сцені — це лише одне з полів мистецько-культурологічної діяльності людини=людства. Проте кожна людина через ісихастичний модуль буттєвості має прагнути Божої благодаті. Таж саме гордість часто перешкоджає їй на цьому шляху. Тому «віруючих на землі багато, але таких, які пізнали Бога, замало» [14, с.142, 143].

Тому діалог між учинками й монологічним переживанням дійової особи у натуралістичній драмі, а отже — між *мовою (спілкуванням) і мовчанням (ісихазмом)* — неможливий за однієї, здавалося б, банальної, проте мегаважливої причини — людина=людство завжди безпорадна, бо й досі залишається глухонімою в ісихастичному спілкуванні з Богом.

2.3. Криза новочасних культурологічної та мистецької думок (ідеологічний концепт театрального модуля)

Культура і мистецтво взагалі й театральне зокрема займають кілька формальних позицій у свідомості людини=людства. Таким чином, можна припуститися двох первісних моністично–дуалістичних перцепцій: два приголомшуючих видів сну як створення квазіреальності. Перша гіпотеза — мистецтво як свідоме самогубство душі: «Сучасна культура виникла через творчість людства не лише не за законом Бога, але часто і проти нього; вона вилилась у нерозчинні, міцні, антибожеські форми — у них закладена чужа і ворожа нам душа», — констатував священник Олександр Єльчанинов на початку ХХ сторіччя [370, с.51]. Друга — як її порятунок: «Спасителю запропонували: спочатку оцет, змішаний з жовчу (Матф.27:34), потім — вино зі смирною (Мар. 15:23). Однак, скуштувавши це питво, Він відмовився від нього, бо ж не хотів, щоб Його страждання полегшувалися наркотичною дією смирни. Коли його давали злочинцям, це було милосердям; коли його дали Спасителеві — зневаженням. Відтак Він вигукнув: «Хочу пити!», тож, на виконання Писання, Йому запропонували оцет (Іван. 19:28; Матф. 27:48)» [418, с.153].

Цілком абстрактні, на перший погляд, запропоновані концепції варто розглядати крізь категорію капіталу, а, точніше, його принципової визначеності — власності. До того ж, очевидно, що будь–яка точка зору підтримає позицію їхнього об’єктивного протистояння. А оскільки кризовий стан у суспільній структурі мислення завжди був і залишається штучним утворенням (як, зокрема, і гріх, що породжений свідомістю, а згодом, як результат паралогізму він перетворюється на псевдоматеріальну сутність). А також складність ситуації полягає в показовому факторі — «якщо ми бачимо гріх, отже самі причетні до нього <...>. Те, що ми бачимо — ми почасти маємо» [370, с.54]. Отже, культурологічна та мистецька думки, зокрема, театральний модуль останньої цілком закономірно зафіксувався на бездуховно–беззмістовній глибині, позиціонуючи себе як добровільне

рабство, що стало власністю мертвих капітало–душ. А оскільки людина, за умов буття, існує у соціумі, тож доводиться констатувати існування всесвітнього діалектичного капітало–суспільства. У результаті виникають світові угоди як цілком очевидний факт, за умов яких культура, як і гроші, мають сенс існування лише у суспільстві. Тому атом капітало–душ, який систематично перетворюється на тотальний концепт капітало–суспільства можна розглядати як культурологічно–мистецьку секуляризацію, а отже — культурологію як податок на духовний контент. Далі варто перекласти цю позицію у площину розумового процесу.

Чи можливо вести мову про власність на душу? Кого можна вбачати як потенційного її власника? Маючи себе у зрадливо–мінливій формі буття (проте мислячи й прагнучи до горньої), людина=людство не має сумніву, що її власник — Господь. Проте свідомо чи несвідомо, часто чи зрідка, протягом тривалого чи незначного часу вона відмовляється слухати, чути, а отже й діяти за Його настановами. У такому разі цей діалог перехоплює не–бог. А далі — починається поневіряння душі: «Що страшить мене у майбутньому? Якщо ви не вчитиметеся перемагати всяку погану думку, то будете наражати на небезпеку саме існування монастиря [капітало–суспільства — прим. Л. Г.]. Проте, якщо ви молитесь про монастир [капітало–суспільство — прим. Л. Г.], як про місце, що його дав усім нам Господь, то, звісно, мета спасіння душі нашої буде досягнена з ласки Бога» [388, с.192]. Ймовірно, висловлюючи таку думку, можна зазнати шаблонового опору з боку закономірних апологетів грошового поняття=буття, мовляв, впливовість визначається не власне їхнім існуванням, а ставленням до них. Таж, дозвольте, голод не цікавиться рахунком на кредитній картці людини=людства, а методично загризає мозок її власника. Тому дана ситуація одвічно контролюється головним господарем капітало–свідомості — тваринною потребою–інстинктом. Виходу з цього конкретно–абстрактного визначення немає. Тож варто спробувати реконструювати позиції

культурологічно–мистецько–капіталістичного протиріччя–кризи через потік творчої свідомості Миколи Вороного.

У своєму дослідженні «Театральне мистецтво і український театр (Думки та уваги)» класик мистецької та культурологічно–театрально–філософської думок, будучи внутрішнім дисидентом до суспільної думки, намагався існувати «врозріз із часом, або, правильніше, поринув у глибочінь, де час байдужний» [371, с.12].

Думається, що неподільне аксіоматичне поняття порожнього шлунок=мозку, для якого не існує альтернативної функції, являє собою фіксовану експозицію думки–свідомості мистецької та культурологічно–театральної доміантної сили, що регулює моральні фактори суспільного вічного. Говорячи про переважну більшість українських труп, Микола Вороний із сумом зазначає, що вони «не турбуються ніякими ідеями, ніякими завданнями мистецтва; в них одна турбота — порожній шлунок, який треба перш за все наповнити, і тому бажання заробити якомога більше ціною яких завгодно компромісів є єдиною метою їх існування» [134, с.353]. Або ж: «Голодний шлунок не знає моралі. <...> Як глибоко огидно повторювати такі загальновідомі істини! Хіба ми нині про все це не знаємо? <...> Проте я чую вигуки захисників іншої системи: «Праця, праця створює власність!» Читачу, не дозвольте ввести себе в оману!» [326, с.62–63]. Тож саме голодний шлунок має за свою основну функцію у суспільно–культурологічному та мистецькому процесах добровільне рабство, тобто разом із свідомістю вони вкорінюються у структуру власності. Морально–етичний характер даної проблеми надає цьому фактору особливе значення — чи можна поставити до людини=людства некоректне з точки зору єдиного можливого Божественного буття запитання: свідомість — власність як її господаря, так і стороннього суб'єкта? Якщо дотримуватися логіки святих щодо цілком справедливого судження: людина являє собою тотожність людству, (тож, наприклад, коли ми молимося за всіх, то відмолюємо й свої гріхи; коли благаємо прощення за ворогів — обеззброюємо зло, яким вони сповнені), то

постає головний аргумент–питання: а чи дорівнює свідомість однієї людини, яка живе на планеті Земля цієї миті свідомості усіх поколінь минувшини? Провокативним це запитання може видатися, якщо погодитися з думкою американського філософа–прагматика Джона Дьюї про те, що «в багатьох країнах демократичні установи руйнувалися не стільки силою, скільки люди самі охоче — і, видно, — з захопленням — від них відмовлялись. Ми можемо з цього зробити висновок, що зазначені установи лише називались «вільними», насправді ж такими ніколи не були» [210, с.23]. Тобто йдеться про застосування маніпулятивних стереотипів щодо свідомості людини=людства. Проте вихід із цієї проблематичної інтенції можна знайти у релігійно–критичному дослідженні архімандрита Софронія (Сахарова): «Йому властива повнота усвідомлення всього всесвіту. І цю свідомість <...> ми сподіваємося отримати як спасіння <...>. Отже, якщо Господь дасть усім нам хоча б певну аналогію цій свідомості, то ми будемо єдині. Єдність наша буде як одна людина. У предвічній раді Святої Трійці, за одкровенням, написано: «Створимо людину за образом Нашим і за подобою» (Буття 1:26). Не написано «створимо людей чи народи за образом Нашим» <...>. І перший Адам, одержавши це одкровення, являє собою коріння усього дерева — людства» [393, с.33]. Думається, що свідомість людства=людини як правічного суб'єкта не може існувати у штучно ізольованому бутті–мисленні. З абстрактно–моністичного поля вона виростає у поліфонічну миттєвість–сьогодення, яке функціонує одночасно в кількох індикаціях — мистецькій, науковій, економічній, політичній, а головню — релігійно–буттєвій. То чиєю ж власністю являється свідомість у деяких із цих інтелектуальних категорій? Англійській теоретик мистецтва, художник, письменник Вільям Морріс, який прагнув реформувати буття мистецтвом, парадоксально, але запропонував оригінальний, проте й, можливо, закономірний вихід із творчої кризи свідомості людини=людства: «Я не хочу мистецтва для меншості, так само, як не хочу свободи для меншості. Замість того, щоб бачити, як мистецтво нидіє серед меншості вибраних людей, що

зневажають тих, хто стоїть нижче від їх, за неуцтво, за яке вина лягає на них самих: за грубість, проти якої вони самі не чинять ніяких заходів, — замість всього цього я згоден, щоб мистецтво на який час зникло з лиця землі» [134, с.342]. Певна річ, що оформлення такої ідеології може мати своїх апологетів, зважаючи на штучну сутність власне мистецтва, а також на примат цієї позиції — його бездуховність наприкінці ХІХ — початку ХХ століть. Тож варто повернутися до культурологічно-історичних паралелей. Якщо теоретично (а у такий спосіб теж можливо сформулювати не все, а тільки те, що людина=людство здатна спродувати у своїй свідомості) цей руйнівний принцип не зустрине опору з боку капітало-суспільства як узагальненого планетарного суб'єкта, і мистецтво припинить своє існування, яким буде життя капітало-людини? Виходячи з Божественної теорії створення світу, а в подальшому — з порятунку=викуплення світової душі людства Ісусом Христом, треба померти (поховати гріхи), щоб народитися (без гріха), якщо йдеться про духовний аспект цього питання. «І розп'ятий був за нас при Понтії Пилаті, і страждав, і був похований. І воскрес на третій день, як було написано. І вознісся на небо, і сидить праворуч Отця» [373, с.12]. А також: «<...> припадаючи, прошу Тебе: не дай мені заснути в гріховній смерті» [307, с.13]. А втім навіть фізіологічному народженню передують смерть людини=людства, можливо, ще в утробі матері. Отже, зародження людини батьком і матір'ю — це їхня духовно-фізіологічна смерть задля перетворення-вдосконалення себе у майбутніх поколіннях. І, очевидно, цей процес являє собою стабілізуючу критичну ситуацію всесвітньо-буттєвого простору. Отже, ймовірно, неможливо однозначно оцінити та вирішити питання цієї ситуації. Проте, виходячи з концепції, що мистецтво — не лише репродукуючий момент творчої думки, а й важливий економічний фактор у світовій культурі взагалі, варто згадати хоча б про такі відносно нещодавні ХVІІ, ХVІІІ та навіть ХІХ століття, що презентували як західноєвропейську, так і слов'янську добу Просвітительства, за якої освіта й наука виконували роль певної суспільної моралі, власне, не номінально-декларованої, а

природно–традиційної. До того ж у XIX сторіччі цей суспільний контент збагатився ще й пріоритетом політики: «Історія — політика минулого, а політика — історія сучасного» [210, с.26] (див. Додаток, с.226). Проте, незважаючи на достатньо доказову історично–аналітичну базу щодо цього питання, можна спробувати розглянути культуру як похідний принцип від грошей зокрема чи капіталу взагалі, і не лише на початку переламного XX сторіччя, а й одвіку. Проте спочатку треба відмовитися від шаблоново–штучного визначення поняття культурологія, а саме: вивчення лише духовної культури суспільства. Отже, принциповий факт — первинне зародження й виникнення будь–якої ідеї у свідомості людини, а вже потім — її дієво–фізична реалізація. А втім не варто надавати цьому визначенню абсолютного значення. Адже об’єкт–думка, що вона виринає у мозку людини=людства, вже фізично–фізіологічно, хоча й лише потенційно, але матеріалізована. Отже, за цим поглядом, будь–яка діяльність індивіда, не лише мистецько–культурологічна, а й системна галузь точних наук, теж являють собою культурологічне поле буття капітало–людства. Тому культура і капітал — обидва штучно утворені принципи, які не лише формально пов’язані, а, ймовірно, й тотожні. Тож варто обґрунтувати цю творчу думку–претензію.

Виходячи з аналізу театральнo–культурологічної та мистецької практики Миколи Вороного, необхідно звернутися до його вищезазначеної тенденційної мистецької системної моделі, де митець намагається не лише констатувати певний матеріал, а й пропонує власну теорію вирішення кризового стану європейського театру як мистецько–культурологічної одиниці. Хоча постає закономірне питання: а чи типовий кризовий стан для світового культурологічного поля? Чи могла б існувати культура взагалі без власноручно свідомо створеної кризи? Отже потребує уваги твердження класика української культурологічно–мистецької думки Миколи Вороного (див. Додаток, с.227). Безсумнівно, що ця наукова позиція Миколи Вороного цілком узгоджується з формально–фактологічними висновками історичної позиції культуротворчої думки. Проте, зважаючи на певні об’єктивні

чинники, штучно спотворена поінформованість або недоступність необхідного матеріалу митцем тощо, деякі ключові фрагменти його роздумів потребують докорінного переосмислення. Так, цілком невідповідною виявилася етимологія його дефініції: «кризис молодого організму», яким історик культури театру позначає його стан. Нехай він і веде мову лише про його інституціональну появу: «<...> 1881, служачи в Кременчуці режисером в трупі Г. Ашкаренка, йому [М. Кропивницькому — прим. — Л. Г.] несподівано блиснула щаслива думка подати разом з своїм антрепренером просьбу на ім'я ліберального міністра справ внутрішніх гр. Лоріс–Мелікова, щоб той дозволив дати кілька українських вистав. Йому пощастило, дозвіл був даний. От з цього часу і починається властиво нова ера в історії української штуки» [93, с.243]. Але ж задля виникнення національного українського театру повинні були минути тисячоліття, а мистецька та культурно–етична думки — пройти крізь їхні пекельні випробування. Також, думається, що, як цей погляд Миколи Вороного, так і його диференціація театру на європейський та український, зовсім неправомірні. Тому задля пракультуротворчої ідентифікації належить звернутися до розгляду наявних археологічно–історичних джерел. Через те доцільно пристати до такої гіпотези (див. Додаток, с.228).

До того ж варто зазначити щодо впливу культурологічного контакту досліджень кінця ХІХ — початку ХХ століття на консервативну культурну систему, коли слов'яни стали відомі як історичний суб'єкт: «<...> утворення самоусвідомленого слов'янського етносу <...> датується 2300–1700 роками до н. е. <...> То був далекий переддень Троянської війни, з якої прийнято починати писану історію еллінів, римлян і всієї Європи. А слов'яни той літопис тоді вже вели. І він нараховував до падіння Трої десь між 1250–1020 рр. до н. е. <...> близько 19 тисячоліть, сягаючи дослов'янських і навіть доіндоєвропейських часів. То була спадщина передумов загальнолюдської цивілізації — в слов'яни стали її найглибшим корінням...» [438, с.45, 46].

Як видно, в цьому контексті можна ставити питання про перші позиціонування театральної інтенції, адже «дослідники–мовознавці спираються не тільки на словники, давні назви, літературні й писемні пам'ятки, але й на власне фольклор — пісні, казки, міфи тощо» [439, с.9]. Адже до факту цілком підсвідомого чи навіть у родинному колі первісного виконання певних витворів народної мудрості можна ставитися як до мистецько–культуротворчого прецеденту, зокрема, як до автентично–ідеальної моновистави. Ймовірно, саме з цієї культурологічно–атомарної тези сформувався самостійний національний український театр кінця XIX — початку XX сторіччя. Значно узагальненим, проте наближеним до цієї концепції видається, зокрема, погляд знаного українського театрознавця і мистецтвознавця Дмитра Антоновича, автора ґрунтового дослідження «Триста років українського театру. 1619–1919.» (див. Додаток, с.229).

Отже, запропоновані концепції створюють основу для ґрунтового коригування геокультурологічних і геронтологічних визначень українського театру Миколою Вороним.

Наступний аспект даної проблеми міститься в одній із мистецько–полікультурологічних складових, а саме — примат знаково–мовної драматургії в мистецтві театру. Відомо, що спрямованість культурологічно–театральної політики не централізовано–уніфікаційна. Тобто драматургія — образна дія, яка лише формується у свідомості митця. Вона може бути й анти–мовно–знаковою системою. Навіть відчуття чи передчуття думки, в якій ще не зародилася ідея, виявляється безумовним творчим стимулом=драматургією. Тож коли історик українсько–європейського театру Микола Вороний відбиває проблему соціально–історичної ролі мистецтва в Україні–Європі початку XX століття: «Під натиском буржуазного світогляду, під впливом смаків «публіки» загальний рівень драматичної творчості і театрального мистецтва взагалі впав незвичайно низько» [134, с.342], це свідчить про штучний вплив соціуму на капітало–свідомість цієї публіки, яка ще чи вже навіть не здатна спродувати сама власну думку. Але про активне

витіснення капіталом свідомість=невільницю з мистецько–культурологічного поля буття йтиметься далі. Тепер же належить зазначити, що цілком суттєве становище займає надзвичайно важливий історичний аспект культурного артефакту саме образно–мовної індикації знакового світосприйняття театрального контенту. «Писемність («розум закону долі») пов'язана з писанкарством (писанка — «розум жерця»), проте якісно відмінна. <...> 5–8 тисячоліть назад священним текстом вважається не записаний, а завчений напам'ять; общинна держава Аратта не потребувала стандартизованих численних записів, без яких не міг уже обійтися рабовласницький Шумер («рука, закон–об'єднувати–бити», «згуртоване законом») та ін.» [443, с.81, 82, 92]. Важливо розкрити більш детально цю концепцію. Тож принципово не лише окреслити, а й проаналізувати процес перехідного стану від общинної до рабовласницької суспільної формації. Очевидно, що общинна свідомість завжди формує міцні принципи буття людини=людства. Таким чином, загальна власність належить усім (не припускати думки про загальну свідомість). Вона — природно колективна, але не тоталітарна чи авторитарна. Тобто йдеться про Божественні, а як результат — природні закони існування та його продукування людиною=людством, які не потребують їхньої юридичної констатації. Адже тваринам чи птахам і на думку не спадає не виконувати те, що запланував утілити в них Господь. І зовсім не через, так би мовити, нижчу психо–фізичну організацію (хоча й досі питання субординації у тварному світі залишається відкритим, незважаючи на еволюцію чи прогрес наукових сил). Видається очевидною залежність лише від власної совісті, тобто від Бога (навіть не усвідомлюючи Його істинну сутність), а отже — й від себе. Варта уваги принципова індикація: кохання між чоловіком і жінкою, яке надалі реалізується у родинній формації, можна розглядати як емпіричну репетицію перед усвідомленням Любові до Бога. Тому ця аргументація дає чітке визначення: якщо у сім'ї всі щасливі (що, певна річ, не унеможливорює апріорних випробувань чи покарань Всевишнім), то чому ж держава=цивілізація має

бути нещасною? У зв'язку з цим варто згадати один із природних аспектів, який перешкоджав власне системі гріхоутворення. А саме — від часів первіснообщинного ладу шлюб здійснювався у родах, а згодом — у фратріях (братствах), з яких формувалися племена, які ревно зберігали власні традиції. Звісно, як і будь-який життєвий процес, вони були дуалістичними. Проте, можна припустити, що їхнім приматом були позитивні суперечності. Далі потребує висловлення антиномічна позиція щодо рабовласницької суспільної формації. Отже, рабство — синонім власності, проте, зрозуміло, власності штучно утвореної, що стала породженням індивідуалізму, а як наслідок — егоїзму, еготизму, ба навіть егоцентризму. Ймовірно, саме тому планета Земля ніколи (! чи?) не знатиме універсальної форми суспільного правління. Тож факт фіксації священних текстів, а отже й поява номінальних законів свідчить про їхнє потенційне невиконання. Адже те, що штучно потребує штучних шор апріорі вимагатиме їхнього послаблення, причім систематично і наче безкарно. У цьому разі людина=людство залежить уже від іншого раба=власності, або ж, очевидно, від рабовласника. За таких умов культурологічна складова навіть лише поверхово усвідомленого буття тварного світу вже являє собою авторитарно-тоталітарний напрям думок, ще до нормативно-номінального визначення цієї дефініції наприкінці XIX — початку XX століття.

Тепер слід повернутися до сформульованої вище теми і зважити на власне процес запам'ятовування текстів пращурами сучасних українців: гідна подиву точність, яка не допускала жодної можливості помилитися за умов властивості вражаючої твердої образно-емоційної та словесно-логічної пам'яті предків сучасного українського етносу. Адже саме вони, треба думати, заклали основи вільної мистецько-культурологічної системи: власна спільна земля — власна вільна душа. Тож вільна культура зумовлювала стабільність і в матеріальному полі буття. Проте вільна — не означає: хаотична чи бездуховна, а виявляється синонімом Божественної (навіть іще без усвідомлення Творця), справжньої, а не штучної, істинної за природним

фактом. А для порівняння можна зіставити ортодоксальну позицію пізнішої суспільної свідомості масоретів (масора — переказ, традиція — прим. Л. Г.), які були переконані в необхідності «редагування й стандартизації тексту» [299, с.47] письменства (див. Додаток, с.229). Таким чином, усвідомлена фіксація тексту і відтворення його серед соціуму під час світсько–обрядових, а головню — релігійно–духовних послань — це перший, але найґрунтовніший крок до культурологічно–театрального мислення=виживання у реальній дійсності.

Зважаючи на тісне сплетення й доповнення аналітичного матеріалу щодо створення і формування мистецько–культурологічної думки предками українців, варто повернутися до основного контексту даного підрозділу дисертації — співвідношення культури і капіталу. Певна річ, це співіснування=антитезу неможливо розв’язати у полі однозначності. А втім варто порушити новий аспект цієї проблеми: чи можна класифікувати будь–яку формацію власності як категорію свободи мислення й буття людини=людства? Тож рабовласник — раб свого раба чи обидва взаємозалежні і перебувають у стані свідомо–штучно–обопільної власності? Тож закономірно, що в археологічних джерелах цілком доказово наголошується на міцній вирішальній та визначній історичній позиції щодо виникнення вселюдської державності=цивілізації Аратти («Трипілля»). (див. Додаток, с.230). Археологічно–історичні індикації — «вибухонебезпечні протиріччя» та «природна ієрархія пріоритетів» передають досить загальне враження гетерогенного культурологічного процесу прадавнього українського суспільного утворення. Ці дві дефініції абсолютно логічно можуть утворювати природну цілісність капітало–свідомості людини=людства. Ймовірним переважаням першої ідеї, вочевидь, є виникнення грошей: «<...> срібний злиток міна означав спочатку міняти, а потім став ще грецькою монетою» [437, с.31], які згодом посіли місце священної влади — <...> семантика перекладу терміну ієрархія з грецької мови [378, с.452]. (До речі, нині вже однозначно звучить культурологічна парадигма, за якої прагреки

походять з «усатівської культури пізнього Трипілля» [437, с.37]. А оскільки воду уособлювала Леля (Дана), а вогонь Полель, Поле, то шанувальники цього культу звалися за іменами цих богів–близнят — лелегами (лелеками) і пеласгами. <...> До цього слід додати, що в ті часи пеласгами було й плем'я майбутніх афінян, яке називало себе кранаями <...> — чи ж не кранаями [437, с.38]? <...> Пеласги — то переклад на еллінську мову самоназви лелеги, «лелеки»; римляни пам'ятали, що так прозвалися <...> мандрівні мореходи за білі вітрила своїх кораблів. Віддячуючи еллінам за «пеласгів», лелеги прозвали їх «греками» (граками, українською мовою). Вони пам'ятали про те, що пішли від пеласгів») [436, с.37, 38, 39, 40].

Отже, як могло статися, що міфічна психологія грошей вільно заволоділа всепланетарною свідомістю людини=людства? І коли одвічний розум України=Європи став дуалістичним?

Микола Вороний намагається поновити у власній свідомості, а отже — у світовій свідомості минулих поколінь позиції капіталістичної доцільності, стверджуючи, що «кожна нація має такий театр [власне, як і свідомість — прим. — Л. Г.], якого вона варта, якого вона заслугує. Отже, вимагати від театру [мистецько–культурологічної думки взагалі — прим. — Л. Г.] чогось такого, що є йому понад силу, чого він тепер, в дану хвилину, не може дати, було б і несправедливо, і цілком даремно. <...> Економічний закон попиту і пропозиції регулює художню продуктивність так само, як і всяку іншу, тільки характер попиту міняється відповідно тому загалу, звідки він походить» [134, с.349]. Трохи раніше (1908 року) видатний український політичний і військовий діяч, журналіст Симон Петлюра у театрознавчій статті «Про життя і працю українських акторів» з переважним негативом розглядав питання «нападу капіталу» [320, с.63] таким чином: «Доки капіталізм є на світі, доти не буде згоди між капіталістами і робітниками [театральними діячами — прим. — Л. Г.]. <...> Капіталізм створює протилежність класових інтересів, викопує глибоке провалля поміж тими, хто продає свою робочу силу, і тими, хто її купує, поміж тими, хто марнує

своє здоров'я, сили, і тими, хто з того здоров'я наживає собі достатки. <...> наша українська сцена не то що не прогресує в ділі боротьби з експлуатацією [породженою капіталом — прим. — Л. Г.], а навпаки — регресує, даючи спроможність антрепренерам і різним «паразитам» української сцени все з більшою нахабністю експлуатувати працю актора й кожного сценічного діяча взагалі» [320, с.57, 61, 63].

Взявши за основу розвитку подальшої думки вищенаведені сентенції двох велетнів європейської мистецько–культурологічної свідомості, можна дозволити собі висловити одіозну з погляду суспільно–капіталістичної антиморальності позицію і докорінно перефразувати визначення французького філософа, засновника теорії анархізму П'єра Жозефа Прудона: «Людина дістає своє право користування з рук суспільства, що лише воно може володіти постійно: особистість умирає, суспільство ж не вмирає ніколи» [326, с.63]. По–перше, ця теза вражає своєю парадоксальністю, адже філософ, який заперечував штучно–революційний шлях природної еволюції суспільства і прагнув неіснування держави, бо, подібно до «найвеличнішого романіста, якого коли–небудь знали гроші» [145, с.7]. Оноре де Бальзака, вважав, що соціальна несправедливість, а не гроші, породжена державним інститутом. Дуже прикро, що цим двом велетням універсальної світової думки, за об'єктивних обставин, не була відома істинна реставрована історія Європи–України, а саме — етимологічно–семантична індикація першоозначеного терміну держава. Отже, «цей термін походить від слова «держати» (укупі племена та їх людність тощо). Більш притаманним саме Трипіллю є слово государство. Його складено з «говяда Асу дарувати» або «... даруюче суспільство». Говядо — це давня, індоевропейська ще назва великої рогатої худоби. <...> Асу — назва Бога, притаманна індоевропейському підґрунтю аратто–арійської Рігведи. <...> Справляючись із тогочасними протиріччями, жерці–правителі Аратти–»Трипілля» спромоглися протягом майже чотирьох тисячоліть — між кінцями VII–III тис. до н. е. — зберігати общинний, докласовий лад у своїй найпершій у світі державі. <...> Відкриття общинної

<...> держави Аратта, до того ж найдавнішої в світі, якісно змінює розуміння основи цивілізації: вона стоїть на свободі, братерстві й рівності — які є нормальним станом суспільства, тоді як рабовласницька [штучно—спотворено—капіталізована — прим. — Л. Г.] й наступні класові формації є лише викривленими надбудовами цієї основи» [444, с.19, 20].

По—друге, хоча й «суспільство <...> привласнило собі стільки прав на своїх членів, що тим доводиться з ним боротися» [146, с.147], проте логіка Божественної свідомості укріплює в думці: «Людство подібне до дерева: якщо я лист на цьому дереві, листи якого сповнені життя, — то і я сповнений життя. <...> усвідомлення того, що ми — невід’ємна частина людства, властиве християнину» [396, с.52]. І за цією трансцендентною логікою, якщо немає листа, то й несуттєвим буде існування дерева, або ж взагалі його відсутність. Якщо мислити у категоріальній буттєвій площині людина=людство (а саме таким, очевидно, хоча й неусвідомлено (?)), був спосіб думання особистостей, які створювали й удосконалювали українську державу—цивілізацію Аратту), тому стає цілком відчутною друга найбільша заповідь: «Люби свого ближнього, як самого себе» [369, с.33], бо я=ти=людство. А любити себе означає: боятися втратити Господа, згрішити, бо тим самим людина вкотре розпинає Ісуса Христа. А скільки ж цих розп’ять було протягом віків...

По—третє, ані суспільство (людство взагалі за будь—якого соціополітичного утворення), ані людина як атом (за визначенням греків) чи індивідуум (як стверджують латиняни) — апріорі не можуть померти, незважаючи на «атомізацію» [391, с.118, 119] всього людства, бо ж «людство стає багатоіпостасним, але це єдина людина» [389, с.27]. Саме такі аргументації складають сутність нашого буття. Тож практика світової критичної думки ставить відповідне питання: чи ж можна штучно привласнити й капіталізувати людину=людство? Про яку глибину осмислення цієї проблеми сперечається і що прагне довести протягом віків еліта мислячого світу? Адже виходить, що нескінченні концепції в будь—яких

наукових чи навіть пропедевтичних трактатах — тотально-систематичні квазісудження? Навіщо ж людина=людство добровільно ошукує себе протягом віків?

З погляду класика української=європейської мистецько-культурологічно-критичної думки Миколи Вороного, «боротьба корисна, вона освіжає і оздоровляє творчі сили, але тоді, коли вона ведеться з принципіальним ворогом. А не з самим собою, не в своїм власнім організмі» [134, с.273]. Думається, ця досить еготична позиція стала стратегічною помилкою не лише митця, а й усіх апологетів такого світосприйняття. Й одразу, наче помилившись не лише на слові, а й на думці, відкоригував: «В справі економії й утилізації психічної енергії в творчій праці критичний самоаналіз відіграє велику роль. <...> Ми пережили і ідеалізацію нашого театру. <...> Йому потрібен критик, але критик-друг, критик-порадник, котрий своєю тверезою думкою, продуманим словом може стати йому в великій пригоді» [134, с.273]. Проте в контексті цих тез економічний стан буття соціуму Микола Вороний приймає як неминуче належне: «<...> умовини сучасного життя зовсім не сприяють нормальному розвитку театру. <...> твори мистецтва підлягають тепер всім законам ринку — попиту і пропозиції, стають, як і все інше, «міновою вартістю», найголовніше те, що на творах сучасних художників здебільшого відчувається значний вплив пануючого класу — буржуазії. Буржуа платить, і художник мусить потрапляти його смакові. <...> Буржуа по свої розумових здібностях, умовинам життя, звичкам, смаку — природний філістер і тому вже ворог вільного розвою вищих сил і цінностей, ворог справжнього театру» [134, с.284].

Таким чином, що активніше намагаються вчені розв'язати питання світової капіталістичної індикації, то більш свідомо віддаляються від неї. Адже Бог, продукуючи тварний світ, забезпечив його на все майбуття усім необхідним. Тобто людина=людство від початку свого існування була цілком забезпеченою, головню — в духовному просторі. Вона мала лише виконувати волю Господа.

Цілком імовірно, варто вкотре повернутися до вже порушеної теми. Чи ж може спровокувати заперечення дещо провокативне питання: Творець — власник усього земного? Певна річ. А чи Його творіння мають право претендувати на власність щодо Його Божественного розуму? Звісно, ні. Чому ж тоді атом перебирає на себе сутність і відповідальність за все суще? Атом стає власником іншого атома, його мозку, свідомості, матеріального необхідного тощо? Щоправда, у разі абстрагування від трансцендентної сутності і деякого спрощення цього питання, оформиться така думка: людина — не рівна, але подібна до Бога — протягом свого вікового іманентного існування прагне привласнити себе ж. Тобто, взявши за основу аксіому — свідомість=Бог, привласнити свою ж думку і душу. Формально, звісно, вони — власність людини, але ж за суттю — людині взагалі не може нічого належати, бо її головна функція — не брати, а віддавати. А оскільки ця властивість була свідомо (очевидно) втрачена людиною=людством за часів первородного гріхопадіння («прагнення людини поставити свою волю вище за волю Творця») [316, с.80], то й людина, також цілком свідомо, стала вічним бранцем себе=власності. Звідси — наче шокуюча відповідь: власність Бога — природна, законна; власність людини=людства — штучна, антиморальна антивласність. Відновлюючи істинні сутнісні позиції, принципіально видається така критико-культурологічна політика: « <...> людина, коли любить, вона висока, а коли ненавидить, то опускається. Що більше вміщає в собі людина, то вона багатша. Будь-яка винятковість збіднює» [316, с.110]. Продовжуючи аналізувати світсько-економічну ситуацію мистецько-культурологічної складової — власності, належить осягнути й усвідомити дефініцію поняття власність, що має дві позиції. По-перше, воно визначає властивість та особливість речі. По-друге, право володарювання розумної й вільної істоти над будь-якою річчю [327, с.48]. Навіть у визначенні неможливо відчутти органічне ставлення до так званого власника, адже його називають «розумною й вільною істотою», що свідчить про штучність усвідомленого принципу. До того ж, як істота може бути

власником певної речі (природної, хоча й штучно створеної), бо ж як неприродне може володіти природним? З цього приводу доведеться згадати утопічну концепцію: «Необхідно, щоб існувала власність природна, якщо існує власність штучна і договірна, тому що не може бути нічого штучного, що не має своєї основи у природі» [327, с.48]. Більш ніж імовірно, що це твердження потребує категоричного заперечення: хіба гріх в усіх його проявах — природне явище? Проте він дуже міцно, але штучно, стабілізувався у природній свідомості людини=людства. Тож укотре зміцнюючи принципові культурологічні позиції, варто реконструювати в пам'яті одну з Біблійних аксіом: «<...> хто ж панує над собою самим, ліпший від завойовника міста» [248, с.648–649]. У площині ж культурологічного капіталу викривлене патологічно–аморальним тягарем–досвідом віків формулювання Святого Письма породжує катастрофічну ситуацію модерної позиції мистецької думки: «Людина, не будучи господарем сама собі, може бути володарем чого–небудь, що знаходиться поза нею» [327, с.49]. Отже ця парадоксальна аргументація, нижча від усякої критики, недвозначно виявляє таку тезу: людині=людству, яке не належить саме собі, формально і наче узаконено належить те, що не містить її свідомість і що їй не належить. На підтвердження важливої тези цієї культурологічної проблеми варто апелювати до показового визначення сучасного Миколі Вороному стану мистецтва, яке висловив предствник німецького неоромантизму, композитор і диригент Ріхард Вагнер: «Мистецтво <...> завжди було прекрасним дзеркалом громадського устрою. <...> Ось Меркурій — бог торгівлі, ось вам його покірний слуга — сучасне мистецтво <...>, що тепер заповнює весь цивілізований [в сенсі капіталістичної аморальності — прим. — Л. Г.] світ. Його правдива суть — індустрія, його моральна мета — зиск, його естетичний стимул — забавка для тих, хто нудьгує. З серця нашого сучасного громадянства, з його кровеносного центру — спекуляції на велику ногу — бере наше мистецтво свої поживні соки; <...> деморалізуючи, збавляючи людської подоби все, де тільки розливається отрута його соків. Все це в

рівній мірі можна сказати і про сучасне театральне мистецтво» [134, с.284]. Видається переконливим доказ: категоріальне визначення власності не являє собою стале переконання, — взагалі беручи, квазіонтологічне й антигносеологічне; таке, що з'явилося в лексиконі людини=людства вбивчо—незаконно з погляду Божественного переконання, так само, як і гріх — єдине, що здатна була створити в цьому світі людина=людство, смертельно спотворивши свою душу через первородний гріх, коли забажала стати власником Творця, Який створив її. В остаточному підсумку такий стан речей у світовому культурологічному полі протягом існування людини=людства призвів до традиційної практики її свідомого самовбивства власної (???) душі. Найбільш очевидне виявлення цього факту — давня концепція середини ХІХ сторіччя, яку запропонував один із так званих санаторів людства, який позиціонував себе як учень англійського економіста, засновника мальтузіанства Томаса Роберта Мальтуса. Напевно слід нагадати, що останній насмілювався стверджувати, взявши, очевидно, на себе роль Бога, що цілком закономірний онтологічний колапс та, зрозуміло, штучно створене безробіття для гетто капітало—рабів виникали (виникають!) внаслідок перенаселення. Беззаперечно, що для вирішення цього «стабілізуючого» критичну ситуацію питання, застосовувалися традиційні, так само удавано онтологічні методи «лікування» свідомості (й не лише її) всепланетарного населення: війни, пауперизація, голод, епідемії тощо. Таким чином, варто оформити позицію активного панацеїста. В одній з англійських брошур він виклав ідею про щорічне побиття немовлят у всіх рідинах, де кількість народжень перевищує так звану норму. Для поховання цих дітей треба було створити особливий цвинтар, імовірно, щось у дусі буколістичної ідилії. «Матері ходитимуть до цього прекрасного кладовища й з насолодою поринатимуть там у мірі про блаженство маленьких янголят, а потім, розражені, повертатимуться додому й знову народжуватимуть нових янголят... для чудового кладовища» [328, с.145].

I, нарешті, необхідно зосередити свою увагу на тих, хто протягом тисячоліть не потрапив до рук цього світового молоху–капіталу чи удає, що не потрапив. Отже, як відформатував проблему мистецько–культурологічного контакту народ — капітал Микола Вороний: «Головний контингент театральної публіки — це велика і дрібна буржуазія, забезпечений клас, що може собі дозволити таку втіху; пролетарій на це не має ані часу, ані матеріальної можливості. <...> [Буржуа — прим. — Л. Г.] невідомі глибші прояви людського духу, тому осередком громадянства він вважає себе і до себе подібних. Він боїться за свій спокій, за свою ситу задоволеність і тому уникає внутрішнього зворушення і всяких ексцесів. Ідеалістичні пориви йому чужі і незрозумілі, все на світі він цінує з погляду власної користі; він охоче скоряється пошлому авторитетові і полохливо ховається за спину абсолютної більшості, — тому власне філістер завжди проповідує «теорію золоті середини», що дає йому можливість вигідненько і без турбот котитись по шляху життя; в цім весь його ідеал існування. Трошки сентиментальності замість глибокого чуття, скільки завгодно пафосу і фальшивої романтичності замість певних, незалежних етичних і естетичних принципів — оце його духова вдача, що з презирством ставиться до всього понадбуденного, правдивоблагородного, вільного і відважного. Одкритий і щирий характер внутрішніх відносин людини до себе і до інших, до релігії, моралі, установлених інституцій, складність переживань інтелігентської душі, всякі прокляті питання і Weltschmerz'у [світової скорботи — прим. — Л. Г.], вибух здавлених поривів, протест і виклик громадянству — все це філістер вважає за дефекти і вади драми і театру. На театр він дивиться як на комерційне підприємство, крамничку, де замість чаю, сахару, кави торгують різними гатунками театрального мистецтва. Публіка жадає — і там їй повинні дати те, за що вона може і хоче платити» [134, с.284–285].

А оскільки світова мистецько–культурологічна політика початку ХХ століття часто фокусує свої тенденції на узагальненій середньовічній історичній ретроспективній думці, тож доцільно змоделювати її

капіталістичний чинник. Отже викликає цікавість процес сутнісного номінального формування свідомості=грошей, які згодом призвели до уніфікації творчої думки людини=людства, до її капіталізації. Є підстави для того, щоб укріпитися в погляді, який стверджує, що універсальна функція грошей виникла лише за часів постсередньовічних суспільних формацій. Адже подібно до людини=людства початку ХХ сторіччя, середньовічний індивідуум відчув себе автономним атомом (бо ж підтримка церкви була тоді ситуативно–паліативною), який, навіть не належачи собі, залишився сам на сам зі своєю свідомістю, що вже інфікувалася грошима як « <...> одночасно реальністю і фікцією, субстанцією і функцією, метою і засобом завоювання, пристановищем і виключаючою цінністю, рушійною силою й кінцевою метою відносин, [які — прим. — Л. Г.] неможливо сполучити до єдиного цілого, так само, як і не можна звести до жодної з цих складових частин» [276, с.7]. Важливо зазначити, що політично–економічні кризи, які науковці класифікують як зміни чи нові капітало–формації, насправді не закономірно прогресуючі, а стають черговими штучними, виключно суб'єктивними інтересами щовіку з більшим прагненням привласнення мозку вже не людини=людства, а людства=людини. Це семантично–етимологічне рокирування релігійно–культурологічного поняття спозиціонованого як намагання капіталу через світовий мозок дістатися до його атому, що він міститься в людині, а отже — у Всесвіті. А оскільки «Бог — надсвітовий, тож людина, пробуваючи в Богові, стає надсвітовою» [389, с.20]. Поки, звісно, ці експерименти виявляються невдалими, але у разі констатації їхнього успіху, всесвітня свідомість людства=людини просто втратить будь–який сенс. Тож настане Друге пришестя Господа, Який із сумом визнає своє фіаско чи все ж таки людина=людство не лише через пізнання Бога (тобто «буття істинного, незламного») [394, с.64], бо ж саме воно спричиняє страждання людини=людства у цьому світі, а головне — через усвідомлення подібності себе Богові, зможе хоча б зберегти людство=людину.

Повертаючись до середньовічних аспектів проблеми грошей, варто зазначити, що термін багатство асоціювалося поміж людей з владою, власністю на феоди та селян. Васали, сеньйори, сюзерени — це лише номінально-умовна назва зародків потенційного капітало-людства. Адже люди, спілкуючись між собою, сприймають себе за певні олюднені, натхненні ідеалізовані душі, проте насправді — це розмова навіть не їхніх інтересів, а власне чи початкових сум коштів, чи грошей, цінних паперів, нерухомості тощо. На жаль, вони себе не усвідомлюють, а отже й не ідентифікують таким чином. Тому цілком очевидним стає результат, у якому палає світова думка: «Того, хто любить гроші, навряд чи обмине гріх» (за російським канонічним перекладом: «Той, хто любить золото, не буде правий» [276, с.9].

До того ж варто згадати про «принциповий песимізм» [276, с.9], який виявляло християнства до грошей за часів середньовіччя. Ось деякі з цих постулатів. По-перше, в Євангелії від Матфея [6:24]: «Ніхто двом панам служити не може, — бо або одного зненавидить, а другого буде любити, або буде триматися одного, а другого знехтує. Не можете Богові служити й мамоні» [369, с.9], [багатство — злий дух, ідол, що уособлює користолюбство, прагнення до наживи; черево, утроба як символ зажерливості, корисливості [378, с.614], а за часів пізнього іудаїзму — насамперед монета — прим. Л. Г.].

На початку ХХ століття цю роль перебрало на себе мистецтво в усіх його проявах, бо ж капітало-свідомість неминуче породжує й відповідне мистецтво: «В таких умовинах театр безперечно вступає в критичну стадію. Культурне значення сучасного театру понижується власне тому, що театр не захоплює широких мас, а служить переважно забезпеченим класам [тобто капітало-думці — прим. Л. Г.]. І тільки коли театр вирветься з брудних обіймів буржуазії, він зможе підвестись на високий щабель культурної сили» [134, с.285]. Проте Микола Вороний, напевно, і не підозрював, що саме гроші, ймовірно, так би мовити, спровокували появу культури й мистецтва, адже штучно-іманентний культ грошей для гріховного світу виявився більш

закономірним за природно–трансцендентну духовність. На підтвердження цієї тези Микола Вороний у вище цитованій статті розмірковує про інститут публіки у римському театрі, яка культивувала гасло рабів: «Хліба й видовищ!» [134, с.340]. Перекладаючи цю позицію мовою істинно цивілізованої Аратти — ситий шлунок породжує розпусту, адже, як виявилось, людина через штучно вигаданий гріх перетворила себе на антиістоту, бо їжа лише у фізіологічному її аспекті, як і розпуста — антонім єдиного, природного, Божественного духовного поля буття людини. Отже, шлунок і розпуста — це дві складові, що й сприяли появі каптало–свідомості, а як результат — капітало–духу. Таким чином, раби в іманентній, а не трансцендентній транскрипції цієї дефініції, за визначенням Миколи Вороного, являють собою «погорджених і упосліджених недобитків долі. Вони не поважають свого мистецтва. <...> І от коли поруч з акторами на римській сцені починають виступати ще й актриси, такі ж, як і вони, рабині, театральне мистецтво занепадає і нарешті доходить до тієї межі, за якою вже починається гола розпуста («міми» — лицедії — прим. Л. Г.) <...> переставши бути глибоко національним і широко демократичним в самій основі [а саме за ці суспільно–мистецькі канони поважав давній грецький театр народ — прим. Л. Г.], театр розриває свою органічну зв'язь з народом і починає відтоді служити публіці» [134, с.340].

По–друге, дуже категорично звучить теза, яку подає євангеліст Лука [12:15, 21]: «Глядіть, остерігайтеся всякої зажерливості, — бо життя чоловіка не залежить від достатку маєтку його. <...> збирає для себе, та не багатіє в Бога» [211, с.92]. Звісно, все відбувається лише за волею Бога. А втім свідомість людини=людства ще далека навіть від першої сходинки до Божественного вдосконалення. Тож досить якісний варіант визначення надає Біблійній аксіомі Симон Петлюра (див. Додаток, с.230-232). Думається, чергова руйнація світу=свідомості людини=людства ставалася вже за часів середньовічного зародження капіталу. Адже гроші — це штучно вигадана матерія, дієва відносно іншої будь–якої матерії [не виняток — людини —

прим. Л. Г.]. Але завдяки своїй уніфіковано—універсальній сугестивній силі, вони — фатальні власники—вбивці людських душ. Не лише оманливість капіталу, а й феноменологічна підступність настільки вражала світову свідомість, що, намагаючись уберегтися від неминучого знищення себе самої, вона створювала різноманітні превентивні засоби, зокрема, їхня умовна онтологічна присутність на будь—яких матеріалізованих об’єктах була виключно відразливо—відштовхуюча: конкретний вияв грошей був страшнішим за, сказати б, абстрактний вияв гріха. Тому «головний іконографічний символ грошей за часів середньовіччя — гаман на шиї багатія, який тягне його до пекла» [276, с.10]. Про аналогічне ставлення до грошей ділиться думками й великий Гегель в афоризмах Ієнського періоду: «Чудова риса — те презирство, яке мають і демонструють у Німеччині до грошей. Німці приписують їм походження, нижче та ганебніше за яке не буває нічого. <...> В основі цього лежить, очевидно, якийсь міфологічний зв’язок. Таке низьке походження не приписують ані сосискам, ані чому—небудь іще» [150, с.538]. А втім, незважаючи на тотальний світовий антиавторитет грошей, близько 1450 року, коли Європа об’єдналась у світ—економіку, світ здригнувся від народження гріха гріхів — капіталізму. Варто зазначити три основних передумови його виникнення: 1) скупчення в Європі дорогоцінних металів, а також паперових грошей; 2) злиття сили локальних у єдиний світовий ринок (початок XVI — дотепер); 3) виникнення біржи [277, с.190, 191].

Тепер у пошуках істини можна припустити, що саме цей потенційно—тотальний нищівний гедоністичний виклик світовій духовності призвів до штучного дуалістичного розподілу України=Європи на дух і матерію, трансцендентну та іманентну сутність. У результаті чого дві складові єдиного цілого мистецько—культурологічної думки України і Європи потерпають від несумісності штучно створених європейських капітала=культури, мистецтва, а головню — релігії з автентичним першоджерелом Української духовності=Божественності. Здавалося б, за космічною логікою, саме

Аратта — Україна мала б диктувати світові свої умови істинного культурно—цивілізаційного буття. Таж капітал зробив свою справу — світ збожеволів і брехня та викривлено—спотворена думка стала приматом як людини=людства, так і людства=людини. І «божевілля не було хворобою, а натомість історією: історією подорожі, переходу чи ситуації, завершенням якої ставала шизофренія, оскільки вона була психологічною реакцією на хворобу соціального чи сімейного відчуження» [424, с.98].

Висновки до Розділу 2

Криза новочасної мистецько—культурологічної думки, зокрема, її театральний аспект, став на початку ХХ століття, як і всі пограничні стани=буття людини=людства, квазі—умовно—штучним утворенням світової капітало—свідомості. Вона, очевидно, спричинена штучною думкою світової свідомості, яка, за певних симптомів=обставин посіла домінуючу позицію, на яку мають зважати світові капітало=душі, бо ж інакше — жодного виходу. У цій світовій грі маніпулюванням свідомості є лише один варіант відповіді. Якщо ти — проти нас, отже тебе просто немає навіть як явища. І коли один суб'єкт ігнорує, уникає, шкодить чи навіть ліквідує інший, отже цей останній являє світову правду, яка закономірно—логічно була до певного часу властива й першому. Таким чином, світове, навіть космічне тотальне узаконене легальне самогубство, знищення власних душ—свідомості — це десакралізація людини=людства. Тож чи можливо виграти у грі, правила якої не лише весь час змінюються, а й головно — невідомо — чи це — гра???

Тож варто усвідомити, що Микола Вороний творчо не лише діалогізував, а й опонував європейській та навіть світовій культурам. Це знайшло своє відображення у художньо—естетичному та соціально—історичному полі його свідомості, яка вкотре відроджувала українську національну культуру.

Також у розділі доведено, що основою європейського театру стала його капіталізація, через що він позбавлений істинної Божественної духовності;

стверджується його гедоністичний примат. Проте Україна вкотре повстала з руїн завдяки знаним формотворцям її духовної самоідентифікації.

У розділі подається полемічна складова терміну «модернізм» взагалі та тлумачення слова «модерн» зокрема, яке виникло наприкінці V століття задля поділу християнської та поганської римської сутностей.

Оскільки криза соціальної думки спричинила регрес тогочасного українського театру, тому, на думку Миколи Вороного, кін мав бути виключно демократичним і національним.

Таким чином, залишається невирішеним питання визначення примату мистецтва заради мистецтва і його заангажованого опонента. Тож мистецтво на замовлення змушує митця=глядача мислити за ананкастичною схемою, а це перетворює людину=людство на ніщо.

У розділі запропоновано розглянути діалог взаємодії чи протистояння тлумачення натуралістичної драми, за думкою Миколи Вороного — природничий концепт, та релігійні канони — гуманітарний концепт — за мисленням святих отців. Ця проблема вирішена антитезовими індикаціями у релігійно–буттєвому та філософсько–культурологічному полях: смирення — гордість, самотність — суспільне співжиття, мова (спілкування) — мовчання (ісихазм).

Отже, людина не може бути незалежною від Бога, а визначена подія — несподіваною. Через первородний гріх людина не може бути ідеальною, а також так звана самотність апріорі неможлива.

Проте здебільшого світова свідомість початку XX століття, штучно виконуючи роль Бога, має себе за штучно самотню. Вона живе не–богом. Але ж негріховний помисел — запурука чистої дії.

У розділі стверджується, що людина=людство завжди залишається безпорадною, бо не вміє мовчати–молитися і слухати настанови Бога.

Таким чином, можна мислити, що творчий діалог — *природознавчий–гуманітарний напрям думок* «десятилітнього сторіччя» був підпорядкований цілком природній еволюції мислення людини=людства, де душевна, а

головно — духовна світова екзистенційна свідомість перемогла суто розумово—пізнавальну функцію предметного світу. Напевно, саме тоді Бог торкався людських душ, які свідомо чи несвідомо намагалися уникати реальності, тим самим формуючи її. Анатомічно—фізіологічна антропологія (парадоксально!), але створила умови для трансцендентної культури людського духу. Світова людськість, прокидаючись щоранку, почала усвідомлювати, що нескінченний параноїдальний кінець — це справжнє життя, яке передує Вічності. А будь—які наукові докази щодо існування власне себе — це самообман; важливо, що людина—людство намагалася звільнитися від себе штучно створеної власним же мозком. Таж невже вкотре варто спопелятися у земному пеклі, аби стати Людиною?! Тож натуралістична драма стала антиподною основою для символічної, як гріх — для утвердження Символу Віри.

У розділі також доведена неможливість власності як явища на душу людини=людства, звісно, окрім її Творця — Бога.

Проаналізовані ключові моменти дослідження Миколи Вороного «Театральне мистецтво і український театр (Думки та уваги)», які засвідчили його ґрунтовну обізнаність у різноманітті мистецько—соціальних і духовних проблем кінця XIX — початку XX століть.

Також у розділі культура проаналізована як одвічне породження капіталу. Пояснено, яким чином штучна психологія грошей стала приматом свідомості людини=людства.

Авторкою дисертації проведена дискусія з Миколою Вороним, яка призвела до ґрунтовного опонування щодо питання геокультурології та геронтології українського театру. Доведено, що останній існував відвіку.

Отже, світові гедонізм на евдемонізм спричинили штучний розподіл України=Європи на дух і матерію. Головне — Аратта—Україна стала культурно—цивілізаційним відліком буття людини=людства, а капітал сприяв божевільній брехні її свідомості.

РОЗДІЛ 3

МИСТЕЦЬКО–КРИТИЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ МИКОЛИ ВОРОНОГО

Кожна праця Миколи Вороного — конгломератне утворення. Інша справа, що певні риси і властивості кожного напрямку (критичного, історичного, теоретичного) в тій чи іншій роботі стали прерогативними. Тому відсутність так званого чистого теоретизування, критицизму чи історизму в мистецько–культурологічній думці видатного діяча, мислителя Миколи Вороного свідчить про неоднорідність його мислення та глибоку системну інтелектуальну вертикаль, що сформувала погляди митця як унікального дослідника психології та філософії театру. Отже, систематизуючи, диференціюючи та детально аналізуючи його опуси, у дослідженні здійснений акцент на найзнаковіших постатях, подіях, факторах чи явищах у преференційних статтях.

3.1. Проблематика критичного аспекту мистецтвознавчої думки кінця XIX — початку XX століть, її вирішення Миколою Вороним

Намагання відродити духовну критику спонукає насамперед фрагментарно й у загальних рисах розглянути кілька позицій театральнo–критичного концептуального корпусу Миколи Вороного, а саме: критичні статті, рецензії на драматичні твори та вистави, думки про сучасників. У цих роботах знаний митець принципово і послідовно заявляв про себе як про прибічника основних канонів театральнo–критичної практики, хоча й мав певну чи необхідну тенденцію до деякої міри озвучувати свої думки на папері стисло, поверхово чи ба, теоретизуючи натяками. Беззаперечно, лише інформаційна складова як чиста описовість деструктурує аналітизм його робіт. Проте це — пряме свідчення лобювання інтересів абсолютно різних прошарків суспільства, а також спектральна широчінь щодо об'єму, всебічного аналізу, аналітичної та аргументаційної проблематики. Таким чином, оформлюючи та систематизуючи свої ідеї, Микола Вороний

як цілеспрямовано ставив запитання, так послідовно, методично давав на них відповіді. На підтвердження цього можна навести такі аргументи. Зокрема, на сторінках українського літературно–громадського журналу «Зоря», що виходив друком у Львові (1850–1897), фактичним редактором якого (1897) став Микола Вороний, побачили світ такі його рецензії: музикальна драма в 5 діях Михайла Старицького «Циганка Аза» (1892), опера в 4–х діях «Ночь перед Рождеством» (1895), «Нові твори драматичні» (1895), «Відповідь на лист д. Ванченка–Писанецького «В справі премійованої драми «Мужичка» (1895), «Настя Переверзева» (1895), «Наші артисти в сценах» (1896), фантастична комедія М. Кропивницького у 5 діях, з апофеозом, з співами і танцями «Вій» (1897), «Марко Лукич Кропивницький» (1897). А щоденна українська газета «Рада», що виходила в Києві (1906–1914) містила «Антигону» Софокла, яку перевірявав Петро Ніщинський (1911), «Брат на брата» Дм. Грицинського (1911). Проте більш радикальні й глибокі проблеми Микола Вороний намагався вирішити, вдаючись до спілкування з читачем у «респектабельному» [445, с.58] «Літературно–науковому віснику» (1898–1932): не ігноруючи традиційні принципи й методи подавання критичного матеріалу, він активно підсилює роль власних творчих амбіцій і створює справжній шедевр модернової історично–критичної думки — працю «Театральне мистецтво і український театр» (Думки та уваги) (1912), яка докладно розглядатиметься у підрозділі 3.2. «Парадоксальна полемічність історико–теоретичних поглядів Миколи Вороного». Також, продовжуючи ряд структурних імплікацій щодо написання критиком–мислителем дослідницьких робіт, важливо точно розглянути статтю–рецензію «Український театр у Києві», надруковану 1914 року в київському журналі «Дзвін» (1913–1914). У ній митець вдається до аналізу тогочасних знакових мистецьких проблем у контексті соціально–психологічної панорами особистостей та явищ, де зберігається симбіоз загальних та індивідуальних положень, виявлених його гострим оком — розумом. Отже, дана стаття не була закінчена

автором, оскільки журнал закрили. У другій частині, яка так і не побачила світ, Микола Вороний намірявся проаналізувати драму Лесі Українки «Камінний господар», що виставлялася у театрі Миколи Садовського. Проте оскільки раніше митець не розглядав твори видатного драматурга, ця робота викликає неабиякий інтерес. За даними дослідницьких матеріалів, можна припустити, що примітка від редакції в журналі «Літературно-науковий вісник» про історичне прочитання у літературному викладі теми про Дон Жуана належить Миколі Вороному [138, с.657–660]. А під час перекладів митцем драм Олександра Пушкіна, він створив етюд: «Донжуанізм як проблема полу», що складався з уваг до «Кам'яного гостя» [82, с.1878.]. Більше того, критична практика Миколи Вороного вирізнялася влучними специфічними формулюваннями власних думок, а саме — гострими аргументованими пасажами щодо одвічно складної моральної ситуації у нестабільному мистецько-культурологічному полі. Тож у даній статті («Український театр у Києві») думка критика про «незрозумілі привілеї» [138, с.349] корифеїв чи вистав їхніх труп, думається, сміливо-неординарна. Мислитель намагається довести читачам первісність і доцільність правди: «Чому авторитет театральних корифеїв мусить бути непогрішним?» [138, с.379]. І хоча нині ця тема може викликати штучні полемічні сумніви, проте смілива критика-філософа Миколи Вороного завжди визнаватиметься дамокловим мечем заради стабілізування мистецько-культурологічної думки.

Також митець вкотре звертає увагу на репертуар трупи Миколи Садовського (сезон 1913–1914), що «дає зміст і певну фізіономію театру». [138, с.384]. Серед серйозних робіт — 16 п'єс Івана Карпенка-Карого, кілька — Марка Кропивницького та інших тогочасних авторів. «Брак доброго репертуару в цій трупі приходиться «з мусу» надолужувати «дрантям» [138, с.385]. Проте критик розважливо подає проблемну мистецьку суперечність, адже «це явище загальне, і з ним бореться кожний по-своєму» [138, с.385]. Один із конструктивних заходів щодо цього — розвиток

української опери. Таж Микола Вороний вважає його недоцільним, адже це «не оплатиця в Києві ні з художнього, ні навіть з матеріального боку» [138, с.386]. Але ж відомо, що діапазон оперних вистав був широким. Проте, на думку історика театру Романа Єсипенка, «спектаклі користувалися великим успіхом у глядача. Постановки значною мірою сприяли зростанню майстерності українських акторів і самого Садовського» [213, с.145]. І хоча критик Микола Вороний стверджує: «Особливо неохоче береться він [Садовський — прим. Л. Г.] до п'єс з перекладного європейського репертуару, хоч у нас таких п'єс, вже й дозволених цензурою, є таки чимало» [138, с.386], Роман Єсипенко опонує йому: « <... > театр Садовського збагатив репертуар рідної сцени творами світової драматургії в українському перекладі, наочно показавши безглуздість твердження русифікаторів і великодержавних шовіністів усіх мастей про неповноцінність української мови, її неспроможність передати глибину думки та почуття» [213, с.145]. Ще слід додати, що репертуарну політику театру Миколи Садовського створювали міщани, які віддавали перевагу синтетичним виставам, та інтелігенція, яка цікавилася європейським репертуаром. Революційні напрями були не притаманні цьому театру, оскільки саме городяни вирішували його матеріальний стан.

Звертаючись до психологічно–критичної позиції Миколи Вороного щодо сучасників, варто сконцентрувати увагу на одному з визначальних факторів аналітичної думки — митець створює свій, проте досить об'єктивний образ однієї з талановитих актрис української сцени Любові Ліницької. А отже, оцінки досвідченого критика неоднозначні, глибокі, тонкі за визначенням і порівнянням. Це питання він досліджує не лише у статті «Український театр у Києві», а й у роботі «Два ювілеї» (Сяйво; 1913) [79, с.241–245], де вважає цікавим еволюційний розвиток сценічної діяльності актриси від школи нутра у маленьких трупах та трупі Марка Кропивницького, в яких існували значні проблеми з драматургічним матеріалом. Внаслідок чого жіночі ролі були неперспективними, не було

можливості для творчого розвитку актрис. Згодом, вступивши до трупи Панаса Саксаганського, мусила відмовитись від «надмірної екзальтації, ефектного жесту, істеричного вигуку <...>» [78, с.375]. «В особливу заслугу Ліницької треба поставити те, що в своїй творчості вона йшла самостійним шляхом, не наслідуючи своїх попередніх товаришок» [78, с.376]. Також характеристику сценічної творчості Любові Ліницької Микола Вороний подає й в естетично–критичному етюді «Драматична примадонна» [86]. Репрезентативність мистецько–культурологічної думки критика–мислителя полягає в такому положенні: від мікропроблеми — «способу творчості» [87, с.439] актриси до макропроблеми — естетики ролей новочасної драми. Ця ґрунтовна робота Миколи Вороного охоплює всі головні процеси, не лише театральні, а й суспільно–політичні, початку ХХ століття. Формування творчої особистості Любові Ліницької розглядається автором статті на тлі естетично–художніх проблем театального світу. Характерна у викладенні матеріалу спорадичність Миколи Вороного створює ефект монтажності при розгляді будь–якої події або явища. А науковий та оповідний стилі вдало синтезовані митцем. У статті актриса Любов Ліницька еволюціонує разом із епохою екстенсивного мислення.

Наступний відмітний чинник щодо глибини думання й широкої обізнаності Миколи Вороного–критика — всебічний аналітичний розгляд постаті видатного діяча українського театру Марка Кропивницького у статті «Марко Лукич Кропивницький» (Зоря; 1897): «Він збагатив українську культуру соціально–побутовими драмами та викривально–сатиричними комедіями, розвинувши акторське та режисерське мистецтво <...>. Світогляд Кропивницького формувався на творах Т. Шевченка, М. Гоголя. <...> У своїй режисерській діяльності Кропивницький успадкував і розвинув кращі щепкінські традиції <...> він був першовідкривачем принципів новітньої режисури у світовому театрі, які він талановито втілював у керованих ним мистецьких колективах майже на двадцять років раніше від видатного російського митця К. Станіславського <...> неухильно

дотримувався ансамблю у театральному мистецтві, майстерно розробляв масові сцени» [213, с.143].

Проте з метою відродження критики як духовного імперативу критично–філософсько–релігійний аспект мистецько–культурологічної думки має бути зосереджений на таких знакових працях Миколи Вороного: «Драма живих символів» (Рада; 1911), «В путях брехні» («Брехня», п'єса В. Винниченка) (Рада; 1911), «Театральне мистецтво і український театр» (Думки та уваги) (ЛНВ; 1912), «Марко Лукич Кропивницький» (Зоря; 1897), «Сергій Васильківський. (Артист–маляр)» (ЛНВ; 1903), «Всеукраїнська мистецька виставка. Малярство.» (Глобус; 1928), «Всеукраїнська мистецька виставка. Графіка, скульптура.» (Глобус; 1928) та «Олександр Архипенко» (Глобус; 1928).

Багаторічний аналіз суспільної свідомості спонукає дисертантку апелювати до неминучої, можливо й паліативної інтенції: адже необхідно вкотре звернути увагу й спробувати розібратися щодо принципового мистецько–культурологічного прецеденту стосовно традиційних суперечливих концепцій про критику взагалі та про її аксіологічні виміри зокрема в інтерпретації одного з класиків театральної практики Миколи Вороного.

Отже, «що ж позитивного дає нам наша сучасна театральна критика?» [403, с.77].

Очевидно, відповідь на це питання Микола Вороний шукав в осмислюванні онтологічно–гносеологічної історії людини. Адже філософсько–історичні джерела ще здавна свідчать про те, що, «критик, поки він не має доказів протилежного, повинен визнавати правоту за документом, а не за самим собою <...> треба вслухатися до того, про що йдеться у власне документі, що його піддали аналізу, й не думати про помилки чи фальсифікацію доти, доки автор сам не скомпрометує себе суперечностями чи ж певними фактичними неточностями» — [313, с.54].

Цілком імовірно, що, розглядаючи дану проблему, треба взяти за основу беззаперечний системний погляд досить самобутнього та неординарного філософа, літературного критика, публіциста й журналіста Федора Шперка, який наприкінці ХІХ століття у своїй черговій статті дуже влучно промовив: «Істинні твори мистецтва завжди цілісні й довершені, та, певна річ, у споглядачі вони можуть викликати теж тільки цілісне й досконале почуття, а саме, захоплення. Згодом, коли [їх] стає дедалі менше <...> місце захвату <...> заступає критика й аналіз, тобто схильність до розкладу. Критика й аналіз спричиняються, власне кажучи, тільки недосконалими творами. <...> Всі починають думати, що критика — найвище, що критичне ставлення до творів мистецтва — найсправжнісіньке відношення до них. І зовсім <...> не можуть зрозуміти те нинішні цінителі, що аналізувати — означає розбивати на частки, а все життєве природою — цілісне й вимагає щодо себе цільного творчого переконання. <...> Замість репрезентувати нам готові, викінчені твори мистецтва, нас прикликають до лабораторії творчості й просять спробувати «досліди» кулінарно–мистецьких ремесел. <...> І ми щораз ближче підійдемо до полотен, пензлів і фарб, а з другого боку — до натуг і претензій бездарного трудівництва, і чимраз далі відійдемо від Бога, ідеї та натхнення» — [448, с.159, 160].

Але набагато значущою категоричністю і точністю, незвичайною проникливістю критичної думки впливав на умогляд і певною мірою формував і спростовував загальноприйнятий склад думання європейської інтелігенції його ровесник — видатний український поет, перекладач, журналіст, критик, історик і теоретик театру, режисер і актор Микола Вороний.

Сміливість і незаангажованість критика–теоретика, який активно переосмислював західноєвропейський культурний досвід і при цьому прагнув зберегти первозданний український культ вільного духовного перетворення — були характерними рисами митця, який прагнув відтворити

справді національний український театр. Микола Вороний, прямуючи нелегким шляхом самоосвіти, оскільки він не зацікавився жодною з систем вищих інституцій, створював науково обґрунтовані, зокрема, критичні праці, які, безумовно, залишаються актуальними і з нинішніх мистецько-культурологічних позицій.

Отже, звичайна річ, що за своєю природою «основні засади філософської [критичної — прим. — Л. Г.] системи — це її результат» [155, с.540], і, якщо припустити, що «початок філософії [критики — прим. Л. Г.] у той же час являє собою і висновок із неї» [155, с.540], то все ж «найсуттєвіше — шлях» [155, с.540], який приводить, хотілося б вірити, якщо не до абсолютного, то хоча б відносно істинного пізнання. Таким чином, згідно з вищевикладеним визначенням, варто спробувати реабілітувати критичний світогляд як нескінченну ідею-явище розумного всесвіту. Адже немає підстав заперечувати такий парадоксальний факт: в істинну критику-абсолют, що вона закономірно покладена в основу всіх без винятку світових процесів, зокрема, культурологічного (що він, як і всі поняття, існують іще до створення світу, проте набувають формально-логічних визначень в аргументовано визначений час), одвічно свідомо вергають каміння генетично-патологічні неуки.

Неможливо заперечувати очевидність, тому суть деструктивної полемічної ситуації полягає в тому, що в результаті вихід із неї критика, як правило, знаходить у добровільному духовному остракізмі. На це указують, цілком імовірно, брак доцільності реставрації моралі, а головним чином, існування визначального фактора — сумнівної неоднозначності «мірила, яке [в ідеалі — прим. Л. Г.] так само незалежне від цінителя, як і від того, чий твір оцінюють, і виходять не з одиничного явища чи особливості суб'єкта, а з вічного й незмінного прообразу самої суті справи <...>» [153, с.269]. У зв'язку з цим цілком логічно виникає риторичне, але все ж принципове питання: чи можливі у мистецтві, яке «здійснюється чужим уявленням» [152, с.376] будь-які канони, що неминуче спричинить

усіякі форми інтерпретації їхніх ідей? У разі позитивної відповіді, по–перше, традиційні так звані норми мистецтва — об’єктивні чи суб’єктивні імперативи? І кому саме вони dokonечно потрібні: митцеві, який «часто вимагає, щоб у сфері мистецтва ставлення було лише ставленням до форми й абстрагувалося від змісту» — [152, с.377] чи ж для народу, який не дозволяє «позбавити себе цього змісту?» [152, с.377]. По–друге, безперечно, що канонізація критичних позицій неминуче призводить до вікопомного одіозного егалітаризму. Адже, хоч би як, а навіть мислити по команді було й залишається пріоритетом багатьох світових держав, але бути самокритичними, як щодо особистої культурної традиції, так і стосовно надто нестійкої позиції суспільної думки зголошуються поодинокі особистості. Існування й третьої оцінної тези — не винятковий фактор. Цілком очевидно, що утилітарна складова критичної практики на віки утвердилася у свідомості як професіоналів, так і обивателів. І, нарешті, розглядаючи критику у ширшому мистецько–культурологічному контексті, можна припустити, що «мистецтво в його істині є, найімовірніше, релігією, піднесенням світу мистецтва до єдності абсолютного духа. <...> Він сам являє собою зміст мистецтва, що воно є лише відтворенням самого себе як у себе рефлексованого самосвідомого життя взагалі. <...>» [152, с.378]. Проте можна не погодитися з гігантом філософської думки Гегелем і схилитися до цілком протилежного судження. Отже, абсолютно очевидно, що в основу створення будь–якого мистецтва покладений один із беззаперечних процесів — уявлення. Але воно апріорі трактується як нереальне. А оскільки у цьому світі дуже активно (не номінально, а практично) фігурують одіозні сили, до яких людина іще відмовляється (часто свідомо) набувати духовний імунітет, тому уява сприяє поширенню їхнього впливу. Отже, цілком імовірно, що, зважаючи на особистісний фактор митців, «усякий образ, створений власне людиною чи нав’язаний вищезгаданими силами (на думку спадає сцена масового гіпнозу з роману Михайла Булгакова «Майстер і Маргарита» — прим. Л. Г.) та сприйнятий

душею, буде викривляти духовний образ людини, який створений за образом і подобою Бога» [17, с.158]. Тобто коли митець наполягає на ігноруванні змісту його творів, він, виходячи зі сталих позицій і принципів мистецтва, намагається відійти від абсолютного духа (без якого нічого не можливо щодо буття), стати так званим творцем, але ж це — абсурд, оскільки «в релігії дух стає для себе як абсолютного взагалі, або ж як сутність усієї природи, буття й діяння, дух присутній в образі безпосередньої самості. Самість являє собою загальне знання й завдяки цьому повернення до себе» [152, с.378].

Таким чином, відштовхуючись від вищевикладених дефініцій, але, через відомі причини, не маючи можливості в даній роботі досягнути предмет критики всебічно, слід звернутися безпосередньо до творчих розвідок Миколи Вороного, у якого, думається, будуть знайдені систематизовані конструктивні відповіді на запитання–припущення.

Отже можна сміливо констатувати такі факти. Зокрема, критик Микола Вороний висловлює суперечливі припущення щодо традиційних норм становлення українсько–європейського театрального мистецтва. Безумовно, ймовірне категоричне відкидання точки зору новатора, де він стверджує, що «заслуги Марка Лукича [Кропивницького — видатного діяча українського театру — прим. Л. Г.] як заснователя українського театру, артиста і українського драматурга занадто великі, щоб їх можна докладно було перелічити і як слід розібрати в нашій побіжній статті <...>. Треба було справді надзвичайного завзяття, досвіду і хисту, щоб за такий короткий час з н і ч о г о зробити таке симпатичне і стало організоване діло, що розрослося тепер до дуже широких розмірів» [92, с.14–16]. Вочевидь, твердження «з нічого» породжує незаперечні сумніви: чи можна вважати Марка Кропивницького фундатором українського театру? Адже і до нього театральне мистецтво оформлювалося за допомогою конструктивних творчих внесків неперевершених акторів і драматургів — Івана Котляревського, Григорія Квітки–Основ'яненка,

Михайла Щепкіна, Якова Кухаренка, Карпа Соленика, Тараса Шевченка, Дмитра Зубовича, Андрія Стечинського... Безсумнівно, слід зважати на той факт, що «час є чисте поняття, прозиральна порожня самість у своєму русі, як простір <самість> у своєму покої. <...> Ідея часу [є] власне глибокодумне, рефлектируванне у–себе» [156, с.385]. А проте можна припустити подібне твердження, якщо розглядати створену Марком Кропивницьким інституцію як намагання національного проекту — з новими категоріями, принципами, напрямками тощо. І хоча у своїй однойменній праці [92, с.14–16] Микола Вороной ніби подає чітке визначення: «Не минуло ще й 15 літ, як М. Кропивницький вже успів на міцних, суто народних підвалинах збудувати український театр <...>» [92, с.14–16], проте не можна погодитися з очевидною суперечливістю поглядів Миколи Вороного. Подібний принцип критичної практики свідчить про те, що «яка людина, такий і світ, і який світ, така й людина <...> [критика — прим. Л. Г.] відчужується самої себе, приходять до своїх основ, до безпосередньої свідомості, яка власне роздвоєна <...>» [156, с.385]. Тому викладений полярний дуалізм спрямовує до думки, що інваріантна ортодоксальність у театральній (як і у будь–якій іншій) критичній думці можливий за умов заданої «спільності психіки всіх народів» [245, с.73], але при цьому у ширшому онтологічному контексті також варто мати на думці й зумовлену відмінність кожного індивіда, (теж неспростовний фактор). На підставі цих уявлень можна припустити дуже непопулярну (?) думку щодо непотрібності чи неіснування (?) критики як такої. Втім є сенс зупинитися на традиційності цього питання і все ж дати критиці шанс на домінуючу позицію у суспільній свідомості.

Надалі постає питання про можливі суб'єктивні й об'єктивні фактори так званих канонів критичних розвідок Миколи Вороного й сприйняття їх власне суб'єктами творчості та масовими споживачами. Всі без винятку його твори свідчать про намагання критика «примирити непримириме» [429, с.162] в дуалізованому суб'єктивному світі, інакше

кажучи, віднайти, зрозуміти та повернутися до себе. Ступінь суб'єктивності його опусів можна визначити, виходячи зі справедливих суджень їхнього автора. Микола Вороний умів не лише дивитися, а головне — бачити вистави, аналізуючи їх за індуктивно–дедуктивним методом. З другого боку, треба визнати той факт, що досвідчений критик намагався, так би мовити, коригувати напрям думок своїх сучасників — колег по театру, літературних однодумців, а також свідомість суспільної думки своїми глибокими, образними, багатими за метафорами й порівняннями, переважно об'єктивними аргументами–питаннями: «<...> писати про український театр стало майже неможливим. Легше, мовляв, перейти по натягненій линві через Ніагарський водоспад, ніж написати правдиву критичну статтю, не зачепившись за артистичне самолюбство, не наразившись на непорозуміння, а часом і гострий конфлікт з якимсь театральним керманичем <...>. Панове артисти з свого боку теж заявляють, що відзиви української преси їх мало цікавлять, бо авторитетної думки справжнього знавця театру там не знайдеш, а «трафаретні» рецензії, які там містяться, їх не задовольняють. <...> в чім причина їх антагонізму? <...> І артисти, люди вулканічного темпераменту, і рецензенти з їх не завжди коректним тоном часто ухиляються від культурних прийомів обміну думок, вступають в палку безоглядну полеміку <...>. Але <...> я мушу сказати по совісті, що всі мої симпатії все ж таки лежать на стороні... артистів» [134, с.270–271].

А далі важливо позначити ключову проблему, якій він надавав особливого значення: «<...> наша молода преса ще не встигла <...> стати на твердий ґрунт. Де ж було їй виробити справжніх театральних критиків <...>? Чи знайомі ж вони з теорією і історією мистецтва взагалі, а театального зокрема і особливо? Чи виробили вони свій смак на кращих європейських зразках сценічної гри, щоб уміти спостерігати найтонші деталі, найглибше перейматися тайнами інтуїтивно умислової творчості артиста, розуміти будову режисерської перспективи? Чи ж нарешті компетентні вони настільки, щоб із колективної творчості триумвірату — автора, режисера

і артиста — робити певні висновки, ширші узагальнення? Адже все це конче і неминуче потрібне для театрального критика, коли він стає в позу учителя або й порадника спеціаліста–актора і спеціаліста–режисера» [134, с.271].

Отже, викладені вище міркування Миколи Вороного містять чіткі поняття морально–етичного та професійного характеру, які мали визначальне значення в його критичній практиці. Постановка ним питань стосовно даної проблематики вже являє собою закономірні відповіді на дослідницькі фактори. Також слід зауважити, що мистецько–культурологічні концепції ціннісної об'єктивації, з часом до певної міри вдосконалені, стають визначальними і в гносеологічній системі полірозумового світогляду театрального критика Миколи Вороного.

Наступний крок — розгляд есхатологічних філософії та релігії духа нової драми в українсько–європейській театральній системі кінця XIX — початку XX століть, де доводиться, що драма як один із трьох основних родів художньої літератури, а, зокрема, нова драма наділені іманентним релігійним концептом.

Інша річ, що протягом тисячоліть перманентно змінювалася її духовно–емпірична концентрація. І, вочевидь, на межі XIX–XX століть, коли через «різке погіршення людської якості» [30, с.8], «християнство обміліло» [456 с.11], це спровокувало появу так званої нової драми.

У своїй фундаментальній розвідці «Театральне мистецтво і український театр (Думки та уваги)» знаний реформатор українського національного театру Микола Вороний зазначає: «Коли признати вірною думку Шопенгауера, що «мета драми взагалі — показати на окремим прикладі, що таке буття і сутність людини» [134, с.333–334], а надто «нової драми» (або як ще кажуть «драми живих символів») — це синтез розкиданих у світі дрібниць, з яких складаються окремі моменти життя <...>» [134, с.283]. Адже «драма має своїм об'єктом не людей, а людину <...> це складний лабіринт з тисячами різних хідників, закапелків, куточків. <...> Тому до сфери драма

належить у рівній мірі як змалювання вчинків, що виявляються зовнішнім робом, так і вчинків внутрішніх, дій духовних» [134, с.333].

Відомо ж бо, що кожний новий історичний цикл неминучих катастроф і катаклізмів, які, безперечно, являють собою чергові попередження і спроби хоча б елементарного вдосконалення людської свідомості, спричиняє апокаліптичні настрої. Адже локальний духовний колапс має переживати кожна людина, усвідомлюючи свій черговий, нехай навіть і найслабший, кругообіг у життєвому пекельному колі. Тому й не дивно, що за умов «найвитонченішої епохи в історії російської культури <...> коли не лише Росія, але й увесь світ набував рідкого стану» [32, с.164, 165], есхатологія з релігійного вчення перетворилася на ідею фікс цілого покоління так званої нової людської особистості. Отже не лише церковні діячі, а й, зокрема, інтелігенція, прагнули істинного, а не номінального релігійного відродження. Тож нова драма, а точніше — інтимна драма духу, змальовуючи «основне тло людської психіки» [134, с.332] і дотримуючись «закону внутрішньої неминучості» [134, с.333], стала своєчасним мистецьким продуктом, де драматургами–психологами ставилися, а іноді й розв'язувалися глибинні завдання не лише психології, а й, що найважливіше, релігії, тоді як найгеніальніші філософи зупинялися лише на припущеннях, які часто не мали й підтвердження [456, с.105]. Взагалі, релігійний примат був основою щодо вирішення будь–яких мистецько–культурних і суспільно–політичних проблем початку ХХ сторіччя. Процес свідомої дегуманізації суспільства, коли сповідувалася філософія насильницької ідеології, а ортодоксальне християнство планувалося замінити «релігією помірної міщанської ситості» [305, с.19], по волі чи по неволі спрямовував індивідуум до всесвітньої есхатології. А оскільки есхатологічні часи тривають іще від з'явлення на землі Ісуса Христа, то будь–який шлях до Бога за часів патологічно–бездуховного спустошення — певне закономірне повернення людини до природної абсолютної свободи — богоподібності, бо ж «російський народ <...> найапокаліпсичніший з усіх народів» [305, с.69]. До того ж видатний

російський філософ і публіцист Микола Бердяєв акцентує на трагічному конфлікті християнства та історії, «адже вся християнська есхатологія пов'язана з цим конфліктом» [30, с.590], а також наполягає на тому, що «справжня історія уривається від часів візантизму. Російська історія — <...> відпадіння, спокуси, еретичні ухили. Справжнього православ'я в Росії ніколи не було» [30, с.592]. Тож стає цілком зрозуміло, чому з такою легкістю завдяки позитивізму «Бог був остаточно вийнятий з буття людини і світу і посунутий за межі всякої досяжності» [22, с.609–610]. А невідворотним наслідком цього стала порожнеча людського модуля, адже особистість спроможна існувати лише сама в собі, що апіорі — неможлива умова її життєвого простору. Починаються болісні пошуки виходу з цього становища, таке собі самоєволюціонування. Проте лише божественне втручання може відновити виборювання індивідуальності, для якої не існує перспективи, адже вона втратила об'єктивну здатність до усвідомлення себе. А загал, так званий світовий колектив, не здатен подолати самотність індивідууму. Тож людина несвідомо утворює проект об'єктивної брехні, за який тримається і яким живе. Цілком логічно, що характери символічна драма замінила на «силуети, бліді тіні, майже позбавлені руху і поставлені в рамки абстрактної дійсності, без певних ознак часу і місця дії <...> вона хоче виявити те трагічне, що існує в щоденнім житті, що можна відчутти, але нелегко показати, тому що основа трагізму тут не матеріальна; вона стає на шлях філософічного і релігійного пізнання, намагається відгадати містичні таємниці потойбічного існування, недосяжного позитивному знанню. Вона мусить, таким робом, віддалятися від реальної дійсності і заглиблюватися у сфери туманного і незрозумілого» [134, с.334].

Отже, позитивізм не визнає філософію як самостійну науку, тобто заперечує природне шукання істини. Але ж не можна заперечити сенс життя. І філософія — це насамперед динамічна дія, що вимагає виконання її імперативів. Саме тому вона стала однією з похідних релігійних догматичних концепцій. І хоча наприкінці XIX століття мислителі в

інтелігентських колах були ще не втратили інтерес до позитивізму, зокрема, у 1889 році у «Московському психологічному товаристві» почав виходити друком журнал «Питання філософії та психології», а 1898 року при Петроградському університеті — «Петроградське філософське товариство» тощо. Тобто еволюціонування філософських систем і освіти повертало індивідуума до релігійних роздумів. Безперечно, божественне першоджерело за жодних умов неможливо викоринити. Протягом свого існування людство ставить над собою цілком безглуздий експеримент щодо боротьби людського і божественного духу, наївно не розуміючи, що втрачена Адамом духовна цілісність — це вирок, який був лише тимчасово відмінений земним Богоявленням Ісуса Христа, тож ніякі сурогатно-ілюзорні замітники не повернуть початкового розуміння життєвих позицій. Ми — бранці власної зради і боговідступництва. Ідеал — недосяжний. Здавалося б, чого ж прагнути? Але ж людське існування, ба навіть натяк на нього чи найменший духовний дотик до Нього — це безперечний доказ здійснення Його волі в нас. Тож будь-які примітивно-логічні припущення позитивізму не зможуть перекреслити вічність. Отже, саме «проблема часу, парадокс часу, лежить в основі есхатологічної філософії історії. <...> Суд Божий не схожий на суд людський. Це суд самого підсудного, жах від власної темряви внаслідок бачення світла і після цього перетворення світлом» [24, с.304–305].

Яскравою ілюстрацією цього стала одна з концепцій нової драми. У статті «Драма живих символів» Микола Вороний констатує: «Нова драма малює боротьбу індивідуума з самим собою, це драма почувань, пречувань, докорів сумління, драма непокою, вагання волі, ляку і жаху; це страшливий образ кривавого бойовища в душі людини. Вся увага художника в ній скуплюється на психологічній концепції <...>» [84, с.252].

А тепер варто спробувати довести, що нова людина (іманентний концепт) у новій драмі повертається до своєї природної божественної сутності (трансцендентний концепт). Слід звернутися до одного з типів

соціокультурної регуляції поведінки особистості, а саме — до так званої культури вини. У цьому випадку інтравертність особистості набуває пріоритетного значення в її формуванні. Людина прагне відповідальності насамперед перед собою. Необхідно згадати, що саме цей фактор спричинив у VII–VI століття до н. е. моральний переворот у Греції. Стався певний дуалізм, розподіл між унормуванням поведінки та її реального відповідника. А під час грецьких змагальних ігор визначали не того, хто був кращим за фактичними даними, а «осяяного божественною милістю» [380, с.117, 119]. Тобто перевага віддавалася саме моральним якостям людини. А порушення природної гармонії та нехтування своєю особистістю ставали невідворотним шляхом до трагічних наслідків. Цим особам загрожував внутрішній самоостракізм — вигнання у самих себе, що спричиняло апатію, депресивний стан, тобто особа, що називається, герметизувалася й усвідомлювала себе як окремих організм. А повернути людині її індивідуальність здатен лише Господь. Це ригористична аксіома. Відомо ж бо, що лише покаєння та смирення у конгломераті з у свідомленням власної гріховності, а до того ж її мученицьке спокутування мають породити у людині віру, яка стане першим кроком до спасіння. Проте «віра й усвідомлення віри не одне й те саме. Не всі, хто думають вірити, — вірять; і не всі, хто думають не вірити, — не вірять. У російській інтелігенції немає ще релігійної свідомості, сповідання, але є вже велике і дедалі більше зростаюче релігійне прагнення» [305, с.38]. Але не кожна людина здатна до глибинного самозасудження. Проте кожен, хто засуджує себе, ухвалює вирок історичному минулому. Тож культура вини передбачає постійну боротьбу індивідуума з собою в історичному часі. Постає запитання: чи завжди існуватиме історія, чи завжди триватиме протистояння людини з історією людства? Оскільки Бог — вічний, то й історія, створена Ним, має бути вічною. Отже, у людства у кожному разі є шанс вилікувати свої душу та свідомість. Людина, не знаючи достеменно, що таке пекло, уявляє його за тими переказами–припущеннями святих догматичних джерел, кожен із яких

пропонує свою версію. Хоча жодна відповідь не може бути прямою — дякувати Богові, що левова частка трансцендентної інформації залишається для нас таємною. Здається, що Бог і без того занадто багато доручив людству, але воно брутально знехтувало Його довірою. Можливо, Федір Достоєвський мав рацію, коли припускав, що свідомість — породження страждання. А преподобний Лаврентій Чернігівський, зокрема, був наділений даром бачити потойбічні страждання. Звісно, він не розповідав усе в деталях, але казав, що якби людство хоча б побачило їх, воно б ніколи навіть подумки не грішило, не кажучи вже про фізичний гріх, породжений помислами. Також при спілкуванні з панотцями церкви можна усвідомити, що справжнє пекло, яке чекає на грішників — це жахливо-гнітюча самотність, яку навіть Там неможливо подолати, не покаювшись. Отже, і на Тому Світі людина, можливо, отримає цей шанс.

У статті «Драма живих символів» Микола Вороний наводить слова польського представника модернізму Станіслава Пшибишевського: «За тісним колом відомих вже переживань нашого «я» є внутрішній океан, море таємниць і загадок, де бушують скажені бурі, є тайники Сезама, повні безкінечних скарбів і невимовних чудес. Але рідко-рідко відкривається глибина перед зором людським, і ми совгаємось по тонкій корі льоду, під яким лежить містичне море тьми...» Тут власне прийшов на поміч «живий символ». Виймаючи з душі дійової особи все те, що складає трагедію її життя, автор утворює нову постать, утворює проект внутрішньої боротьби і конфлікту — і вже має дві сильні постаті, що раз у раз впливають одна на другу. Ця друга постать, будучи символом, є разом і реальністю, є приятелем чи другом, невідомою і укритою на дні душі силою, що уявляється нам в мріях-снах, уяві й пречуттях або ж страшним гостем, що загніздився в серці людини; ця постать, з вигляду реальна, в істоті символічна, не повинна тратити враження таємничості або якогось скритого і глибокого значення <... >» [84, с.253–254].

Що ж спричиняє цю духовну фрустрацію людини саме на початку ХХ століття? Насамперед варто згадати, що, на думку Гегеля, дійсність породжує власне наша уява. То хто ж може завадити людині вчиняти природно, тобто так, як вчинив би Бог? Тільки вона сама — першогріх Адама. Адже є внутрішній конфлікт особистості між її прагненнями та негативом об'єктивних чинників, який створює вона сама, а потім іще й виступає проти них. Отже, так званий живий символ можна розглядати як психопатологічне явище; особа може, так би мовити, утворити з себе аж тринадцять внутрішніх модулів. (Тут хоча б із другим розібратися!) Хоча такі випадки може спричиняти патологія пам'яті. Проте контекст розгляду запропонованої дисертанткою проблеми лежить в іншій площині. Адже проблеми духу — не медичні. Вони визначають самосвідомість і волю людини (мікрокосма), що у кожному разі залежать від Бога. Варто почати з того, що «християнство — персоналізм. <...> Тільки християнське розуміння спрямоване на всю людину, на образ особистості. <...> Душа людини — дорожка за царства світу, доля особистості — передусім» [24, с.298, 303]. Тепер саме на часі згадати статтю Миколи Вороного «В путях брехні» («Брехня», п'єса В. Винниченка), а саме той момент, коли критик, аналізуючи вищезгаданий твір, зокрема, зазначає: «Входить Іван Стратонович, він рве вексель і кладе перед нею [Наталією Павлівною] нечитані листи. «Тепер ти безпечна. Сила на твоєму боці», — каже він. «Я завжди в твоїх руках і без листів», — каже на цей раз правду Наталя Павлівна, бо почуває своє банкрутство, почуває, що та внутрішня сила, яка з нею боролась, перемогла її» [75, с.265]. Варті уваги вищезазначені ключові словосполучення — «нечитані листи» та «внутрішня сила». Людина завжди перебуває під тиском морального закону — Бога — якого рано чи пізно аж ніяк неможливо не дотриматися, бо ж наслідком цього стає розрив цілісності особистості. І далі митець продовжує: «Ми відчуваємо себе моральними істотами: в цім і міститься основний факт всіх етичних і релігійних систем» [75, с.269]. Цей іманентно–трансцендентно–

ідентифікаційний зв'язок людина — Бог і виявився наріжним каменем в духовній побудові—концепції нової драми. Людина початку ХХ століття, яка ввібрала в себе «запах динаміту, змішаний з апокаліпсичним ладаном» [303, с.126], «безвладна, безвільна <...> наслідок давно пануючих умовин життя, несе сама в собі свій проклин, бачить сама своє безталання і не може здобути з себе хоч краплю розумної, здорової волі. Це трагедія немала» [401, с.347]. Її серце шматував метафізичний дуалізм: з одного боку — штучно утворені язичницьке та ідеологічне ідолопоклонства та найлютіший ворог — освіченість, що спонукала людину до самопізнання, а з другого боку, терпляче спостерігав за тим, що ж оберуть Його створіння, Він: істинного Бога чи «нового бога» — колектив — найлютішого з усіх самодержавств» [304, с.156]. Зрозуміло, що людина, коли її свідомість паралізує страх, не може приймати адекватні рішення. А якщо цей стан триває роками чи навіть десятиліттями? Тож нове есхатологічне християнство дало можливість так званій новій людині хоча б відчинити двері у нове майбуття. А, на думку філософа Миколи Федорова, апокаліпсичні пророцтва — умовні, тож людство, дотримуючись християнських аксіом, може уникнути Страшного суду, тобто змінити Божий задум. Йому вторує і Микола Бердяєв, переконуючи людство в тому, що воно саме повинне підготувати Друге пришествя Христа. Тож есхатологічна мораль свідчить не про покарання, а про звільнення й перетворення людської сутності. Саме це й спостерігається у психологічній концепції нової драми. Людині, яка еволюціонує, «соромно стає перед самою собою <...> думки про смерть опановують нею цілковито <...> смерть для неї єдиний і неминучий вихід з її становища» [75, с.263, 264]. Таж цей другий голос закликає не до смерті фізичної (що можна спостерігати у більшості творів нової драматургії), а до смерті—народження людської сутності в самій собі. Тобто гріховно—іманентний концепт якісно перетворюється на трансцендентний. Моральні тортури стають есхатологічною свідомістю. Людина аж занадто змучена через власну

нелюдськість. Тож повернення людського образу — чергове, хотілося б вірити, що остаточне відродження Бога в серцях і душах індивідуумів. Адже блаженний Августин стверджував, що «Бог у мені глибше за мене самого» [24, с.312].

Далі варто розглянути питання нової драми як мистецько-культурологічно-психоаналітичного чинника українсько-європейської театральної системи кінця XIX — початку XX століть, що свідчить про зростання інтелектуального мислення критики, яка переймалася насамперед індивідуальними переживаннями суб'єктів. До того ж цей фактор відіграв значну роль у реформуванні митцем українського національного театру.

«На початку XX сторіччя спостерігалось різке погіршення людської якості <...>» [302, с.13]. У Росії зростало, за словами М. Бердяєва, «хуліганське покоління». Вакуум в інтелектуальному та духовному житті Петербурга, Москви, Києва стрімко заповнювався модерністськими (популістськими) ідеями, східною містиккою, песимізмом та антисупільними настроями» [302, с.13]. Саме за цих умов знаний український театральний критик Микола Вороний розпочинає реформування українського національного театру як інституції. У «Листі до театральних діячів», який відомий мистецтвознавець Олег Бабишкін назвав «чи не першим соціологічним питальником в історії українського театрознавства» [132, с.35], митець сповіщає: «Берусь до написання книжки «Історія українського театру», яка має бути скінчена, видрукувана й видана ще цієї зими, обертаюсь до всіх діячів українського театру <...> з проханням подати мені потрібні для цієї праці відомості <...>» [90, с.4]. І хоча цьому задуму не судилося здійснитися, Микола Вороний видав збірку своїх опублікованих у періодиці статей за назвою «Театр і драма» у видавництві «Волосожар», що заснував у Києві 1913 року.

Слід зосередити увагу на питанні нової символістсько-психологічної драми, що, зокрема, розглядається митцем у двох статтях: «Драма

живих символів» та «В путях брехні», які вийшли друком у вищеназваній збірці. Об'єктивно визнаючи кризу тогочасної українсько–європейської театральної системи, варто розглянути драму свідомості тогочасного індивідууму, втілену у нову драму як своєрідний перицентр театру, із точки зору культурологічно–психоаналітичного епохального концептуального хаосу.

Видатний критик, історик і теоретик європейського театру Микола Вороний, незважаючи на властиву йому скромність, іноді намагався довести, що ті чи інші його ідеї чи праці мають певну вагу у суспільному контексті: «Не знаю, оскільки мені це вдалося, але я був піонером, цілком свідомим і певним своєї мети. Пізніше прийшли інші й робили краще, — це цілком нормальний закон еволюції» [83, с.614]. Тож закономірно вважати митця «<...> першим поважним ідеологом українського театру» [162, с.76]. «Книжка Вороного [«Театр і драма»] цікава та вартісна <...> маємо тут до діла з інтелігентним умом, з автором досвідченим у справах мистецтва <...>» [212, с.542].

Усвідомлення неможливості існування мислячої людини у будь–якому суспільстві за будь–яких часів стала її характерною рисою. Здавалося б, усі істини вже давно відкриті. Треба лише навчитися вдало імпровізувати на єдину тему — тему життя. А максимальне духовне вдосконалення індивідууму — для багатьох лише формальна амбіційність, що призводить до абсурдних результатів. Тому шлях кожної людини, зокрема, митця, схожий на лабіринт, з якого, як іноді здається, немає виходу. І коли вже давно (можливо, й апіорі) людська спільнота перетворилася на тотальне суспільство споживачів, де моральні й соціальні проблеми дедалі загострюються, про яке порозуміння одне з одним і власне з собою може йтися? Втім пошуки себе тривають. Отже на початку ХХ століття основною тенденцією розуміння й розвитку особистості мав стати психологізм, центром якого була людина, що мала вкотре спробувати пізнати себе, дослухаючись до голосу власного сумління. Тож на одвічні запитання

людства спробувала дати відповіді саме нова драма, де існує невідповідність реального буття персонажів із ідеалами та ідеями, до яких вони прагнуть. Весь час перебуваючи у конфлікті з навколишнім середовищем, герой чи група героїв мають свої лейтмотиви. Вони вказують не тільки на духовне багатство героїв, але й підкреслюють загальні важливі індивідуально–психологічні та соціально–типологічні риси характерів кожного персонажа. Діапазон внутрішнього світу героїв — від духовного багатства до примітивізму. Так звані дрібниці життя набувають гіперболізованої сили у тлумаченні тонких душевних граней персонажів. Але далеко не дрібницями видаються назви–концепції нової драматургії, які здебільшого символічні, іноді несуть певне філософське навантаження або стають стислою відповіддю на питання сьогодення: «Три сестри» Антона Чехова, «Суєта» Івана Карпенка–Карого, «Золоте руно» Станіслава Пшибишевського, «Жінка з моря» Генріка Ібсена, «Самотні» Герхарта Гауптмана... А «першою ластівкою неореалістичного репертуару» називає Микола Вороний Винниченкову «Брехню». «Поза всім тим лишається ще кілька порядних п'єс поодиноких авторів («Украдене щастя» І. Франка і ще деякі), але решта — літературний доробок, яким похвалитися не можна... Поки що приходится признати, що старий репертуар збито і переграно до краю, а нового — обмаль... Українському театрові бракує і драм, і драматургів...» [135, с.53]. Отже органічне продовження теми нової драми можна знайти у статті Миколи Вороного «В путях брехні» щодо п'єси Володимира Винниченка «Брехня». Варто згадати, що твори митця являють собою своєрідні філософські трактати, адже він намагався знайти компроміс між свідомим і несвідомим, між тривіальним і глибинним. Глибокий аналіз «Брехні» Миколою Вороним свідчить про зростання інтелектуального мислення критики, яка переймалася насамперед індивідуальними переживаннями суб'єктів. А новий тип підсвідомо–моралізаторського театру пропонував концепції–натяжки, відповіді на які повинен був давати сам глядач. Тож тонкий психолог, драматург Володимир Винниченко вловлював

найдрібніші частковості душевних переживань мислячої людини. Але ж логіка і почуття майже завжди перебувають в опозиції одне до одного. Філософські шукання особистості, яка загубилася у суспільстві, випробування власних можливостей — головна проблематика драматургії Володимира Винниченка. Його герої обирають свободу духу й збереження власного «я».

А оскільки психоаналітичні концепції австрійського лікаря–невропатолога Зігмунда Фрейда стали складовими різноманітних наукових парадигм, а не лише медичної, варто дослідити певний аспект його конструкції у контексті так званої нової драми (європейського духу), що її інтерпретував Микола Вороний.

Отже, філософія історії та культури, а, зокрема, і театральне мистецтво, стали своєрідною взаємодіючою дуалістичною лабораторією для дослідження проблем відносин між свідомими і несвідомими психічними процесами людської істоти. Заслуговує на увагу одна з вагомих тез Зігмунда Фрейда, яку можна інтерпретувати так: у психічній моделі людини як всесвітнього модуля закумуляований принцип градації людства. Тож нова драма — це історичний контент–аналіз «несвідомого схову», де «зберігається світ нескінченно багатьох образів і уявлень, що вони не наявні у свідомості» [158, с.256, 257].

Перша, єдина й одвічна, нова на віки, істинна константа про розуміння й лікування людських душі й духа — Біблія. Чому ж кожна нова епоха продукує перманентні терміни — нове мистецтво, нова драма, нова релігія, нова ідеологія тощо? А чи може існувати відповідь на це питання? Слід розібратися.

У статті «Драма живих символів» Микола Вороний зазначає: «Здавна вже йдуть змагання про суть мистецтва <...> постараємось об’єктивно зупинитись на думках, виголошених з приводу цього одним з чільніших репрезентантів нової драми — С. Пшибишевським», який «слідком за Ш. Бодлером <...> пише: «Мистецтво <...> є виказ сутності, цебто душі,

у всіх її виявах <...> виявляє з себе відсвіт абсолютного — душі. <...> [Пшибишевський] заглиблюється в себе самого <...> шукає за мрійною зверхністю так званої дійсності найдрібнішу сітку спонукань, впливів і акцій, що з'єднують природу з людиною <...> шукає початку всіх початків <...>» [84, с.251].

Очевидно, наприклад, що ідея органічного єднання людини з природою, зокрема, в «Лісовій пісні» стала закономірною для романтично-екзистенційної спрямованості у творчості Лесі Українки. І навпаки, одна з провідних тем творчості Михайла Коцюбинського — їхній болісний розрив. Це відбувалося в результаті свідомого спотворення суспільним ладом розуміння людини як частини природи. Ненаситне бажання володарювати, втрата гармонії з природою призводить до самотності людини, що виявляється найпершою ознакою духовної, а згодом і фізичної смерті. Цілком закономірно, що письменник започаткував в українській літературі жанр «потoku свідомості», де прагнув заглибитися у нетрі несвідомого, адже «основи моральності первісно закладені у психіці людини» [278, с.65]. А оскільки Зігмунд Фройд мав людину за деструктивно-мозахічну істоту (в чому ми переконуємося одвіку — прим. Л. Г.), стан цивілізаційної моделі дуже хиткий. Підтвердження цьому — праці власне Зігмунда Фрейда, Альфреда Вебера, Георга Зіммеля, Фердинанда Тьонніса, Освальда Шпенглера — теоретиків так званої «кризи культури», що набула популярності наприкінці XIX — на початку XX століть. Напевне, подібні перманентні кризи — це спонукаючий вектор проекту внутрішньої боротьби і конфлікту культурологічної системи. Проте людину як космологічну одиницю ніколи не влаштує жоден соціально-політичний устрій, адже апріорі відомо, що істинне щастя можливе лише у Царстві Небеснім, бо земній свідомості воно не відоме.

Традиційно вважається, що нова драма не може існувати без героя-бунтівника, який не завжди виражає ідеали оточення. Проте проти чого спрямований його протест? Проти культурно-суспільно-політичного ладу?

Ні. Проти тотальної аморальної сутності духу всього земного, який, напевне, неможливо вилікувати? Знову ж таки — ні. То чого ж прагне носій ідей людини так званого нового типу? Він хоче бути справжнім, віднайти себе у житті. Та хіба ж не це було прерогативою будь-якої особистості за будь-яких часів? І що означає: віднайти? Родинне щастя, кар'єру? Чи цей бунт спрямований проти власної недосконалості, гріховної гнилизни у своїй свідомості? Адже все починається саме з думки. Тому й не зміг Зігмунд Фройд виявити й вилікувати соціальні хвороби суспільства, бо ніякі досягнення ані культури, як вважав лікар, ані цивілізаційні моделі ніколи не зможуть подолати соціально-індивідуалістичні неврози людської спільноти. Тож поки «людський розум безсилий порівняно з людськими потягами» [278, с.88], світ ніколи не зміниться. Жінка з «типовими прикметами» Наталя Павлівна — центральна фігура п'єси Володимира Винниченка «Брехня». Загубивши себе, вона намагається проводити своєрідні експерименти з пошуками себе ж, проте вони виявляються невдалими. Її ставлення до життя — нечесна гра, адже вона сама скоригувала правила цієї гри. Обрати між чоловіком і коханцем дуже важко, «для цього вона йде на компроміс із совістю і утворює цілу теорію, цілу апологію брехні <...>. Істина, — каже вона, — є постаріла брехня, всяка брехня буває істиною» [75, с.256–257] Микола Вороний зазначає: «<...> Він [Винниченко — прим. Л. Г.] <...> мислить образами, живими уявами (символами), не голими розуміннями» [75, с.255]. Аналізуючи загальну ідею п'єси «Брехня», критик висловлює філософські сентенції з приводу — що таке брехня. Він водночас і виправдовує, і засуджує ставлення суспільства до брехні як явища. «Ми зріднилися з брехнею, змаловажили її значення і дивимось на неї як на річ дрібну, звичайну. І так ведеться вже з давніх сивих часів <...>. І тим не менш в самій натурі людській, десь у психічних глибинах її, живе вічна туга за правдою <...>» [75, с.256–257]. А пошуки правди «були головним змістом російської [головно української — прим. Л. Г.] літератури від X століття; саме він визначав її ідеологічну своєрідність порівняно з іншими світовими

літературами» [323, с.142]. А «там, де відступає правда, там не виникає порожнеча — її одразу ж заповнює й підмінює брехня, маскуючись, як правило, під правду <...>» [323, с.146]. Тож існує постать Івана Стратоновича, якого Микола Вороний розглядає як «другу половину душі Наталі Павлівни — сильну і дужу. <...> автор [Винниченко] внутрішню боротьбу Наталі Павлівни виніс з її душі на білий світ, втіливши у двох образах <...>. Це є новий метод в техніці сучасної психологічної драми» [75, с.262]. Адже примат нової драми — така позиція: «Виймаючи з душі дійової особи все те, що складає трагедію її життя, автор утворює нову постать, утворює проект внутрішньої боротьби і конфлікту — і вже має дві сильні постаті, що раз у раз впливають одна на одну. Ця друга постать, будучи символом, є разом і реальністю <...> з вигляду реальна — ця постать в істоті символічна <...>» [84, с.252–254]. На думку Зігмунда Фрейда, «оскільки людина не існує ізольовано від інших людей, в її психічному житті завжди присутній «інший», з яким вона вступає в контакт, остільки і психологія особистості <...> водночас і соціальна психологія» [278, с.71]. Взагалі, слід згадати, що поділом людського характеру, аби виявити «двоїстість <...> почуттів і переживань», а також «підкреслити [їхню] суперечність» [278, с.99, 100], визначався не лише Шекспір. Каїн, убиваючи Авеля, вже розчленовував свою так звану самість [суб'єкт цілісної психіки людини] [278, с.116]. Отже, нова драма — це ще й своєрідний пошук ідеальної особистості в собі, що він закодований в символічних уявленнях про трагічний досвід минулого людства. «А оскільки відбитки давнини стали для [швейцарського психіатра Карла Густава — прим. — Л. Г.] Юнга успадкованим продуктом людської психіки, біологічно успадкованим матеріалом «колективного несвідомого», то архаїчні форми тих образів та ідей, які наче апіорно містяться в душі людини, вона має за символи» [278, с.125]. За аналогією — гріх Адама дорівнює його психіці. Тож слід повернутися до «Брехні». Відомі події призводять Наталю Павлівну до бажання хоч смертного, аби спокою і прагнення морального очищення через

самопожертву, через смерть, ведуть її до спільного знаменника — Іван Стратонович пропонує їй ціаністий калій... Для Миколи Вороного Наталя Павлівна — жертва суспільства, продукт і раба капіталістичного ладу, який зрікається подібних до неї. Адже повсякденне життя «перебігає у своїй старій атмосфері розпусти, анархії, безладдя, психозу, безпорядку, хронічного безумства, міщанської інертності, психічної аномалії (тому що це не людина, а світ став ненормальним), нікчемного безчестя...» [13, с.3]. Саме тому у новій драмі герой не в змозі ідентифікувати цивілізаційне обличчя іншого. Він — сам на сам із ворожою дійсністю. Як розцінювати його вчинки, адже він залежить від нового середовища? І хоча воно завжди залишається ніби тим самим, людина визначає та пізнає у ньому дедалі нові грані або просто намагається якомога глибше зануритися у нетрі своєї душі. Дедалі більше віддаляється від людини мета, а почуття стають менш промовистими. Весь час душі персонажів тривожить суперечність. Існує певна тривіальна схема для розкриття внутрішнього душевного стану героїв. Це підводна течія — наріжний камінь у Антона Чехова, невидима частина айсберга, яку кожен має зрозуміти зі своїх позицій.

Микола Вороний продовжує: « [У новій драмі] <...> насамперед викидається <...> монолог <...> дія ведеться переважно в діалогах <...> усуваються пристосування в формі «докладів» і оповідань про минуле життя або вдачу героя, — це штрихується кількома словами в діалозі <...> часом не буває і зовнішньої катастрофи, але вона відбувається в психологічному процесі дійових осіб, в їхньому гнітючому настрої, що розвивається *crescendo* <...>» [84, с.252–254].

Тут можна певною мірою посперечатися з Миколою Вороним. Адже нова драма насичена прихованими і відкритими діалогічними монологами—роздумами, в яких використані природні філософські сентенції. Найчастіше саме вони — крики знесилених душ, які намагаються знайти вихід із лабіринту непорозуміння себе й оточення. Не дарма ж драми Лесі Українки надзвичайно важкі для сценічного втілення, бо вона виділяє з

натовпу суспільство, з суспільства — людину, з людини — душу. А копірситися у ній — ой, як боляче! А Антон Чехов намагався вирішити промови–монологи без декоративності та прямолінійності. Вони мають органічно існувати у тканині твору. На жаль чи на щастя, не уникнув цих рис. Твори насичені ремарками та паузами, які іноді бувають красномовнішими за слова.

Отже, у статтях «Драма живих символів» і «В путях брехні» Микола Вороной відкрив нові українські цінності — нову драму як явище і Володимира Винниченка як драматурга.

У багатоплановій мистецько–культурологічній діяльності Миколи Вороного важливе місце займає аналіз творів з образотворчого мистецтва, яке породжує напрочуд полемічно–провокативні думки і з позицій сьогодення. Адже «переконлива», навіювана багатьма поколіннями науковців екстеріоризація щодо одноплановості незаперчливих думок стосовно так званого українсько–європейського штучно створеного мистецтва початку ХХ століття — продукування аналогічного способу уживання думок тотальної більшості стала виявом трагічної, на жаль, «фундаментальної» позиції мистецько–культурологічної наукової практики. В цій ситуації образотворчий аспект українсько–європейської системи критичної думки виявився одним із мистецько–культурологічних чинників кінця ХІХ — початку ХХ століть: епохи так званої модифікації свідомості та спроби створення нового абсолюту (як результат являє собою цілковитий патологічний абсурд).

Тож необхідно згадати деякі критичні праці Миколи Вороного, присвячені образотворчому мистецтву. Це, зокрема, «Сергій Васильківський (Артист–маляр).» (1903 р.) [97, с.670], де йдеться про життєвий та творчий шлях українського живописця, автора лірико–епічних пейзажів, жанрових та історичних картин [97, с.670]. До речі, критик цілком правомірно звертав увагу та зміцнював свої громадянсько–мистецькі позиції, наголошуючи на неспростовних фактах, а саме: «25 літ тому я перший українською мовою

написав поважну статтю про малярство. <...> І аж до самої революції ніхто, крім мене, поважних статей про малярство українською мовою не давав» [97, с.670]. Підтверджує ці слова одна з конструктивних, дещо ітеративних думок митця, яку часто дослідники, можливо, й свідомо, ігнорують: « <...> психологічна творчість кожного народу в певній мірі залежить від причин околиць; вони впливають на національно–культурний вигляд народу, і вони можуть бути мотором або гальмою його духового життя» [97, с.520]. Отже, послуговуючись, за німецьким філософом, засновником феноменології Едмундом Гуссерлем, розмірковуваннями щодо інтерсуб’єктивності та світу чистого досвіду, можна констатувати історичну закономірність даної позиції: іманентно–трансцендентний досвід минулих і прийдешніх поколінь «не тільки збігається зі світом, який я переживаю, але, по суті, це той самий світ, який я переживаю; аналогічно й інший має значення такого, що переживається мною в світі і, більше того, він переживається мною як такий, що відноситься до того ж самого світу, до якого він належить <...>» [194, с.205–235].

Логічний ряд об’єктивних критичних думок продовжує стаття–огляд «Всеукраїнська мистецька виставка. Малярство.» (1928 р.) [95, с.670], де Микола Вороний ставить і водночас намагається вирішити низку мистецько–культурологічних проблематик. У цій праці митець дуже схвально оцінює популяризацію образотворчого мистецтва з «засвоєнням і творенням нових форм <...> в столиці й на провінції в рр. 1926–27 <...> величезна кількість експонатів свідчить про творчу напруженість митців, хоч би не брати на увагу якості їх досягнень, а масовий характер відвідувань виставки може бути доказом того, що влаштування їх викликається дісною потребою широких мас. <...> впустити життя в мистецтво і вроси мистецтвом у життя — от що є найціннішою ознакою наших мистецьких спрямувань» [95, с.525, 526]. Дана стаття Миколи Вороного свідчить про певний симбіоз, можливо, навіть еkleктичний, ретроградних і модернових напрямків та стилів образотворчого мистецтва. Проте головний чинник — спроба індивідуумів

як єдиного світового суб'єкта процесу виявлення й осмислення нового історично–генетичного знання, «об'єктивних логічних формувань в живій інтенції логіки, з яких вони <...> виникли» [195, с.205, 235]. Адже «досвід є діяльністю, в якій для мене, того, хто досліджує, досліджуване буття «є тут» і воно є так, як воно є з усім змістом і формою буття, в якій досвід сам, завдяки інтенціонально здійснювальній діяльності, мислить його» [192, с.205–235].

Наступна стаття–аргумент Миколи Вороного, що відображає перехідний кризовий стан українського мистецтва — «Всеукраїнська мистецька виставка. Графіка. Скульптура.» (1928 р.) [95, с.672]. З її компетентними запитаннями–відповідями важко не погодитися. Цілком влучно митець висловив свій сталий погляд: «Графіка — слуга мислі» [95, с.529], яка «у нас недооцінюється» <...>. Графічний знак розуміння — спершу літера, ініціал, далі — ілюстраційний візерунок» [95, с.529]. Наводячи ряд принципів аргументів, Микола Вороний звертає увагу не лише на історичний, а й на сучасний йому погляд мистецької думки і констатує нові аспекти проблеми осмислення не лише графіки, а й гравюри: «На Україні в XVII ст. таке завдання вже виконували наші художні штрихи й дереворити, що в масовій продукції розходились дуже широко, задовольняючи потреби різного стану — чи трохи заможного козака, чи багатого шляхтича.

В сучасних умовах художня гравюра повинна зусюди в першу чергу витиснути з ужитку вуличну продукцію фотографії й олеграфії як залежалий крам передреволюційного ринку» [95, с.529]. Безумовно, зважаючи на нинішні інноваційні модифікаційні мистецтва взагалі як відбиття суспільної свідомості, більшість сучасних дослідників–культурологів і мистецтвознавців можуть висловити серйозні сумніви щодо вищенаведених фактів. Але ж ретрогради–дослідники, які звикли оперувати живими дефініційними категоріями, спілкуючись із стабільно можливим матеріалом–розвідкою, погодяться з такими роздумами–

твердженнями дисертантки. Можливо, видасться парадоксальним факт щодо розгляду системного підходу стосовно модернізаційних точок зору як на проблему реставрації першопочаткової практики критичного дослідницького погляду. Безперечно, фактор розвитку об'єктивного, а, головню, суб'єктивного світу був і залишається пріоритетним завжди. Тож постає інше питання: інтенцію розвитку людства дослідники розглядають і розглядатимуть надалі як потенційний прогрес чи невідворотно-свідомий регрес? На жаль, поки здебільшого інваріантно-інверсійні дослідження (будь-якої галузі) більшості науковців свідчать про духовно-дегресійні їхні наслідки, нехай навіть не швидкодіючі, але ж потенційно, безсумнівно, активні. «Завдяки формальній узагальненості, вони є ніби «буттям-в-собі» і «істиною-в-собі» в ідеалізованому розумінні, властивому формальній логіці та її принципам. Але в своєму відокремленні, що стосується певних галузей, ці ідеалізації являють собою дійсно великі проблеми <...>» [193, с.205–235].

Ще одним дослідницьким джерелом із питання щодо образотворчого мистецтва може бути стаття активного дослідника-практика Миколи Вороного «Олександр Архипенко» (1928) — знаного українського скульптора (1887–1964), який працював у стилі кубізму, конструктивізму, абстракціонізму, справив значний вплив на розвиток мистецтва в Західній Європі й Америці [96, с.673]. Та ж у цій розвідці насамперед цікава напрочуд аргументована систематична думка Миколи Вороного, подана ним у широкому історично-генетичному контексті. А саме — активація ролі футуризму не лише як авангардистської течії в європейському, ба, навіть і у світовому мистецтві на початку ХХ століття, а його інтерпретація в конституюванні іспанського живописця Пабло Дієго Хосе Франсиско де Паула Хуан Непомусено Марія де лос Ремедіос Кріспін Кріспіньяно де ла Сантисима Тринидад Руїс Пікассо.

Якщо подивитися на власне формулювання так званого мистецтва майбутнього з критичної точки зору, то, певна річ, воно може

видатися цілком абсурдним. Адже навіть відомі теорії планування щодо їхнього матеріалістичного аспекту, а тим паче духовного, як правило, вирізняються хибними розрахунками. А стосовно мистецтва — й поготів. Отже, варто навести думку Миколи Вороного (див. Додаток, с.232-233).

Тож визначальним фактором подальшого розмірковування дисертантки стає так звана «категорія простору» Пабло Пікассо. «Філософія — з точки зору здорового людського глузду — є, за Гегелем, «перевернутим світом» [426, с.31–44]. А тези про те, що «світ є те, що ми сприймаємо. <...> Світ — це не те, що я про нього думаю, а те, чим я живу» [306, с.5–17], можна розглядати як антитези Пабло Пікассо. Аж раптом може виникнути питання про певну демагогічність критичного світосприйняття. Таж ні, нетрадиційні методи мистецько–культурологічних досліджень, якими можна вважати вищенаведені інтерпретаційні сентенції, можливо, являють собою єдине джерело коригування, пояснення чи навіть обґрунтування нашого існування в цьому світі.

Отже, що являє собою простір як аксіологічна категорія свідомості людини? Може вона сама — цей всеоб’ємлючий простір, його перспектива чи проекція? Людство — як фізичне тіло чи як духовна непізнана свідомість? Навіщо Пабло Пікассо спрощує зокрема людину як конструктивну одиницю? [250, с.18]. Його тривимірність мислення — це своєрідне ставлення до самобуття чи «недостатність гносеологічного підходу до людської духовності»? [306, с.115].

Таким чином, знаний мислитель початку ХХ століття Микола Вороний, болісно і трагічно розуміючи всю свідому неправдивість мистецько–культурологічної сутності, зокрема, образотворчих антиконструктивних псевдонапрямків, мав за головну мету своєї унікальної творчості відродження хоча б подобу людської сутності.

У даному підрозділі — проблематика критичних інтенцій — комплексно проаналізовані преференційні аспекти мистецько–культурологічної

думки видатного європейського театрального діяча Миколи Вороного, які він розглядав та інтерпретував у контексті світових творчих кризових перетворень кінця ХІХ — початку ХХ століть.

Завдяки обраному іманентно–трансцендентному методу аналізу бездуховного імперативу, на тлі якого з'явилася нова драма як повноцінна система інтерпретації єдиного людського духу, здійснений ґрунтовний теоретичний психологічно–релігійний аналіз нової драми і зроблений неупереджений висновок — розвиток драми як одного з трьох основоположних родів художньої літератури до нової драми як морального орієнтиру стосовно свідомої реалізації духовних можливостей особистості — своєрідна модель еволюціонування людини. Також дослідження логічної структури мистецтвознавчого критичного погляду Миколи Вороного стосовно нових напрямів та стилів перехідної доби, безапеляційно переконує у тому, що здебільшого вони — штучно утворена тотальна антикультура мислення. А головне — дисертантка, полемізуючи та опонуючи разом зі знаним критиком тогочасному світовому творчому бомонду щодо вихідного багаторівневого поняття, позиціонує критичне мислення як визначний принцип людського існування, де виключно моральний потенціал стає насправді суто творчим.

3.2. Парадоксальна полемічність історико-теоретичних поглядів Миколи Вороного

Проблемні індикації, що були виявлені та розв'язані вище, цілком закономірно знаходять своє підґрунтя і продовження в історично–теоретичних наукових розробках мистецько–культурологічної думки Миколи Вороного. Цей аспект його театральної діяльності аналізуватиметься далі не лише як інтелігібельна мистецько–культурологічна субстанція, а головню як релігійна, психоаналітична, морально–етична та власне мистецько–культурологічна основа незмінної першосутності існування людства як вищої форми творчості Абсолюту. Отже, методологічна концептуалізація даного

підрозділу, за аналогією з буттям Всесвіту, містить одвічну антиполемічну дуалістичну суперечність — Бог — не-бог, трансцендентний — іманентний, дух — матерія, історія — теорія. Таким чином, трансцендентний концепт актуалізуватиметься й ототожнюватиметься з дефініцією «історія», а іманентний — з «теорією». Всупереч тотальній хибній точці зору діалектичного матеріалізму, який безбожно заперечував непізнаваність речей, кантівська «річ у собі» (через сам факт — історичні процеси, що здійснюються виключно за задумом чи попустом Бога) існує незалежно від людської свідомості [238, с.120–165]. На думку філософа В. Ф. Асмуса, «Кант не ставив ніяких меж емпіричному пізнанню речей: «Спостереження та аналіз явищ проникають у внутрішність природи, і невідомо, як далеко зайдемо ми на цьому шляху з часом» [239, с.193]. Проте як би далеко у глибину речей не вело емпіричне пізнання, додає він, «річ у собі», за Кантом, завжди залишатиметься з того боку всякого можливого для нас досвіду» [251, с.73].

Не випадково важливе місце у процесі даного дослідження займає парадокс як один із методів подолання зазначених мистецько-культурологічних суперечностей. Тож за логікою вищенаведеної позиції, іманентний концепт у даній роботі асоціюється з теорією як системою поглядів. Варто зважати на те, що теорія — гетерогенне визначення. Зокрема, цікаво стежити за ходом думок німецького філософа, опозиціонера другої генерації теоретиків Франкфуртської школи Юргена Хабермаса (див. Додаток, с.233-234). Проте у даному дослідженні трансформовану, можливо, дещо алогічну, а втім закономірну систему мислення презентує такий мистецько-культурологічний аспект: теорія як сукупність мистецькотворчих правил, що вони вигадані суто людським мозком. Отже, мета даного підрозділу — через категоричні дуалістичні антиномії та моністичні суперечності довести аксіому: без Абсолюту жоден мистецький напрямок чи течія не мають життєдайної сили, тобто

являють собою абсурдне ніщо, яке спотворює, ба навіть знищує людську духовну свідомість.

1. Релігійний концепт. «<...> у світі немає чистої матеріальності, в ньому все натхненне, здатне не лише бути, а й насолоджуватися буттям <...>» [456, с.138]. — Світ — це тотальна матерія, якій властиве приречення буттям.

Всеосяжне джерело щодо даного питання — одна з діалектичних аксіом: «будь-який об'єкт — живе протиріччя» [229, с.232]. Тож аби з'ясувати, яким чином воно відбивається у творчому мисленні Миколи Вороного, варто обґрунтувати мистецько-культурологічну доцільність його історично-теоретичних праць.

Так, зокрема, важливе місце в процесі відродження пріоритету історії духовності українського театру займає етюд Миколи Вороного «Михайло Щепкін (1788–1863)» [99, с.175], де мислитель подає важливу тенденцію: «Він [М. Щепкін] був першим теоретиком і творцем реалізму на сцені. Він порвав зв'язки з псевдокласичною та мелодраматичною школою і вказав шлях до школи реалістичної. Цим шляхом пішли його нащадки, в тім числі і корифеї української сцени» [99, с.175]. Отже, практика критичної думки буття диктує людству необхідність розуміння історичного реалізму, тобто тварного (створеного Богом) світу як категорії суб'єктивно-ідеалістичної. Глибину осмислення цієї проблеми можна простежити, зокрема, в діалектичній теології, апологети якої (один із її засновників, швейцарський філософ Карл Барт, німецький протестантський теолог Рудольф Бультман, американський протестантський теолог Рейнхольд Нібур, німецько-американський протестантський теолог і філософ Пауль Тілліх, який створив універсальну «теологію культури» та інші) розглядали її по-новому: між людством і Богом існують неподолані протиріччя, через що буття перебуває у безвиході. А Бог для людини завжди залишається таїною (що цілком закономірно — прим. — Л. Г.). Тому наближенням до Абсолюту стає віра в істинність Божественного одкровення. Власне осягнення істини, тобто волі

Бога, відкритої Ним людині — єдиний неспростовний реалізм, третій ступінь, за Платоном, «реальності — чуттєвих речей, недосконалої галузі одвічного становлення, генезису та загибелі» [18, с.15]. Хоча за православними канонами, «між Богом і людиною є і має бути певна сумірність попри всю несумірність. Якби ми заперечили це одкровення, то стало б цілком неможливим будь-яке істинне пізнання, тобто відповідне дійсності Божественного Буття» [389, с.21].

Або ж у суспільно-культурологічному європейському полі, зокрема, його театральному аспекті, традиційна система реалізму за будь-яких політичних формацій має деструктивний характер. Зокрема, безкомпромісна двоїна актор-публіка пробуває в суто утилітарній структурній позиції. Це — основа, яка рухається за діалектичним розвитком дійсності. Тож «на сцені панує застій, мертва рутинна і шаблон» [98, с.363], а «вічна логіка шукання» [98, с.365] закономірно-штучно суперечить живому мисленню. Аби розв'язати цю парадоксальну суперечність, задля порятунку власної душі суспільства як об'єкт звертається до матеріалістичного наукового реалізму. Тобто корисним для душі стає не те, що по суті таке, а те, що пропонує об'єктивна дійсність. Це — свідчення того, що реалізм пропонує суцільну антикористь, підсвідомо навіюючи кантівський позитивізм. Еволюційні протиріччя між ідеалізмом об'єктивним і суб'єктивним посилюються, а суб'єктивна свідомість стає маргінальною. Тому в результаті деструкції свідомості людина не лише віддаляється від Бога, а й посилює тріаду гріховної сутності — первородної, родової та особистої. Саме в такому стані митець узагальнює, науково доводить, а головне — створює нові основні закономірності розвитку (течії, напрямки, вчення) мистецької практики. Тож окреслився другий компонент логічного протиріччя — теорія. Власне, її якісна трансформація як систематичного усвідомлення та узагальнення мистецько-культурологічного досвіду, який, певна річ, визначають релігійний та соціально-політичний світогляди інтелектуалів. А якщо їхні душі — породження складної, некомпетентної духовної ситуації, то якими

аргументами оперуватимуть вони, виводячи зі своїх душ—ніщо мистецькі новоутворення? І як сприйматимуть їхні шедеври насамперед сучасники? Адже «діалектика художнього сприйняття завжди являє собою єдність стану й дії, не лише пасивне та несвідоме підкорення митцеві, але й осмислений акт розуміння, тлумачення, міркування, схвалення чи нерозуміння, прийняття або заперечення» [18, с.42]. Останні позиції мають бути обумовлені сценічною правдою, що ґрунтується на внутрішній правді акторської творчості; відмовою від умовності; недопустимістю штампів, а головне — присутністю мистецького переживання. Одне слово, одночасне існування в мікро— і макроакторському світі. (див. Додаток, с.234). У дослідницьких джерелах існують багато різноманітних, навіть протилежних думок щодо відречення себе, зокрема, акторами. Немає підстав не довіряти таким поглядам на цю проблему. Але це — наступна парадоксальна антиномічна суперечність. З релігійної точки зору, «організація життя нашого така, що в основі її лежить ідея — як подолати нашу індивідуальність, але не персональність» [398, с.123], а «живучи в іншому, персона <...> не перестає бути сама собою» [389, с.21].

Отже, митець, знищуючи власну індивідуальність, залишається особистістю, тобто лише соціальним суб'єктом, що для релігійного контексту — цілком прийнятна, ба навіть необхідна умова. Адже «відмовитися від того, що Бог приготував для нас — великий гріх» [392, с.187]. Проте активне використання цього принципу в мистецькій практиці призводить до здрібніння, а в результаті й знищення актором власної душі—свідомості. Наскільки це потрібно власне митцеві — вирішуватиме він сам. Але ж за аналогією з цією ідеєю вбивається душа людини в суспільно—політичному контексті. Тож людська душа перетворюється не лише на одиничний товар, — таким чином продається весь її рід від віків.

Тож дані проміжного висновку такі: релігійний концепт вищезазначеної антитези, яка була розглянута через реалізм як мистецько—

культурологічну систему, дозволяє навіть не припустити, а ствердити, що мистецький світ апріорі являє собою духовно–матеріалістичну структуру. Адже навіть кожен мікрон створений за задумом Бога. Чи може ця дуалістична структура являти собою дві моністичні субстанції? Певна річ: «У нашому баченні Бога все, що нетварне, належить Божественному порядку, а все, що створене, теж належить Богові, але як творіння. І ця творчість являє собою процес, який ми називаємо «часом». Наприкінці нашого життя часу вже не буде, і зміст його зміниться, сповнившись нескінченною силою життя Самого Бога» [392, с.186]. А вже яким буде історико–культурологічний фінал, нехай обирає людина — споконвічне людство.

2. Психоаналітичний концепт. *«Людина не може зазнавати насолоди від того, чим ніхто не цікавиться, у чому люди, які оточують її, не вбачають ніякого достоїнства»* [456, с.184]. — *Людина зазнає насолоди лише від того, що цікаво тільки їй, тобто Богові.*

Тема, яка розкриває пошук нових мистецьких форм і принципів культурологічних прецедентів у контексті вищезазначених антиномій — мистецько–культурологічний психоаналіз.

У ситуації, що склалася шляхом регресивної політики антидуховного квазіідеалізму, протягом двох останніх століть матеріалісти намагалися вважати (хоча навряд чи самі вірили в це), що психіка, тобто душа людини виникла і мала історичний прогрес завдяки активному культивуванню праці й мови індивідууму. Хоча здоровий глузд поодиноких відлюдьків світу цього завжди чинив дійовий опір цим деструктивним позиціям. Адже світ, втративши «здатність контролю над своїм розумом» [383, с.220], добровільно–тотально вкотре звільнився від Бога. Тож виникає новий аспект цієї проблеми: людська душа замовкає, але не заради того, щоб почути Бога, змиритися і спастися, як пропонує нам ісихастичне вчення, — вона німіє перед Ним через свою глибоку, свідомо обрану нищість. А примирившись із підсвідомо нав'язаною соціальною дійсністю, душа людства так само радо підсвідомо сприймає і мистецький хаос–мотлох.

Тож, падаючи у бездуховну прірву, митцеві вже неможливо зобразити предмет в адекватному задумові Абсолюту контексті. Отже, з'являється так звана альтернатива Богові — не-бог спотворює мистецьку свідомість, у результаті чого виникають і актуалізуються нові течії та напрямки як відображення людських абортивних душ, за аналогом персонажів геніального нідерландського живописця Ієроніма Босха. Нарешті, слід думати, що австрійський лікар-невропатолог Зігмунд Фройд своєю практикою визначив важливу історичну тенденцію — він здійснював психоаналіз не людини, а того не-бога, який сповнює людськість від часу первородного гріха. Показово, що ця його індикація — двояка: з одного боку, він, як і вчать святі отці, хоча й не засуджує і не бореться, проте аналізує не власне людину, а не-бога, якому людина=людство свідомо та беззастережно часто віддає перевагу, дозволяючи йому керувати власною свідомістю, де й народжуються надалі ідеї-дії. Проте, зважаючи на пануючу тоді атеїстичну практику, Зігмунд Фройд виконував цей синтетичний аналіз людської підсвідомості з деструктивних антидуховних позицій. Тож його принципова новизна втручання у свідомість людини, а головне — у підсвідомість, що дозволено лише Богові, у кожному разі апріорі зазнала поразки. Таж оскільки вчення Фрейда протягом століття все ж являє собою не автономно-маргінальний дискурс, він навіть став (що викликає щирий подив) підґрунтям для багатьох медичних концептів, тож гіпотетично можна припустити його актуалізацію і зробити спробу мистецько-культурологічного психоаналізу.

1912-го року в ґрунтовному дослідженні «Театральне мистецтво і український театр (Думки та уваги)» Микола Вороний зазначає: «Власне тепер, в цю хвилину, наш театр переживає переломну добу, коли кожна перемога коштує йому героїчних зусиль, а кожна завойована позиція відкриває ширші перспективи на його будуччину. Щоб наш театр жив і успішно розвивався, щоб він і надалі був діяльним чинником нашої національної культури, він повинен, не спиняючись, не

складаючи зброї і не звертаючи на вузькі манівці, йти непохитно тим широким шляхом, яким ідуть європейські театри. Це аксіома.» [134, с.346]. Таким чином, якщо розглядати мистецько–культурологічну думку з основних позицій психоаналізу, зокрема, мотивацію поведінки митця до супуречливо–сумнівного релігійно–морального походження творчості західного бомонду, виявляється цілком чітким сенс і зміст їхніх новостворених постулатів. Абсолютно очевидний факт: обеззброюючи божевільну людину шляхом впливу на її новонавернені низькі почуття, можна заволодіти, а згодом і успішно маніпулювати, її свідомістю, ба навіть підсвідомістю. Тож якщо у Царстві Небеснім стать людини для Бога нівелюється, а незмінним приматом залишаються її духовні надбання, наближення до Божественної сутності, то центром земного іманентного стану душі стає широкий спектр сексуальних досвідів людини — від дитячої цікавості до інтроспективних процесів протягом життя. Тож тотально узаконюється вже не поверхова солодкавість забороненого плоду, а духовно–статеве самокатування–збочення, яке подається митцем як елітарна творчість, породжена не лише розумом, а головню — тілом. Виникає логічне запитання: чому шедеври великого Рубенса не викликають відрази спустошення в людській душі? Тому що створював він їх душею–свідомістю, яка не була поїдена іржею самовдоволеного мозахізму–збочення.

Очевидно, що Микола Вороний цілком свідомо прагне відчутти цю жахливу оманливу солодкавість так званих шедеврів тогочасного західного мистецтва: « <...> вся чарівна звабливість театру, весь секрет величезного впливу його на маси міститься головним робом <...> в тім, що люди, зібравшись великою масою в однім місці, еднаються в спільних для всіх почуттях, захоплюються єдиним поривом, екстазом, ніби беруть участь в якійсь священній оргії Духу. <...> всі йдуть туди відпочити душею <...> пережити хвилини високого захвату. <...> Вибух екстазу, оргіазм — от його найголовніший стимул. І чим яскравіше воно як

мистецтво, тим більше воно розпалює в нас оргіазм. <...>» [134, с.286]. Певна річ, що Микола Вороний, неодноразово використовуючи у своїй праці медичні терміни «екстаз» і «оргазм», мав на увазі їхню душевно–духовну площину. І хоча ані в особистому листуванні, ані в архівних документах, ані в дослідницькій літературі немає жодної згадки чи посилання на фрейдівську концепцію, по суті, у цьому випадку, його підсвідомість виступала в ролі контраргументу. Тож варто навести підтвердження абсолютної мистецько–культурологічної розбіжності між двома полярними трансцендентно–іманентними твердженнями: «Щоразу, коли ми не поєднані з Богом, ми випадаємо з цього духовного світу і стаємо «плоттю», в якій Бог не зволяє жити» [384, с.163]. А вже дальші слова Миколи Вороного в рамках цієї концепції звучать, наче історичне виправдання: «В сучаснім храмі театрального мистецтва не відчувається присутність «бога» <...>. Мистецтво, відповідаючи вимогам індустрії, в кращім разі постачає добросовісний «продукт» високої фабричної марки, але не художній твір. П'єси і ролі гарненько обробляються, виглядають чистенько, коли хочете, блискуче, але бездушно і ... «пошло» [134, с.287]. Подібна гостра суперечливість думок Миколи Вороного в одній праці свідчить про непрямий, але принципово важливий вплив психоаналітичних ідей на модерністську філософію мислителя. І хоча Зігмундові Фройдю вдалося створити нову псевдопсихоаналітичну систему, проте, що абсолютно закономірно, він так і не спромігся винайти формулу творчості особистості.

Отже, за всіма вищенаведеними фактами, перебуваючи в іманентно–аналітичній площині не–бога, варто повернутися до питання психологічного впливу та цікавості, через які людина захоплюється мистецтвом. Можна прийняти точку зору Зігмунда Фрейда стосовно першооснови насолоди, яку можуть спричинити як [якісно — прим. Л. Г.] позитивні, так і негативні враження від запропонованої митцями творчої концепції [279, с.92]. Тому Микола Вороний оцінює сучасний йому

театр, що перебуває у стані спорадичного занепаду як «дешевий рід втіхи, забавку. <...> Умілість, розум, техніка тут грають другу, швидше помічну роль, і тому часом звичайна проста пісенька, шаблонова п'єса навіть у виконанні молодого недосвідченого актора або аматора можуть зробити враження, коли в тім виконанні буде хоч крапля щирого екстазу; <...> Тільки ради цього оп'яніння екстазом, колись надмірного і бурхливого, як у давніх греків, тепер потворного і убогого в своїх міщанських формах, і поспішають величезні юрби до театру. Але оргіазм сучасного театру сам по собі неглибокий змістом дедалі стає плиткішим, дрібнішим; він, як дешеве, фальсифіковане вино, одурманює голову і лишає по собі тільки важкий чад похмілля» [134, с.286–287].

Отже, колективні несвідомі бажання спотворених не–богом душ породжують жахливі «сни розуму», які вже не у гротесковій, за іспанським живописцем–філософом Франсиско Гойя, а більш, ніж натуралістичній площині панують у мистецькій свідомості людства. Як і сучасники великого митця, так і через століття по ньому далеко не всі митці дослухалися до його критичної сентенції: «Уява, що її зрадив розум, [тобто Абсолют, якого свідомо ігнорує людина — прим. Л. Г.] породжує неймовірних потвор, проте поєднана з розумом вона — мати мистецтв і джерело чудес, створюваних ними» [55, с.17]. Це спричинило появу бездуховних мистецько–культурологічних новоутворень, — зокрема, розщеплення людських душ–свідомостей у неоднозначному модерністському символізмі, з якого методично почали, сказати б, коректуватися максималістський акмеїзм, асоціально–абсурдистський імажинізм, антилюдський і квазімистецький та напрочуд гріховний футуризм, підсвідомоалогічний сюрреалізм, патологічно–емоційний, деструктивно–деформаційний експресіонізм. Тож можна припустити, що цілком справедливою видається вимога символістів — звільнити мистецтво, але від чого? Невже від реальності, що її від віку визначив Абсолют? Знову інсценується дегенеративна демагогія, адже ігнорування дійсності — абсурдно–патологічний стан свідомості.

А звертаючись до подвійності образу, можна констатувати, що у цьому випадку йдеться не про іманентно–трансцендентну сутність явища, а про егоїстичну свідомість митця, який заради власного задоволення вигадує штучно–дуалістичну спотворену подобу створеної Абсолютом сутності. Не завадить вкотре згадати, що у фундаментальній Божественній системі саме усвідомлений егоїзм трактується як дестабілізаційна трагедійність свідомості–дії людства. Отже, егоїзм, який з часом трансформується в еготизм, являє собою основу символічної конструкції душі та її несвідомих прагнень, що розкриває сутність першопочаткового психічного стану. А коли цей морально–етичний принцип підтверджується, виправдовується і зміцнюється психоаналітичним розумінням втіхи через мистецькі екстракції, то людина опиняється у свідомому полоні так званих несвідомих потягів. Хоча крайнє твердження — цілком штучно вигадане утворення, яке прагне виправдати людську думку–гріховність. «Ми повинні контролювати наш розум» [385, с.196], а «оскільки людина створена за образом Бога–Абсолюта, то <...> людська думка може йти страшенно глибоко. Коли ми отримуємо благодать Духа Святого, то наше слово і думка ідуть у безмежність. А коли Бог залишає нас із нашими силами, то раптом наша думка не йде нікуди» [397, с.138]. А оскільки важливий фактор творчої політики мистецько–культурологічної думки — її масова підтримка, тож на тотальність розуму застосовується будь–який вплив: « <...> всілякі ласки, зміна мотивів, перетворення на протилежність, ослаблення зв'язку, роздрібненість одного образу на багато, подвоєння процесів, опоетизування матеріалу, а надто символи» [279, с.93].

Таке ж значення мала теоретична складова, яка цілком логічно деформувала загальну мистецько–культурологічну тенденцію доби символістських потягів тотально–колективного свідомого. І хоча, на думку дослідників, «теорія відображає об'єктивний світ у свідомості людини, то у міру того, як змінюватиметься об'єктивний світ, повинна змінюватися і теорія» [251, с.517], є підстави думати, що подібна оцінка потребує суттєвого

не лише уточнення, а й ґрунтового перегляду. Слід вкотре підкреслити визначальний принцип: об'єктивний світ створюється й увиразнюється у суб'єктивній свідомості людини=людськості, тож теорія являє собою не методологічно обґрунтований той самий об'єктивний світ. Вона — «логічна» вигадка, виправдання людини щодо свідомого нерозуміння людиною цього реального світу. Виходячи з цього положення, людство, яке відмовилося жити за законами Бога, прагнуло створити свій світ — нову систему мислення за активної участі не-бога. Тому, ймовірно, символізм у даному контексті і започаткував відмову від предмету=його номінації=універсалії, натомість запропонувавши повернутися до середньовічного номіналізму. Таким чином, один певний предмет мільярди людей можуть кожен сприймати і називати по-своєму. Урешті-решт накреслена тенденція спровокувала новий рух думки людства — свідоме божевілля через так звані несвідомі колективні потяги. Не випадково Зіґмунд Фройд, скориставшись даною ситуацією, обґрунтовував свої медичні амбіції у такий спосіб: «Психоаналіз із його розчленуванням духовного життя людини, виявленням внутрішньопсихічних конфліктів особистості та «розшифруванням» мови несвідомого уявляється Фройдю якщо не єдиним, то принаймні найвідповіднішим методом дослідження художніх творів [мистецьких явищ — прим. Л. Г.], істинне розуміння яких визначається на підставі аналізу психологічної динаміки індивідуально-особистісної діяльності [митців — прим. Л. Г.] <...>» [279, с.94]. Така психоаналітично-мистецька політика привертала увагу багатьох митців тогочасної Європи. Тож і Микола Вороний почав упроваджувати цю практику на українську сцену, щоправда з власним коректуванням і принциповими сумнівами: «<... > новатори сцени, маючи на меті насамперед завдання чистого мистецтва <... > менше здатні були підпадати впливу буржуазних смаків, але зате дехто з них, блукаючи в сферах естетично-філософської абстракції, почав впадати прямо-таки в парадоксальні крайності. Маю тут на увазі німця Г. Фукса, що, захопившись теорією «просторових відносин», взятих ним з сфери статичних

мистецтв (архітектоніки і малярства), звузив сцену до неймовірних розмірів рельєфу, і англійця Г. Грега, цього нігіліста основ сучасного мистецтва, що марить про якісь фантасмагоричні візії з автоматичними маріонетками замість одухотворених артистів. Виходячи з прекрасної і глибокої теорії «ритму руху» як основи динамічного мистецтва, вони надали надмірно великого значення стилізовано пластичному мистецтву на сцені, і перший завдяки цьому обмежив духову творчість артиста, а другий зовсім її знегував і відкинув як ніби цілком непотрібну» [134, с.288].

Дані позиції цілком переконливо ідуть за логікою тогочасної хаотичної мистецько–культурологічної думки. Німецький критик і теоретик Георг Фукс прагнув максимального наближення театру до глядача у буквальному і переносному розуміннях цього слова. Зокрема, приматом на сцені визнавалася пластика актора. Варто звернути увагу — саме тілесні принципи на тлі так само мінімалістично наповненого художнього оформлення сцени віч–на–віч із глядачами створювали безпосередній діалог між двома семіотичними площинами — залом для глядачів і сценою. Воднораз великий Гегель у праці «Система моральності» (1802–1803) «проводить ідею, що в об'єктивному виявленні моральності індивід спізнає свою істинну сутність і через це стикається з вічністю. Його емпіричне буття і діяння стають загальними, бо у цьому випадку в ньому діє не індивідуальний, а всесвітній і абсолютний дух. У злитті з загальним людина знаходить своє справжнє призначення» [157, с.423]. У даному контексті цікаві такі його думки: « <...> подібно до того, як міміка і жест являють собою суб'єктивну мову, тілесний знак — об'єктивну; як перша нерозривна з суб'єктом і не стає вільною, так і останній залишається чимось об'єктивним і не має безпосередньо в собі свого суб'єктивного пізнання <...>» [157, с.293]. Тож згадуючи вищезазначену концепцію універсалій, справді, вона може зазнавати певної конструктивної поразки, адже людина, за Божественною логікою, являє собою єдине ціле (душа + тіло); таж при аналітичному розгляді цієї культурологічної проблеми, неможливо застосувати

метонімічний метод, адже, виявляється, що душа і тіло — це дві різні субстанції, де тілесна одиниця виступає в ролі не-бога, тобто іманентна сама собі, а отже, так би мовити, вигадана людиною=людством. Саме тому вона більш штучно цікава для свідомо несвідомого колективного безумства не глядача, а натовпу.

Перспективи розвитку вищенаведених позицій більш провокативно і прямолінійно виклав англійський актор і режисер Гордон Крег. Так, зокрема, його патологічний принцип актора–надмаріонетки не лише позбавляє актора–людину її духовної основи, це — добровільне духовне манкурство і божевілля, піднесені до міри що її неможливо навіть уявити здоровому глуздові. Очевидно, що спроба створення так званої нової людини відома ще від часів первородного гріха. Проте тоді людина ніби несвідомо зріклася своєї Божественної сутності. А нині вона з власної ініціативи прагне, зазнаючи пекельних мук, експериментуючи, приборкувати, ба навіть відрікатися від себе навіть не як створіння Бога, а взагалі — як явища на цій Землі. В результаті людина–актор перетворюється на номіналістичний символ, що розщеплюється на тисячі алогічних одиниць–персонажів. Але замість вичиненої мокрої шкіри тварини на голову [свідомість–душу] митці натягують свавілля і розпусту, а коли шкіра висихає [людська душа вмирає ще за життя], ця істота перетворюється на так званий феномен культури. А втім, чи ж не гріх захоплюватися і культивувати живий труп?

Отже наступний проміжний результат даного дослідження викликає жахливі психоаналітичні асоціації. Проведений мистецько–культурологічний психоаналіз засвідчив таке: фрейдівська концепція щодо спроби дістатися підсвідомих глибин такої напрочуд крихкої і водночас незбагненої свідомості людини виявилася цілком безбожною, а отже — квазінауковою та алогічною будь–якому здоровому глуздові. Він посягнув на таємницю людського розуму, яку Бог приховуватиме довіку, бо інакше не було б сенсу у людському духовному самовдосконаленні [381, с.208].

А оскільки людина=людство, вона апріорі не може не цікавитися тим, що, мовляв, цінують інші [питання духовної якості у цьому випадку не риторичне, а стає завданням аксіології свідомості], бо «найважча боротьба для людства — це плотська пристрасть: вона пропонує спочатку усолоду, а потім перетворюється на смерть» [385, с.199]. Щодо другої антиномії — чи здатна людина, пробуваючи в Богові, стояти на сцені? Напевно, ні. Звісно, театри як інституції ніхто не скасовуватиме. Тож, можливо, станеться диво, і те, що цікаве Богові, лунатиме зі сцени людства.

3. Деонтологічний концепт. «*Навіть у раба [митця — прим. Л. Г.] <...> є воля до влади, яка спрямовується проти господаря [глядача — прим. Л. Г.]*» [148, с.421–426]. — *Навіть у раба [митця — прим. Л. Г.] <...> немає волі до влади, яка спрямовується проти господаря [глядача — прим. Л. Г.]*.

Іманентна та суспільно–правова відповідальність за моральну шкоду, завдану митцем глядачеві — це тема синтетичного аналізу мистецько–культурологічно–деонтичної структури творчого мислення Миколи Вороного.

Історія буття людства сконституювала безліч різноманітних доктрин чи кодексів щодо структуризації законодавств релігійного та економічно–політичного життя суспільств. Так, зокрема, цілком конструктивну позицію займають православні правові положення, церковні вчення, правові акти з питань політики в галузі релігійного життя; документи, проголошені з кафедри Папою Римським або собором (визнаються рішенням власне Бога); Кодекс Юстиніана (містить фрагменти імператорських конституцій, які утворюють 12 книг; ґрунтується на Римськiм праві, що воно адаптоване до модернових економічних умов (від 2 ст. н. е.)); Кодекс Му (зведення кримінального права Давнього Китаю (бл. 10 ст. до н. е.)) чи Нюрнберзький кодекс (перша законодавча книга (1947), в якій деонтологічний аспект праць учених розглядається на рівні загальноцивілізаційного континууму) тощо. Проте людство свідомо не

укладає фіксованих на папері морально–етичних правових аксіоматичних законодавств, адже душа–совість — дефініція трансцендентна, а головню — чи ж можливо відшкодувати завдання духовних ран іншій людині=людству.

Отже, якщо думкою прямувати шляхом найменшого опору, а саме — ринковими відносинами, то за неякісний товар, що його придбали у крамниці, за ідеальних умов, покупець має отримати всі можливі компенсації — а принаймні моральну та матеріальну як гарантований мінімум. Проте, чи можливо вирішити цю складну проблему після прочитання неякісного (бездуховного) твору, перегляду антимистецької вистави чи споглядання на квазішедевральну картину? Звісно, прибічники традиційно–утилітарних принципів буття людини=людства вимагатимуть лише матеріального відшкодування їхніх душевних інтересів. А втім на цьому, так би мовити, очищення людської душі–свідомості не завершується. Виникають додаткові фактори, які насправді являють собою істотні суперечності. Так, яка доктрина зможе чітко визначити, з якою метою іде людина до того чи іншого мистецького закладу, якщо і власне індивід не має продуманої програми своєї мистецько–творчої тенденції. Хоча безпомилково можна визначити поверхові прагнення їхніх думок: задоволення насамперед гедоністичних та евдемоністичних потягів. Інтелектуальна ж складова цього процесу — індикація невизначено–розмита. Адже принесений додому (окрім вражень) буклет чи програма можуть пролежати у ящику стола роками (проте трапляються й протилежні рідкісні випадки), так і не спонукавши особистість до поглибленого вивчення й аналізу отриманого матеріалу.

У полеміку вступають дві антиномічні складові буття — духовність і театральне мистецтво. Отже, по суті, на перший погляд, багатопланові суперечності чи сперечання щодо даного питання у дійсності являють собою штучно вигадані й поставлені проблеми, що вони наче не мають вирішення. Але мовиться не про уніфікацію мислення чи почуттів. Деонтологічний

концепт тріади митець–твір–глядач виникає внаслідок падіння чи навіть втрати авторитету мистецтва, зокрема, театрального, як істинно духовного, а не лише номінально–капіталістичного прецеденту. Тому, коли глядачеві пропонують той чи інший витвір мистецтва, то обидва — і митець, і глядач мають нести відповідальність за його духовну якість, бо інакше — одного разу зруйнована душа може вже ніколи не відродитися. Тож критерій сприйняття мистецького твору від віку один — чи наближає він самосвідомість людини=людства до Божественної першооснови. Тому будь–який індивідуум, навіть абсолютно не компетентний у тонкощах створення чи аксіологічній площині так званого мистецького товару відразу відчує душею–совістю фальшивку. Проте поряд неодмінно з’явиться куратор чи засоби масової інформації занадто переконливо продовжать процес маніпулювання його свідомістю саме в цій галузі. А далі, спираючись на думку псевдоаналітиків–асів, глядач відчуватиме свою артистичну другосортність. У результаті починається викривлення, самообман, ба навіть негативне переродження свідомості людини=людства. Це — лише один із аспектів цілком свідомого знищення душ персон. Вихід із цієї ситуації лише один — впевнено і переконливо ігнорувати подібні бездуховні антимистецькі проекти.

Отже, чи можливе створення, наприклад, подібного до медичного, деонтологічного мистецького кодексу, де б зазначалися (а головню — виконувалися) етичні та юридичні норми поведінки (і не лише під час творчого процесу) митцями своїх професійних обов’язків. І наскільки конструктивною і результативною буде його актуалізація у мистецько–культурологічній системі.

Таким чином, історично–теоретична театральна практика Миколи Вороного допоможе розібратися і визначити систему взаємних морально–етичних імперативів між митцем і глядачем. «Публіка іде дивитись переважно «нову п’єсу». І коли вистава все ж таки має успіх, то на це складаються три причини: часом талановита гра окремих артистів,

достойнства самої п'єси (які актори люблять присвоювати собі) і невибагливість публіки, що або <...> все хвалить <...>, або не вміє відрізнити заслуги автора від заслуги актора. Я вже не кажу про успіх у юрби, що дивиться на театр як на «зрище» і з однаковим ентузіазмом приймає і «Саву Чалого», і «Чарівницю», аби б лиш були ефекти — стрільби, пожежа тощо» [134, с.311–312]. Тож на підставі суспільних характеристик думки публіки, зважаючи на сталі економічні переконання (адже поки саме гроші — примат буття людини), в рамках деонтологічної парадигми: чи можна спонукати або навіть законодавчо примусити митців створювати виключно духовні витвори, одне слово — мати чи повернутися у площину совісті. Адже концепція «як треба» за нормативними факторами відома й зрозуміла — шлях до Бога. Цілком імовірною видається така думка: «Люди врятовуються етичним життям, а не гностичним. І коли <...> людина каже: «Я нікого не образила протягом життя», то це етика, а не гносис. Але надійніше, коли до цієї етики приєднується і догматичне розуміння» [384, с.172]. Дивно, проте специфіка не лише мистецтва, а й культури взагалі полягає в тому, що «більшість людей живуть не вічність у Христі, а якусь дивну форму земного життя. <...> думають лише про дні, а не про вічність. <...> люди стають немилосердними. Вже зачинені двері сердець їхніх» [381, с.210–211]. Тож митець повинен шукати свій шлях «молитвою, що в серці [його — прим. Л. Г.] зринає» [381, с.210–211]. Проте, на думку Миколи Вороного, театр одвіку формувався завдяки двом визначальним чинникам — драматургії й публіці. «Театр мусив виставляти те, що постачала драматична література, але разом з тим мусив ще й потурати вимогам і смакам публіки. Ідейно він залежав від світогляду драматургів, економічно — від ласки глядачів. Ця залежність утворила йому службове становище, що нерідко принижало його самостійне культурне значення і стримувало вільний розвій. Звичайно, в різні часи разом з розвитком культури і еволюцією ідей в громадянстві мусив відмінитись і вплив зазначених

чинників на театр» [134, с.320]. Ці його мистецько–культурологічні позиції вимагають певного дешифрування у деонтологічному контексті. Чому саме драма і публіка стали релятивістськими аспектами у побудові театру як інституції. Якщо реконструювати семантику цих слів, можна отримати етичну зумовленість — всенародна моральна сотеріологічна (яка веде до спасіння) дія. Тобто вроджена (запланована Богом) потреба, яка у світському полі буття визначається як моральний закон. А дія, за фізичними законами, має свій початок і кінець, отже рух людини=людства від гріха до спасіння від нього. Варто зазначити, що в лексиконі Миколи Вороного часто звучить саме термін публіка, тобто він творить=молиться, можливо, й підсвідомо, за всіх, як і вчать святі отці. Далі Микола Вороний–мислитель наголошує на тому, що театр був змушений виставляти саме задану драматичну літературу. А оскільки зазвичай драми створювалися переважно за часів найвизначальніших суспільних перетворень, які здійснювалися саме народом (а головню — ціною його життя), тож драматурги виконували свій деонтологічний обов'язок, приносячи на олтар мистецтва головну жертву — життя людини=людства. А розглядаючи та аналізуючи це питання виключно з етичного боку — жодне, навіть шедевральне мистецьке досягнення не варте навіть не сльози, а негативного гріховного помислу душі–свідомості людини.

Наступна позиція Миколи Вороного — сервілізм митців перед публікою. У даній праці вище вже зазначалося про необхідність однаковою мірою обопільної відповідальності перед мистецьким витвором як того, хто його продукує, так і потенційного адресата. Адже творчий продукт створюють безпосередньо обидві сторони — як митець, так і глядач. Тож оскільки людина — це єдність людей, то поняття обов'язку має розшифруватися таким чином: те, що я створюю для когось, по–перше, я створюю для себе, а по–друге, хіба ж я хочу собі зла? Виходить, що так. Митець вчиняє з глядачем так, як не хотів би, щоб той вчиняв із ним і навпаки. Отже знову йдеться про відсутність цілісного духовного світогляду.

Наступний крок — перед митцем=глядачем постає дилема: вчиняти так, як я повинен або ж порушувати світову гармонію. Спираючись на таку дослідницьку концепцію, можна стверджувати, що: «Як безпосередня єдність поняття й наявного буття [мистецтво — прим. Л. Г.] являє собою таке ціле, частини якого існують не самотійно, а завдяки цілому і всередині цілого, причім ціле достоту так існує завдяки частинам. [Мистецтво — прим. Л. Г.] являє собою органічну систему» [151, с.143]. До того ж викликає сумнів така деонтологічна норма: а чи розуміє митець=глядач, які інтегруючі фактори здатні, сказати б, спровокувати появу мистецького твору, тобто в якій аксіологічно–етичній площині зароджується необхідність активного мистецького процесу. Приміром, наша гріховна свідомість здатна сприймати красу в традиційно–естетичному сенсі буття. Проте, чи можемо ми помилятися, адже найбридкіша й найпотворніша істота (лише в нашому викривленому розумінні), можливо, насправді, за канонами Божественної думки — найприємніша та найвродливіша. На жаль, поки розуміння саме таких мистецько–етичних глибин людство не в змозі досягнути. Важливо зазначити, що «любов вікує в іншому, а не в себелюбстві. <...> Але, живучи в іншому, персона–любов не перестає бути сама собою. Через цей вихід зі своїх егоїстичних меж любов доходить до володіння усім, до єднання всього у самій собі внутрішньо. Егоїстичний індивідуалізм неминуче вносить відокремлення й роз'єднання через боротьбу за своє тимчасове бування» [389, с.21]. Отже фактор прислугування чи догоджання митця глядачеві глибинно полягає у вищезазначених аспектах, бо питання грошей занадто принижує та спрощує власне мету культурологічного призначення мистецтва.

Далі аналізуватиметься широкий теоретичний контекст деонтологічної складової мистецько–культурологічної думки. Тож такі позиції Миколи Вороного–теоретика більш широко відображають його духовно–суспільні інтереси: «Правдивий театр мусить сам підносити юрбу до своєї височини. <...> Вибір п'єс і вироблення цілого репертуару в найбільшій мірі залежить

від ініціативи і рішучого голосу режисера, значить — від його доброї волі і твердої вдачі. <...> Коли як організатор трупи він мусить мати знання людської душі і практичний хист відгадування артистичних здібностей, то як організатор діяльності трупи на полі репертуару — повинен виявити широку очитаність, тонкий художній смак і точність вибору, без хитань і збочувань від обраного напрямку. <...> Яко майстер режисер мусить знати і уміти все, бути компетентним і авторитетним у всіх різноманітних галузях <...> на сцені <...> [від — прим. Л. Г.] театральної машинерії [до — прим. Л. Г.] психології» [112, с.412]. У цьому випадку Микола Вороний посилається на традиційні положення у змалюванні ідеального режисера, вдаючись до інтуїтивістських переконань. Тож мислитель чітко формулює, яким саме має бути режисер, та не переконує, у який спосіб можна досягти цієї мети, чи взагалі це можливо: «Гадаємо, що «з мудрого буде досить», і поважний аматор театру зуміє витягнути з нашого викладу те, що буде йому потрібніше і придатніше» [112, с.412]. А підтвердження авторитету інтуїції можна знайти в такому невідворотному факті: « <...> прозираючи у духовне пізнання не лише як інтуїцію, але і як настанову, ми створюємо міцніший ґрунт для того, аби будувати наше спасіння. Перед нами відкривається зміст усього космічного життя, і те, що не до вподоби Богові, ми повинні негайно відкинути» [389, с.24]. Проте історії мистецтва відомі сталі ітеративні позиції щодо поділу глядачів на більш чи менш інтелектуалізованих. Тож митцями, зокрема, Миколою Вороним, пропонується аспект поділу публіки за розумовими ознаками. А це призводить до утилітаризму чистої води, а ймовірніше — до мистецької дискримінації: «В добре уряджених театрах по великих містах такі реальні можливості бувають нерідко дуже широкі і дають повний простір естетичній ініціативі режисера, але на невеликих сценках і особливо в аматорських гуртках на селі ці можливості звужуються до найменшої міри, примушуючи обмежувати артистичний розгін вистав після певного скромного масштабу. Це повинні твердо зятямити собі особливо молоді недосвідчені режисери, щоби не заганятися задалеко в своїх

фантастичних планах. <...> В аматорських гуртках, що грають перед малорозвиненою, ще не звиклою до театру публікою, треба робити вибір п'єси головню з огляду на легкість чи трудність зрозуміння і відчуття її публікою» [107, с.415]. Таким чином, Микола Вороний пропонує довгий гносеологічний шлях від митця до глядача, цілком помилково вважаючи, що публіка освічена чи матеріально забезпечена глибше і якісніше зрозуміє ту чи іншу постановку. Це свідчить про моральний пієтизм, а за православними деонтологічними нормами, подібних так званих інтелектуалів можна ідентифікувати з плем'ям фарисейським. Про людське око вони вдають із себе рафінованих знавців мистецтва, хоча насправді являють собою духовних пустомолотів, які здебільшого віддають свої голоси (тобто створюють разом із митцем виставу) на підтримку часто антимистецтва не чистою душею, а гріховними гаманцями. Отже, «люди не знають того, що, коли вони помишляють що–небудь недобре <...>, то вони руйнують велике тіло всього людства. Через ці лихі думки й негативне ставлення до брата сама людина розбивається і відчуває своє нещастя» [388, с.190]. Тож чи можна вважати, що одного з моральних імперативів — бути чесним із самим собою — треба неухильно додержуватися заради нього самого (вигоди перед Богом)? З одного боку, це можна розцінювати як самовпевнену гордість, проте з другого — як надійну позицію мистецького мислення. А особливо важливе значення щодо цього Микола Вороний надає «вибору точного методу для виставляння п'єси на сцені. <...> Мистецька творчість хитається в межах від натуралізму до ідеалізму, і в ній виявляється буйання неспокійного людського духу, що рветься від землі до неба, від конкретного і ясного до абстрактного і туманного. <...> Методів виставляння п'єс дуже багато, але найголовніші з них три: 1) натуралістичний, що дає лише фотографічну копію зверхньої дійсності (цей метод тепер майже закинений); 2) реалістичний, що відтворює життя в його характеристичних об'явах, відкидаючи зайвий баласт в цілях «художньої правди» та віддаючи перевагу психології; і 3) умовний, або упрощений (так звана «симпліфікація»), що не відтворює дійсності, а трактує

її в своєрідний спосіб в якимсь одним естетичнім напрямі або відтворює її лише в елементарних описах сценічної обставини» [107, с.418]. Отже, який метод, із погляду деонтології, (а, можливо, й усі три), найдоцільніший. Варто зазначити, що в царині режисури Микола Вороний виступив як мистецько–креативний духовний консерватор. Тож узявши за основу деонтологічно–гуманістичний світогляд, можна стверджувати, що «люди як індивіди не здатні осягнути існування систем [мистецького — прим. Л. Г.] мислення та сприйняття, всередині яких перебувають <...> а отже, не мають над ними жодної влади, а мають лише вибір: використовувати ці системи чи бути використаними ними» [367, с.22].

Перша — натуралістична метод–система мистецько–культурологічного мислення. Отже, коли сцена перетворюється в єдине семантичне поле з залом для глядачів, відбувається процес маніпулятивної детермінації в медичному розумінні цих термінів. Сказати б, реорганізується абстрактна ситуація свідомості акторів і публіки. Вони стають однією людиною у визначеній ситуації у визначений час. Певна річ, якщо ця ситуація театральна, вона вибудовується за умов несвідомої свідомості. Тобто людина, наче продовжуючи перебувати у звичному соціологічному полі, формально абстрагується від дійсності та водночас і належить їй. Тому морально–онтологічні принципи публіки значно актуалізуються й її відповідальність за людину=людство загострюється і стає більш умотивованою. Адже «співжиттєва форма <...> найкорисніша для розширення нашої свідомості, для приготування до зустрічі з Христом Богом» [381, с.205]. Хоча епістемологічна дійсність традиційно пробуває у культурологічній площині, коли «спільне сьогодні не людське буття як всепроникаючий дух, а заяложені думки і гасла, засоби спілкування і розваги. Вони утворюють воду, в якій плавають, а не субстанцію, бути частиною якої означає буття. Спільна соціальна ситуація не вирішальна, вона — швидше те, що веде до нікчемності. Вирішальна можливість самобуття, яке ще не стало сьогодні об'єктивним в своєму світі, який включає в себе світ, спільний для

всіх, замість того, щоб підпадати під його вторгнення. Це самобуття — не сьогоднішня людина взагалі; воно полягає у неприступному для визначення завданні пізнати шляхом оволодіння долею свою історичну зв'язаність» [460, с.288–290].

Друга — реалістична метод–система мистецько–культурологічного мислення. Відносини глядач — актор можна розглядати у площині активного психологічного взаємообміну. Звісно, це — аксіома. Проте у субстанції глядач=актор одночасно відбуваються два взаємопов'язані процеси. Йдеться не про її роздвоєння, а про характерний цілісний мистецький розумовий процес, а саме — абстрактна і конкретна сутності. Отже актор, проголошуючи формально абстрактний текст, звертається до глядача у контексті конкретного факту. У свою чергу глядач, дивлячись на конкретного актора і слухаючи–дослухаючись до конкретного тексту, пробуває в абстрактному мистецько–культурологічному полі. А якщо поєднати і характеристики–положення, то в результаті абстрактна творчість актора=глядача існує в абстрактному театральному вимірі, а конкретний факт його існування на сцені підтверджує конкретний текст зіграної ним ролі. Тому з'являється можливість сказати про те, що актор і глядач пробувають у різних психологічних площинах, хоча абстрактність актора=глядача дорівнює його конкретності, бо ж «якість того, що ми [дивимося — прим. Л. Г.] настільки ж важлива, як і те, чому і як ми [дивимося — прим. Л. Г.]» [368, с.69].

Третя — умовна метод–система мистецько–культурологічного мислення. Можливо, це звучатиме парадоксально, але саме ця позиція абсурдно–особливого сприйняття світу гарантовано утворює єдність глядача і актора. Адже буття–мислення, діючи за принципом кола, щодали роз'єднує ці дві субстанції, то швидше й надійніше вони з'єднуються у просторі й часі свідомості. Відразу треба відхилити варіант пустої цікавості. Цей підхід позанауковий і занадто спрощений. Вирішення цього питання полягає у духовній деонтологічній проблематиці. Адже Христос з'явився на

цій землі не задля праведників, бо таких апріорі не існує. Він досліджує й обґрунтовує спасіння грішників. Проте це не означає, що Він приписав людству якомога більше грішити заради швидшого й абсолютного спасіння. Таж цілком очевидно, що найбільший грішник за умов щирого, а не номінально–утилітарного покаяння, безумовно, відновить свою первісну духовну цілісність. Таким чином, що більше умовно–вигаданою буде позиція мистецького витвору, тобто можливе навіть абсолютне непорозуміння глядача й актора, то ймовірніше їхні розумові системи підпорядкуються одна одній, а їхні суперечності переродяться спочатку, можливо, й у риторичні питання, а згодом — в осмислення запропонованої мистецької ситуації, а вже останнім кроком стане наукова концепція щодо логічного заперечення–ствердження в обумовленій семантичній театральній системі координат.

Тож зрозуміло, що сформувався наступний проміжний висновок, а саме — деонтологічний концепт буття митця=публіки. Безперечно, що митець має необмежену волю до влади над глядачем, адже «у видатному витворі мистецтва цікаво те, що він створює більшу, а не меншу складність і з часом стає <...> мереживом часто суперечливих культурних знаків» [368, с.71]. З другого боку, митець не може керувати свідомістю глядача, адже останній — його господар, якому треба не слугувати, а любити, тобто стати прибічником «великої культури послууху, зречення власної волі — маленької, індивідуальної волі — заради реалізації волі Отця <...>» [386, с.241]. А якщо моністично звести дві антиномії щодо даного питання, то виявиться: якщо митець=публіка має можливість маніпулювати свідомістю глядача, але щиро й беззаперечно відмовиться від цієї комбінації, тобто ошукання самого себе, то, можливо, повернеться до інтеріоризації (внутрішньо зосередиться), що й призведе до уподібнення його Богові. Отже, людина=людство повернеться до свого догріховного стану.

4. Мистецько–культурологічний концепт. « <...> Людина не здатна розвинути гармонію свого єства, і замість того, щоб виявити людськість своєї природи, вона стає лише відбитком свого заняття, своєї науки» [19, с.155]. — Людина здатна розвинути гармонію свого єства, виявляючи людськість своєї природи; вона — не лише відбиток свого заняття, своєї науки.

Тема, яка розкриє сутнісне пізнання вищенаведеної позиції антиномій — заздрість як бездуховна мистецько–культурологічна аксіома.

Ідеаційним методом, який допомагав усвідомлювати проблему заздрості як одну з системних складових людського антибуття від первородного гріха через постійну космічну зраду Ісуса Христа кожним із людини=людства, оволоділи та практикували не лише легендарні афіняни — оратор Демосфен і логограф Лісій, давньогрецький поет Гесіод, але й один зі стовпів світової філософської думки, німець Імануель Кант та його співвітчизник філософ–іраціоналіст Артур Шопенгауер, а також данський теолог, філософ і письменник Сьорен Кіркегор. Певна річ, історії відомі ще багато імен мислителів, які своїми поглядами та вченнями прагнули не лише ізолювати індивідуумів від цього гріха, але й ліквідувати його як явище у трансцендентній свідомості людини=людства. Проте основний моральний закон–присуд щодо даної проблеми виноситься Богом у посланні Святого апостола Павла до галатів: «Коли ж дух вас провадить, то ви не під Законом. Учинки тіла явні, то: перелюб, нечистість, розпуста, ідолослужіння, чари, ворожнечі, сварка, **заздрість**, гнів, суперечки, незгоди, ересі, завидки, п'янство, гулянки й подібне до цього. Я про це попереджую вас, як і попереджав був, що хто чинить так, не впадуть вони Царства Божого! <...> Не будьмо чванливі, не дражнімо один одного, не завидуймо один одному!» [286, с.222].

Складність даної індикації полягає в тому, що людина після гріхопадіння являє собою трансцендентно–іманентну двоїну (Бог і не–бог),

боротьба яких триватиме поки віку. Так, займаючись творчістю, в цьому разі, мистецькою (навіть у разі гіпотетичного відокремлення фактичного існування людини від Бога, що в принципі неможливо, наявність її у цьому світі не залежить від її вірування у будь-кого чи будь-що; отже, за аналогією митець не може нічого створювати, тобто він або не здатен творити апіорі, або продукує антимистецтво), за задумом Бога, вона відчуває радість і задоволення, що, звісно, очевидно природні фактори. Проте натхненна своєю роботою, а головню — досягненнями, вона опиняється під впливом не-бога (головного наклепника і зрадника), який змушує її гордитися собою, а як наслідок — заздрити собі. Саме цей аспект потрібно скоректувати й уточнити, адже вважається, що це почуття-гріх може виникати й діяти лише в міжособистісних відносинах соціального контексту. Проте варто спростувати цей погляд так, як і відкинути патологічну складову самодискредитаційного мистецько-культурологічного явища. Отже це враже себелюбство-заздрість — поки невиліковний вірус, яким інфікувало себе людство через Адама і Єву. А оскільки все існуюче створене Абсолютом із нічого, а точніше — із запланованого Божественною свідомістю концепту-мудрості, то заздрість являє собою цілком логічну алогічність, через яку потерпає людина як носій не лише суспільної гріховної думки, а ества гордості-заздрості власне собі. Тож згодом цей процес неминуче провокує еготизм, що він деструктивно прогресуватиме в еволюціонуванні чи розвитку мистецько-культурного поля, а фінальним акордом стає бездуховне антимистецтво.

Одна з характерних одіозних рис людини=людства — духовна короткозорість чи відверте ігнорування природними очевидними постулатами буття. « <...> праведною вчинив Бог людину, та вигадок усяких шукають вони!...» [247, с.670].

Важливо зазначити, що антропологічна глибина осмислення дефініційних індикацій — культурологія, культура, культ тощо — однаковою мірою поділяють відповідальність перед формуванням людської духовної

думки=свідомості. Отже, зрозуміло, що в науковій літературі чітко окреслена позиція шанування і поклоніння перед певним об'єктами, як–от: святі, предки, Верховна істота, кама, особистість і так далі. Проте визначальним фактором і головним аргументом щодо цього питання стає не думка аналітиків, а особистий беззаперечний авторитет Абсолюту, адже «Господь, маючи правічне буття Своє в душі смирення, виявив Свою передвічну любов у рабських формах. <...> тому що покаєння не принижує людину. Коли хтось усвідомлює себе гіршим за всяку твар, тоді він буває вищим за всяку твар: тоді він дотикається до нетварного буття. <...> ці форми рабські — любов» [395, с.241].

Проте Божественну сутність культурології як явища намагаються очорнити, хоча й фрагментарні, з погляду вічності, визначальні мистецькі принципи, за якими народжується бездуховна творчість. Далі у роботі простежуватиметься процес утворення мистецької самозадрості та його наслідки. Тож Микола Вороний, зберігаючи традиційну театральну історико–теоретичну систему, прагне якісної зміни її структури: «Відкинувши всякі ілюзії, мусимо признати, що на сучасній українській сцені талантів щось дуже забагато, а вимоги взагалі до актора, в тім числі і до нашого, стали далеко ширші і глибші, ніж перше. <...> більшої загальної освіти і удосконалення технічних засобів гри. І коли український актор <...> хоче з повагою виконувати своє високе покликання — артиста, творця самостійних художніх цінностей, він повинен задовольнити ці вимоги» [134, с.305–306]. А далі згадує думку Антона Чехова: «Не бійтесь автора ніколи. Актор — вільний художник. Ви повинні утворити образ цілком незалежний від авторового. Коли ці два образи — автора і актора зливаються в один — виникає справжній художній твір» [134, с.306]. Все це дає підставу думати, що загальний контекст душевного поля актора, тобто освіченість і зовнішня форма вираження його почувань, — це лише пустий матеріал, з якого митець створюватиме певну образну площину. Якщо до цього додається подібна, проте наче цілком

аргументована порожнеча твору автора, то консервативно–деструктивний висновок зазначеної позиції набуває очевидного, проте особливого значення: створена без Бога модель мистецького продукту — лише частка культурологічної системи. Ця ситуація подібна до цілком усвідомленого штучно вигаданого медичного концепту, коли заради того ж клятого прибуткового капіталу утворюються нові її галузі з порятунку, тільки вже не життя, а гріховного тіла–зрадника; здебільшого це нескінченний косметичний ваєр, який обома кінцями методично обґрунтовано не рятує, а спотворює життєвий ланцюг безголової риби, що витрачає мільйони на начебто вдосконалення й омолодження своєї безглуздо створеної форми, а головне — задля цього цілком законно позбавляють життя людей, які щойно вступили у фазу свого формування.

Важливо усвідомити, що нові мистецькі напрямки початку ХХ століття, які почали вимагати, зокрема, від актора і драматурга наче вищої, а часом і незрозуміло–обґрунтованої компетенції, часто були породженнями не високих духовних поривань митців, не прагненням самовдосконалення душ публіки і наближення їх до Творця, а так званою мистецько–капіталістичною трансдукцією. Так, капітал, втручаючись у генетичний духовний код людини=людства, змінює й її культурно–мистецьку спадковість. Тож рефлексією на вищенаведену позицію можна вважати таку думку мислителя Миколи Вороного: «Найболючіше місце нашого національно–культурного життя — це наш український театр. Ця інституція, немов рахітична дитина з виразними ознаками гіпертрофії і різних аномалій, розвивається мляво і тупо, а що найгірше — ця дитина має надміру подразнену амбіцію і на кожний дотик реагує страшенним вереском. Коло неї ходять навспинячки, панькаються неймовірно і зацятькують кожного, хто наслідиться рота розкрити, щоб зробити яку увагу чи подати ліки на її хворобу» [138, с.378].

Цю ситуацію варто розглянути у площині екзистенціалізму. Отже, цілком природною видається реакція автентичного першоджерела

українського театру на прагнення митцями перереконструювати його свідомість. А оскільки екзистенція (тобто існування як явище буття) не підлягає онтологічному обґрунтуванню, адже пробуває в компетенції Абсолюту, а отже — в історичній площині, за умов природного аксіоматичного гераклітового твердження: «ніщо не повторюється і не буває цілковито тотожним іншому <...> і що всі феномени є завжди множинами, які, немов потоки, не піддаються зведенню в одне ціле» [361, с.182]. У даній ситуації набуває особливого значення той факт, що кожна людина, як і взагалі все, створене Абсолютом, являє собою феноменальне явище, адже містить власну сутність. Таким чином, суть митця, а тим більше українського — патріархальна (Бог–Отець), територіально визначена Ним же, в якій головне — поклоніння Абсолюту і вшановування родини, яка ще до класичного утворення її як інституції (декалог, що його накреслив Бог на скрижалях завіту і передав Мойсею на горі Синай), була створена Адамом і Євою, а набула духовного розквіту ще за часів найпершої у світі общинної держави Аратта (бл. 6200 р. до н. е.), яка згодом отримала умовну назву трипільська археологічна культура [442, с.21]. Тому стає зрозуміло, чому процес виникнення, а тим паче штучного культивування бездуховної мистецької продукції, яка прямо пропагує «приховані знущання [над душею публіки — прим. Л. Г.] <...> які виглядають як цілком нормальні явища: буденні речі, з якими неможливо боротися» [361, с.180], викликала відповідну реакцію в мистецько–культурологічному полі тогочасного українського театру. А втім, зокрема, молоді українські актори, які шукали новизни в усьому, створили у 1916 році студію Леся Курбаса, що згодом (1918) переросла у товариство на вірі «Молодий театр». До весни 1919 року він, якому були притаманні динамічний розвиток змісту і форми (часто не сталий, хитливий) та багатогранний мистецький потенціал, утворював справжню революцію у пошуках нових мистецьких принципів. Можна було стверджувати про появу естетичного українського театру. Проте Микола Вороний займає радикальну позицію

щодо важливого прецеденту інтеграції західної театральної думки у мистецьке поле української теоретичної сценічної практики: « [Молодий — прим. Л. Г.] театр не мав ні загальної провідної ідеї, ні виразно зафіксованого обличчя <...> єдиним його стремлінням було — шукати нових форм. <...> Нічого суцільно завершеного, досконало викінченого і особливо оригінального він не дав» [83, с.403]. Також, на думку мислителя–теоретика Миколи Вороного, він не зробив жодного відкриття, а вміло, хоча часом невдало, почав засвоювати набуте на Заході. « <...> театр <...> не утворив ніякої нової школи, не тримався певного координованого плану чи напрямку, він увесь час робив лише спроби <...> метався і шукав» [136, с.403–404]. Далі Микола Вороний стверджував: «Найбільшою гальмою у розвої усього театру був власне брак знання режисерської техніки і брак техніки сценічної гри в акторів. І коли цей дефект у Курбаса значно загладжувався блисками фантазії, оригінальним концептом його природного таланту режисера, то не можна сказати цього про його артистів, котрі особливих талантів не посідали, і тому дефекти їх дикції і рухів не раз ставали перешкодою в їх творчій роботі і неміло вражали глядачів» [136, с.404]. А певним підсумком у розгляді даної теми можна вважати такий погляд Миколи Вороного: «Ті форми, до яких вдавався [Молодий театр— прим. Л. Г.], давно вже були популярними на Заході і в оригінальних концепціях таких режисерів і ідеологів сцени, як Антуан, Крег, Рейнгардт, Фукс і інші; цих форм широко вживали і театри сусідніх нам націй: польський — Сольського і російський — Станіславського, Гайдебурова, Мейєрхольда. Заслуга Молодого театру полягала в тім, що він перший рішуче почав засвоювати ті форми на українській сцені і що ті форми намагався виявити часами в цікавій, а часом хоч і в невдалій, але будь–що–будь в своїй власній інтерпретації» [136, с.403]. Цей ретроспективний аналіз вищенаведеної мистецької події Микола Вороний здійснив під час еміграції до Варшави (1920–1926), де він займав посаду старшого аташе з правами радника (з питань культури). Отже мислитель

пробував у той час безпосередньо в мистецькому епіцентрі Європи, де міг спостерігати не лише за впровадженням широкомасштабних реформ творчої думки митців, а й за їхніми наслідками у свідомості європейської публіки, яка існувала в умовах «спроб редукції життя до «маленької приватної справи» <...> одномірного світу, позбавленого культури й душі, цілком підпорядкованого законам ринка та політики речей — своєрідного заводу, що фабрикує знедолених <...>» [361, с.180–181]. Очевидно, що тлумачення зазначених фрагментів буде абсолютно зайвим. Тому варто надати слово власне видатному українському театральному режисерові, актору, теоретику, драматургові, публіцисту і перекладачеві Лесеві Курбасу. Тож реформатор українського театру пояснював і відстоював свою творчу позицію таким чином: «Література заволоділа театром і втратила театр і актора. Жест, слово і всі інші засоби акторського мистецтва загинули, а лишилася сама «життєвість», — як ілюстрація до літературних сантиментів та гримас. Але мистецтво — не ретушування природи, а самобутнє світовідчуження та індивідуальна передача її. Мусимо або погодитися з цим, або викинути актора з кола митців і поставити його поруч з імітатором підміського кабаре <...>» [267]. Тож осмислюючи мистецько–етичні проблеми тогочасної європейської театральної культури, Лесь Курбас зазначав: «Прекрасно вірити, прекрасно горіти і прекрасно згоріти дотла у своїй вірі, хоч би вона і помилкою [чого вона була варта сучасникам і прийдешнім поколінням — прим. Л. Г.] була <...> я особисто вірю <...> зародився остаточно новий український театр» [267]. А згодом він скаже: «Молодий театр» був скринькою, що розкрила всі формальні можливості, які зараз є дійсністю в українському театрі» [270, с.24]. А в такий спосіб режисер–реформатор характеризує власний духовний розвиток, який став одним із ключів до розуміння його творчості: «Мистецтво є настільки однією з паралельних частин продовженостей життя, космосу, оскільки воно — річ органічна, що ніякою формулою, зобов'язуючою для всіх часів, не можна його вичерпати, так само, як не можна вичерпати життя і всесвіт <...>. Нехай не говорять, що

мистецтво — це фізіологія. Ми є мі–кро–кос–мос» [266, с.70–71]. А ось до яких нюансів удався у своїх працях, визначаючи платформу «Молодого театру», один зі знаних театрознавців і педагогів Петро Рулін: « <...> Курбас декларував іменем своєї трупи довгий, на роки розрахований, шлях створення нового українського театру, шлях наполегливої боротьби його за набуття загальної й фахової культури. Декларації бракувало, щоправда, цілком чіткого розуміння своїх майбутніх шляхів. <...> але головне, що відзначало цю декларацію, — це виразно подана настанова на творення оригінального й високоякісного українського театру, на розрив з провінціальною його обмеженістю» [363, с.47]. Також театрознавець не обминає увагою «неоднотайність складу театру; на той час виразно намітилась в ньому боротьба двох течій — на експериментальні пошуки умовного театру й на виробничу лінію в звичайному реалістично–психологічному напрямку. Од настанови на шукання художньої форми вистави усім акторським гуртом театр прийшов до «признання постулату режисури: театр мусить бути театром єдиної волі, театром поки що режисера» [268, с.19]. Далі слід навести підсумкову думку Петра Руліна (див. Додаток, с.234-235). Отже, так зване вільне мистецтво, пропаговане Лесем Курбасом, у свідомості української публіки асоціювалося з неодмінною функцією його соціального характеру, що й спонукало її до бажання діяти в соціальному житті не згідно з совістю — найвідданішим куратором людського буття, а відповідно до вимушених маніпулятивних потреб мистецько–соціально–економічної системи. Тому приклад «Молодого театру» — це мікросистема макрокосмосу театральної думки мистецько–культурологічної європейської структури, «економічний розвиток [якої— прим. Л. Г.] йшов швидше, ніж розвиток характеру [так званої людини нового типу — модерної істоти— прим. Л. Г.], і розрив між еволюцією економічною і еволюцією психологічною призвів до того, що в процесі звичайної економічної діяльності психологічні потреби вже не задовольняються» [423, с.230–247]. Варто зазначити важливе об'єктивне

значення цього процесу, проектуючи його на новачі, запроваджені при розробці основних принципів психології мистецької творчості. «Цей процес складається з трьох актів: 1) первісного замислу, що виникає з психічного зворушення під впливом певного враження від якогось твору чи явища; 2) аналітичного студіювання та технічного опрацювання теми й матеріалу; 3) художнього синтезу у викінченій образній креації артиста» [87, с.439].

Таким чином, від заздрості, яка має суспільний характер і спровокована інтересом до новітніх західних мистецько–психологічних методів та тенденції до реалізації їхніх руйнівних бездуховних поривань, варто звернутися до власне самозаздрості митця, яка стала вирішальною складовою цілісної системи вищенаведеної інтенції. Градацію ускладнення мистецького процесу, здійсненого Миколою Вороним, згідно з релігійно–культурологічними принципами, можна проаналізувати у розумінні ставлення людини до себе=всесвіту.

Перша позиція. Актор як відвічна соціальна одиниця, ознайомившись із твором автора, поринає у створений (вигаданий) ним світ, переймається його навіюванням і розчиняється у ньому. Отже, виникають міжособові взаємини не лише з автором твору, а насамперед із самим собою. Далі митець порівнює свої психічні та фізіологічні можливості й уявляє, яким чином він реалізуватиме цей образ у мистецькому фрустраційному полі. Наступний крок — актор шукає точки зіткнення зі своєю душею, тобто вирішує, чи давати режисерові (авторові) добровільну згоду на її маніпулювання. Далі він стає запропонованою сценічною постаттю, а отже й її душею (та ж це — неможливо!!!). Ось на цьому стику можливих неможливостей, треба думати, починає діяти не–бог. Актор, зачаровуючись роллю, активує свою сутність. Тобто індивідуальність актора, а по суті — духовна цілісність людини, наче в материнській утробі, починає зіщулюватися від зовнішніх подразників — мистецьких рефлексій. А у разі, якщо вони — негативні, перетерплювати духовне маніпулювання=насилля, а

згодом — спотворюватися. Таким чином, теорія універсального актора — це тлумачення сприйняття будь-яких духовних подразників. Тож на противагу їм дилетанти, так би мовити, випадаючи з творчої обойми, зберігають власну душу більш цілісною.

Друга і третя позиції. До роботи залучається фізіологічно-аналітичний сегмент процесу думання актора (митця). Цей шлях може призвести творчий феномен до неймовірних комбінацій, адже «скільки інстинктів, стільки й однакових і не зрівнянних між собою рішень однієї й тієї ж проблеми» [408, с.228–235]. У даному контексті викликають інтерес два визначальних значення — інтелект актора та рефлексивна складова його мислення. Тож спочатку відбувається процес максимального спрощення актором предмету-образу, що він його пізнає. Він викликає певні асоціації у своїй уяві, потім намагається їх усвідомити=відчути, а вони у свою чергу провокують у ньому потрібні відчуття для рефлексивного відтворення того чи іншого образу. А якщо погодитися з думкою, що людина ніколи не змінювалася і надалі таке не станеться, то й в даному розумовому процесі вона лише відходить убік від своєї реальності і, виконуючи роль, вона проживатиме свої рефлексії, не відкидаючи свою сутність, лише усвідомлюючи час і простір себе іншої. Та жахливість ситуації полягає в тому, що в цей момент актор наче зупиняє своє мислення й переходить у фазу іншої свідомості. Тому подібне самовідштовхування свого єства нагадує своєрідну клінічну духовну смерть мозку. Стає зрозуміло, чому вкрай важливий постійний контроль людини над власним розумом. «Якщо ми викидаємо з [нього — прим. Л. Г.] образи людей, які образили нас, і власне акт образи, то ми перемогли — пристрасть не діє в нас, і, зберігши принцип «не віддати розуму», ми живемо вільно». [385, с.199]. За аналогією актор має уникати ролей, які, сказати б, ображають його розум. А коли актор (митець) закінчує аналізувати власний психічний стан, він має обрати — відмовитися чи задовольнити практичне втілення власної свідомості. Також важливим елементом стає визначення її необхідності — зануритися в себе чи визначити

її причини й наслідки. Тобто бути феноменом мистецької думки і усвідомлювати це — проблематично. Тож людина існує у світі, але чи усвідомлює вона цей процес? Модель ролі, на яку лише рефлексує актор і її виконання, тобто мислення у фазі іншої свідомості — це різні, навіть полярні аспекти втручання людини в іншу реальність. Тому, коли Микола Вороний зазначає, що «це тяжка скропулятна робота тверезої проникливої мислі, що певну суму різнорідних, різноманітних і неоднаково сильних інспірацій, випадкових спостережень, відчужань і рефлексійних заміток з'єднує й зливає в один стислий артистичний організм, регулює й гармонізує його естетичний рух» [87, с.441], виникає необхідність дещо скоригувати його погляд. Слід припустити, що процес рефлексування наче облагороджує актора, як того, хто продукує світ мистецтва. Тож спочатку варто розглянути стадію відносної рефлексії, що притаманна взагалі мистецькому процесу, в полі зору якої знаходиться не лише безпосередньо певний персонаж, але й його протилежність. Тож актор має бачити в позитиві негатив і навпаки. Як результат — «будучи відносною, вона [рефлексія— прим. Л. Г.] щоразу знову натрапляє лише на яку-небудь спонуку, кружляє тільки серед таких жадань і ніколи не піднімається вище всієї цієї сфери спонук» [160, с.24]. А за версією абсолютної практичної рефлексії, митець знаходиться поза ницим бажанням і не залежить від зовнішнього оточення. Такий стан — наближення до трансцендентного поля земної творчості (розпис храмів, Григоріанський хорал, органні твори тощо). А вже фаза нескінченної рефлексії — співвідношення людини з самою собою, це — «коріння самої нескінченної сутності. Воно — цілковите абстрагування від усього скінченного. <...> Ця чиста форма являє собою водночас і свій власний зміст» [160, с.24]. Зрозуміло, що це — стан найвищого духовного просвітлення, Божої благодаті, коли свята персона вже не має розуміння про своє фактичне перебування.

Виходячи з аналізу мистецько-філософської практики, можна стверджувати, що проблема театральної (найнижчої — відносної) рефлексії

полягає в тому, що актор, розмінюючи свою свідомість=душу на різноманітні персонажі–мету, «які внаслідок неоднаковості їхніх різних боків нікчемніють, його здатність від усієї душі прямувати до суттєвого у цілому слабне. Якщо людина перетворює задоволення [процес створення ролі та її виконання — прим. Л. Г.] на мету, то така рефлексія позбавляє його прагнення вийти за межі задоволення та здійснити що–небудь більш високе» [159, с.59]. А саме ця мета — головна у мистецтві...

Висновки до Розділу 3

На підставі проведеного мистецько–культурологічного аналізу видається цілком імовірним факт, що обструктивна мистецька політика, яку розпочала, а, очевидно, штучно створила європейська артистична еліта, а українська досить наївно повірила–зацікавилася нею на початку ХХ століття замість очевидного несприйняття та щирого сумніву щодо неї, прибільшила вплив її демагогічного характеру та посилила авторитарність на теренах традиційного мистецько–культурологічного поля, для якого була характерною певна на той час формально–термінологічна мистецька невизначеність. Отже, консервативні погляди найдавнішої у світі цивілізації українського етносу у паліативний спосіб намагалися «покращити», ба навіть «олюднити» через посилення ролі нових, украй активних творчих елементів, наче під проводом провіденціалізму нової якості. Проте за вирішення цього питання бралися поодинокі культурно–філософсько–релігійні сили, одним із представників яких був оригінальний театральний діяч, мислитель–філософ Микола Вороний. Саме він намагався впорядкувати хаотичну та вкрай суперечливу антирелігійну мистецьку лихоманку. Усвідомлюючи її деструктивні наслідки стосовно еволюційної перспективи людини=людства, він послідовно, шляхом логічного, науково–дослідного переконання намагався сформулювати у свідомості європейської публіки не лише цільові релігійні мистецькі установки, а й ступінь відповідальності за подолання

самотності людини у вирі гріховного мистецтва через спокутування гріха шляхом його усвідомлення.

Висновок даних мистецько–культурологічних концептів не вирішує, а ставить питання щодо перегляду загальноприйнятої тези про заздрість як норму не лише суспільного, а, зокрема, й культурологічного та мистецтвознавчого полів. Вищенаведені думки дають привід до визначення факту самозаздрості індивіда, в цьому разі — митця. Як результат, людина, яка існує у сфері мистецької акцидентальності, не здатна бути гармонійним суб'єктом, адже пробуває і залишається лише на найнижчій стадії свого духовного буття. Тому її людськість тотожна егоїзму=заздрості собі ж. Вона лише субстанційна тінь, яка, цілком присвячуючи себе улюбленій справі (що спотворює її духовне єство), нівелює, ба навіть знищує себе в ній. Отже, людська душа актора кладеться на вівтар не–бога. У відповідь постає логічне запитання: навіщо Бог ціною власного життя рятував людину=людство, яке цілком свідомо і наполегливо щоразу розпинає Його???

У розділі здійснена спроба відродження духовної мистецької критики через театральнo–критичний концептуальний корпус Миколи Вороного, де мислитель позиціонує себе як прихильник визначальних установ театральнo–критичної практики. Питання щодо позитивних інтенцій сучасної мислителєві критиці він вирішує, звертаючись до онтологічно–гносеологічної історії людини=людства.

У роботі, зокрема, розглядаються такі мистецько–суспільні індикації: добровільний духовний остракізм; норми мистецтва як об'єктивні чи суб'єктивні імперативи; одіозний егалітаризм; утилітарна складова критичної практики; чи є мистецтво релігією; суб'єктивні й об'єктивні фактори канонів критичних досліджень Миколи Вороного й сприйняття їх суб'єктами творчості та масовими споживачами; есхатологія філософії та релігії духа нової драми в українськo–європейській театральній системі кінця XIX — початку XX століть; нова людина (іманентний концепт) у новій драмі

набуває свою Божественну сутність (трансцендентний концепт); духовна фрустрація людини на початку ХХ століття; нова драма як культурологічно–психоаналітичний чинник українсько–європейської театральної системи кінця ХІХ — початку ХХ століть.

Цілком необхідним у дослідженні виявився аналіз праць Миколи Вороного з образотворчого мистецтва, де митець, усвідомлюючи штучність художніх антиконструктивних псевдонапрямків, прагнув своєю творчістю реставрувати щонайменше подобу людської сутності.

У розділі розглянуті дуалістичні суперечності: Бог — не–бог, дух — матерія, історія — теорія, трансцендентний — іманентний концепти, де трансцендентний концепт ототожнюється з визначенням «історія», а іманентний — з «теорією». Завдяки дуалістичним антиноміям та моністичним суперечностям у роботі доведена аксіома: свідомість людини не існує без Бога. Задля вирішення цього питання проаналізовані запропоновані дисертанткою концепти: 1) релігійний — мистецький світ апріорі являє собою духовно–матеріалістичну структуру, проте лише людина може обрати свій історико–культурологічний фінал; 2) психоаналітичний — австрійський невропатолог Зігмунд Фройд досліджував душу людини=людства за канонами не–бога. У результаті чого його теорії були антибожеськими, а тому — ненауковими; а також — людина, яка пізнала Бога, не повинна існувати у театральному полі; 3) деонтологічний — у разі відмови митця=публіки від можливості маніпулювання свідомістю глядача відбудеться процес інтеріоризації, а як наслідок — повернення людини=людства до початкового, ідеального — догріховного стану; 4) мистецько–культурологічний концепт — якщо людина має за мету лише гедоністичну складову мистецькотворчого буття, на цьому зупиняється її зростання як індивідуума.

ВИСНОВКИ

За результатами здійсненого дослідження, що засвідчили актуальність змодельованої теми та підтвердили розв'язання експериментальних проблем, з'явилися підстави для таких висновків.

1. Культурологія як цілісна система буттєвого модуля людини=людства формально–інституціонально сформувалася наприкінці XIX століття, проте закономірно–логічно вона існувала правічно, адже, за задумом Бога, вклонятися і шанувати можливо лише Його і виконувати лише Його істинну волю.

Культурологія ж світу цього набула кардинально інших, бездуховних форм і спотворила сенс свого буттєвого концепту, ставши, зокрема, похідною від капітало=свідомості іманентного індивідуума. Культура і капітал — обидва штучно утворені принципи, які не лише формально пов'язані, а, ймовірно, й тотожні. Первородний гріх спотворив людську, а, як наслідок, і мистецьку свідомість, у результаті чого виникли й свідомо—тотально поширилися нові течії та напрямки як відображення людських антидуш. Вперше у дослідженні постать Миколи Вороного аналізується у культурологічному та мистецтвознавчому полях із релігійної, соціально—економічної та власне театрознавчої концепції.

2. Опрацьований значний масив наукових праць і вчень (понад 500 одиниць), серед яких прямий матеріал займає маленьку частку, що свідчить про відсутність інформаційно—аналітичної глибини театральні—культурологічної та мистецької інституцій щодо вивчення творчого доробку Миколи Вороного. Цілком закономірно, що праці репресованої постаті митця були протягом півстоліття штучно—свідомо стерті з історичної пам'яті кількох поколінь, проте свідомі українці не забували про його неоціненний внесок у штучно—бездуховне мистецтво ХХ століття.

У дослідженні ґрунтовно проаналізовані ключові моменти творчої свідомості Миколи Вороного, що знайшли своє відображення в оригінальних працях митця (72 позиції), серед яких — листування, критичні, теоретичні та історичні праці, творчі портрети, рецензії та статті, що охоплюють часовий простір їхнього написання від 1892 до 1936 року. А перевидавалися деякі з них востаннє 1996 року. Таким чином, у дисертації акцентується на працях Миколи Вороного вперше у мистецько—культурологічному полі, а саме — у царинах театральної та літературної критики, мистецтвознавства та спогадів.

Опрацювання критично—історичної індикації літературних джерел у дисертації здійснене за трьома напрямками: 1) власне вибрані дисертанткою твори Миколи Вороного; 2) праці мислителя з передмовами видатних

літературознавців і мистецтвознавців; 3) писання — опосередковане підґрунтя щодо осягнення постаті митця (релігійні, культурологічні, філософські, економічні та ін.)

3. В основу структури дисертації покладений діалогічний принцип між іманентним і трансцендентним світобуттями. Він присутній у кожній з атомарних концепцій дослідження. Ця розмова становить ключовий мистецько–культурологічний принцип спілкування людини=людства: від мікрокосму — людина=Всесвіт до макрокосму: людина || Бог. У семантичній площині дослідження ці визначення «властивого» та «того, що виходить за межі» диференціюються в антиноміях й антитезах. У дисертації цей діалог відбувається не лише в просторово–часовому історичному ареалі, а й сягає надвічної свідомості Абсолюту.

4. Вищезазначені теоретико–методологічні позиції дозволили авторові розвідки стверджувати нову доказову думку щодо розшифрування понять «цивілізація», «капітал», «власність», «культура», «творчість», «театр», «психоаналіз», «свідомість людини=людства». У роботі вони функціонують–балансують на тонкій мистецько–культурологічній межі — від найсвятішого до найгрішнішого.

Отже, вищенаведені ідіоми–неологізми, артикульовані дисертанткою — очевидні, сталі, беззаперечні поняття, якими свідомо живе світ, проте відверто ігнорує їхні подібні позиціонування, адже вважає існуюче буття або невідворотно–приреченим, або ж навпаки, помилково–штучно — раєм на Землі. Дані поняття — природна основа гріховної свідомості людини=людства. У роботі ґрунтовно доведені кожне з цих ідіом–неологізмів, а висновком і правом на їхнє існування стала беззаперечна авторська позиція: культурологія виявилася податком на духовний контент.

5. Охарактеризовані й проаналізовані суспільно–політичні процеси на межі XIX–XX століть і виявлений економічний чинник — капіталізм — який спричинив кризу мистецько–культурологічної свідомості

людини=людства, а також змодельований напрямок думок–рефлексій Миколи Вороного, який із лояльною безвихіддю, проте критикуючи, ставився до закономірної світової онтології.

У дисертації акцентується на тотальній кризі Європи та Російської імперії. Матеріалістично–капіталістичний примат кінця XIX — початку XX століть спричинив чергову хвилю штучно спровокованих революцій, війн, пандемічних хвороб, самогубств, нових економічних формацій. Існування Російської імперії, взагалі, як і будь–якої іншої, зокрема, Римської, забезпечене завдяки одвічному рабству закономірній більшості індивідуумів. Причому рабство треба ідентифікувати не як певну суспільно–політичну формацію, а як довічну єдину конфігурацію земного гріховного буття за умов будь–якого устрою та установ його облаштування й утримання. А оскільки вільним і Божественно–духовним мистецтво і культура можуть бути виключно у відповідних суспільно–економічно–політичних утвореннях, то зазначена перехідна епоха априорі не могла вирізнятися високими духовними показниками. Таким чином, світові мистецькі шедеври та наукові досягнення кінця XIX — початку XX століття були породженнями не їхніх авторів, а тих, хто забезпечував їм умови для певної творчо–розумової праці.

6. Опрацьовані теоретично–практичні засади еволюції мислення Миколи Вороного як культуролога та мистецтвознавця, унікального дослідника психології та філософії театру. Митець активно усвідомлював західноєвропейську мистецько–культурологічну практику і намагався зберегти вільне первозданне українське духовне перетворення, прагнув відтворити справді національний український театр. Тож Микола Вороний, активно розробляючи пропедевтичні матеріали і видаючи театральні–мистецькі розробки, створюючи театральні інституції, які в своїй основі були мистецько–культурологічним імперативом, розпочав заснування українсько–європейського аматорського та професійного театрів.

У дисертації зазначено, що, зокрема, як педагог Микола Вороний викладав дикцію і декламацію в «Комерційній школі» й Театральному училищі при «Товаристві мистецтва і літератури», став засновником «Українських вищих Драматичних курсів» і «Української Драматичної Школи», служив завідуючим літературною частиною у театрі Миколи Садовського, став одним із фундаторів, директором і режисером Українського Національного театру, служив артистом і режисером у кількох театрах, генерував власні думки стосовно культурологічно–мистецької аксіології у театрознавчих і мистецтвознавчих статтях, побачила світ його фундаментальна праця «Театр і драма».

7. Проаналізоване засилля релігійно–філософських, естетично–художніх та соціально–економічних штучно навіюваних думок в Україні=Європі та Росії у суспільно–політичному й мистецькому житті України. Воно являло собою жорстоке протистояння природних учень Абсолюту і квазібуттєвих положень, які знищували (знищують і дотепер!) душу=свідомість людини=людства. Головне з них — втручання у несвідомі психічні процеси людської істоти. Похідним означився вплив=керування свідомістю атома індивідуума капіталом, а як наслідок — бездуховним мистецтвом.

У дисертації запропонована, проаналізована і доведена така авторська думка: якщо Зігмунду Фроїду, який намагався дістатися глибини людської свідомості, а головне — підсвідомості, що вже — великий гріх, бо це — прерогатива виключно Бога, не вдалася ця провокація–експеримент, то капітал, який міцно й навічно засів у мозку більшості людей=людства, став власне їхньою свідомістю.

8. Виявлені творчі шукання Миколи Вороного в європейському діалогічно–культурному просторі на межі XIX — XX століть. Доба спорадичного так званого модернізму часів грандіозно–тотального безладдя змушувала людину=людство до свідомого самогубства з метою свідомого ж відродження. Отже, Микола Вороний прагнув самоідентифікуватися й

очиститися. Реалізовував він це через усвідомлення насамперед власного мистецтва, вважаючи, що саме соціальний характер театру став його визначною індикацією.

У дослідженні стверджується, що тогочасна європеїзація українського театру стала черговою спробою позбавити мистецтво власне його мистецької сутності — закономірної духовності Творця, бо так званий формат капіталізації всього суцього позбавляє людину Божественної краси в універсальному сенсі слова, а отже, відповідними стають мистецтво і культура. Адже цивілізація у період постАратти здебільшого набула рис прагматичної утилітарності. У роботі стверджується, що насправді театральна публіка — це гроші, а не розум, почуття та емоції людини=людства.

Варто підкреслити, що кінець XIX — початок XX століть позначився штучним всеосяжним обманом імовірності всезнання, проте зрозуміло, що навіть найосвіченіший індивідуум реально не володіє жодним знанням. Тому самосвідомість світової людини займається не більше і не менше як самоощуканством.

До того ж у дослідженні доведена важливість думки Миколи Вороного щодо соціального характеру театру. Саме через кризу соціальності як світового явища стався занепад власне тогочасного українського театру. Але, з другого боку, загальне соціальне порозуміння апріорі неможливе, бо кожна людина=людство — неповторна, а тому—то — дивляться виставу сотні чи тисячі особистостей, а бачать кожен у своїй розумово—духовній площині.

9. Проаналізована діяльність Миколи Вороного за період «десятилітнього сторіччя» (1910–1920—ті роки), а саме — його мистецтвознавча та культуротворча місії: митець не лише інформував, а й формував думки мільйонів поціновувачів театру.

У дисертації озвучена та проаналізована смислотворча дефініція письменника Євгенія Замятіна («десятилітнє сторіччя»), коли природничо—

наукове знання трансформувалося у гуманітарно–філологічний тип мислення. Саме тоді з'явилася істинна можливість пізнати іншу людину, тобто вlane себе. А водночас констатується одність розумів. Як результат — у дослідженні проаналізовані гуманітарно–природничі індикації у діалозі релігійно–буттєвих і філософсько–культурологічних категорій: смирення — гордість, мова (спілкування) — мовчання (ісихазм), самотність — суспільне співжиття. Тож у роботі цю гіпотетичну бесіду з Миколою Вороним провадить Николай Страхов у площині філософії як культури розуміння. У свою чергу авторкою подана полемічна модель відповідей і запитань Миколи Вороного — розкодування натуралістичної драми через релігійні канони.

Таким чином, анатомічно–фізіологічна антропологія спрямувала людину=людство до трансцендентної культури свідомості.

10. Проблематика мистецтвознавчих проблем у світлі мислення Миколи Вороного окреслила теми для досліджень тогочасних мистецьких питань у контексті соціально–психологічного та економічного огляду індивідуумів та явищ зі збереженням симбіозу загальних та індивідуальних положень. Митець ставив собі за мету заснування не лише Національного театру, а й відродження духовного й професійного приматів культурологічно–театральної критики. Микола Вороний гостро ставив питання й про соціально–юридичний бік не лише творчої думки, а головню — елементарного виживання акторства.

11. Микола Вороний як класик культурологічно–театральної та мистецтвознавчої думок і практик сформував культуру початку ХХІ століття:

– став засновником Українського Національного театру не лише як тодішньої творчо–економічної структурної одиниці, а головним чином — як майбутньої духовно–культурної української=європейської свідомості людини=людства.

– теоретичні розробки митця стали міцним підґрунтям для широчині кругоглядних інтересів театральної думки всього ХХ століття (вирізняв три

головних методи виставляння п'єс — натуралістичний, реалістичний та умовний, пояснюючи їх у сучасному (XXI століття) розумінні).

– сприяв актуалізації українського=європейського мистецько-культурологічного мислення XX століття, що нині можна розглядати як усвідомлення онтологічно-гносеологічного модуля людини.

Аналітичне обміркування духовно-актуальної теми стало досить скромним через визначені межі дисертації. Залишається необхідність подальшого ретельного студіювання мистецької та культурологічно-театральної творчих систем Миколи Вороного.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Архівні матеріали

1. Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН України. Ф. 3, №1614. С. 117–120.
2. Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН України. Ф.3, №1620. С. 305–310.
3. Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН України. Ф. 81. №71.

Літературні джерела та література

4. Автографи українських і російських письменників: Анот. покажч. АН УРСР. Львів наук. б-ка ім. В. Стефаника. Уклав П. Г. Баб'як. Львів, 1976. 206 с.
5. Андерсон П. Размышления о западном марксизме; На путях исторического материализма. Пер. с англ. Москва: Интер–Версо, 1991. 272 с.
6. Антология мировой философии: В 4 т. Москва: Мысль, 1969–1972. Т. 1–4.
7. Антонов Е. А. Антропоцентризм и понимающая философия. Понимающая философия Н. Н. Страхова. С. М. Климова, Н. П. Ильин и др. // Н. Н. Страхов в диалогах с современниками. Философия как культура понимания. Санкт–Петербург: Алетейя, 2010. 208 с.
8. Антонов Е. А. Понимающая философия Н. Н. Страхова. С. М. Климова, Н. П. Ильин и др. // Н. Н. Страхов в диалогах с современниками. Философия как культура понимания. Санкт–Петербург: Алетейя. 2010. 208 с.
9. Антонов Е. А. Проблема понимания. Понимающая философия Н. Н. Страхова. С. М. Климова, Н. П. Ильин и др. // Н. Н. Страхов в диалогах

с современниками. Философия как культура понимания. Санкт–Петербург: Алетейя. 2010. 208 с.

10. Антонович Д. В. Триста років українському театру (1619–1919). Прага: Укр. громад. вид. фонд, 1925. 273 с.

11. Антонович Д. Шкільний театр (1619–1819). Глава перша. Підгот. текстів, редагування і передмова докторів філологічних наук Г. Ф. Семенюка та Л. С. Дем'янівської // Триста років українського театру. 1619–1919. та інші праці. Київ: «ВП». 2003. 418 с.

12. Аристотель. О душе // Сочинения. Москва: Мысль, 1976. Т. 1. С. 369–448.

13. Арто Антонен. Ван Гог, самовбивця з вини суспільства. Пер. з фр. Віти і Миколи Шкарабан. Київ: Чорна кішка, 1998. 27 с.

14. Архимандрит Софроний (Сахаров). В основе безмолвия лежит заповедь Христа: «Любить Бога всем умом и всем сердцем». Об умном безмолвии и чистой молитве // Преподобный силуан Афонский. Сергиев Посад: Свято–Троицкая Сергиева Лавра, 2006. 464 с.

15. Архимандрит Софроний (Сахаров). Об отношении к ближнему. Учение старца // Преподобный силуан Афонский. Сергиев Посад: Свято–Троицкая Сергиева Лавра, 2006. 464 с.

16. Архимандрит Софроний (Сахаров). О смирении. Писания старца Силуана // Преподобный силуан Афонский. Сергиев Посад: Свято–Троицкая Сергиева Лавра, 2006. 464 с.

17. Архимандрит Софроний (Сахаров). Преподобный Силуан Афонский. Ч. I. О видах воображения и о борьбе с ним // Преподобный Силуан Афонский. Сергиев Посад: Свято–Троицкая Сергиева Лавра. 2006. 464 с.

18. Асмус В. Ф. Платон: эйдология, эстетика, учение об искусстве // Историко–философские этюды. Москва: Мысль, 1984. 318 с.

19. Асмус В. Ф. Шиллер об отчуждении в культуре XVIII в. // Историко–философские этюды. Москва: Мысль, 1984. 318 с.

20. Бабишкін О. К. Театральний світ Миколи Вороного. О. К. Бабишкін — упоряд. вступ. ст. // Театр і драма: збірка ст. Київ: Мистецтво, 1989. 408 с.
21. Бергсон А. Творческая эволюция. Москва, Санкт–Петербург, 1914. С. 43–44, 114, 148.
22. Бердяев Н. А. Возрождение православия // Экзистенциальная диалектика божественного и человеческого. Москва: АСТ: Астрель: Полиграфиздат, 2011. 639, [1] с.
23. Бердяев Н. А. Дух и реальность. Основы богочеловеческой духовности. Париж, 1937. С. 101.
24. Бердяев Н. Моя окончательная философия. Исповедание веры. Мир эсхатологии. Время и вечность // Самопознание (Опыт философской автобиографии). Москва: «Книга». 1991. 448 с.
25. Бердяев Н. А. Новое религиозное сознание и общественность. Москва: Канон, ОИ «Реабилитация», 1999. 464 с.
26. Бердяев Н. А. Новое средневековье: Размышление о судьбе России и Европы. Берлин, 1924. С. 251.
27. Бердяев Н. А. О назначении человека: Опыт парадоксальной этики. Париж, 1931. С. 17.
28. Бердяев Н. А. Опыт эсхатологической метафизики: творчество и объективация. Париж, 1947. 105 с.
29. Бердяев Н. А. О рабстве и свободе человека: Опыт персоналистической философии. Париж, 1939. С. 103.
30. Бердяев Н. Ортодоксия и человечность // Экзистенциальная диалектика божественного и человеческого. Москва: АСТ: Астрель: Полиграфиздат, 2011. 639, [1] с.
31. Бердяев Н. А. Русская идея: основные проблемы русской мысли XIX и начала XX веков. Париж, 1946. С. 294.

32. Бердяев Н. Русский культурный ренессанс начала XX века. Встречи с людьми // Самопознание. (Опыт философской автобиографии). Москва: «Книга», 1991. 448 с.
33. Бердяев Н. А. Самопознание. (Опыт философской автобиографии). Москва: Книга, 1991. 448 с.
34. Бердяев Н. А. Смысл творчества. Опыт оправдания человека. Москва, 1916. С. 103.
35. Бердяев Н. А. Судьба человека в современном мире: К пониманию нашей эпохи. Париж, 1934. С. 294.
36. Бердяев Н. А. Философия свободы; Смысл творчества. Москва, 1989. С. 588–590.
37. Бердяев Н. А. Я и мир объектов: Опыт философии одиночества и общения. Париж, 1934. 78 с.
38. Беркли Джордж. Сочинения. Москва: Мысль, 1978. 554 с.
39. Білецький О. І. Микола Вороний: збір. праць у 5 т. Київ, 1965. Т. 2. С. 596–634.
40. Білецький О. І. Микола Вороний: З приводу XXXV– річчя літературної діяльності // Червоний шлях. Харків, 1929. №1. С. 158–173.
41. Білецький О. І. Микола Вороний // Поезії. Київ: Русь, 1929. С. 13–52.
42. Білецький О. І. Микола Вороний // Червоний шлях. Житомир, 1929. №1. С. 161.
43. Блаженный Иоанн. Кровавые слезы. Воссияла ветвь соловецкая // Соловки — Вторая Голгофа. 5–е изд., испр. Киев: «Саммит–Книга», 2009. 560 с.: ил.
44. Блаженный Иоанн. Литургии Серафимова братства. Сокровенная церковь // Соловки — Вторая Голгофа. 5–е изд., испр. Киев: «Саммит–Книга». 2009. 560 с.: ил.

45. Блаженный Иоанн. Меч, копьё и обручальное кольцо. Соловецкая скрижаль // Соловки — Вторая Голгофа 5-е изд., испр. Киев: «Саммит–Книга». 2009. 560 с.: ил.
46. Блаженный Иоанн. Явления старообрядцев. Соловецкая скрижаль пророка Моисея // Соловки — Вторая Голгофа. 5-е изд., испр. Киев: «Саммит–Книга». 2009. 560 с.: ил.
47. Богданов А. Эмпириомонизм. Москва, 1908. С. 33, 37.
48. Брокгауз Ф. А., Эфрон И. А. Энциклопедический словарь. Санкт–Петербург, 1890–1905.
49. Брюховецкий В. Микола Зеров: Літературно–критичний нарис. Київ, 1990. 75 с.
50. Бурбела В. М. К. Вороний: над рядками неопублікованої біографії // Дніпро. Київ, 1990. №9. С. 109–118.
51. Василенко В. Шлях «Михайличенківців» // Глобус. 1925. № 10. С. 234–236.
52. Василько В. С. Микола Садовський та його театр. Київ: Держ. вид. образотв. мистецтва і муз. літ. УРСР, 1962. 196 с.
53. Вебер Макс. Протестантська етика і дух капіталізму. Київ: Основи, 1994. 261 с.
54. Великий тлумачний словник сучасної української мови (з дод., допов. та CD). Уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. Київ: Ірпінь: ВТФ «Перун», 2009. С. 683.
55. Великі художники. Том 24. Франсіско Гойя. Київ: «Директ–Медіа». 2011. 48 с.: іл.
56. Венгеров С. А. Критико–биографический словарь русских писателей и ученых. Санкт–Петербург, 1904. Т.6. 356 с.
57. Вениамин (Новик) (о.). Православие. Христианство. Демократия. Санкт–Петербург: Алетейя, 1999. 368 с.
58. Вервес Г. Д. «Де хоч клаптик яснів би блакитного неба...». Розмову записала О. Логвиненко // Літературна Україна. 1990. 19 лип.

59. Вервес Г. Д. «За Україну, за її долю, за честь і волю, за народ!»: До 120-річчя з дня народження Миколи Вороного // Демократична Україна. 1991. 21 груд.
60. Вервес Г. Д. «І слухний час прийде» // Голос України. 1991. 6 груд. С. 11.
61. Вервес Г. Д. Микола Вороний. Г. Д. Вервес — автор вступ. ст. і ред. тому; упоряд. і приміт. Т. І. Гундорової // Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. Київ: Наук. думка, 1996. 704 с.
62. Вервес Г. Д. Микола Вороний — поет, перекладач, публіцист // Радянське літературознавство. 1971. №12. С. 39–48.
63. Вервес Г. Д. Микола Вороний: рядки біографії та сторінки творчості // Друг читача. 1988. 21 січня.
64. Вервес Г. Д. Перекладач «Інтернаціоналу» (До 100-річчя від дня народження Миколи Вороного) // Літературна Україна. 1971. 7 гр.
65. Вервес Г. Д. Поет повертається на Батьківщину: (Микола Вороний) // Радянське літературознавство. 1989. №1. С. 26–38.
66. Вервес Г. Д. Як література самоутверджується в світі: дослідження. Київ: Дніпро, 1990. 452 с.
67. Вильмонт Н. Достоевский и Шиллер: Заметки русского германиста. Москва: Советский писатель, 1984. 280 с.
68. Винниченко В. К. Анотована бібліографія. Упоряд. В. Стельмашко. Едмонтон: Укр. Вільна Акад. Наук у США, 1989. 760 с.
69. Винниченко В. К. (1880–1951): бібл. покажчик. Т. В. Гологорська, Т. Г. Шерстюк (склад.), С. М. Міщенко (ред.). Харківська держ. наук. б-ка ім. В. Г. Короленка. Харків, 1995. 110 с.
70. Винниченко В. К. Щоденники: У 2 т. Едмонтон, Нью-Йорк: КІУС, 1980. Т.1. 1911–1920. 499 с.
71. Він — з когорти вождів: Кращі конкурсні праці про дореволюційну діяльність Симона Петлюри. Київ: Дніпро, 1994. 151 с.
72. Вороний М. К. Василь Доманицький // Село. 1910. №36. С. 7.

73. Вороний М. К. Василь Мова // Село. 1911. №5. С. 4.
74. Вороний М. К. Вибрані поезії. Київ: Радянський письменник, 1959. 323 с.
75. Вороний М. В путях брехні. Упоряд. і приміт. Т. І. Гундорової, автор вступ. ст. і ред. тому Г. Д. Вервес // Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. Київ: Наук. думка, 1996. 704 с.
76. Вороний М. К. В путях брехні // Рада. 1911. №143, 145, 146.
77. Вороний М. Всеукраїнська мистецька виставка // Глобус. 1928. №5. С. 78–80; №6. С. 91, 92.
78. Вороний М. К. Два ювілеї. Упоряд. і приміт. Т. І. Гундорової, автор вступ. ст. і ред. тому Г. Д. Вервес // Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. Київ: Наук. думка, 1996. 706 с.
79. Вороний М. К. Два ювілеї // Сяйво. 1913. №10–11. С. 241–245.
80. Вороний М. К. Денис Січинський та його опера // Засів. 1912. №11. С. 101.
81. Вороний М. К. Дещо про міміку і рухи тіла // Театральне мистецтво. Львів, 1923. С. 22–24, 41–42, 58–62.
82. Вороний М. К. Донжуанізм як проблема полу // Книгар. 1919. №27. С. 1878.
83. Вороний М. К. До статті О. І. Білецького про мене. Упоряд. і приміт. Т. І. Гундорової, автор вступ. ст. і ред. тому Г. Д. Вервес // Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. Київ: Наук. думка, 1996. С. 586–618.
84. Вороний М. К. Драма живих символів. Упоряд. і приміт. Т. І. Гундорової, автор вступ. ст. і ред. тому Г. Д. Вервес // Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. Київ: Наук. думка, 1996. С. 248–255.
85. Вороний М. К. Драма живих символів // Рада. 1911. №15.
86. Вороний М. К. Драматична примадонна. Естетико–критичний етюд. (До характеристики сценічної творчості Любові Ліницької). Львів, 1924.

87. Вороний М. К. Драматична примадонна. Естетично–критичний етюд. До характеристики сценічної творчості Любові Ліницької. Упоряд. і приміт. Т. І. Гундорової, автор вступ. ст. і ред. тому Г. Д. Вервес // Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. К.: Наук. думка, 1996. 704 с.
88. Вороний М. К. Княжна Репніна // Засів. 1911. №6–7. С. 94–95.
89. Вороний М. К. Лист до театральних діячів // Неділя. 1912. №36.
90. Вороний М. К. Лист до театральних діячів // Рада. 1912. №204. 12 с.
91. Вороний М. К. Маркіян Шашкевич // Засів. 1911. №34. С. 527–531.
92. Вороний М. К. Марко Лукич Кропивницький // Зоря. 1897. №24. С. 14–16. (145 с.)
93. Вороний М. К. Марко Л[укич] Кропивницький. Упоряд. і приміт. Т. І. Гундорової, автор вступ. ст. і ред. тому Г. Д. Вервес // Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. Київ: Наук. думка, 1996. 704 с.
94. Вороний М. К. Мистецтвознавство. Всеукраїнська мистецька виставка. Графіка, скульптура. Упоряд. і приміт. Т. І. Гундорової, автор вступ. ст. і ред. тому Г. Д. Вервес // Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. Київ: Наук. думка, 1996. 704 с.
95. Вороний М. К. Мистецтвознавство. Всеукраїнська мистецька виставка. Малярство. Упоряд. і приміт. Т. І. Гундорової, автор вступ. ст. і ред. тому Г. Д. Вервес // Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. Київ: Наук. думка, 1996. 704 с.
96. Вороний М. К. Мистецтвознавство. Олександр Архипенко. Упоряд. і приміт. Т. І. Гундорової, автор вступ. ст. і ред. тому Г. Д. Вервес // Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. Київ: Наук. думка, 1996. 704 с.
97. Вороний М. К. Мистецтвознавство. Сергій Васильківський (Артист–маляр). Упоряд. і приміт. Т. І. Гундорової, автор вступ. ст. і ред. тому Г. Д. Вервес // Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. Київ: Наук. думка, 1996. 704 с.

98. Вороний М. К. Михайло Щепкін (1788–1863). Упоряд. і приміт. Т. І. Гундорової, автор вступ. ст. і ред. тому Г. Д. Вервес // Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. Київ: Наук. думка, 1996. 704 с.
99. Вороний М. Михайло Щепкін (1788–1863) // Сяйво. 1913. №7–8–9. С. 172–182.
100. Вороний М. К. Настя Переверзева // Зоря. 1895. №9. С. 179–180.
101. Вороний М. К. Настя Переверзева. Упоряд. і приміт. Т. І. Гундорової, автор вступ. ст. і ред. тому Г. Д. Вервес // Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. Київ: Наук. думка, 1996. 704 с.
102. Вороний М. К. Наші артисти в сценах // Зоря. 1896. №23. С. 458–459.
103. Вороний М. К. Наші артисти в сценах // Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. Київ: Наук. думка, 1996. С. 238–241.
104. Вороний М. К. Нові твори драматичні // Зоря. 1895. №4. С. 76–78; №6. С. 116–117; №7. С. 137–138.
105. Вороний М. К. Нові твори драматичні // Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. Київ: Наук. думка, 1996. С. 224–234.
106. Вороний М. К. О. Герцен // Засів. 1912. №13. С. 123–124.
107. Вороний М. К. Підготовча праця режисера. Режисер. Упоряд. і приміт. Т. І. Гундорової, автор вступ. ст. і ред. тому Г. Д. Вервес // Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. Київ: Наук. думка, 1996. 704 с.
108. Вороний М. К. Поезія. Передм. О. І. Білецького. Харків: Рух, 1929. 323 с.
109. Вороний М. К. Упоряд. і приміт. Т. І. Гундорової; автор вступ. ст. і ред. тому Г. Д. Вервес // Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. Київ: Наук. думка, 1996. 704 с.
110. Вороний М. К. Приятелі Щепкіна // Засів. 1911. №3. С. 41.
111. Вороний М. К. Публіцистика. Київ: Наук. думка, 1936. С. 270–356.

112. Вороний М. К. Режисер. Упоряд. і приміт. Т. І. Гундорової, автор вступ. ст. і ред. тому Г. Д. Вервес // Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. К.: Наук. думка, 1996. 704 с.

113. Вороний М. К. Режисер: театральний підручник. Львів, 1925.

114. Вороний М. К. Режисерські уваги до драми «Ніч під Івана Купала» М. Старицького. Упоряд. і приміт. Т. І. Гундорової, автор вступ. ст. і ред. тому Г. Д. Вервес // Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. Київ: Наук. думка, 1996. 704 с.

115. Вороний М. К. Рецензія на «Вій» М. Кропивницького // Зоря. 1897. №7. С. 137–138.

116. Вороний М. К. Рецензія на «Вій» М. Кропивницького. Упоряд. і приміт. Т. І. Гундорової, автор вступ. ст. і ред. тому Г. Д. Вервес // Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. Київ: Наук. думка, 1996. 704 с.

117. Вороний М. К. Рецензія на драму Дм. Грициньського «Брат на брата» // Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. Київ: Наук. думка, 1996. С. 482–483.

118. Вороний М. К. Рецензія на драму Дм. Грициньського «Брат на брата» // Рада. 1911. №185. С. 4.

119. Вороний М. К. Рецензія на жарт «Піймав облизня!» Т. Колесниченка // ЛНВ. 1913. Т. 62. Кн. 5. С. 382–383.

120. Вороний М. К. Рецензія на жарт «Піймав облизня!» Т. Колесниченка. Упоряд. і приміт. Т. І. Гундорової, автор вступ. ст. і ред. тому Г. Д. Вервес // Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. Київ: Наук. думка, 1996. 704 с.

121. Вороний М. К. Рецензія на «Казку старого млина» С. Черкасенка // ЛНВ. 1914. Т. 65. Кн. 4. С. 184–186.

122. Вороний М. К. Рецензія на «Казку старого млина» С. Черкасенка. Упоряд. і приміт. Т. І. Гундорової, автор вступ. ст. і ред. тому Г. Д. Вервес // Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. Київ: Наук. думка, 1996. 704 с.

123. Вороний М. К. Рецензія на музикальну драму М. Старицького «Циганка Аза» // Зоря. 1892. №24. С. 477–478.
124. Вороний М. К. Рецензія на музикальну драму М. Старицького «Циганка Аза». Упоряд. і приміт. Т. І. Гундорової, автор вступ. ст. і ред. тому Г. Д. Вервес // Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. Київ: Наук. думка, 1996. 704 с.
125. Вороний М. К. Рецензія на оперу «Ночь перед Рождеством» // Зоря. 1895. №1. С. 17–18.
126. Вороний М. К. Рецензія на оперу «Ночь перед Рождеством». Упоряд. і приміт. Т. І. Гундорової, автор вступ. ст. і ред. тому Г. Д. Вервес // Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. Київ: Наук. думка, 1996. 704 с.
127. Вороний М. К. Рецензія на перевіршування П. Ніщинським «Антигони» Софокла. Упоряд. і приміт. Т. І. Гундорової, автор вступ. ст. і ред. тому Г. Д. Вервес // Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. Київ: Наук. думка, 1996. 704 с.
128. Вороний М. К. Рецензія на перевіршування П. Ніщинським «Антигони» Софокла // Рада. 1911. №135. С. 4.
129. Вороний М. К. Рецензія на п'єсу В. Самійленка «Комерція» // Рада. 1912. №68. С.4.
130. Вороний М. К. Твори. Упоряд., підгот. текстів, передм. та приміт. Г. Д. Вервеса. Київ: Дніпро, 1989. 326 с.
131. Вороний М. К. Театр і драма: зб. крит. ст. з обсягу театр. мистецтва і драм. літ. Київ: Волосожар, 1913. 166 с.
132. Вороний М. К. Театр і драма: зб. ст. Упоряд і вст. ст. О. К. Бабишкіна. Київ: Мистецтво, 1989. 408 с.
133. Вороний М. К. Театральне мистецтво і український театр (Думки та уваги) // ЛНВ. 1912. Т. 58. Кн. 6. С. 545–559; Т. 59. Кн. 7. С. 105–137; Т. 60. Кн. 10. С.133–151; Кн. 11. С. 286–301.
134. Вороний М. Театральне мистецтво і український театр (Думки та уваги). Упоряд. і приміт. Т. І. Гундорової, автор вступ. ст. і ред. тому

Г. Д. Вервес // Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. Київ: Наук. думка, 1996. С. 289.

135. Вороний М. К. Театральне мистецтво і український театр (Думки та уваги) // Театр і драма. Київ: Волосожар, 1913. 166 с.

136. Вороний М. К. Український театр під час революції. Упоряд. і приміт. Т. І. Гундорової, автор вступ. ст. і ред. тому Г. Д. Вервес // Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. Київ: Наук. думка, 1996. 704 с.

137. Вороний М. К. Український театр у Києві // Дзвін. 1914. №3. С. 282–289; №4. С. 364–371; №6. С. 555–567.

138. Вороний М. К. Український театр у Києві. Упоряд. і приміт. Т. І. Гундорової, автор вступ. ст. і ред. тому Г. Д. Вервес // Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. Київ: Наук. думка, 1996. 704 с.

139. Вороний М. К. У справі премійованої драми «Мужичка» // Зоря. 1895. №12. С.239.

140. Вороний М. К. Філософ Діоген // Засів. 1911. №25. С.385–387.

141. Воспоминания артиста Мондштейн // Артист. Москва, 1894. №4.

142. Врона І. Без керма і вітрил (Друга всеукраїнська виставка образотворчого мистецтва) // Життя і революція. 1929. №7/8. С. 170–180.

143. Врона І. Пути современного украинского искусства // Революция и культура. 1928. №13. С. 58–67.

144. Врона І. Сучасні течії в українському малярстві // Критика. 1928. №1. С. 116–123; №2. С. 88–99.

145. Вюрмсер Андре. Бесчеловеческая комедия. Пер. с фр. Москва: Прогресс. 1967. 647 с.

146. Вюрмсер Андре. Деньги. Пер. с фр. // Бесчеловеческая комедия. Москва: Прогресс. 1967. 647 с.

147. Гаврилко М. Двічі реабілітований: Останні дні Миколи Вороного // Літературна Україна. 1997. 8 квіт. С. 8.

148. Гадамер Х.–Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. Пер. В. Ф. Бурлачук. Москва: Прогресс. 1988. С.421–426.

149. Галеви Д. Жизнь Фридриха Ницше. Рига: Спридитис, 1991. 272 с.
150. Гегель. Афоризмы. Иенский период. Сост., общая ред. А. В. Гулыги // Работы разных лет. В двух томах. Москва: Мысль, 1971. Т. 2. 630с.
151. Гегель. Идея жизни. Учение об идеях. Сост., общая ред. А. В. Гулыги // Работы разных лет. В 2 т. Москва: Мысль, 1971. Т. 2. 630с.
152. Гегель. Иенская реальная философия. Искусство, религия и наука. Сост., общая ред. А. В. Гулыги // Работы разных лет. В двух томах. АН СССР. Ин-т философии. Философ. наследие. Москва: Мысль, 1971. Т. 2. 630 с.
153. Гегель. О сущности философской критики вообще и о ее отношении к современному состоянию философии в частности. Сост., общая ред. и вступит. статья А. В. Гулыги // Работы разных лет. В двух томах. АН СССР. Ин-т философии. Философ. наследие. Москва: Мысль, 1970. Т. 1. 668 с.; 1 л. портр.
154. Гегель. Политические произведения. Москва: Наука, 1978. 440 с.
155. Гегель. Работы разных лет. Сост., общая ред. А. В. Гулыги. В 2 томах. АН СССР. Ин-т философии. Философ. наследие. Москва: Мысль, 1971. Т.2. 630 с.
156. Гегель. Синтетическая связь государства и церкви. Иенская реальная философия. Сост., общая ред. и вступит. статья А. В. Гулыги. // Работы разных лет. В двух томах. АН СССР. Ин-т философии. Философ. наследие. Москва: Мысль, 1970. Т. 1. 668 с.; 1 л. портр.
157. Гегель. Система нравственности // Политические произведения. Москва: Наука, 1978. 440 с.
158. Гегель. Сочинения. Москва: Мысль, 1956. Т. III. 376 с.
159. Гегель. Учение о долге, или мораль. Сост., общая ред. А. В. Гулыги // Работы разных лет. В 2 томах. Москва: Мысль, 1971. Т. 2. 630с.
160. Гегель. Учение о праве, долге и религии. Сост., общая ред. А. В. Гулыги // Работы разных лет. В 2 томах. Москва: Мысль, 1971. Т. 2. 630с.
161. Гегель. Философия религии. В 2-х т. Москва: Мысль, 1976–1977. Т. 1–2.

162. Г. М. Микола Вороний // Театральне мистецтво. Львів: Русалка, 1923. Травень. 90 с.
163. Гончар О. Т. Письменницькі роздуми: літ.–крит. статті. Київ: Дніпро, 1980. С. 103–105.
164. Гончарук З. На зламі століть // Вітчизна. 1971. №12. С. 181–183.
165. Горбенко П. Огляд Всеукраїнської художньої виставки в 10 роковини Жовтня // Червоний шлях. 1928. №3. С. 115–127.
166. Горбенко П. Сучасні проблеми образотворчого мистецтва // Червоний шлях. 1927. №2. С. 203–215.
167. Горбенко П. Українська школа монументалістів (бойчукістів) // Критика. 1929. №12. С. 94–102.
168. Горський В. С. Історія української філософії. Київ: Наук. думка, 1997. 285 с.
169. Горський В., Стратій Я., Тихолаз А., Ткачук М. Київ в історії філософії України. Київ: Видав. Дім «КМ Academia», Універс. вид-во «Пульсари», 2000. 264 с.
170. Грамши А. Избранные произведения: В 3-х т. Москва, 1959. Т. 3. С. 86.
171. Григораш Д. С. Вороний Микола Кіндратович // Українська журналістика в іменах: Матеріали до енциклопедичного словника. Львів: Вища школа, 1994. Вип. 1. С. 35.
172. Григулевич И. Р. Пророки «новой истины». Москва: Политиздат, 1983. 303 с.
173. Гроно нездоланих співців: Літ. портр. укр. письм. ХХ ст. Упоряд. В. І. Кузьменко, ред. В. В. Чурелій. Київ: Український письменник, 1997. 285 с.
174. Грудина Д. Український радянський театр за 15 років // Критика. 1932. №11. С. 40–67.
175. Грушевський М. Історія України–Руси. Київ: Наук. думка, 1991. Т. 1. 649 с.

176. Гуменюк М. Лист Миколи Вороного до М. В. Комарова // Архіви України. Київ, 1970. №6. С. 59–62.

177. Гуменюк В. І. Сила краси: Проблеми поетики драматургії Володимира Винниченка. Сімферополь: Таврія, 2001. 340 с.

178. Гундорова Т. І. Примітки. Т. І. Гундорова — упоряд. і приміт., автор вступ. ст. і ред. тому Г. Д. Вервес // Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. Київ: Наук. думка, 1996. 704 с.

179. Гундорова Т. І. « Fiat! » Миколи Вороного // Слово і час. 1994. №7. С. 32–43.

180. Гуренко Л. Аксіологічні антитези творення театральної дійсності публікою в інтерпретації Миколи Вороного // Матеріали Всеукраїнської науково–теоретичної конференції. Другі наукові читання, присвячені пам'яті доктора історичних наук, професора О. І. Путра. (20 листопада 2016 р., м. Київ). Київ: НАКККиМ, 2017р. С. 90–92.

181. Гуренко Л. « В путях брехні » як історично–культурологічного фактору // Матеріали Всеукраїнської науково–теоретичної конференції «Сучасні соціокультурні та політичні процеси в Україні». Треті наукові читання, присвячені пам'яті доктора філософських наук, професора О. М. Семашка. (01 червня 2016 р., м. Київ). Київ: НАКККиМ, 2016 р. С. 95–96.

182. Гуренко Л. «Епоха без символу»: її культурологічна індикація Миколою Вороним // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. праць. Київ: Міленіум, 2017. Вип. XXXVIII. С. 226–232.

183. Гуренко Л. Есхатологічні філософія та релігія духу нової драми в інтерпретації Миколи Вороного // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. праць. Київ: Міленіум, 2016. Вип. XXXVII. С. 63–70.

184. Гуренко Л. Микола Вороний: мистецька самоосвіта — шлях до розуміння Всесвіту // Мистецька освіта і культура України XXI століття: євроінтеграційний вектор: зб. матеріалів Міжнародної наук.–творч. конф.

(12–13 травня 2016 р., м. Одеса, м. Київ, м. Варшава). Київ: НАКККиМ, 2016. С. 241–243.

185. Гуренко Л. Микола Вороний — модерновий критик: наслідки депресивного сторіччя // Культурно–мистецькі обрії — 2016: зб. наук. праць. За заг. ред. К. І. Станіславської. Київ: НАКККиМ, 2016. Ч. I. С. 128–130.

186. Гуренко Л. Нова драма як культурологічний чинник українсько–європейської театральної системи // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. праць. Київ: Міленіум, 2016. Вип. XXXVI. С. 112–118.

187. Гуренко Л. Полемічні думки М. Вороного з приводу кризи бездуховної ідеології європейського мистецтва: кінець XIX — початок XX століть // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. Київ: Міленіум, 2016. №1. С. 36–40.

188. Гуренко Л. Постать Миколи Вороного у вирі кризи європейського мистецтва кінця XIX — початку XX століть // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. праць. Київ: Міленіум, 2015. Вип. XXXV. С. 89–94.

189. Гуренко Л. Проблеми театральної освіти у мистецькій спадщині Миколи Вороного // Мистецька освіта в культурному просторі України XXI століття: практики художньої культури: зб. матеріалів Міжнародної наук.–творч. конф. (28–30 квітня 2015 р., м. Київ, м. Одеса). Київ: НАКККиМ, 2015. С. 269–270.

190. Гуренко Л. Професія — режисер: формування людської свідомості чи комерція? // Культурно–мистецьке середовище: творчість та технології: матеріали Дев'ятої Міжнародної. наук.–творч. конф. (21 квітня 2016 р., м. Київ). За заг. ред. К. І. Станіславської. Київ: НАКККиМ, 2016. С. 115–117.

191. Гуренко Л. Феномен театральної–критичної думки Миколи Вороного (культурологічний аспект) // Spheres of culture: Journal of Philology,

History, Social and Media Communication, Political Science, and Cultural Studies. Lublin, 2016. Volume XV. S. 464–469.

192. Гуссерль Е. Все суще конститується в суб'єктивності свідомості. Трансцендентальна феноменологія та інтенціональна психологія. Проблема трансцендентального психологізму. Пер. та упоряд. В. Ф. Бурлачук за виданням: Husserl E. Formale und transzendente Logik. Versuch einer Kritik der logischen Vernunft. Halle, 1929. S. 205–235.

193. Гуссерль Е. Проблеми вищих рівнів, які стосуються об'єктивного світу. Трансцендентальні проблеми інтерсуб'єктивності та інтерсуб'єктивного світу. Трансцендентальна феноменологія та інтенціональна психологія. Проблема трансцендентального психологізму. Пер. та упоряд. В. Ф. Бурлачук за виданням: Husserl E. Formale und transzendente Logik. Versuch einer Kritik der logischen Vernunft. Halle, 1929. S. 205–235.

194. Гуссерль Е. Трансцендентальні проблеми інтерсуб'єктивності та інтерсуб'єктивного світу. Трансцендентальна феноменологія та інтенціональна психологія. Проблема трансцендентального психологізму. Пер. та упоряд. В. Ф. Бурлачук за виданням: Husserl E. Formale und transzendente Logik. Versuch einer Kritik der logischen Vernunft. Halle, 1929. S. 205–235.

195. Гуссерль Е. Трансцендентальна феноменологія та інтенціональна психологія. Проблема трансцендентального психологізму. Пер. та упоряд. В. Ф. Бурлачук за виданням: Husserl E. Formale und transzendente Logik. Versuch einer Kritik der logischen Vernunft. Halle, 1929. S. 205–235.

196. Давыдов Ю. Н. Идеология добровольного манкурства. Редкол.: А. А. Гусейнов и др. // Этическая мысль: науч.–публицист. чтения. Москва: Политиздат, 1990. 480 с.

197. Дворцов А. Т. Гегель. Жизнь, деятельность, учение. Москва: Наука, 1972. 175 с.

198. Деборин А. М. Развитие и противоречия (со статьи «Гегель и диалектический материализм»). Сост. П. В. Алексеев // На переломе.

Философские дискуссии 20-х годов: Философия и мировоззрение. Москва: Политиздат, 1990. С. 498.

199. Диспут про шляхи українського театру // Нове мистецтво. 1927. №1. С. 1, 2.

200. Діброва В. Шляхи театрального авангарду: Ежен Йонеску // Всесвіт. 1988. №10. С. 12.

201. Дмитрова Л. Підручна книга з історії всесвітнього театру. За ред. і зі вступ. увагами О. Білецького. Харків: Держвидав України, 1929. Вип. I. 472 с.

202. Довженко О. До проблеми образотворчого мистецтва // ВАПЛІТЕ. Зошит перший. Харків, 1926.

203. Дорошевич В. М. Рассказы и очерки. Автор вступ. статьи А. П. Карелин. Москва: Современник, 1986. 351 с.

204. Дорошкевич О. Українська література. Київ, 1929. С. 286–289.

205. Драгоманов М. Рай і поступ. Львів, 1899. 138 с.

206. Драматургія Т. С. Еліота // Нові дні. Торонто, 1953. Серпень. С. 8–12.

207. Дудко В. І. З історії газети «Десна» («Утренняя заря») // Журналістика. Київ, 1985. Вип. 17. С. 122–130.

208. Дудко В. І. Невідомі фейлетони В. Самійленка у чернігівській газеті «Десна» («Утренняя заря») // Радянське літературознавство. Київ, 1989. №2. С. 39–48.

209. Дузь І. «Я з тобою душею зливаюсь» // Чорноморська комуна. 1991. 6 грудня.

210. Дьюї Джон. Свобода і культура. Пер. фрагм. здійсн. за виданням: Dewey Johu. Freedom and culture. London, Overseas publications interchange. LTD., 1968. P. 23–42.

211. Євангелія від св. Луки [12:15, 21]. Новий Заповіт. // Біблія. Ukraine, Kyiv: New Life Campus Crusade for Christ, 1992. 1385 с.

212. Євшан М. Літературні замітки // ЛНВ. 1913. Т. 62. Кн. 3–4. С. 536–542. (600 с.)
213. Єсипенко Р. Погляд на історію українського театру (до 1917 року) Редкол.: А. Чебикін (голова) та ін. // Мистецтвознавство України: зб. наук. пр. Київ: Кий, 2001. Вип. 2. 388 с.
214. Єфремов С. О. Вибране: Статті. Наукові розвідки. Монографії. Е. Соловей (упоряд., передм. та прим.). НАН Український Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. Київ: Наук. думка, 2002. 757 с.
215. Єфремов С. О. Історія українського письменства. Худ. оформл. В. М. Штогриня. Київ: Феміна, 1995. 688 с.
216. Єфремов С. О. Щоденники (1923–1929). О. С. Путро та ін. упоряд. Київ: Газета «Рада», 1997. 848 с.
217. Жицька Т. В. Драматургія Спиридона Черкасенка на сцені Київського театру М. Садовського // Мистецтвознавство України: зб. наук. пр. Київ: Спалах, 2001. 368 с.
218. Жицька Т. В. Листи Спиридона Черкасенка до Миколи Вороного // Сучасність. Київ, 1993. №5. С. 146–155.
219. Журне Шарль. Христианские требования в политике. Київ: Дух і Літера, 1998. 464 с.
220. Заньковецька М. // Народне слово. Піттсбург (США), 1948. 28 травня, 3 червня.
221. Зеров М. До джерел. Історично–літературні та критичні статті. Кпаків; Львів, 1943.
222. Зиммель Г. Гете. Москва, 1928. С. 99.
223. Зощенко М. М. Избранное. Москва: Правда, 1981. 608 с. 6 л. ил.
224. Іващенко Ф. Що таке «бойчукізм»? // Критика. 1930. №12. С. 97–101.
225. Из психологии русской интеллигенции // Бердяев Н. А. Духовный кризис интеллигенции: Статьи по общественной и религиозной психологии (1907–1909). Санкт–Петербург, 1910. 135 с.

226. Ільєнко І. О. «Боже! За віщо?» (Судний день Миколи Вороного) // Літературна Україна. 1991. 14 бер. С. 6.
227. Ільєнко І. О. Квітки з ювілейних вінків: Минуло 120 років з дня народження Миколи Вороного // Літературна Україна. 1991. 12 грудня.
228. Ільєнко І. Микола Вороний // Письменники України — жертви сталінських репресій. Упоряд. О. Г. Мусієнко. Київ: Рад. письменник, 1991. Вип. 1. 494 с.
229. Ильенков Э. В. Диалектическая логика. Очерки истории и теории. Москва: Политиздат, 1974. 271 с.
230. Ильин И. Религиозный смысл философии: Три речи (1914–1923). Париж: ИМКА–Прогресс. 108 с.
231. Ильин И. А. Философия и жизнь. Сост. П. В. Алексеев // На переломе. Философские дискуссии 20–х годов: Философия и мировоззрение. Москва: Политиздат, 1990. С. 57.
232. Ільницький О. Український футуризм. 1914–1930. Пер. з англ. Р. Тхорук. Львів: Літопис, 2003. 404 с.
233. Иоанн Павел II. Единство в многообразии: Размышления о Востоке и Западе. Милан; Москва: Христианская Россия, 1993. 239 с.
234. Історичні портрети: Махно, Петлюра, Бандера. Київ, 1991. 33 с.
235. Історія української літератури. Київ: Вища школа, 1978. Вид. 2–е. 391 с.
236. Історія української літератури: У 8 т. Київ, 1968. Т. 5. 524 с.
237. Історія української літератури кінця ХІХ — початку ХХ століть. За ред. Н. Й. Жук, В. М. Лосина. Київ: Вища школа, 1989. Вид. 3–є, доп. і перероб. 438 с.
238. Кант Імануель. Діалектика чистого практичного розуму // Критика практичного розуму. Пер. з нім., прим. та післямова І. Бурковського, наук. ред. А. Єрмоленко. Київ: Юніверс, 2004. 240 с.
239. Кант И. Критика чистого разума. Санкт–Петербург, 1907. С. 193.

240. Кант И. Религия в пределах только разума. Санкт–Петербург, 1908.
241. Карпенко–Карий І. (Тобілевич І. К.). Твори: в 3–х т. Київ: Дніпро, 1985. Т. 3. С. 323–324.
242. Качанюк М. Філософсько–теоретична основа модерних мистецьких течій // Критика. 1929. №10. С. 58–65.
243. Кисіль О. Г. Український театр: Дослідження. Київ: Мистецтво, 1968. 259 с.
244. Кілька слів про драматургію М. Гоголя та її джерела // Нові дні. Торонто, 1952. Лютий. С. 8–11.
245. Класичний еволюціонізм. Культурна і соціальна антропологія // Культурологія: Навч. посіб. Для студ. вищ. навч. закл. Упоряд.: О.І Погорілий, М. А. Собуцький. —2–ге вид. Київ: Вид. Дім «Києво–Могилянська академія», 2005. 320 с. Бібліогр.: с. 313–314.
246. Климова С. М. На пороге рождения диалогической культуры или диалоги Н. Н. Стрехова с современниками. Е. А. Антонов, Н. П. Ильин и др. // Н. Н. Стрехов в диалогах с современниками. Философия как культура понимания. Санкт–Петербург: Алетейя, 2010. 208 с.
247. Книга Екклесіястова (7:29). Книги навчальні поетичні. Старий Заповіт. // Біблія або Книги Святого Письма Старого і Нового Заповіту. Україна, Київ: New Life Campus Crusade for Christ, 1992. 1384 с.
248. Книга приповістей Соломонових [16:32]. Книги навчальні поетичні. Книги Старого Заповіту. // Біблія. Ukraine, Kyiv: New Life Campus Crusade for Christ, 1992. 1385 с.
249. Козак Б. Театральна естетика Леся Курбаса і Юліуша Остерви (типологічний аспект) // Мистецтвознавство України: зб. наук. пр. Київ: Кий, 2001. Вип. 2. 388 с.
250. Колекція «Великі художники»: в 50 т. Пабло Пікассо. Київ: ПАТ «Комсомольская правда — Украина», 2011. Т. 50. 48 с.: іл.
251. Кондаков Н. И. Логический словарь. Москва: Наука, 1971. 656 с.

252. Копержинський К. О., Горецький О. М. Українське літературознавство і критика // Україна, 1928. №3. С. 110–123.
253. Корбут Сидір. Симон Петлюра. Львів: Укр. вид-во, 1941. 2-е вид. 52 с.
254. Корнієнко Н. М. Лесь Курбас: репетиція майбутнього. Київ: Факт, 1998. 469 с.
255. Кричевський В. Архітектура доби // Червоний шлях. 1928. №3. С. 103–114.
256. Кропивницький М. Л. Вибрані п'єси. Київ: Мистецтво, 1977. 367 с.
257. Кропивницький М. Л. Драматичні твори. Київ: Наук. думка, 1990. 601 с.
258. Кропивницький М. Л.: збірник статей, спогадів і матеріалів. Київ: Мистецтво, 1955. 532 с.
259. Кропивницький М. Л. П'єси. Київ: Дніпро, 1990. 445 с.
260. Кузнецов Б. Г. Послесловие. Ф. Гернек, пер. с нем. // Альберт Эйнштейн. Москва: Мир, 1984. 2-е изд. 128 с., ил.
261. Кузнецов Ф. Ф. Нигилисты? Д. И. Писарев и журнал «Русское слово». Москва: Художественная литература, 1983. 2-е изд., переработанное и доп. 592 с.
262. Куприн А. Собрание сочинений: В 6 т. Произведения 1889–1900. Сост. и вступ. ст. С. Чуприна, примеч. И. Питляр и В. Титовой. Москва: Художественная литература, 1991. Т. 1. 524 с.
263. Кураев Андрей (диакон). Христианская философия и пантеизм. Москва: Изд-во Моск. подворья Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 1997. 232 с.
264. Курбас Л. «Березіль» // Пролетар. правда. 1925. 4 листопада.
265. Курбас Л. «Березіль» і теперішні його досягнення щодо театральної форми // Глобус. 1925. №5. С. 118–120.
266. Курбас Лесь. Березіль: із творчої спадщини. Київ, 1988. С.70–71.

267. Курбас Л. Молодий театр. Генеза—завдання—шляхи // Робітнича газета. 1917. 23 вересня.
268. Курбас Лесь. На грані. Київ: Мистецтво, 1919. Ч.1. С.19.
269. Курбас Л. Про закордонне театральне життя // Вісти ВУЦВК, 1927. 8 червня.
270. Курбас Лесь. Театральні закони і акценти. Львів: Логос, 1996. С.24.
271. Курбас Л. Треба перемінити окуляри // Рад. театр. 1929. №2/3. С. 36–42.
272. Курбас Л. Шляхи «Березоля» і питання фактури // Культура і побут. 1925. 9 квітня.
273. Кутенов Р. Нові течії в живописі. Харків, 1931.
274. Куценко Л. Другий вирок Миколи Вороного // Україна. Київ, 1991. №3. С. 36–37.
275. Левинський В. Українська соціалістична еміграція і Радянська Україна // Культура. 1926. Грудень. С. 27–37.
276. Ле Гофф Жак. Вступ. Пер. з франц. М.Ю. Некрасова // Средневековье и деньги: очерк исторической антропологии. Санкт–Петербург: ЕВРАЗИЯ. 2010. 224 с.
277. Ле Гофф Жак. Отсутствующий в средние века: капитализм. Капитализм или caritas? Пер. з франц. М.Ю.Некрасова // Средневековье и деньги: очерк исторической антропологии. Санкт–Петербург: ЕВРАЗИЯ. 2010. 224 с.
278. Лейбин В. М. Психоанализ и философия неопрейдизма. Москва: Политиздат, 1977. 246 с.
279. Лейбин В. М. Психоанализ и художественное творчество. Фрейдизм как философское мировоззрение // Психоанализ и философия неопрейдизма. Москва: Издательство политической литературы. 1977. 248 с.
280. Лейтес Я. Яшек М. Десять років української літератури (1917–1927). У 3–х т. Київ: Держвидав України, 1928. 672 с.

281. Леоненко Р. Комітет Українського Національного театру — провідник державної театральної політики. Київ. 1917–1918 // Мистецтвознавство України: зб. наук. пр. Київ: Кий, 2001. Вип. 2. 388 с.
282. Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників — документи. Загальна редакція, передмова і примітки проф. Валеріана Ревуцького, упорядник і технічний редактор — Осип Зінкевич. Балтимор, Торонто: Українське видавництво «Смолоскип» ім. В. Симоненка, 1989. 1026 с.
283. Липинський В. К. Релігія і церква в історії України. Київ: Центр сусп. досліджень ім. В. Липинського, ПБП «Фотовідеосервіс», 1993. 128 с.
284. Лосєв І. Російська інтелігенція і українське питання на початку ХХ століття // Сучасність. 1999. №11. С. 109.
285. Любащенко В. І. Історія протестантизму в Україні: курс лекцій. Київ: Поліс, 1996. 350 с.
286. Любов'ю служіть один одному! Послання Святого апостола Павла до галатів (5: 18–21, 26). Новий Заповіт. // Біблія або Книги Святого Письма Старого і Нового Заповіту. Україна, Київ: New Life Campus Crusade for Christ, 1992. 1384 с.
287. Мак'явеллі Нікколо. Флорентійські хроніки; Державець. Пер. з іт. А. Перепаді, худож.-ілюстратор І. І. Яхін, худож.-оформлювачі Б. П. Бублик, В. А. Мурликін. Харків: Фоліо, 2007. 511 с. (Б-ка світ. літ.)
288. Малевич К. Архітектура, станкове малярство та скульптура // Авангард. Альманах пролетарських нової генерації. 1930. №6 (квітень). С. 91–93.
289. Мамонтів Я. На театральних роздоріжжях: публіцистика. Харків, 1925.
290. Мамонтів Я. Про театральну орієнтацію наших днів. З листів до молодого режисера // Рад. театр. 1930. №1/2. С. 40–46.
291. Мамонтів Я. Розпад «європейського театру» // Культура і побут. 1925. 2 квітня.

292. Мамонтов Я. Між М. Садовським і Л. Курбасом. У справі «Народного театру» // Культура і побут. 1927. 16 липня.
293. Мамонтов Я. Сучасний театр в його основних напрямках // Нове мистецтво. 1926. №16. С. 4–6.
294. Мамонтов Я. Трагікомедія — жанр нашого часу // Нове мистецтво. 1928. №4. С. 4, 5.
295. Мандельштам О. Э. О характере гоголевского стиля. Хельсинки: Новая типография, 1902. С. 356.
296. Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. Москва: Худож. лит. 1978. 398 с.
297. Маритен Ж. Знание и мудрость: Знание и мудрость. Религия и культура. О христианской философии. Фома Аквинский — апостол современности. Москва: Науч. мир, 1999. 244 с.
298. Мартьянов П. К. Дела и люди века. Из старой записной книжки (статьи и заметки): В 3–х т. Санкт–Петербург, 1896. Т. 3. С. 263–264.
299. Масоретский период. Достоверность Библии. Сост. Д. Макдауэлл, пер. с англ. Бахыт Кенжеев. // Неоспоримые свидетельства: (Ист. свидетельства, факты, документы христианства). Москва: СП «Соваминко». 1992. 320 с.: ил.
300. Меженко Ю. На театральному фронті небезпечно // Життя й революція. 1925. №12. С. 45–53.
301. Меллер В. «Березіль» // Глобус. 1925. №7. С. 163, 164.
302. Мережковский Д. Больная Россия. Ленинград: Издательство Ленинградского университета, 1991. 272 с. (История российской культуры).
303. Мережковский Д. Больная Россия. Конь бледный // «Больная Россия». Ленинград: Издательство Ленинградского университета. 1991. 272 с. (История российской культуры).
304. Мережковский Д. Больная Россия. Сердце человеческое и сердце звериное // «Больная Россия» Ленинград: Издательство Ленинградского университета, 1991. 272 с. (История российской культуры).

305. Мережковский Д. Грядущий хам: Избранные статьи // «Большая Россия». Ленинград: Издательство Ленинградского университета. 1991. 272 с. (История российской культуры).
306. Мерло–Понті М. Передмова. Феноменологія сприйняття. Пер. та упор. В. Ф. Бурлачук, переклад за виданням: Merleau–Ponty. Phenomenology of Perception. N. Y. Humanities Press Inc., 1975. P. 5–17.
307. Молитви святого Макарія Великого. Православний молитовник. Видавничий відділ УПЦ Київського Патріархату. Київ: Року Божого 2002. 100 с.
308. Молода гвардія. 1988. 14 жовтня.
309. Монтень М. Опыты: В 3–х кн. Пер. с фр. А. С. Бобович. Москва: ООО «Издательство АСТ», Харьков: Издательство «Фолио», 2002. Кн. 1. 624 с.: ил. (Афоризмы. Максимы. Мысли.).
310. Мороз–Стрілець Т. Спогад про Миколу Вороного // Вітчизна. 1988. №5. С. 184–186.
311. Москаленко А. Т., Сержантов В. Ф. Психологическая структура личности. Личность как единство психологической структуры в социальной индивидуальности // Личность как предмет философского познания. Философская теория личности и ее психологические и биологические основания. Новосибирск: Наука, 1984. 320 с.
312. Москаленко А. Т., Сержантов В. Ф. Система ценностных ориентаций личности (Ego Ax). Личность как единство психологической структуры в социальной индивидуальности // Личность как предмет философского познания. Философская теория личности и ее психологические и биологические основания. Новосибирск: Наука, 1984. 320 с.
313. Необходимость осторожности в критике. Сост. Д. Макдауэлл, пер. с англ. Бахыт Кенжеев // Неоспоримые свидетельства: (Ист. свидетельства, факты, документы христианства). Москва: СП «Соваминко». 1992. 320 с.: илл.

314. Нічик В. М. Києво–Могилянська академія і німецька культура. Київ: Український Центр духовної культури, 2001. С. 3.
315. Освальд Шпенглер и «Закат Европы». Н. А. Бердяев, Ф. А. Степун, С. Л. Франк. Москва, 1922. С. 238.
316. Отець Олександр Мень. Боротьба і поляризація добра і зла. Перекл. з рос. М. Лемик // Отець Олександр Мень відповідає на запитання. Львів: Свічадо, 2011. 352 с.
317. Охріменко О. Микола Вороний і світова література // Березень. 1991. №11. С. 167–171.
318. Пелипенко А. А. Дуалистическая революция и смыслогенез в истории. Москва: Изд —во 21 век, 2007. С.13.
319. Петлюра С. В. Вибрані твори та документи. Київ: Довіра, 1994. 271 с.
320. Петлюра С. В. Про життя і працю українських акторів. Упоряд. та автор передмови О. Климчук // Статті. Київ: Дніпро, 1993. 341 с.
321. Петлюра С. В. Статті. Київ: Дніпро, 1993. 341 с.
322. Петрицький А. Оформлення сцени сучасного театру // Нова генерація. 1930. №1. С. 40–42.
323. Печенев В. А. Три измерения правды. Редкол.: А. А. Гусейнов и др. // Этическая мысль: науч.–публицист. чтения. Москва: Политиздат, 1990. 480 с.
324. Платон. Сочинения в 3–х т. Москва, 1972. Т. 3. Ч. 2. С. 525.
325. Платонов А. П. Чевенгур: роман. Сост., вступ. ст., коммент. Е. А. Яблокова. Москва: Высшая школа, 1991. 654 с.
326. Прудон П. Ж. О гражданском законе как основе и санкции собственности. Подгот. текста и коммент. В. В. Сапова. // Что такое собственность? Или Исследование о принципе права и власти; Бедность как экономический принцип; Порнократия или Женщины в настоящее время. Москва: Республика, 1998. 367 с. (Б–ка этической мысли).

327. Прудон П. Ж. О завладении как обосновании собственности. Подгот. текста и коммент. В. В. Сапова. // Что такое собственность? Или Исследование о принципе права и власти; Бедность как экономический принцип; Порнократия или Женщины в настоящее время. Москва: Республика. 1998. 367 с. (Б–ка этической мысли).

328. Прудон П. Ж. Собственность невозможна, потому что разлагает общество. Подгот. текста и коммент. В. В. Сапова. // Что такое собственность? Или Исследование о принципе права и власти; Бедность как экономический принцип; Порнократия или Женщины в настоящее время. Москва: Республика, 1998. 367 с. (Б–ка этической мысли).

329. Псалом (32:9). Книга Псалмів. Біблія. Ukraine, Kyiv: New Life Campus Crusade for Christ, 1992. 1385 с.

330. Ревуцький В. Д. Без недомовлень: (До 100–річчя від дня народження Гната Юри) // Сучасність. Мюнхен, 1988. Травень. С.49–55.

331. Ревуцький В. Д. Бібліографічний покажчик (1941–2006). Укладач В. Л. Ревуцька, автор вступ. статті і наук. редактор Р. Я. Пилипчук, худож. оформ. Д. В. Мазуренка. Київ: Твім інтер, 2007. 156 с.

332. Ревуцький В. Д. Возлюбленики муз і грацій (До 80–річчя Йосипа Гірняка і Олімпії Добровольської) // Сучасність. Мюнхен, 1975. Квітень. С. 3–15.

333. Ревуцький В. Д. До створення Союзу театральних товариств // Сучасність. Мюнхен, 1987. Березень. С. 53–55.

334. Ревуцький В. Д. Етнографічно–побутовий театр і початки нового театру (1881–1917) // Енциклопедія українознавства: У 3 т. Ч. 1. (Париж–Нью–Йорк). Мюнхен: Молоде життя, 1952. Т. 3. С. 840.

335. Ревуцький В. Д. Нірод Федір // Енциклопедія українознавства. Словникова частина: В 11 т. Ч. 2. Мюнхен: Молоде життя, 1955. Т.5. С. 1775.

336. Ревуцький В. Д. Новий Львівський театр // Словникова частина: В 11 т. Ч. 2. Мюнхен: Молоде життя, 1955. Т.5. С. 1783.

337. Ревуцький В. Д. Новий український театр від 1917 року // Енциклопедія українознавства: У 3 т. Ч. 1. (Париж–Нью–Йорк). Мюнхен: Молоде життя, [1952]. Т. 3. С. 857–864.
338. Ревуцький В. Д. Петрицький Анатоль. Словникова частина: В 11 т. Ч. 2. Мюнхен: Молоде життя, 1955. Т.6. С. 2032–2033.
339. Ревуцький В. Д. По обрію життя: Спогади. Київ: Час, 1998. 343 с.
340. Ревуцький В. Д. Рулін Петро // Словникова частина: В 11 т. Ч. 2. Мюнхен: Молоде життя, 1955. Т. 7. С.2633–2634.
341. Ревуцький В. Д. Садовський Микола // Словникова частина: В 11 т. Ч. 2. Мюнхен: Молоде життя, 1955. Т. 7. С. 2690–2691.
342. Ревуцький В. Д. Саксаганський Панас // Словникова частина: В 11 т. Ч. 2. Мюнхен: Молоде життя, 1955. Т. 7. С. 2692–2693.
343. Ревуцький В. Д. Спогади про батька // Сучасність. Мюнхен, 1982. Березень. С. 87–96.
344. Ревуцький В. Д. Театр ім. Г. Михайличенка // Словникова частина: В 11 т. Ч. 2. Мюнхен: Молоде життя, 1955. Т. 8. С. 3152–3153.
345. Ревуцький В. Д. Театр ім. І. Котляревського // Словникова частина: В 11 т. Ч. 2. Мюнхен: Молоде життя, 1955. Т. 8. С. 3152.
346. Ревуцький В. Д. Театр Миколи Садовського у Києві // Словникова частина: В 11 т. Ч. 2. Мюнхен: Молоде життя, 1955. Т. 8. С. 3153.
347. Ревуцький В. Д. Театральна освіта і театральна критика // Енциклопедія українознавства: У 3 т. Ч. 1. (Париж–Нью–Йорк). Мюнхен: Молоде життя, [1952]. Т. 3. С. 865–866.
348. Ревуцький В. Д. Театрознавство // Словникова частина: В 11 т. Ч. 2. Мюнхен: Молоде життя, 1955. Т. 8. С. 3157–3159.
349. Ревуцький В. Д. Товариство українських акторів // Словникова частина: В 11 т. Ч. 2. Мюнхен: Молоде життя, 1955. Т. 9. С. 3229.
350. Ревуцький В. Д. Три роки в кіні й чотири в театрі: (Зі спогадів про Юрія Шумського) // Сучасність. Мюнхен, 1988. Квітень. С. 64–68.

351. Ревуцький В. Д. Український драматичний театр ім. М. К. Садовського // Словникова частина: В 11 т. Ч. 2. Мюнхен: Молоде життя, 1955. Т. 9. С. 3423.
352. Ревуцький В. Д. Український національний театр // Словникова частина: В 11 т. Ч. 2. Мюнхен: Молоде життя, 1955. Т. 9. С. 3436.
353. Ревуцький В. Д. Хвостенко–Хвостов Олександр // Словникова частина: В 11 т. Ч. 2. Мюнхен: Молоде життя, 1955. Т. 9. С. 3577.
354. Ревуцький В. Д. Чи ми всім зобов'язані Волкову? // Сучасність. Мюнхен, 1979. Липень–серпень. С. 78–82.
355. Ревуцький В. Д. Щепкін Михайло // Словникова частина: В 11 т. Ч. 2. Мюнхен: Молоде життя, 1955. Т. 10. С. 3912.
356. Рильський М. Т. «Потрібна, корисна справа» // Радянська Україна. 1960. 27 бер.
357. Родіонов К. До питання про малярський неокласицизм // Червоний шлях. 1930. №7/8. С. 166–176.
358. Розанов В. В. Опавшие листья. Короб второй. Петербург, 1915. С. 397.
359. Романовский М. Украина, Москва, Запад (К вопросу о путях украинской культуры) // Харьков. пролетарий. 1926. 5 июня.
360. Рубинштейн М. М. Жизнепонимание — центральная задача философии. Сост. П. В. Алексеев // На переломе. Философские дискуссии 20–х годов: Философия и мировоззрение. Москва: Политиздат, 1990. С. 72.
361. Рудинеско Е. Жиль Дельоз: антиедипівські варіації. Пер. з фр. О. А. Юдіна // Філософи в обіймах бурі. Київ: Ніка–Центр, 2007. 208 с.
362. Рулін П. Минулий сезон «Березоля» // Життя й революція. 1926. №6. С. 68–76.
363. Рулін П. І. На шляхах революційного театру: зб. Київ: Мистецтво, 1972. С.47.
364. Рулін П. Український драматичний театр за п'ятнадцять років Жовтня // Життя й революція. 1932. №11/12. С. 96–122.

365. Рупняк Л. Поета вбивали тричі: штрихи до портрета Миколи Вороного // За вільну країну. 1992. 14 травня. С. 4.
366. Русова С. Французька преса про український нарід // ЛНВ. 1913. Т. 63. Кн. 3–4. С. 379–381.
367. Саїд Едвард. Гуманізм і демократична критика. Пер. з англ. Артема Чапая. Київ: Медуза, 2014. 144 с.
368. Саїд Едвард. Повернення до філології. Пер. з англ. Артема Чапая. // Гуманізм і демократична критика. Київ: Медуза, 2014. 144 с.
369. Свята Євангелія від Матвія [22:39]. Новий Заповіт. // Біблія. Ukraine, Kyiv: New Life Campus Crusade for Christ, 1992. 1385 с.
370. Священник Александр Ельчанинов. Отрывки из дневника // Записи. Киев, 1999. 12–е изд., доп. 204 с.
371. Священник Александр Ельчанинов. Предисловие // Записи. Киев, 1999. 12–е изд., доп. 204 с.
372. Семенко М. Ще про бойчукістів // Нова генерація. 1930. №3. С. 52, 53.
373. Символ віри. Православний молитовник. Видавничий відділ УПЦ Київського Патріархату. Київ: Року Божого 2002. 100 с.
374. Скрипник М. До теорії боротьби двох культур. Харків, 1928.
375. Славутич Яр. Розстріляна муза: Мартиролог. Нариси про поетів. Київ: Либідь, 1992. 2–е вид. 184 с.
376. Сліпко–Москальцов К. Мистецькі угруповання СРСР на тлі сучасності // Червоний шлях. 1927. №7/8. С. 271–284.
377. Сліпко–Москальцов К. Михайло Бойчук. Харків, 1930.
378. Словник іншомовних слів: 23 000 слів та термінологічних сполучень. Уклад. Л. О. Пустовіт та ін. Київ: Довіра, 2000. С. 649. (Б–ка держ. службовця. Держ. мова і діловодство).
379. Смолич Ю. Українські драматичні театри в сезоні 1927–28 років // Життя й революція. 1928. № 9. С. 147–158.

380. Согомонов А. Ю. Феноменология зависти в Древней Греции. «Зависть богов». Редкол.: А. А. Гусейнов и др. // Этическая мысль: науч.–публицист. чтения. Москва: Политиздат, 1990. 480 с.

381. Софроний (Сахаров), архимандрит. Беседа 23: Вечность и время во Христе: проблема календаря // Духовные беседы. Изд. 1–е. Свято–Иоанно–Предтеченский монастырь. Эссекс–Москва: Издательство «Паломник», 2007. Том 2–й. 336 с.

382. Софроний (Сахаров), архимандрит. Беседа 8: Господь восходил на Голгофу, чтобы спасти всех // Духовные беседы. Изд. 1–е. Свято–Иоанно–Предтеченский монастырь. Эссекс–Москва: Издательство «Паломник», 2007. Том 2–й. 336 с.

383. Софроний (Сахаров), архимандрит. Беседа 24: Ипостась как состояние обоженного человека // Духовные беседы. Изд. 1–е. Свято–Иоанно–Предтеченский монастырь. Эссекс–Москва: Издательство «Паломник», 2007. Том 2–й. 336 с.

384. Софроний (Сахаров), архимандрит. Беседа 18: Как стать персоной и жить как личностный дух // Духовные беседы. Изд. 1–е. Свято–Иоанно–Предтеченский монастырь. Эссекс–Москва: Издательство «Паломник», 2007. Том 2–й. 336 с.

385. Софроний (Сахаров), архимандрит. Беседа 22: Метод умной борьбы против страстей // Духовные беседы. Изд. 1–е. Свято–Иоанно–Предтеченский монастырь. Эссекс–Москва: Издательство «Паломник», 2007. Том 2–й. 336 с.

386. Софроний (Сахаров), архимандрит. Беседа 27: Монастырь как школа спасения через единство, послушание и доверие согласно духу преподобного Силуана // Духовные беседы. Изд. 1–е. Свято–Иоанно–Предтеченский монастырь. Эссекс–Москва: Издательство «Паломник», 2007. Том 2–й. 336 с.

387. Софроний (Сахаров), архимандрит. Беседа 30: О богоподобной свободе человека // Духовные беседы. Изд. 1–е. Свято–Иоанно–

Предтеченский монастырь. Эссекс–Москва: Издательство «Паломник», 2007. Том 2–й. 336 с.

388. Софроний (Сахаров), архимандрит. Беседа 21: О борьбе з помыслом // Духовные беседы. Изд. 1–е. Свято–Иоанно–Предтеченский монастырь. Эссекс–Москва: Издательство «Паломник», 2007. Том 2–й. 336 с.

389. Софроний (Сахаров), архимандрит. Беседа 2: О величии призвания к полноте богоподобия // Духовные беседы. Изд. 1–е. Свято–Иоанно–Предтеченский монастырь. Эссекс–Москва: Издательство «Паломник», 2007. Том 2–й. 336 с.

390. Софроний (Сахаров), архимандрит. Беседа 9: О восприятии греха, покаянии, богоподобии, молитве и других аскетических вопросах // Духовные беседы. Изд. 1–е. Свято–Иоанно–Предтеченский монастырь. Эссекс–Москва: Издательство «Паломник», 2007. Том 2–й. 336 с.

391. Софроний (Сахаров), архимандрит. Беседа 12: О единстве всех как заповеди жизни // Духовные беседы. Изд. 1–е. Свято–Иоанно–Предтеченский монастырь. Эссекс–Москва: Издательство «Паломник», 2007. Том 2–й. 336 с.

392. Софроний (Сахаров), архимандрит. Беседа 20: О любви, познании и вере // Духовные беседы. Изд. 1–е. Свято–Иоанно–Предтеченский монастырь. Эссекс–Москва: Издательство «Паломник», 2007. Том 2–й. 336 с.

393. Софроний (Сахаров), архимандрит. Беседа 3: О многоипостасном единстве всего Адама и его воплощении в монастырской жизни // Духовные беседы. Изд. 1–е. Свято–Иоанно–Предтеченский монастырь. Эссекс–Москва: Издательство «Паломник», 2007. Том 2–й. 336 с.

394. Софроний (Сахаров), архимандрит. Беседа 7: О послушании и других путях духовного преуспевания // Духовные беседы. Изд. 1–е. Свято–Иоанно–Предтеченский монастырь. Эссекс–Москва: Издательство «Паломник», 2007. Том 2–й. 336 с.

395. Софроний (Сахаров), архимандрит. Беседа 25: О поучении в смирении Христовом // Духовные беседы. Изд. 1–е. Свято–Иоанно–

Предтеченский монастырь. Эссекс–Москва: Издательство «Паломник», 2007. Том 2–й. 336 с.

396. Софроний (Сахаров), архимандрит. Беседа 5: О смертной памяти, слове Христа и богоподобии // Духовные беседы. Изд. 1–е. Свято–Иоанно–Предтеченский монастырь. Эссекс–Москва: Издательство «Паломник», 2007. Том 2–й. 336 с.

397. Софроний (Сахаров), архимандрит. Беседа 15: Сила помысла и обладание над ним // Духовные беседы. Изд. 1–е. Свято–Иоанно–Предтеченский монастырь. Эссекс–Москва: Издательство «Паломник», 2007. Том 2–й. 336 с.

398. Софроний (Сахаров), архимандрит. Беседа 13: Через послушание к воскресению // Духовные беседы. Изд. 1–е. Свято–Иоанно–Предтеченский монастырь. Эссекс–Москва: Издательство «Паломник», 2007. Том 2–й. 336 с.

399. Спогади про Івана Карпенка–Карого: збірник. Упоряд., вступ. ст., приміт. Р. Я. Пилипчук. Київ: Мистецтво, 1987. 183 с.

400. Сріблянський М. Літературна хвиля: погляд на літературу українську за 1912 рік // Українська хата. Київ, 1913. Січень. С. 27.

401. Старицька–Черняхівська Л. Двадцять п'ять років українського театру (Спогади та думки). Д. Антонович та інш., підготовка текстів, редагування і передмова докторів філологічних наук Г. Ф. Семенюка та Л. С. Дем'янівської // Триста років українського театру. 1619–1919 та інші праці. Київ: «ВП», 2003. 418 с.

402. Старицький М. Ніч під Івана Купала. З увагами Миколи Вороного. Львів: Український театр, 1925.

403. Стоколос Яків. Рецензія на збірку критичних статей з обсягу театрального мистецтва і драматичної літератури «Театр і драма» Миколи Вороного // Українська хата. Київ, 1913. 90 с.

404. Стоколос Я. Рецензія на «Театр і драма» М. Вороного // Українська хата. Київ, 1913. С. 77–78.

405. Страхов Н. Н. Наша изящная словестность. «Преступление и наказание» // Отечественные записки. 1867. №2. С. 544–556. №3. С. 325–340. №4. С. 514–527.

406. Стронецкий Остап. Гоголь: дослідження стилю, філософії, методів та розвитку персонажів (українською, англійською та російською мовами). Львів: Видавництво «Світ», 1994. 310 с.

407. Сумерки богов: Ф. Ницше, З. Фрейд, Э. Фромм, А. Камю, Ж.-П. Сартр. Москва: Политиздат, 1989. 398 с.

408. Тейяр де Шарден П'єр. Перша поява людини, або індивідуальний ступінь мислення. Пер. Г. І. Волинка. // Феномен человека. М.: Наука, 1987. С.228–235.

409. Ткаченко А. «Здобудемо людських прав?» // Слово і час. 1991. №12. С. 8–12.

410. Тобілевич Б. П. П. К. Саксаганський. Київ: Вид-во образотв. мист. і муз. літ., 1957. 328 с.

411. Тойнби А. Постижение истории. Москва, 1991. С. 337–338.

412. Толстой Л. Н. Избранные сочинения: В 3-х т. Редкол.: Г. Беленький, П. Николаев, А. Пузиков и др., сост. и примеч. Льва Соболева. Москва: Художественная литература, 1989. Т. 3. 671 с.

413. Українські письменники: Біобібліографічний словник: У 5 т. Київ, 1965. Т. 4. 1966. Т. 5.

414. Федор Шперк на страницах «Нового времени». «Наша литература так бедна истинно интеллигентными книгами...» Науч. ред. А.Н. Николюкин, вступ. ст., сост., подгот. текста и коммент. Т. В. Савиной. // Шперк Ф. Как печально, что во мне так много ненависти... Статьи, очерки, письма. Санкт-Петербург: Алетейя, 2010. 312 с., илл.

415. Фейербах Людвиг. Избранные философские произведения: В 5 т. Москва, 1991. Т. 1. С. 203.

416. Физиология обыденной жизни. Сочинение Д. Г. Льюиса. Пер. с англ. проф.—в Московского ун—та С. А. Рачинского и Я. А. Борзенкова. Москва: Издание книгопродавца А. И. Глазунова, 1861—1862. Т. 1—2. 58 с.
417. Филипович П. Українське літературознавство за десять років революції. Передм., упор. і прим. С. С. Гречанюка // Літературно—критичні статті. Київ, 1991. 304 с.
418. Фоссет А. Р. Пророчества, исполнившиеся в один день. Ветхозаветные пророчества о Мессии, исполнившиеся в Иисусе из Назарета. Сост. Д. Макдауэлл, пер. с англ. Бахыт Кенжеев. // Неоспоримые свидетельства: (Ист. свидетельства, факты, документы христианства). Москва: СП «Соваминко». 1992. 320 с.: илл.
419. Франко І. Я. Зібрання творів у 50 т. Київ, 1976. Т. 3. С. 107—109.
420. Франко І. Я. Новини нашої літератури... // ЛНВ. 1907. Т. 38. Кн. 4. С. 139.
421. Фрейд Зигмунд. Человек по имени Моисей и монотеистичная религия. Москва: Наука, 1993. 172 с.
422. Фріче В. М. Криза театру: збірник. Л. Дмитрова // Підручник з історії всесвітнього театру. Харків: Держвидав України, 1929. С. 395.
423. Фромм Э. Человеческий характер и социальный прогресс. Пер. В.М.Тарасенко // Бегство от свободы. Москва: Прогресс. 1989. С. 230—247.
424. Фуко Мішель: читання «Історії божевілля». Е. Рудинеско, пер. з фр. О. А. Юдіна // Філософи в обіймах бурі. Київ: Ніка—Центр, 2007. 208 с.
425. Хабермас Ю. Модерн — незавершений проект // Вопросы философии. 1992. №4 // Бичко Ада. Леся Українка: Світоглядно—філософській погляд. Київ: Український Центр духовної культури, 2000. С. 68. (Духовні скарби України). Бібліогр.: с. 177—185.
426. Хайдеггер М. Що таке метафізика? Пер. та упор. В. Ф. Бурлачук // Новая технологическая волна на Западе. Москва: Прогресс, 1986. С. 31—44.
427. Хорни К. Проблема «самореализации». В. М. Лейбин // Психоанализ и философия неопрейдизма. Москва: Политиздат, 1977. С. 195.

428. Цибаньова О. С. Літопис життя і творчості І. Карпенка–Карого. Київ: Дніпро, 1967. 450 с.
429. Чеканова Н. В. Римская диктатура последнего века Республики. Санкт–Петербург: ИЦ «Гуманитарная Академия», 2005. 480 с. (Серия «Studia classica»).
430. Чеканова Н. В. Сулланская конституция — попытка реставрации республиканской политической системы, общественной морали и нравственности // Римская диктатура последнего века Республики. Санкт–Петербург: ИЦ «Гуманитарная Академия», 2005. 480 с. (Серия «Studia classica»).
431. Шевченко В. М. Словник–довідник з релігієзнавства. Київ: Наук. думка, 2004. 560 с. (Словники України). Бібліогр.: с. 554–559.
432. Шелер М. Положення людини в космосі. Перекл. і упоряд. Г. І. Волинка // Проблемы человека в западной философии. Москва: Прогресс, 1988. С. 31–33.
433. Шеллинг Ф. В. Философия искусства. Москва, 1966. С. 450.
434. Шестов Л. Апофеоз беспочвенности: Опыт адогматического мышления. Авт. предисловия Н. Б. Иванов. Ленинград: Издательство Ленинградского университета, 1991. 216 с. (История российской культуры).
435. Шестов Л. Достоевский и Ницше: (Философия трагедии). Санкт–Петербург, 1903. С. 125.
436. Шилов Ю. О. Аратта і Оріяна // Праслов'янська Аратта. Київ: Видавництво «Аратта», 2003. 94 с.: 24 іл.
437. Шилов Ю. О. Аратти — пращури слов'ян // Праслов'янська Аратта. Київ: Видавництво «Аратта», 2003. 94 с.: 24 іл.
438. Шилов Ю. О. Від пра– до —слов'ян // Праслов'янська Аратта. Київ: Видавництво «Аратта», 2003. 94 с.: 24 іл.
439. Шилов Ю. О. Глибини історичної пам'яті // Праслов'янська Аратта. Київ: Видавництво «Аратта», 2003. 94 с.: 24 іл.

440. Шилов Ю. О. Глибини історичної пам'яті.; Виникнення Трипілья праїндоевропейців.; Аратта й Шумер.; Словник «трипільської археологічної культури» // Праслов'янська Аратта. Київ: Видавництво «Аратта», 2003. 94 с.: 24 іл.
441. Шилов Ю. О. Праслов'янська Аратта. Київ: Видавництво «Аратта», 2003. С. 81.
442. Шилов Ю. О. Розквіт Аратти («Трипілья») // Праслов'янська Аратта. Київ: Видавництво «Аратта», 2003. 56 с.: 24 іл.
443. Шилов Ю. О. Словник «трипільської археологічної культури» // Праслов'янська Аратта. Київ: Видавництво «Аратта», 2003. 94 с.: 24 іл.
444. Шилов Ю. О. «Трипільська культура» — то Аратта, найдавніша держава.; Словник «трипільської археологічної культури» // Праслов'янська Аратта. Київ: Видавництво «Аратта», 2003. 94 с.: 24 іл.
445. Шкандрій М. Модерністи, марксистки і нація. Українська літературна дискусія 1920–х років. Пер. з англ. М. Климчука. Київ: Ніка–Центр, 2006. 384 с.
446. Шкурупій Г. Диктатура богомазів // Нова генерація. 1929. №10. С. 26–34.
447. Шпенглер О. Закат Европы. Москва, Петербург, 1923. С. 127–128.
448. Шперк Ф. Н. Н. Страхов. Критический этюд. Статьи из раздела «Критические заметки» (газеты «Новое Время»). Науч. ред. А.Н. Николюкин, вступ. ст., сост., подгот. текста и коммент. Т. В. Савиной. // Как печально, что во мне так много ненависти... Статьи, очерки, письма. Санкт–Петербург: Алетейя, 2010. 312 с., илл.
449. Шперк Федор. 23. VIII. Современные заметки. Науч. ред. А. Н. Николюкин, вступ. ст., сост., подгот. текста и коммент. Т. В. Савиной // Как печально, что во мне так много ненависти... Статьи, очерки, письма. Санкт–Петербург: Алетейя, 2010. 312 с., илл.
450. Шперк Ф. Современные заметки. Статьи из раздела «Современные заметки» (газета «Новое Время»). «Наша литература так

бедна истинно интеллигентными книгами...». Науч. ред. А.Н. Николюкин, вступ. ст., сост., подгот. текста и коммент. Т. В. Савиной // Как печально, что во мне так много ненависти... Статьи, очерки, письма. Санкт–Петербург: Алетейя, 2010. 312 с., илл.

451. Шпет Г. Г. Философское наследство П. Д. Юркевича (К сорокалетию со дня смерти). П. Д. Юркевич, ред. Н. А. Чистякова // Философские произведения. Москва: Правда, 1990. С. 583.

452. Щупак С. Проблема національної культури // Життя й революція. 1927. №6. С. 398–402.

453. Энциклопедический словарь: 82 кн. Санкт–Петербург: Изд. Дело, бывшее Брокгауз–Эфрон, 1899. Т. XXVII. С. 138–139.

454. Эткинд А. М. Эрос невозможного: Развитие психоанализа в России. Москва: Прогресс–комплекс, 1994. 376 с.

455. Юркевич П. Д. Вибрані твори: Ідея, серце, розум і досвід. Вінніпег: Колегія Св. Андрія, 1984. 167 с.

456. Юркевич П. Д. Из науки о человеческом духе // Философские произведения. Москва: Издательство «Правда», 1990. 672 с.

457. Юркевич П. Д. Философские произведения. Москва: Правда, 1990. 670 с.

458. Ющенко О. Рядок до рядка... // Слово і час. Київ, 1993. №9. С. 42–44.

459. Якубовський Ф. З київського культурного життя // Вісти ВУЦВК. 1926. 23 березня.

460. Ясперс Карл. Духовная ситуация времени. Пер. В. Ф. Бурлачук // Смысл и назначение истории. Москва: Политиздат, 1991. С. 288–290.

461. Ясперс К. Ницше и христианство. Москва: Медиум, 1994. 114 с.

462. Alexandre Bogomazov. Jampol, 1880 / Kiev, 1930. N. p.: Editions ARPAP, 1991.

463. Cultural Revolution in Russia. 1928–1931. Ed. By Sh. Fitzpatrick. Bloomington and London, 1978.
464. Eastman M. Artists in Uniform: A Study of Literature and Bureaucratism. New York, 1934.
465. Gray C. The Russian Experiment in Art. 1863–1922. London, 1962.
466. Horkheimer M. Traditionelle und Kritische Theorie Zeitschrift für Sozialforschung. 1937. Bd. VI. S.245.
467. Malevich K. Essays on Art., 1915–1933: 2 vols. / Trans. By Z. Glowacki–Prus and A. McMillin. Ed. By T. Andersen. London, 1969.
468. Revutsky, Valerian // The Act of Ems (1876) and its effects on Ukrainian theatre // Nationalities Papers, Charlston, 111. (USA), Spring 1977. 5:67–78.
469. Revutsky, Valerian // How to save your marriage and other matters of love (On the plays of Volodymyr Vynnychenko and W. S. Maugham // New York: The Ukrainian Academy of Arts and Sciences (USA), Annals, 1985–1986. XVI (41–42): 205–215.
470. Russian Art of the Avant–Garde: Theory and Criticism. 1902–1934 / Ed. by J. E. Bowlt. New York, 1976.

Рукописна стаття

471. Шудря М. А. Клекіт правого гніву.

Рукописи неопублікованих наукових праць

472. Ступаківський Д. Обрії українського театру. Лондон, 1948. 5 с.
473. Revutsky, Valerian. Survey of Ukrainian theatre. Vancouver, B. C., 442 p.

Наукові доповіді на конференціях

474. Ревуцький В. Д. Панас Саксаганський / Будинок учених у Києві, 1943 р. Точна дата не збереглася.

475. Ревуцький В. Д. Марія Заньковецька. Літературно–мистецький клуб у Львові. 20 грудня 1943 р. (Львівські вісті. — 1944. — 5 січня. — Ч. 3.)

476. Ревуцький В. Д. Микола Садовський // Літературно–мистецький клуб у Торонто (Канада). 10 лютого 1951 р.

477. Ревуцький В. Д. Кілька листів Сергія Єфремова до Івана та Софії Тобілевичів / Конференція з нагоди 100–ліття народження С. Єфремова. УВАН (США), Нью–Йорк. 18 квітня 1976 р.

478. Ревуцький В. Д. Володимир Винниченко і Сомерсет Моем / Конференція з нагоди 100–ліття народження В. Винниченка. УВАН (США), Нью–Йорк. 19 квітня 1980 р.

479. Ревуцький В. Д. Національна проблема в харківському періоді «Березоля». Конференція «Україна в 1920–х і ранніх 1930–х роках», організована Українською науково–дослідною програмою при Іллінойському університеті, Урбана–Шампейн, Ілл. (США). 22–26 червня 1987 р.

480. Ревуцький В. Д. Спогади з мистецького життя Києва у 1920–х роках. Точна дата не збереглася.

Публічні виступи

481. Ревуцький В. Д. Іван Франко (До 100–ліття від дня народження). Головна промова на урочистому концерті, організованому місцевим відділом КУК. Торонто, 25 листопада 1956 р.

482. Ревуцький В. Д. Симон Петлюра (Політик і театральний критик). Академія, присвячена С. Петлюрі, організована місцевим відділом КУК. Торонто, 26 травня 1957 р.

Опрацьовані дисертації та автореферати

483. Веселовська Г. І. Новаторські мистецькі напрямки і течії в театральному процесі України першої третини ХХ століття: дис. д-ра мистецтвознавства: 17.00.02. НАН України. Інст. Мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2007. 550 арк. Бібліогр.: арк. 511–550.

484. Владимірова Н. В. Естетико–художні засади реформаторів західноєвроп. театру межі ХІХ — ХХ століть (Е. Крег, Г. Фукс, А. Аппія) [Текст]: дис. д-ра мистецтвознавства: 26.00.01. Київськ. нац. ун-т театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка–Карого. Київ, 2009. 384 арк. Бібліогр.: арк. 354–384.

485. Білик А. А. Театральна критика Одеси в контексті міської видовищної культури (др. пол. ХІХ — друге десятиріччя ХХ століття) [Текст]: дис. канд. Мистецтвознавства: 26.00.01. Одеськ. Нац. політехн. ун-т. Одеса, 2009. 205 арк. Бібліогр.: арк. 185–205.

486. Горбенко А. Г. Режисерське та акторське мистецтво театру «Березіль». 17.00.01. Київ, 1974. 181, 19 л. АН УРСР. Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. Спис. літ.: 2–19. Дис. канд. мистецтвознавства.

487. Гранат О. Б. Музично–драматичний театр як феномен української культури (на матеріалі Чернігівщини кінця ХІХ — початку ХХ століть) [Текст]: дис. канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2010. 170 арк. Бібліогр.: арк. 155–167.

488. Гринишина М. О. Дискурс реалізму в українській театральній культурі кінця ХІХ — початку ХХ століття [Текст]: дис. д-ра мистецтвознавства: 26.00.01. Ін-т проблем сучасн. мист-ва Акад. мист-в України. Київ, 2009. 459 арк. Бібліогр.: арк. 426–459.

489. Жицька Т. В. Спиридон Черкасенко і театр: Дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.02. Київськ. держ. ін-т театального мистецтва ім. І. К. Карпенка–Карого. Київ, 1998. 203 л. Бібліогр.: л. 179–202.

490. Колкутіна В. В. Літературно–естетичні погляди Миколи Вороного (за поетичними циклами майстра); автореф. дис. канд. філол. Наук: 10.01.01. Одеський держ. Ун–т ім. І. І. Мечникова. Одеса, 1998. 150 с.

491. Леоненко Р. П. Перший державний український театр: Український Національний театр, Київ, 1917–18: дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.02. Київськ. держ. ін–т театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка–Карого. Київ, 2001. 204 арк. Бібліогр.: арк. 179–196.

492. Партола Я. В. Г. М. Хоткевич і українська театральна культура кінця ХІХ — поч. ХХ ст.: Дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Харківська держ. акад. культури. Харків, 2003. 214 арк. Бібліогр.: арк. 183–214.

493. Романько І. І. Розвиток театрального мистецтва України в 1917–1920 рр.: дис. канд. іст. наук: 07.00.01. НАН України, Інститут історії України. Київ, 1999. 190 л. Бібліогр.: л. 161–190.

494. Соколовська К. М. Традиції українського національного театру другої половини ХІХ — ХХ ст. в соціально–культурному контексті (організ. — творч. аспект діяльності театр. труп М. Л. Кропивницького): дис. канд. іст. наук: 17.00.01. Київськ. держ. ун–т культ. і мист–в. Київ, 1998. 162 арк. Бібліогр.: арк. 147–152.

495. Хорол В. Е. Киевский русский драматический театр Н. Н. Соловцова (1891–1901). Дис. канд искусствовед. Киев, 1953. 394; 42 ил.

496. Шевель Т. О. Синтез національних та світових літературних традицій у доробку Миколи Вороного [Текст]: автореф. дис. канд. філол. Наук: 10.01.01. Нац. пед. ун–т ім. М. Драгоманова. Київ, 2014. 19 л.

Додаток

Перелік цитувань

Стор. — 22. Який «в тодішній укр[аїнській] літературі <...> відіграв чималу роль. <...> р. 1901, я надрукував у Л[ітературно]–н[ауковому] в[існи]ку» у Львові «Одкритого листа» до укр[аїнських] письменників з закликом узяти участь у моїм альманасі, вказуючи при тім, що час вже відмовитися од вузького партикуляризму в укр[аїнському] письменстві, час уже вступити на європейський шлях і, не обмежуючись побутовщиною, порушувати в своїх творах питання ширшої філософічної ваги; <...> на естетичний бік творів бажано звернути найбільшу увагу. <...> в історії нашого письменства він набув значення мовби «маніфесту» (так принаймні назвав його Єфремов [Сергій Олександрович — видатний вчений літературознавець, публіцист і критик, громадсько–політичний діяч — прим. Л. Г.] <...> На мій заклик у першу чергу відгукнулися і прислали до альманаху свої твори О. Кобилянська [Ольга Юліанівна — українська письменниця — прим. Л. Г.], М. Коцюбинський [Михайло Михайлович — український письменник — прим. Л. Г.], Іван Франко, П. Карманський [Петро Сильвестрович — український поет, молодомузівець — прим. Л. Г.] й інші молодші, а за ними потягнулися й «ветхі деньми» Ів[ан] Нечуй–Левицький [Іван Семенович — український письменник — прим. Л. Г.], М. Старицький [Михайло Петрович — український театральний діяч, письменник — прим. Л. Г.] <...>. В той час, коли не видавалося ні одного укр[аїнського] журналу, поява альманаху «З над хмар і з долин» була явищем прямо визначним вже хоч би через те, що розійшовся він, ще не вийшовши з друку, завдяки лише попередній пренумераті, а наслідком його появи була поява «Молодої музи» [львівська літературно–мистецька група українських письменників–модерністів (1906) — прим. Л. Г.] в Галичині» [83, с.612–613].

Стор. 63. «Класичний філософ» [246, с.14] Ніколай Страхов у листі до Льва Толстого зізнався: « <...> я приписую пантеїзму щонайбільшу важливість, як протихристиянському рухові, який надихає весь розумовий (рух) розвиток Заходу <...>. Корінь пантеїзму незмірно глибокий. Нам не відома інша наука, окрім науки пантеїстичної. Всі звички нашого розуму сформувалися в цьому напрямку, і я не бачу виходу <...>» [246, с.18, 19]. «Борючись із заходом», він [Страхов Н. Н. — прим Л. Г.] <...> виявився пропагандистом його ідей, що вони після цієї «боротьби» стали привабливішими для молодих інтелектуалів. Подолання раціоналістичної кризи він убачав у вдосконаленні логіки європейської філософської думки, а не в її поваленні. Страхов визнавав у раціоналізмі суть класичного філософського мислення, а в Абсолюті — трансцендентний позасвітвий центр європейської метафізики, у той час, як молоді філософи 80–х–90–х уже дуже успішно почали «трансформувати Бога в культуру». Вони «алгебру перевіряли музикою»; поєднували вербальні з невербальними засоби для викладу думки й точне раціональне мислення обґрунтовували релігійними, художніми, поетичними, міфологічними, агіографічними, містичними і навіть невербально–образними або фотографічними «аргументами» [246, с.19].

Стор. 64. « <...> з дитинства під впливом матері я був дуже релігійним <...> під впливом народовольців ще в гімназії <...> я штучно і поверхово знищив свій релігійний світогляд (головно осміяв обрядову церкву, лишившись вірним Христовій моралі), я почув себе відірваною від бога і від всесвіту малесенькою порошинкою <...> я вже був підточений шашелем скепсису щодо розумності існування людини на світі. Поволі я уговкався <...> захопив процес життя. <...> десь попід ґрунтом наукового соціалізму (історичного матеріалізму) я таїв у собі глибоко на дні якесь релігійне почуття чи релігійне сприймання світу, а разом з тим марив про Ніцшевого *Übermensch*’а! — горду надлюдину, що відкидає рабську науку християнства, в той же час лишаючись в моральній істоті своїй все ж таки християнином і скрайнім гуманістом <...>. Моя натурфілософія (пантеїзм) була лише

компромісовою надбудовою, в якій я намагався об'єднати християнське світовідчуття з світовідчуттям матеріалістичним, що мені абсолютно не вдавалось і, очевидно, вдатися не могло, бо як не приспособляти пантеїзм до матеріалістичного трактування, все-таки метафізична природа пантеїзму буде простим антиподом грубому матеріалізму <...>. Зрештою, те, що я назвав своїм «релігійним світовідчуттям», є <...> рудиментом зруйнованого ідеалістичного світовідчуття. І хоч песимізм і елементи занепадництва займали в моїй творчості досить поважне місце, але головною базою їх все-таки був оптимістичний, бадьорий світогляд, — спершу ідеї націоналістичної романтики <...> грецький гедонізм <...> пантеїзм <...> бринить у мене досить потужно <...>. Та й мій теїзм з ультрарелігійним світовідчуттям <...> — протест, богоборчість. В кожному разі мій бог не католицький і не православний, взагалі не церковний, а більше уявний, як філософський ноумен. <...> Кінчаючи оповідати про зміни в моїм світогляді <...> зазначу, що революція зазначилася зворотами від утопічного до наукового соціалізму (і в духовній сфері від теїзму через пантеїзм до раціоналістичного матеріалізму)» [83, с.596, 597, 601, 604].

Стор. 80. І варто підкреслити, «наскільки повно економічні міркування були колись підкорені міркуванням політичним. Поява тоталітарних держав не може, внаслідок одного лише факту їх тоталітарності, розглядатись як просто повернення до минулої теорії про перевагу фактора політичних установлень. Але ж у порівнянні з теоріями, які підкорили політичні сили економічним <...> поява тоталітарних режимів означає повернення до ідей, більше того, до практичних заходів, які нібито назавжди зникли з життя сучасних держав. Причому практичні заходи за допомогою наукових методів контролю над промисловістю, фінансами, торгівлею [напевно ж, і мистецькою індикацією — прим. — Л. Г.] були відроджені й поширені у такій спосіб, який показав, що колишні державні чиновники, засвоюючи методи «меркантильної» економіки в інтересах уряду, були у своїй справі нікчемами» [210, с. 27].

Стор. 80. «Сучасний європейський театр переживає кризис і кризис цей доволі таки важкий і зтяжний. <...> Взагалі театральне мистецтво, переживаючи процес занепаду і виснаги [характерні явища, які формують суспільну мистецько–культурологічну думку за будь–яких часів і формацій — прим. Л. Г.] рівночасно відбуває в собі скритий і болючий процес переродження, і ще невідомо, в які конкретні форми цей останній процес виллється. Очевидним тільки є, що нові форми мистецтва будуть, як і раніше, виобразовуватись під впливом історично–художньої кон'юктури, яка складатиметься в залежності від зміни соціально–економічних і політичних умов дальших часів, а разом з цим і в залежності від еволюції етичних та естетичних ідей в громадянстві. Можна на підставі цього думати, що закони економічного матеріалізму, які в останній час все більше висувають до активної участі в політичній житті широкі пролетарські маси, скажуть устами цих мас своє важливе слово і в сфері театального мистецтва. <...> Зовсім інакше стоїть справа з українським театром. Він також переживає певний кризис, але цей кризис походить не з виснаги, не з виродження нашого театального мистецтва, яке, навпаки, ховає в собі ще багато тривких зародів, потрібних для його розвою. Це кризис молодого [? — прим. Л. Г.] організму, який вже переріс свій дитячий вік і тепер саме стоїть на порозі змужнілості. <...> Поки він був дитиною, до нього ставились з ласкавістю, підбадьорювали й захваляли через край; тепер від нього починають нетерпляче вимагати, критикують кожний крок і ганяють за найменшу провину або помилку, якої часом в дійсності, може, й нема. Безперечна річ, що нашим акторам здебільшого бракує загальної і фахової освіти, що наш драматичний репертуар здрібнів і зубожів, що нарешті українське громадянство слабо підтримує свій театр і буває в ньому рідким гостем. Але ж причини цих сумних явищ лежать не в самім театрі, а за межами його, — власне в тих ненормальних умовах, серед яких розвивається все наше загалом культурне і громадське життя» [134, с. 348, 350].

Стор. 81. «Богослови вважають, що світ виник не раніше 3483–5508–6984 р. до н. е. (за різними тлумаченнями Біблії). [А, спираючись на ґрунтовні припущення науковців, найперша у світі держава=цивілізація Аратта («полум'я змінене», «–крило»; сучасною мовою — «Осяяна сонцем, хліборобська Україна», яку населяли прямі пращури слов'ян–українців) виникла близько 6200 р. до н. е. як культуротворча система для зняття протиріч, започаткованих «Великою неолітичною революцією» — переходом від привласнюючого до відтворюючого господарства.] Причому післяпотопне формування сучасних народів почалося близько 3000–3300р. до н. е. <...> Отже, стіна Льдовика зупинилася за 200 кілометрів на північ від Кам'яної Могили у пониззі Дніпровських порогів. Згодом тут зосередилися останні в Європі мисливці за мамонтами, племена, з найбільш розвиненою у тодішньому світі культурою.

Але нищення та вимирання тих велетенських тварин спонукало людей до зміни господарства й усієї культури. І ось у X–IX тисячоліттях до н. е. між Карпатами і Прибалтикою склалася спільнота мисливців за оленями. Археологи умовно називають цю культуру свідерською; мовознавці ж — євразійською (європейсько–азіатською).

«Свідерці» або «євразійці» у своєму полюванні на прудких тварин вперше винайшли лижі й сани, лук та стріли, а також приручили помічників — вовків тощо. З них було виведено собаку, найпершу свійську тварину. Наступними стали дрібні копитні, яких люди навчилися ловити й утримувати про запас, на випадок невдалого полювання.

Ставши найпершими скотарями (проте не покинувши й мисливства), «свідерці–євразійці» настільки забезпечилися засобами існування, що численність їх значно збільшилася. Почалося розселення — як по Європі, так і в далекі краї. Дві частини переселенців пішли північним та південним узбережжями Чорного моря» [440, с.9, 12, 13, 25, 65].

Стор. 82. « <...> джерела виникнення такої культурно–мистецької інституції, як театр, могли бути <...>, в першу чергу, фольклорні, закладені ще в дохристиянських часах і діях; другий струмінь, хоч не такий давній і могутній, — релігійна духовна драма, що постала з введенням християнства. <...> Дата 29 серпня 1619 року, з якої зачинаємо стежити розвій українського театру, є в значній мірі припадкова. В цей день в містечку Кам'янці Струміловій, недалеко від Львова, на ярмарку було виставлено дві українські інтермедії, або інтерлюдії, встановлені між діями польської драми бакалавра Якуба Гаватовича, львів'янина; його драму виставляли під титулом «Tragaedia albo wizerunek smierci przeswietego Jana Chrzcziciela, przeslanca Vozego» («Трагедія або образ смиренного пресвятого Іоанна Хрестителя, посланника Божого» — пер. Л. Г.). Ця драма мала п'ять дій, і українські інтермедії було виставлено одну після другої дії, а другу після третьої дії. Пізніше всю драму і в додатку до неї обидві інтермедії було надруковано у Львові на Яворівському передмісті у Святого Миколая. Це видання дійшло до нас із першою документальною звісткою про виставлення на сцені українських творів, написаних у народній українській мові» [11, с.9, 27].

Стор. 85. Цілком імовірно можна стверджувати, що «масоретський текст — це текст сучасної єврейської Біблії. Масорети різнилися статечною дисципліною й поводитися з текстом «з величезною повагою <...>. Вони розробили складну систему, яка дозволяла боротися з помилками переписувачів. Наприклад, вони підраховували кількість кожної літери абетки у кожній книзі, вони віднайшли літери, які є посередині П'ятикнижжя й усієї єврейської Біблії. <...> розробили також мнемонічні (мнемоніка — мистецтво запам'ятовування — прим. Л. Г.) способи, які полегшували запам'ятовування різних цілісних уривків тексту. <...> Ми можемо справедливо визнати цю роботу за тривіальну, проте вона забезпечила кропітку увагу до точності відтворення тексту. Крім того, підраховування ці були виявленням, нехай і надмірним, поважання до Святого Письма» [299, с.47].

Стор. 85. Необхідно згадати, що «сутність будь-якої держави: утримання суспільних зв'язків, зняття його вибухонебезпечних протиріч. А такі протиріччя почали накопичуватися в суспільстві (спочатку між ним і його природним середовищем існування, далі — між багатими і бідними племенами і т. д.) внаслідок «Великої неолітичної (неоліт — новий кам'яний вік (близько VIII–III тис. до н. е.), період трансформації від рибальства і мисливства до хліборобства і скотарства — прим. Л.Г.) [378, с.670] революції». Згадаємо, що вона являла собою перехід від привласнюючого до відтворюючого господарства (від мисливства і збиральництва — до скотарства та хліборобства)». <...> [Державність–цивілізація Аратта — прим. Л. Г.] стоїть не на рабовласництві з його розбратом тощо — а на первинній гармонії суспільства, заснованій на природній ієрархії пріоритетів. <...> Виходить, що цивілізацію–державність не слід «палити вогнем світової революції» й «руйнувати аж до підвалин, а потому...» — а треба сприяти діалектичному «поверненню» (по спіралі) до започаткованої Араттою «весни, Золотого віку людства». (Акцентуючи не минулі форми, а одвічну суть загальнолюдської культури: людяність, гармонійність, архетипічну глибинність, спирання на польову — тобто «Божественну» — основу матеріального світу)» [444, с.18, 56].

Стор. 96. «Український актор — то якась безправна істота, яка не має прав навіть таких, якими звичайно володіє простий робітник. По руках і ногах зв'язаний він своєю службою у театрального антрепренера–хазяїна. <...> ні контракту нотаріального, ні нормального договору <...>. Актори повинні вірити їм на слово. <...> актор не має права ані писнути, ані запротестувати, бо зараз же опиниться на вулиці, без куска хліба — голодний і холодний. Знайти собі місце десь в іншій трупі серед сезону ніяк не можна, бо всі вони й без того переповнені. За кожну провину, навіть найдрібнішу, антрепренер штрафує актора, або робить вичоти з його жалування. <...> часто–густо примушує грати без грошей, дурно. <...> Українські антрепренери не хочуть знати того, що актор — людина, що він може

хворіти, <...> може не прийти «грати» через важливі причини. Актор, тільки актор, про права людини він повинен забути, коли поступає на службу. <...> На фабриках та заводах робітники під час хвороби мають право на безплатного доктора, на дарові ліки. Цього права не мають українські актори. Антрепренери не дбають про дарову медичну допомогу своїм робітникам—акторам. Коли ж буває, що самі лікарі запропонують дарову допомогу з умовою пускати їх за це дурно на вистави, антрепренери одмовляють їм, бо, мовляв, це «б'є їх по кишені». <...> пригадаємо, що часто—густо українські актори хворіють через вину антрепренерів: втомляються от довгої праці на репетиціях та спектаклях, застужуються в театрах від холоду та «протягів» (сквозняків), або залізних дорогах, коли акторів, як наче товаряку, перевозять у скотських вагонах <...> та мабуть чи не всі [антрепренери — прим. Л. Г.] ... Матеріальне становище українського актора дуже тяжке. <...> При [мізерній — прим. Л. Г.] платні <...> доводиться жити не тільки «в обріз», а більше і скоріше «впроголодь». <...> чи хоче він того, чи не хоче, повинен перебиватися з дня на день, «залазити в довги», щоб якось викрутитися з свого злиденного становища. Звичайно, при такій платні, він не може ні одягтися як слід, ні книжки, ні навіть газети купити, щоб задовольнити свої духовні потреби. Їсть мало (звичайно один раз на день, в обід, коли не щитати утром та вечором чаю), їсть несмачно — погано, через це часто хворіє на шлунок, різними катарами тощо. <...> велику частину свого жалування такий актор повинен витратити на різноманітну одягу, в яку він одягається, коли грає на сцені. <...> Часто—густо звичайний робітник, а то й поденщик почуває себе більш забезпеченим з матеріального боку, ніж український актор. <...> [цього — прим. Л. Г.] досі, доволі вже для того, щоб уявити всю злиденність, всю незабезпеченість існування, всю безправність на сцені «служителя» української «вільної театральної штуки. Свобода штуки і матеріальні ланцюги українського жерця її це звучить якоюсь іронією, безглуздом, жорстоким знущанням над самою штукою з одного боку і правами людини — з другого. <...> [До того ж — прим. Л. Г.] на українську

сцену до останніх часів ішли переважно такі люди, які з штукаю не мали нічого спільного, байдужі до неї, неосвічені, некультурні <...> такі <...> яких можна скоріш всього зачислити або до люмпен–пролетаріату або ж до дрібно–буржуазних груп громадянства. <...> на українській сцені, дякуючи специфічним стосункам сцени взагалі, звили собі міцне кубло явища, цілком протилежні робітничій солідарності. <...> Недивно ж, що змагання більш свідомих та інтелігентних акторів за поліпшення свого існування і умовин праці не давали досі бажаних результатів. Антрепренери безжалісно викидали з трупи тих акторів, які хотіли покласти край знуцанню антрепренерському над ними, урегулювати стосунки поміж антрепренером та акторами або принаймні увести в ці стосунки хоч якесь право. І завсіди бувало в таких випадках так, що решта трупи не піддержувала, не озивалася за своїх товаришів, хоч бачила і відчувала, що правда на їх стороні, а не на стороні антрепренера. Свавільство антрепренерів і тепер ще буяє на українській сцені так само, як буяло воно 10–20 років назад» [220, с.57, 58, 59, 60, 61, 62].

Стор. 133. « <...> мистецтво <...> замкнене у вузько індивідуальних переживаннях, <...> а в самім, збудованим на феодалних основах, капіталістичнім світі наступає дрібна «демократична» епоха з фальшиво соціалістичними ілюзіями «свободи кімнатної атмосфери» <...> — міщанська епоха! В мистецькій сфері назрівала гнійна болячка, яку треба було розтяти. Цю операцію під виглядом поверхово галасливої революції зробив був італійський футуризм <...>. Власне футуристам ходило головне про те, що якнайсильніше відбити зорове враження руху в розгнузданій грі фарбових плям, чого дійшли вже були імпресіоністи, не надуживаючи здорової художньої логіки, і що апостолів «нової естетики» довело з кінцем до оргій варварства і художнього неуцтва.

Як реакція футуризму, виступив кубізм в особі його основоположника іспанця Пабло Пікассо <...>. Проти розбещеності футуристичних експериментів він виставив принцип ніби «суворої математичної

дисципліни» чи якоїсь нової систематики. <...> Це не була реакція футуризмові, що наvertsала б до вихідного пункту; скоріше це був розпачливо скерований в інший бік рефлекторний відрух перенудженої художньої думки, що, не задовольняючись живописанням за допомогою зорового враження, борсалася в філософських шуканнях нових завдань і нових способів художньої творчості. Напр., у Пікассо характерне його завдання: виявити ірраціональне відношення простору до предмета, ставлення трьохвимірного об'єкта до простору, що його оточує.

І ось він намагається сприймання дійсності перепустити через відчуття її таємних праформ; він розгнуздує визволену від усякої предметовості фарбу і лінію до своєвільної гри. Зорове враження руху він по-своєму абстрагує, тому й так зв[ані] предмети першого плану, з яких могла б виникнути композиційна концепція, у нього не мають жодного значення. «Категорія простору» — ось гасло Пікассо, яке він намагається сконкретизувати тим способом, що нібито дає «прочуття трьохвимірності в абстрактних композиціях кругів, сегментів, трикутників, кубів і циліндрів...

Побудована на метафізичній спекуляції, теорія Пікассо, своєрідно переломившись у головах його послідовників, виломилась остаточно в так зв[аному] кубізмі, що рішуче перевернув був увесь малярський світогляд сучасної Європи» [96, с.533–535].

Стор. 136. «Слово «теорія» має релігійні джерела. Теоросом називався представник, якого грецькі міста посилали на громадські святкові ігри. В теорії, а саме споглядаючи, він відкривав себе сакральній події. У філософському слововживанні термін «теорія» переноситься на споглядання космосу. Як споглядання космосу, теорія передбачає вже розмежування між буттям і часом <...>. Якщо тепер філософ [мистецтвознавець чи культуролог — прим. Л. Г.] розглядає безсмертний порядок, він не може не уподібнювати себе мірі космосу, не відбивати його в собі. <...> Теорія входить у життєву практику через уподібнення душі упорядкованому рухові космосу — теорія карбує для життя свої форми, вона

знаходить відображення у позиції того, хто підкорився її дисципліні <...>» [466, с.245].

Стор. 138. Зокрема, «Щепкін досить виразно висловлює свій негативний погляд на натуралізм, який полягає в штучності, в копіюванні дійсності до найменших, але поверхових дрібниць. Таке мистецтво він називає «механічним», здатним тільки наблизитись до внутрішнього змісту життя «настільки, наскільки копіювання може наблизитись до істини». Але виставляючи потребу реалістичної творчості, він робить сам помилку, коли каже, що відгучливий актор повинен для цього «знищити себе, свою індивідуальність». <...> Таке знищення власної індивідуальності насамперед неможливе та навіть і не потрібне. Шопенгауер каже: «Завдання актора — виявляти людську природу з різних її боків, в сотнях самих різноманітних характерів, але на загальному тлі раз на завжди даної індивідуальності, яка ніколи цілком не стирається». Це прекрасно розумів і Щепкін, бо, як свідчать його сучасники, власне він то і творив на тлі своєї індивідуальності. <...> йому навіть ставили в докір його нібито одноманітність гри. В дійсності ж справжні знавці театру бачили заслугу Щепкіна в тім, що він, не ганяючись за зовнішніми, поверховими засобами, умів передавати всю різноманітність людських почувань у тонких відтінках, які треба було навчитись ловити ухом і стежити оком. <...> Натуральність і щире почуття потрібні в мистецтві, але настільки, наскільки допускає загальна ідея. В цім саме і полягає все мистецтво, щоб уловити цю межу і встояти на ній» [98, с.370, 371].

Стор. 166. “Молодий театр” намагався зробити свого актора здібним виконувати різноманітний репертуар, звичайно той, що потребував певного закінченого художнього стилю. Репертуар правив для театру за службовий матеріал; акцентуючи шукання “краси”, розв'язуючи таким чином формальні завдання, молодотеатрівці стояли на ґрунті того переконання, що “мистецтво взагалі вимагає релятивного супокою”, <...> не можна об'єднати разом програміві ставлення “Молодого театру” одною формальною лінією: вона

мінялась і, думається, не ступенево, а від прем'єри до прем'єри, від завдання до завдання, що їх собі театр ставив. <...> За короткий час український актор пройшов серйозну школу й — що найголовніше — переконався, що потрібно наполегливо працювати й надалі; український театр одійшов від давніх історико-етнографічних трафаретів <...>. Одне слово, “Молодий театр” – то був етап, коли нашвидку ліквідував український театр свою мистецьку неписьменність. <...>” [363, с.49, 50].