

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
НМАУ «КИЇВСЬКА КОНСЕРВАТОРІЯ»
Вокальний та диригентський факультет
Кафедра оперної підготовки та музичної режисури

МАГІСТЕРСЬКА НАУКОВА РОБОТА

Магістр

(освітній ступінь)

на тему:

РЕАЛІЗАЦІЯ ДУХОВНОЇ ТЕМАТИКИ
ОПЕРИ Ж.Е.МАССНЕ « ЖОНГЛЕР БОГОМАТЕРІ»
В УМОВАХ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ВИКЛИКІВ ХХІ СТОЛІТТЯ

Виконала: студентка другого року навчання
освітнього ступеню «Магістр»,
галузь знань 02 «Культура і мистецтво»,
спеціальність 026 «Сценічне мистецтво»,
освітньо-наукова програма «Музична режисура»
Муренець Катерина Володимирівна

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, професор,
заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри оперної підготовки
та музичної режисури НМАУ
Касьянова Олена Василівна

Рецензент: кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри теорії історії музичного виконавства НМАУ
Пономоренко Олена Юріївна

Київ – 2026

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ I. СЕРЕДНЬОВІЧНА ЛЕГЕНДА ПРО ЖОНГЛЕРА БОГОМАТЕРІ В ІСТОРИЧНОМУ ДИСКУРСІ	11
1.1. Передумови появи легенди про Жонглера Богоматері у добу зрілого середньовіччя	11
1.1.1. Гедоністична спрямованість культури і мистецтва доби занепаду Римської імперії.....	11
1.1.2. Еволюція професійної діяльності акторів від часів занепаду Римської імперії до пізнього середньовіччя.....	12
1.1.3. Декласований стан жонглерства за доби середньовіччя: наукові розвідки літературних джерел	15
1.2. Жанрово-стильові видозміни легенди про Жонглера Богоматері крізь призму еволюції естетичних уподобань різних епох.....	20
1.2.1. Витоки формування легенди на початку XII століття.....	20
1.2.2. Літературознавчий аналіз поеми «Акробат Богоматері».....	26
1.2.3. Створення різних версій легенди, їх порівняльний аналіз.....	29
1.3. Багатовекторність інтерпретацій легенди в еволюційному розвитку літератури і мистецтва.....	39
1.3.1. Переосмислення легенди в літературних творах	39
1.3.2. Образ Жонглера Богоматері в іконографії.....	41
1.3.3. Трансформація легенди в хореографічному мистецтві.....	51
1.3.4. Модифікації легенди в кінематографі.....	53
1.3.5. Відображення легенди в музично-театральному мистецтві.....	54
Висновки до РОЗДІЛУ I.....	55

РОЗДІЛ 2. АНАЛІЗ ВИРІШЕННЯ ДУХОВНОЇ ТЕМАТИКИ В ОПЕРІ Ж.МАССНЕ «ЖОНГЛЕР БОГОМАТЕРІ» В КОНТЕКСТІ ЇЇ СЦЕНІЧНОГО ЖИТТЯ	57
2.1. Створення лібрето опери крізь призму театральної естетики другої половини ХІХ століття.....	57
2.1.1. Причини звернення до обраної духовної тематики, визначення композиторського кредо.....	57
2.1.2. Співпраця композитора з лібретистом над створенням спільної концепції та написанням опери.....	59
2.2. Порівняльний аналіз вирішення обраної теми у Ж. Массне та у Р. Вагнера	62
2.2.1. Аналіз музичної драматургії опери Ж. Массне «Жонглер Богоматері»	62
2.2.2.Вирішення аналогічної тематики Р.Вагнером.....	67
2.3. Метаморфози ідейно-тематичної спрямованості опери Ж. Массне «Жонглер Богоматері» впродовж її сценічного життя.....	69
2.3.1. Аналіз знакових концертно-сценічних утілень опери в еволюційних видозмінах театральної естетики ХХ-ХХІ століття	69
2.3.2. Актуальність звернення до духовної тематики на тлі соціокультурних викликів сьогодення.....	70
2.3.3. Переосмислення оперного твору Массне в умовах нової парадигми музично-театрального мистецтва ХХІ століття.....	72
Висновки до РОЗДІЛУ 2.....	73
ВИСНОВКИ.....	75
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	77

ВСТУП

Актуальність дослідження. Вхідження України у світовий культурно-мистецький простір, його активізація у ХХІ столітті призвели до зміни національної художньої парадигми під впливом планетарної комунікації. З одного боку, це сприяло долученню українських митців та реципієнтів до кращих зарубіжних зразків музично-театрального мистецтва, участі композиторів, диригентів, режисерів, сценографів, артистів у реалізації спільних міжнародних проектів, опануванню сучасними високими арт-технологіями та корпоративною культурою у галузі оперної індустрії. З іншого боку, надмірно активне долучення українського соціуму до уніфікованих цінностей західного світу без врахування особливостей національних культурних, релігійних традицій, специфіки психології та ментальності вітчизняного глядача часто-густо призводить до несприйняття суспільством вестернізованого способу буття. Диспропорція між технічним та гуманітарним аспектами в освіті в бік першої призвела до зниження духовних засад, морально-етичних норм, естетичних смаків і уподобань, часткової втрати почуття емпатії у вихованні українського молодого покоління, домінуванні у нього космополітичних поглядів, розриву наступності поколінь. Ці негативні ознаки стали підсилюватися під час переходу українського мистецтва на ринкові відносини, що проявилось в пропагуванні культу гедонізму, споживацтва, фінансово-економічної доцільності створення мистецького продукту за рахунок втрати його художньої цінності. На тлі цих процесів знову актуалізувалася проблема реалізації оперних творів притчового характеру задля навернення соціуму до позачасових людських цінностей з метою його збереження як цивілізації. Тому обрання теми магістерського дослідження, пов'язаного з оперою Ж.Е.Массне «Жонглер Богоматері», в якій маленька за статусом людина щиро підносить свій єдиний дар – професійне мистецтво

Святій Діві Марії і вона приймає його, знов потребує невідкладної уваги суспільства задля збереження його майбутнього.

Зв'язок з науковими програмами, планами, темами. Виконання дослідження передбачено перспективним планом наукової роботи кафедри оперної підготовки та музичної режисури Національної музичної академії України на 2026-2030 роки «Музично-театральне мистецтво в контексті художньої парадигми XXI століття».

Об'єкт дослідження: духовна тематика у музичному театрі на тлі метаморфоз культуротворчих процесів XXI століття.

Предмет дослідження: опера Жюльє Еміля Фредеріка Массне духовного спрямування «Жонглер Богоматері».

Мета дослідження: визначити концептуальне режисерське бачення опери в умовах соціокультурних викликів XXI століття.

Завдання дослідження:

- розглянути передумови появи та жанрово-стильові видозміни середньовічної легенди про Жонглера Богоматері на тлі еволюційних перетворень буття соціуму;
- з'ясувати її переосмислення у творах літератури і мистецтва різних історичних епох;
- виявити мотивацію звернення Ж. Е. Массне до означеної духовної тематики, виокремити особливості його концептуальних підходів та знакових акцентів у створенні музичної драматургії опери «Жонглер Богоматері»;
- проаналізувати особливості її знакових концертно-сценічних утілень на тлі видозмін театральної естетики XX- XXI століття;
- визначити концептуальну модель опери на основі переосмислення твору Массне в умовах нової парадигми музично-театрального мистецтва XXI століття.

Теоретична база дослідження: наукові, довідниково-енциклопедичні видання зарубіжних та вітчизняних дослідників з обраної проблематики, структуровані в контексті:

– професійного призначення жонглерства періоду занепаду Римської Імперії:

– появи та переосмислення середньовічної легенди про Жонглера Богоматері: Duby G., Eco U., Carlson M., Cooney, B., Duby, G., Galderisi, C., Higgins, V. M., Hobsbawm, E., Ranger, T. (eds.), *Le Tumbour de Notre Dame*, Solie, R., Ziolkowski, J. M., Zink, M., *Digital collections on medieval Marian miracles*, *The Juggler of Notre Dame*, Ziolkowski, J. M.,

– її відображення у творах літератури і мистецтва: Baner S., Blechman R. O., Bordwell D., Thompson K., dePaola, T., France, A., *Le Jongleur de Notre Dame* (short story), *The Juggler of Notre Dame* (1982): TV Movie, *The Juggler of Notre Dame* (1970): Film, *The Juggler of Notre Dame* (1982): Streaming information,

– вирішення духовної тематики Ж. Е. Массне в опері «Жонглер Богоматері» його порівняння з Р. Вагнером: Adams H., Barbier P., Brown, C., Cook, N., Dahlhaus, C., Debussy, C., Giroud, V., Harding, J., Huebner, S., Kerman, Sadie, S. J., Sadler, G., Schonberg, H., Taruskin, R., Walton, C., Weber, W., Huebner, S., Walton, C.

— синтезування традиційних та інноваційних режисерських підходів і засобів виразності у баченні експериментальної моделі оперної вистави: Adams H., Assmann J., Baner S., Brook P., Carlson M., Cooney, B., Copeland, R., dePaola, T., Festival Massenet Saint-Étienne., Fischer-Lichte, E., Foster, S. L., Galderisi, C., Goehr, L., Habermas, J., Hobsbawm, E., Ranger, T. (eds.), Kerman, J., Massenet, J., Plantinga, L., *Illinois Ballet Presents The Juggler of Notre Dame*,

– *сутності фахової термінології*: Hartnoll, P. , Sadie, S., Open-access humanities monographs, Digital archive of historical sources,

Аналітичний матеріал дослідження: образ Жонглера Богоматері в іконографії, літературі, різних видах мистецтва; концертно-сценічні версії однойменної опери Ж. Е. Массне «Жонглер Богоматері»: Metropolitan Opera Archives (New York), Opéra-Comique (Paris), Opéra de Monte-Carlo, Lyrical Theatre Productions Database, The Reception of Medieval Legends in Modern Opera.,

Методологія дослідження:

- для розгляду передумов появи та жанрово-стильових видозмін середньовічної легенди про Жонглера Богоматері на тлі еволюційних перетворень буття соціуму– історико-типологічний, ретроспективний, порівняльний методи;
- для з'ясування її переосмислення у творах літератури і мистецтва різних історичних епох–літературознавчий, іконографічний, хореознавчий, кінознавчий, музикознавчий, театрознавчий;
- для виявлення мотивації звернення Ж. Е. Массне до означеної духовної тематики, виокремлення особливості його концептуальних підходів та знакових акцентів у створенні музичної драматургії опери «Жонглер Богоматері» – біографічний, системно-аналітичний, структурно-функціональний методи;
- для аналізу особливості її знакових концертно-сценічних утілень на тлі видозмін театральної естетики ХХ- ХХІ століття– жанровий, культурологічний, стилістичний, інтерпретаційний методи;
- для визначення концептуальної моделі опери на основі переосмислення твору Массне в умовах нової парадигми музично-театрального мистецтва ХХІ століття– художньо-естетичний, експериментального моделювання методи.

Наукова новизна дослідження: з'ясування умов буття і соціального статусу середньовічного жонглера; визначення особливостей композиторського стилю Ж. Е. Массне у вирішенні духовної тематики; міжгалузево-інтегративний характер наукової розвідки у синтезі історії, філософії (релігієзнавства, етики, естетики), соціології, психології, культурології, театрознавства, мистецтвознавства.

Практичне значення дослідження: розробка експериментальної моделі вистави за оперою Ж. Е. Массне «Жонглер Богоматері» в естетиці метамодерну із застосуванням новітніх досягнень науки, високих технологій і мистецької практики музичного театру.

Особистий внесок здобувача. Означене дослідження є самостійно виконаною науковою працею. Усі ключові ідеї, положення і висновки дослідження розроблялись автором самостійно.

Апробація результатів дослідження. Основні положення роботи пройшли апробацію на міжнародних науково-практичних конференціях НМАУ ім. П. І. Чайковського у 2024–2026 років.

1. Муренець К. Особливості режисерських утілень духовної тематики на прикладі композиторської творчості Жюля Массне / Національний репертуар у музичних театрах світу. Досвід падтримки, популяризації та промоції: програма міжнар. наук.- практи. конф. НМАУ ім. П. І. Чайковського 26-28 лютого 2024 року. С 122. Сертифікат учасника.
2. Муренець К. Реалізація оперних проектів на тлі естетики метамодерну/ Музичний театр XXI століття в умовах видозміни парадигми художньої культури: програма міжнар.наук.-практи. конф. НМАУ ім. П. І. Чайковського 24-26 лютого 2025 року. С. 18. Сертифікат учасника.
3. Муренець К. Духовність і гуманізм у музично-театральному мистецтві як надважливі позачасові аспекти формування світоглядних позицій сучасного соціуму/ Сучасний мистецький простір як код митця: філософсько- культурологічний аспект: програма міжнар.наук.-конф.

- НМАУ ім. П. І. Чайковського 5-7 травня 2025 року. С. 35. Сертифікат учасника.
4. Муренець К. Драматургічне підгрунття лібрето опери Ж.Е.Массне «Жонглер Богоматері» / Кроскультурний діалог науки і мистецької практики в музичному театрі доби високих технологій: програма міжнар.наук.-практ. конф. НМАУ, 25-27 березня 2026 року. С. 24. Сертифікат учасника.
 5. Муренець К. Сильові особливості відпрацювання з концертмейстером пластики середньовічного актора в опері «Жонглер Богоматері» / Актуальні питання сучасного концертмейстерського мистецтва України та світу: програма V всеукр.наук.-практ. конф. НМАУ 2-4 квітня 2026 року. Сертифікат учасника.
 6. Муренець К. Аналіз знакових сценічних утілень опери Ж.Массне «Жонглер Богоматері» в еволюційних видозмінах театральної естетики/ Національно-культурний дискурс як парадигма мистецьких цінностей: традиції і діалоги у вимірах сучасності: програма міжнар. наук. конф. НМАУ 4-6 травня 2026 року. Сертифікат учасника.

Публікації:

1. Муренець К. Особливості режисерських утілень духовної тематики на прикладі композиторської творчості Жюля Массне / Національний репертуар у музичних театрах світу. Досвід підтримки, популяризації та промоції: матеріали міжнар. наук.-практ. конф. НМАУ ім. П. І. Чайковського 26-28 лютого 2024 року. С 122-127.
2. Муренець К. Реалізація оперних проектів на тлі естетики метамодерну: повернення до високого призначення театру/ Музичний театр 21 століття в умовах видозміни парадигми художньої культури: матеріали міжнар.наук.-практ. конф. НМАУ ім. П. І. Чайковського 24-26 лютого 2025 року. С. 121-126.

3. Муренець К. Духовність і гуманізм у музично-театральному мистецтві як надважливі позачасові аспекти формування світоглядних позицій сучасного соціуму/ Сучасний мистецький простір як код митця: філософсько-культурологічний аспект: програма міжнар.наук.-конф. НМАУ ім. П. І. Чайковського 5-7 травня 2025 року. С. 107- 112.

4.Муренець К. Драматургічне підгрунття лібрето опери Ж.Е.Массне « Жонглер Богоматері» / Кроскультурний діалог науки і мистецької практики в музичному театрі доби високих технологій: матеріали міжнар.наук.-практ. конф. НМАУ, 25-27 березня 2026 року, С. 64-69.

5. Муренець К. Аналіз знакових сценічних утілень опери Ж.Массне « Жонглер Богоматері» в еволюційних видозмінах театральної естетики/ Національно-культурний дискурс як парадигма мистецьких цінностей: традиції і діалоги у вимірах сучасності: матеріали міжнар.наук.-конф. НМАУ 4-6 травня 2026 року, 5 с., (здано до друку).

Основні положення магістерської наукової роботи на тему:

РЕАЛІЗАЦІЯ ДУХОВНОЇ ТЕМАТИКИ ОПЕРИ Ж.Е.МАССНЕ « ЖОНГЛЕР БОГОМАТЕРІ» В УМОВАХ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ВИКЛИКІВ ХХІ СТОЛІТТЯ пройшли передзахист на засіданні кафедри оперної підготовки та музичної режисури НМАУ 06.05.2026 року, протокол № 9.

РОЗДІЛ І. СЕРЕДНЬОВІЧНА ЛЕГЕНДА ПРО ЖОНГЛЕРА БОГОМАТЕРІ В ІСТОРИЧНОМУ ДИСКУРСІ

1.1 Передумови появи легенди про Жонглера Богоматері у добу зрілого середньовіччя

1.1.1. Гедоністична спрямованість культури і мистецтва доби занепаду Римської імперії

Одним із перших, хто розглядав пізню античність як окрему історичну епоху, став Brown, P., який зацентрував увагу на соціальних та культурних змінах у період між 150 та 750 роками н.е., пояснюючи, як і чому світ пізньої античності відрізнявся від класичної цивілізації.

Детальний аналіз причин та процесів занепаду Західної Римської імперії, зробили Middleton, G. D. та Gibbon, E., визначаючи ключовими аспектами внутрішні конфлікти та варварські вторгнення.

Зміни в стилі та значенні мистецтва пізньої античності, зокрема в контексті переходу від класичного натуралізму до більш умовних форм дослідив Dodge, H..

На підставі означених досліджень магістрант мав змогу співставити перехідну модель розвитку культури і мистецтва на порубіжжі античності та середньовіччя.

Період пізньої античності (III–VI ст. н.е.) характеризується глибокими соціально-політичними та культурними трансформаціями. Внутрішня нестабільність, економічні труднощі та корупція послаблюють імперію. Варварські вторгнення (готи, вандали, гуни) спричиняють втрату територій і політичної влади. Ключові події: битва при Адріанополі (378 р.), захоплення Риму вестготами (410 р.) розхитують основоположні підвалини Римської імперії, що поступово призводить до її занепаду та подальшого розпаду. На тлі означених подій відбувається трансформація культурно-мистецьких процесів, які все частіше набувають гедоністичного, оргіастичного, кровожерливого

характеру. У цей час спостерігається непоодинокі випадки заміни актора у трагічному фіналі вистави на загримованого засудженого на смерть, де його розривають дикі звіри або вбиває кат. На теренах Давньоримської імперії відбувається поділ культури і мистецтва на елітарне—аристократичне та масове народне з різними принципами і підходами до реалізації видовища. Розквіт різних видів елітарного мистецтва на стадії останнього періоду існування античної цивілізації характеризується складністю виражальних засобів, що потребувало багаторічної підготовки та реалізації синтетичних театралізованих видовищ. На відміну від Давньої Греції із затвердженням постулатів гармонії фізичної та духовної краси людини у Давньому Римі був утверджений культ чуттєво-еротичної, гедоністично-розважальної спрямованості елітарного мистецтва. Водночас масове народне мистецтво тяжіло до синтезу, а то й до синкретизації (взаємопроникнення) його різновидів із узагальненням та спрощенням засобів виразності. Невибагливість запитів пересічного глядача призводила до за grubлості і брутальності форм і засобів виразності масової культури, її спрямованості на задоволення низькопробних потреб простого люду.

1.1.2. Еволюція професійної діяльності акторів від часів занепаду Римської імперії до пізнього середньовіччя

Одним із класичних досліджень, що аналізує культурні та емоційні аспекти пізнього середньовіччя у Франції та Нідерландах із акцентуванням на поєднанні насильства, романтизму та релігійності, стала праця Huizinga, J.

Детальний опис життя в середньовічному селі, зокрема в Англії, з акцентом на соціальну структуру, економіку та роль церкви в бутті тогочасної спільноти надають Gies, F., Gies, J. Їхні роботи сприяли з'ясуванню характеру життєдіяльності та особливості професії акторів у різні періоди середньовіччя. Розпад Західної Римської імперії, спровокований варварськими навалами та внутрішніми кризами, спричинив завершення античного періоду розвитку

європейської цивілізації та переходу до доби середньовіччя, в контексті якої зародилася легенда про Жонглера Богоматері. За своїми характерними рисами ця доба поділяється на три відмінні стадії.

Період раннього середньовіччя (VI–X ст.) характеризується: формуванням варварських королівств, які зберігають частину римських традицій; становленням феодальної структури; занепадом міст і економічної мережі античності; слабким світським життям. Посилення мілітаристської ідеології впливає на соціальну структуру та попит на новий формат мистецтва. Військова служба стає основою соціального статусу. Військова символіка проникає у церемонії, релігійні практики та мистецтво. Імператори пропагують військові досягнення, відображаючи їх у монументальному мистецтві, рельєфних зображеннях та літературних творах. Культура підпорядковується дисципліні, силі та духовному порядку. У ці часи домінує церковна влада; повсякденне життя орієнтоване на виживання. Чи не єдиними осередками освіти та мистецтва стають монастирі з ілюмінованими рукописами, мозаїками, релігійною архітектурою.

Зміни у соціальній структурі та культурних пріоритетах спричиняють занепад високорозвинених розваг та аристократичних мистецтв: театральних вистав, гладіаторських боїв, використання декоративних фресок, світської поезії, що робить неможливим виживання високопрофесійних майстрів античної традиції. Зміна смакових уподобань нової еліти (варварських правителів та воєнної верхівки) призводить до маргіналізації античних майстрів. У відповідь на нові соціальні умови формується синтетична, народна форма мистецтва, що інтегрує різні професії та засоби виразності. Об'єднання різних мистецьких професій в один синтетичний вид творчості призводить до появи мандрівних акторів – жонглерів, чії виступи характеризувалися натуралістичною, грубою, невибагливою тематикою, спрощенням засобів виразності, зрозумілих і сприйнятих неосвіченими простолюдинами.

Доба зрілого середньовіччя (XI–XIII ст.) характеризується відновленням міст, розвитком торгівлі та ремесл, зміцненням феодальної та королівської влади, підкріпленими релігійною ідеологією. Набуває широкого розповсюдження будівництво соборів у стилі готичної архітектури із скульптурами на духовну тематику. Християнська базиліка стає головною архітектурною формою. Скульптура переходить від натуралізму до фронтальності та умовності. Церковний вплив відчувається й на відродженні світських традицій. Музика і театр адаптуються до духовної та освітньої функції. У цей час з'являються синтетичні форми мистецтва, що поєднують скульптуру, живопис, музичний та театральний елементи. Водночас в аристократичних колах з'являється постійний попит на розважальні театралізовані видовища, присвячені важливим родинним та державним святам: народження дитини, її хрестини, ініціація, одруження, королівські бали, прийоми тощо. Це спричиняє необхідність присутності при королівському дворі чи аристократичних замках постійних труп акторів, які забезпечували організацію різноманітних заходів і розваг. Таким чином, розпочинається формування групи осілих жонглерів, які спеціалізуються на більш складних за формою і змістом видовищах із поступовою диференціацією акторів за різними видами мистецтва з ускладненням їх індивідуальної майстерності. Епоха пізнього середньовіччя (XIV–XV ст.) характеризується черговими соціальними кризами (епідеміями, війнами), посиленням монархій, активним розвитком ринкових відносин, що здійснює значний вплив і на світське життя тогочасного суспільства. Широке розповсюдження культури лицарства та замських аристократичних розваг, формування гуманістичних ідей сприяють новій хвилі розквіту живопису та архітектури; розвитку театралізованих видовищ, музики та літератури; подальшому удосконаленню синтетичних мистецьких форм як аристократичних так і народних. Це призводить до більш глибокої диференціації професійної діяльності жонглерства на аристократичне осіле з його поділом за видами мистецтва й ускладненням засобів виразності та

народне мандрівне з інтеграцією різних видів діяльності в одній особі актора із спрощеними та зрозумілими для простого люду засобами виразності.

1.1.3. Декласований стан жонглерства за доби середньовіччя: наукові розвідки літературних джерел

Проблематика середньовічного жонглерства та діяльності мандрівних виконавців неодноразово ставала предметом дослідження в історії театру, музичної культури та медієвістики. Значний внесок у вивчення цього явища зробили зарубіжні науковці, які розглядали жонглерів як важливу складову світської культури середньовіччя.

Одним із фундаментальних досліджень є праця E. Faral, у якій автор здійснив комплексний аналіз діяльності жонглерів у середньовічній Франції, розглянувши їх як універсальних виконавців, що поєднували функції музикантів, оповідачів, акробатів і жонглерів. Дослідник простежує їхній зв'язок із розвитком світської літератури та сценічної культури середньовіччя.

Соціальний статус і функції жонглерів у середньовічному суспільстві також досліджуються у статті C. Casagrande та S. Vecchio, які аналізують ставлення духовенства до жонглерів, підкреслюючи їхнє суперечливе становище у соціальній структурі середньовічної Європи. З одного боку, вони були популярними виконавцями народних розваг, а з іншого — часто сприймалися церковними колами як маргінальна або навіть небезпечна соціальна група.

Проблему професіоналізації середньовічних виконавців досліджує N. A. Daniels, розглядаючи процес переходу від мандрівних артистів до більш організованих форм діяльності, зокрема створення професійних гільдій менестрелів у XIV столітті, що свідчило про поступове підвищення соціального статусу частини виконавців.

Окремі аспекти творчості жонглерів висвітлюються у дослідженні I. Marchesin, де аналізується образ жонглера у середньовічній іконографії та рукописній традиції, зокрема у псалтирях раннього середньовіччя. У статті підкреслюється символічне значення образу жонглера в культурі того часу.

Загальні характеристики діяльності жонглерів подаються також у сучасних дослідженнях історії середньовічної культури, де вони розглядаються як універсальні артисти, які поєднували виконання музики, декламацію поетичних творів, акробатику, жонглювання та інші елементи видовищного мистецтва. Вони виступали як на ярмарках і міських площах, так і при дворах аристократії, що свідчить про подвійний характер їхнього соціального становища.

Отже, аналіз наукових праць свідчить, що жонглерство розглядається дослідниками як важливий елемент середньовічної видовищної культури, який поєднував у собі риси народного мистецтва та придворної розваги. Водночас питання соціального статусу жонглерів, їхніх функцій у культурному просторі середньовіччя та впливу на формування театрального й циркового мистецтва залишаються актуальними для подальших досліджень.

Дослідження соціального статусу жонглерів у добу середньовіччя неможливе без звернення до первинних текстів — нормативних документів, проповідницької літератури та хронік, які фіксують актуальне ставлення суспільства до мандрівних артистів. У цих джерелах простежується стійка система маркерів декласованості: моральна підозра, юридичні обмеження, відсутність належності до соціального стану, пов'язання жонглерів із гріхом, розвагами «нижчого» типу та соціальною небезпечністю. Матеріали надають можливість реконструювати реальні механізми соціального виключення та показати, що маргіналізація жонглерів була не лише культурною чи церковною, а й чітко інституційною.

Церковно-моралістична критика як підстава декласованості жонглерства

У більшості проповідницьких текстів жонглерів змальовано як групу, яка відводить людину від духовної дисципліни. Один із найвпливовіших мислителів XII століття., John of Salisbury, у трактаті Policraticus наголошує: «Гістріони та мімі існують радше для руйнування людських душ, ніж для їхнього духовного збудування».

Подібний тон має анонімний середньофранцузький проповідник XIII століття., який характеризує жонглерів як морально небезпечних: «Жонглери — люди марноти, сівачі брехні та супутники розпусти». Порівняння з «нечистими істотами» — типова риторична стратегія того часу. Jacques de Vitry пише у *Sermones Vulgares*: «Жонглери подібні до мух: де є сморід гріха, там вони й збираються». Ці висловлювання демонструють глибоку церковну недовіру до будь-яких видовищних практик, що ґрунтувалися на тілесності, сміху й розвазі. За такої думки жонглер позбавлявся культурної легітимності та перетворювався на символ моральної нестабільності.

Правові та адміністративні обмеження жонглерської діяльності

Юридичні джерела підтверджують, що жонглери були позбавлені формального статусу та правового захисту. У *Assizes de Jerusalem* (XII ст.) їхнє становище окреслено так: «Жонглер не має ані стану, ані дому; він живе милостинею та випадковим товариством». Фактично це офіційне визначення декласованості — особи без соціального стану (*estat*). Міські статuti підтверджують постійний контроль над пересуванням жонглерів. Так, у розпорядженнях міста Ліль (1292 р.) зазначено: «Жоден чужоземний жонглер не може увійти до міста без дозволу превоста». Подібний підхід простежується і в Парижі. У статуті корпорації менестрелей 1321 р. встановлено: «Жоден жонглер не має права виступати в місті, якщо він не прийнятий до братства менестрелей». N. A. Daniels, який зробив аналіз корпорації (*ménétriers*, 1321), наголошував, що ці вимоги не лише обмежували доступ до професії, а й поділяли жонглерів на «легітимних» і «мандрівних», фактично закріплюючи другорядний, декласований статус останніх.

Образ жонглера в хроніках та ранньосвітських текстах

Світські автори XII–XIII століть також фіксують застережливе ставлення до жонглерів. E. de Fougères у наголошує: «Жонглери й співці мало чого варті:

вони надто часто живуть обманом і вигадками». Хроніст Guillaume de Puylaurens у середині XIII століття зазначає: «Жонглери здіймають натовп і спонукають людей до насмішок». Така характеристика демонструє, що жонглер асоціювався з потенційною «загрозою порядку», здатністю впливати на маси й провокувати соціально небажану поведінку.

Інституційне та сакральне відчуження

Деякі монастирські статuti прямо забороняють приймати жонглерів у притулки. Так, у *Liber Ordinis Sancti Victoris* (XII ст.) зафіксовано: «Жоден брат не має приймати в притулок жонглера чи гістріона». Це надзвичайно показове свідчення: навіть подорожніх, бідних чи хворих приймали, але жонглер був винятком. Така заборона засвідчує не лише духовне, а й соціальне відчуження цієї групи. Філософське підґрунтя цьому відчуженню давали богослови. Thomas Aquinas у *Summa Theologiae* (бл. 1270 р.) писав: «Мистецтво гістріонів спрямоване лише на чуттєве задоволення». Це позбавляло жонглерське мистецтво інтелектуальної або духовної цінності й визначало його як «нижчий» культурний рівень. Усі розглянуті джерела демонструють стійкий негативний дискурс навколо жонглерів, який формувався в різних соціальних сферах — церковній, світській, юридичній. Жонглер постає як фігура «поза станом», «поза нормою» та «поза інституційним захистом», що й визначає його декласованість у структурі середньовічного суспільства. Поєднання моральної підозрілості, правових обмежень та культурної амбівалентності створює комплексний образ жонглера як маргінального, але водночас необхідного елемента середньовічної культури. Термін «жонглер» (франц. *jongleur*; лат. *ioculator*, «*ioculator*»; ісп. *jugar*) охоплює широке коло світських виконавців — музикантів, співаків, акторів, танцюристів, жонглерів і акробатів, чия роль у середньовічному суспільстві була неоднозначною: від запрошених заможними дворами митців до мандруючих вуличних артистів, яких маргіналізували через релігійну та моральну критику.

У міських умовах виконавці намагалися пройти процес професіоналізації задля юридичного закріплення свого статусу. Так, наприклад, підписання однієї із перших хартій та створення на її підґрунті корпорації менестрелів (Corporation/Confrérie des ménétriers) у Парижі 1321 року свідчать про бажання частини артистичної спільноти, спрямованої на елітарне мистецтво, легітимувати свою професію, регулювати практику і отримати цивільні права та захист. Водночас церковні джерела та моральна риторика можновладців часто характеризували жонглерів як «провідників розпусти», звинувачуючи їх у розпалюванні хтивості, марнотратстві й богоненавистництві. Ця подвійність створювала підґрунтя для одночасного піднесення статусу окремих артистів і декласування інших, особливо мандруючих чи позбавлених патронажу сюзерена. Церква виступала ключовим агентом маргіналізації: богослови та єпископи критично ставилися до світських розваг, а окремі автори (наприклад, John of Salisbury) прямо закликали до суворих заходів проти менестрелей, що відображало широке релігійно-моральне неприйняття їхньої діяльності. Натомість міська організація через гільдії могла підвищувати статус, але така легітимація торкалася переважно тих, хто мав сталий зв'язок із містом і ремісничими інституціями. Мандруючі жонглери залишалися поза такими межами і тому були більш вразливі до соціальної стигми. Літературні й візуальні тексти створювали полярні образи. Один із них — середньовічна легенда «Le Jongleur de Notre-Dame» показує жонглера, якого спочатку підозрюють у святотатстві, але потім — як об'єкт чудесного визнання. Така історія свідчить про амбівалентний соціальний образ — від презирства до примирення через трансформацію головного героя. Водночас численні манускрипти, фрески й життєписи зображують менестрелів у ролі маргіналів чи парій, що підкріплювало суспільні стереотипи й могло сприяти їхньому декласуванню. Можна виокремити кілька практичних механізмів, які переводили жонглерів у стан декласування: 1) відсутність правового захисту та постійного патронажу — без дворянського чи міського покровительства виконавець залишався поза статусом; 2) релігійна риторика й осуд, що

маркували певні види виступів як «непристойні» або «бісівські», — це ускладнювало доступ до шанованих публічних просторів; 3) економічна невпорядкованість мандрючого життя (залежність від милостині й випадкових гонорарів) — це підсилювало соціальну нестабільність і уявлення про них як про неблагонадійних (підтвердження в міських хартіях і хроніках). Декласування жонглерів у середньовіччі не було однозначним процесом, а радше результатом взаємодії культурної риторики, інституційних практик і економічних реалій. Формування гільдій і приваб двору надавали можливості для легітимізації й підвищення статусу частини артистів, тоді як церковний осуд, відсутність правового закріплення та мандрючий спосіб життя робили іншу частину спільноти вразливою до маргіналізації. Усвідомлення цієї динаміки дозволяє реконструювати складні соціальні шари середньовічного культурного буття й пояснити, чому образ жонглера залишився одночасно принизливим і романтизованим у пізніших ретроспекціях.

1.2. Жанрово-стильові видозміни легенди про Жонглера Богоматері крізь призму естетичних уподобань різних епох

1.2.1. Витоки формування легенди на початку XII століття

Поема, яку найчастіше називають «Акробат Богоматері», що складається з 684 рядків, об'єднаних у 342 римовані двовірші, за загальною згодою вважається світлою вершиною французької літератури — одним із найпрекрасніших текстів середньовіччя.

Історія, розказана в поемі, дійшла до нас також у пізнішій, позбавленій прикрас латинській прозовій версії. Навіть найелементарніші факти щодо взаємозв'язку між поемою та прозою при уважнішому розгляді виявляються не фактами, а дискусійними питаннями.

Сама по собі ця поема середньофранцузькою мовою з пікардійським відтінком у багатьох важливих аспектах залишається незвіданою територією.

Серед невідомого — авторство та точна дата створення. Ще більш загадковими є точні взаємини між двома реально зафіксованими письмовими текстами й будь-якими гіпотетичними неписьмовими формами. «Акробат Богоматері» часто визначають як «самодостатній моралізаторський твір». Історія, яку він розповідає, нагадує специфічний тип середньовічної літератури, відомий як *exemplum*. *Exempla* (у множині) були ілюстративними оповідями, що виконували розважальну функцію в усних виступах. Завдяки цьому вони особливо поживлявали проповіді. Зазвичай ці оповіді були лаконічними. Поєднуючи елемент веселості, короткі наративи, які, як і більшість риторики, мали проктретичний характер, слугували відправною точкою для морального повчання. Часто вони справляли сильне враження, доносячи корисні або спасенні етичні уроки. Іноді такі історії пропонували буденні, конкретні пояснення; в інших випадках — ілюстрували складні, абстрактні доктринальні питання. Ці повчальні оповіді могли бути різнорідними за своєю природою, проте багато з них претендували на виклад реальної події з життя конкретної людини. Тобто вони подавалися як правдиві. У такий спосіб вони могли досить близько наближатися до того, що сьогодні ми назвали б анекдотами або, в іншому разі, легендами. Принаймні, зазвичай вони виглядали правдоподібними. Чи відбувалися ці події насправді — майже не має значення. Після 1200 року проповідництво набуло дедалі більшого поширення. Усередині «вуликів» цистерціанських монастирів абати мали щоденно виголошувати проповіді під час капітульних зібрань для ченців, які перебували під їхнім наглядом. Окрім цього рутинного обов'язку, ті самі очільники спільнот мусили проповідувати й у церквах під час свят, коли красномовство ставало справою першої необхідності. Ці свята, безперечно, включали й головні маріанські урочистості. Білі монахи — так називали представників цього ордену — поширилися по всій Європі, дійшли до Східного Середземномор'я і навіть за його межі. Вони несли з собою свої проповіді та *exempla* — як усно, так і письмово, — а також збагачували свій запас таких оповідей тим, що чули й читали під час мандрів. Сховище цих коротких історій постійно зростало.

Поза межами абатств проповідництво також активно розвивалося, оскільки духовенство дедалі більше переорієнтовувалося на моральне благополуччя та духовне життя мирян, вкладаючи в це значно більше часу й енергії. У процесі священнослужителі, відповідальні за проповідання з амвона, виробили смак до пошвавлення й просвітлення своїх виступів за допомогою захопливих і повчальних історій. Зрештою, і жєбручі ордени (францисканці, домініканці) стали особливо активно залученими до місіонерської діяльності серед мирян. Усі ці проповідники — монахи, брати й парафіяльне духовенство — відчували нагальну потребу привертати увагу слухачів і знаходити яскраві історії, придатні для моральних або релігійних тлумачень, — словом, для повчального проповідання. Як теорія, так і практика гомілетики вимагали широкого й глибокого знання *exempla*. Відповідно, потреби майбутніх проповідників відкрили нішу для появи нових типів довідкових праць. У цих книгах початківці-оратори, які шукали історії, придатні до конкретних тем, могли знаходити ті, що відповідали їхнім потребам. Вони зверталися до збірників *exempla*, зручно впорядкованих за тематичними групами. Або ж консультувалися із систематизованими «мистецтвами проповідання». Ілюстративні оповіді часто траплялися і в зразкових промовах, які були включені або приєднані до таких посібників. *Exempla* ставали дедалі поширенішими, оскільки цей тип риторики все сильніше утверджувався як в усній, так і в письмовій культурі. У цих двох культурах іменник «проповідь» мав подвійне значення. З одного боку, він означав декламацію, виголошену наживо перед аудиторією. Такий виступ міг здійснюватися з пам'яті, шляхом імпровізації, за письмовим планом або за повним текстом. З іншого боку, це слово могло позначати текст, переписаний у рукописі для читання та консультації. Слухачі, які відвідували церкву — чи то монахи, чи миряни, — мали значно менше джерел розваг, ніж маємо ми сьогодні. Для них *exemplum* стало вдалою новацією, що набула повного розквіту в XIII столітті й залишалася популярною впродовж усього подальшого Середньовіччя. Якщо поглянути з більшої висоти, цей літературний жанр можна вписати у ширший

культурний контекст. Навіть поза стінами церков наприкінці XII — на початку XIII століття спостерігався справжній вибух оповідей і самого оповідання. Описувати тенденцію до художньої вигадки як розвиток «історії заради самої історії» було б перебільшенням. Адже багато наративів містили повчання або принаймні зерна мудрості. Проте з мораллю чи без неї — наративи множилися стрімко. Формула «емансипація оповіді» є, мабуть, найвлучнішим гаслом, вигаданим для опису розквіту романів і «пісень про героїчні діяння», фаблію й так званих елегійних комедій, байок і *exempla*. Як і багато інших у суспільстві, проповідники мусили бути вправними оповідачами, якщо прагнули змагатися за увагу та досягати успіху. Але звернімося від контексту до самого тексту. Поема «Акробат Богоматері» розповідає зворушливу історію професійного розважальника, який спеціалізується на запаморочливих подвійних сальто, легких стрибках та інших подібних трюках. У сучасних термінах цього ключового персонажа можна було б назвати акробатом, гімнастом або танцівником. Усі три заняття пов'язані з невербальними тілесними рухами, що мають навмисно ритмічний характер і вибудовуються у впорядковані послідовності. У всіх трьох існує тісний зв'язок між тілом і емоцією — на відміну від мовного висловлення, яке традиційно асоціюється з розумом і раціональністю. Танець є символічною формою комунікації та репрезентації. Саме його зв'язок із символізмом підносить його значення. Водночас він є невідворотно фізичним, із усіма перевагами й недоліками, які несе тілесність. Герой поеми — постать радикально нова: взірць для наслідування, який водночас є й «взірцем перекочування» (буквально — тілесного руху). Як би ми не називали професію й заняття, якими займається акробат у цій історії, цей простий мирянин втомлюється від свого життя світського виконавця. Змучений світом, він відчувається чужим і більше не може зносити років безцільних мандрів. З огляду на середньовічну християнську перспективу, яку він поділяє, усе його майно є несправедливо нажитим. У раптовому й остаточному пориві — без жодних попередніх роздумів — він кається, роздаючи важко зароблені гроші, коня та одяг. Тепер він готовий жити *pro bono*, задля добра.

Розважальник прагне вилікувати свою новонабуту агорафобію, піддавшись, навпаки, клаустрофілії. Він вступає до монастиря як брат-мирянин і починає життя з чистого аркуша. Абатство стає для нього духовною обітованою землею. Проте його уявлення про *tabula rasa* та радикальний розрив із минулим виявляються ілюзорними. Дуже швидко одна форма безнадії поступається іншій. У новому середовищі він усвідомлює, що перебуває далеко за межами своєї зони компетентності (чи, радше, «зони колес»). Він не здатен ні співати, ні читати. Невдовзі його охоплює відчай через власну безпорадність. Він не може виконувати обов'язки звичайного монаха — більше того, він нездатний навіть розшифрувати коди монастирського спілкування й поведінки. Після однієї життєвої трансформації йому потрібна ще одна. Цього разу він мусить винайти для себе нове життя — але вже в межах жорстких обмежень монастирського устрою. Зрештою жонглер знаходить спосіб подолати безпросвітність свого життя. Йому відкривається, що його пріоритети були зовсім неправильні. Потрібно поставити (колесо) перед конем: усвідомивши по-своєму, що щоу має тривати, він поєднує свої, на перший погляд, несумісні заняття. Фізика його відданості має свій власний простір і час. Щоб висловитися єдиним доступним для нього засобом, акробат починає відсиджуватися в крипті, коли одягнені в ряси й каптури монахи звершують канонічні години нагорі. Він залишає проповідь іншим. Натомість у самотності він виробляє звичай знімати рясу й залишатися лише в нижній білизні. Коли він входить у абатство, він уже символічно розлучився зі своїм майном; тепер він робить це буквально. У цьому своєрідному порядку (чи безладі) він вшановує Діву Марію, виконуючи свої відданості на самоті перед образом Богоматері. Його шанобливість набирає форми акробатики. Його фізичні подвиги перемішані з биттям себе в груди, зітханнями, плачем і іншими ознаками покути. Мораль цієї історії, здається, така: «Як плачеш, так поженеш». Послідовність завершується поклонінням перед Мадонною. Наприкінці всього «тренування всім тілом» (а, можливо, особливо — роботою ніг) він падає, не принижено, а виснажений і розбитий, із потрісканими губами, задишкою,

квадріцепси важкі, мов свинець. Історія продовжується. Інші монахи помітили відсутність акробата, який начебто покинув безцільні мандрівки, якими він займався професійно у зовнішньому світі. Вони не переконані, що, ставши бодай номінально ченцем, він не втратив орієнтир і не повернувся до старих звичок. У своїй дріб'язковості вони підозрюють його в лінощах. Що він робить, поки вони старанно виконують обов'язки в хорі? Чи відпочиває він, лінується чи байдикує? Діючи за підозрами, вони слідкують за ним, вивідають його алібі, бачать його нестандартні дії та осуджують. Брат-мирянин вважає, що, виконуючи акробатику, він поклоняється. Їхня реакція — відкидання: те, що вони спостерігають, вони оцінюють як «не молитву». Через них абат дізнається про незвичну й ненормативну поведінку невинного акробата і спостерігає за ним, у цей момент він стає свідком чудесного явлення. Сама Діва спускається з небес і обдуває акробата. Змова братів зазнала фіаско. За деякий час після цієї небесної зустрічі виснаженого розважальника кличуть на зустріч до покоїв абата. Брат-мирянин переповнений тривогою. Чи він порушив порядок, настільки радикально відхилившись від звичайного поклоніння? Чи він скоїв, нехай і метафорично, фальшивий крок? Чи його керівник вижене з абатства? Чи зніме рясу через «безрясність» у крипті? Усі ці тривоги виявляються безпідставними. Замість того, щоб його сварили чи карали, він отримує похвалу. На думку його духовного наставника, його танцювальна практика є доказом не ухиляння від обов'язків, а надзвичайного старання: це балетна форма «вище норми», лише що здійснюється під землею. Акробат відчуває полегшення. Окрім фізичного виснаження від численних виступів щодня, він перебував у нестерпному психологічному стресі. Раптова зміна від тривоги до заспокоєння та розслаблення перевантажує його організм, який вже був пошкоджений через перевтому. Він негайно хворіє і незабаром помирає. З одного боку, він досяг звільнення від життя, що технічно називається *quietus*. Мир і спасіння були його цілями, і тепер він їх досяг. З іншого боку, він справді «працював себе до смерті». Він досяг крайнього дисбалансу між роботою та життям.

Завдяки ще одному втручанню Марії, ангели виривають душу акробата з рук демонів, які спробували захопити її для себе. Незважаючи на те, що він стає об'єктом милості Богоматері, у жодному випадку він сам не стає свідком цього дійства. Він не може зрівнятися зі святим. Він не помирає, будучи мучеником, і не живе цілком непорочним життям від колиски до могили. Водночас, без тіні сумніву, розважальник, що став братом-мирянином, здобув голосну схвальну оцінку Матері Божої. Хоч він кістлявий і виснажений аскетизмом, те, що відбувається навколо нього, не є наслідком його втоми чи галюцинацій. Чуда функціонують на його користь, але відбуваються поза його свідомістю. Вони є справжніми епіфаніями, про які можуть свідчити інші. Це дива, в яких можуть ручатися неупереджені, навіть скептичні очевидці.

1.2.2. Літературознавчий аналіз поеми «Акробат Богоматері»

Якщо розібрати цю історію та спробувати віднести її до сучасних літературних жанрів, ми можемо вагатися у класифікації Акробата Богоматері. Жанр поеми, якщо його не можна зовсім назвати невизначуваним, важко охарактеризувати — проте щастя, що ті, хто творить літературу, часто менш прискіпливі щодо жанрової точності, ніж ті, хто критикує, історизує або теоретизує її. Ми могли б віднести поему до короткого оповідання, якщо вважати її художнім твором. Або ж можна класифікувати як «малу біографію», якщо сприймати її як запис реальності — момент історії. Можна порівняти її з окситанською літературною формою *vida*, яка в прозі викладала коротку історію життя трубадура. З іншого боку, її можна віднести до піджанру творів про святих. Гагіографія охоплює оповіді про життя й смерть святих, їхні чудеса та долю тілесних останків. За цією мірою французький текст повністю вписується в форму: він розповідає диво про Матір Божу, яка є святою, навіть якщо акробат — ні. Йдучи далі, він описує подвійну чудо: спершу Діва втручається, щоб фізично підтримати одного зі своїх відданих, а потім перевершує свою попередню допомогу, заступаючись, щоб врятувати його душу від пекла і провести до раю. Поема технічно є сотеріологічним

маріанським дивом, у якому Мати Божа здійснює чудо, щоб врятувати людину. Як така, вона належить до піджанру чудес про Марію, який достовірно не зафіксований до XI століття. Щоб повернутися до знайомої території, наротив, розгорнутий у Акробаті Богоматері, є *exemplum*, як і проголошує передмова до поеми. Як це часто трапляється в проповіді, історія концентрує нашу повну увагу на переворотах у статусі. Акробат досягнув світського успіху й процвітання, від яких відмовляється. У монастирі він вважає себе повним невдахою. Проте врешті він досягає вершини «неземного» та іншого світу. Він отримує визнання, отримавши два «рятівні круги», обидва рази завдяки Марії. Акробат Богоматері викликає цілий ряд протиставлень. У поемі змагаються категорії: мирські та монастирські, освічені та необізнані, офіційні та неофіційні, публічні та приватні, літургійні та паралітургійні чи нелітургійні, словесні та невербальні, побожні та богохульні, і навіть «надземні» та «підземні». Насправді, перелік таких антонімів можна продовжувати майже без кінця. Більше того, поема ставить нагальні питання про любов, яка, принаймні сьогодні, вважається, можливо, найпотужнішим і найзагадковішим аспектом людського життя — незалежно від того, чи спрямована вона на іншу людину, Бога, чи на обох водночас. Проте ми випереджаємо себе, заглиблюючись у такі тонкощі й сірі відтінки, перш ніж розглянути більш елементарні питання. Спонукані середньовічним текстом, наш шлях має початися — хоч ми це усвідомлюємо чи ні — зі слів, збережених чорнилом на пергаменті. Ми маємо обережно ступати, літера за літерою, по ретельно підготовлених і розгладжених прямокутниках із коров'ячої шкіри. Манускрипти, що передають текст, допомагають нам почути слова та читати думки людей із середньовіччя. Кодекс має зовсім іншу форму, ніж низькокаліберний револьвер, проте якщо ми шукаємо «димлячу зброю» в далекому минулому середньовіччя, нам слід почати пошуки диму саме в книгах, зроблених із тваринної шкіри. Манускрипти можуть вводити в оману своєю схожістю на друковані видання, але за своєю суттю перші є рукописними (лат. *manu* — «рукою», *scriptus* — «написано»). Відповідно, кожен такий виріб унікальний. Масово виготовлених

предметів цього типу не існує, так само як не існувало конвеєрних середньовічних соборів. Жоден стиль письма не повторюється двічі. Вони становлять вени та артерії потоку, через який середньовічні люди, особливо освічені, могли найбільш ефективно дотягнутися через століття та тисячоліття, щоб спілкуватися з нами — і ми з ними. Незважаючи на спотворення, яке виникає через те, що вони були продуктом освічених еліт, такі кодекси завжди пропонували «солодку точку» для доступу до думок і сердець багатьох середньовічних людей. Пергамент веде до поезії та прози. Поеми приводять нас безпосередньо до поетів. Цікаво не лише те, де зараз зберігаються рукописи, а, значно важливіше, де вони виникли і як пов'язані один з одним. Загалом п'ять кодексів XIII–XIV століть зберігають поетичний твір «Акробат Богоматері». Оригінал, принаймні в тому вигляді, в якому він дійшов до нас, зафіксований у формі французької мови з багатьма особливостями того, як говорили та писали у Пікардії, території на півночі Франції. Цю форму можна було б назвати франко-пікардійською. Відносини між літературним ідіомом, який зараз зазвичай називають Старофранцузькою, та живими колоквилями або діалектами, що об'єднані під назвою пікардійська мова, залишаються предметом гарячих дискусій. Коли поема була створена, ієрархія мов у Франції ще не була встановлена. Пікардійська мова згодом перетворилася на регіональний діалект у межах *langue d'oïl*, мови, якою користувалися у північній половині країни та суміжних територіях, але на початку XIII століття лінгвістичний і діалектний спектр виглядав зовсім інакше. Якою б назвою ми не позначали нинішню мову, важливо, що текст створено та мав бути створеним народною мовою. Він розповідає про головного героя, який не є кліриком, не володіє латиною, неписьменний і необізнаний. Без свідомого зусилля він кидає виклик світу, що належав його латинським, освіченим і вченим колегам. Прототипи тексту зникли. Ми не маємо чорновика, написаного поетом власноруч або продиктованого писарю. Ми навіть не маємо наступного етапу — чистого і виправленого варіанту. Але ми володіємо одним рукописом, тісно пов'язаним із втраченим оригіналом. Інші чотири, здається, відходять на

два або більше шаблів від гіпотетичного оригіналу автора, або голографа. Редактори текстів, дотримуючись процедур стематичного аналізу, відстежують загальні помилки, спільні для різних рукописів. Таким чином, вони уточнюють, як різні тексти, збережені у середньовічних книгах, пов'язані між собою. Редакція та критика тексту приділяють першочергову увагу виявленню ймовірних помилок тих, хто вручну переписував слова. У певній мірі ці два мистецькі напрями ґрунтуються на припущенні, що рукописи та писарі, які їх створюють, схильні до помилок. Через це такі заняття часто не виховують позитивне та доброзичливе ставлення до роботи інших. Ще один важливий момент, який слід усвідомлювати: процеси редагування та критики текстів користувалися найвищим авторитетом у кінці XIX століття, коли у Європі формувалися й укріплювалися національні держави. Дослідники сприяли формуванню національної ідентичності, передаючи через освітню систему громадськості найраніші літературні прояви національних самосвідомостей. По-перше, вони визначали та погоджувалися, які тексти варто вважати фундаментальними. Потім вони знаходили та перевіряли рукописи, які найбільш точно відтворювали свої оригінали, щоб створити надійні видання. На жаль, висока якість тексту не означає автоматично, що рукопис дійшов до нас цілим або в хорошому стані. Чотирнадцять фоліантів були зіпсовані. Більшість мініатюр було вирізано, що спричинило шкоду багатьом текстам у кодексі. Але на надзвичайну удачу, зображення, що супроводжує нашу історію, залишилося здебільшого неушкодженим. Рік, у який рукопис було написано та зібрано, можна визначити за внутрішніми доказами. У початку рукопису міститься вічний календар, що починається з 1268 року. З очевидних причин можна зробити висновок, що поема була складена до цього року — але наскільки раніше?

1.2.3. Створення різних версій легенди, їх порівняльний аналіз

Поема «Жонглер Богоматері» відкриває розділ в арсенальському рукописі, який переважно складається з чудес Діви Марії. Жоден із кодексів не дає навіть

найменшого натяку на авторство: в усіх п'яти поема є анонімною. Ім'я поета могло бути зазначене в архетипі, але зникнути на шляху до найдавнішого кодексу, або ж автор міг свідомо приховати свою особистість. Анонімність цілком узгоджувалася із середньовічними християнськими цінностями як належний вияв скромності. Така самозреченість була б особливо доречною, якби автор був монахом. Анонімність головного героя відповідає як його скромній професії, так і його особистій смиренності. У цьому ж сенсі анонімність самої поеми може розглядатися як влучний жест скромності. Попри відсутність авторського припису, багато перекладачів і письменників, які адаптували цю історію, беззастережно, але помилково, приписували її конкретному північнофранцузькому поетові й музиканту з бенедиктинського ордену. Особливо у Франції Готьє де Куансі користувався прихильністю та впізнаваністю серед літераторів у значно більшій мірі, ніж це виправдовує кількість перекладів і прочитань його творів. Він народився в селі Куансі-л'Аббе, на південь від Суассона, ймовірно у 1177 або 1178 році. Абатство Нотр-Дам де Суассон розташовувалося саме там, а його церква була присвячена Марії. Значна частина монастирського комплексу, яким він був за часів цього ченця, витримала випробування часом аж до Французької революції. Тоді будівлі зазнали стрімкого й нищівного руйнування, і нині від них залишилося зовсім небагато. Серед марійних реліквій церква володіла черевичком Діви Марії, який став об'єктом шанування завдяки чудесам, із ним пов'язаним. Готьє виріс у регіоні, особливо тісно пов'язаному з Матір'ю Божою. Невдовзі після 1143 року латиномовний автор на ім'я Гуго Фарсіт уклав прозову збірку чудесних оповідей, багато з яких були пов'язані з місцевою Мадонною. Він був регулярним каноніком Сен-Жан-де-Вінь — монастиря августинських каноніків у Суассоні (див. іл. 1.6 і 1.7), а його книга марійних переказів із цієї околиці зафіксувала чудесні зцілення, здійснені Дівою Марією в цьому місті під час швидко поширюваної епідемії ерготизму, що прокотилася північною Францією у 1128 році.

Цей спалах часто позначають, називаючи французьких жертв словом *ardents* — «палаючі люди». Таке означення відсилало до страждань, яких вони зазнавали: відчуття пекучого жару та нестерпного болю. У п'ятнадцять або шістнадцять років сам Готьє вступив новіцієм до бенедиктинського монастиря Сен-Медар у Суассоні в 1193 році (див. іл. 1.8). Він перебував там понад два десятиліття. У 1214 році він став пріором Сент-Леокад у Вік-сюр-Ен, селищі неподалік Суассона, і служив там майже двадцять років. У 1233 році його було призначено великим пріором знову в Сен-Медарі — посаді, яку раніше обіймав його дядько. Якби саме він був автором «Жонглера Богоматері», він би мав достатні підстави бути враженим холодною криптою Сен-Медара й уявляти її як місце, де відбуваються акробатичні вправи головного персонажа поеми (див. іл. 1.9). Цей простір був би так само вражаючим тоді, як і сьогодні. Поет помер у 1236 році в тому самому монастирі, де розпочав своє чернече покликання. У період між 1212 і 1236 роками Готьє створив дві віршовані книги марійних чудес, відомі під назвою «Чудеса Богоматері». Ця хронологія означає, що він мав два осередки для своєї поетичної творчості. Хоча окремі частини він писав переважно у Вік-сюр-Ен, розпочав і завершив їх у Сен-Медарі в Суассоні. Його текст вирізняється надзвичайно широким мовним і риторичним діапазоном, дотримується ретельно продуманого й цілеспрямованого плану та демонструє вибірковий і сатиричний погляд як на світське, так і на церковне суспільство свого часу. Багато його віршованих оповідей бодай побіжно торкаються образів Матері Божої. У численних випадках він вводить Мадонн навіть там, де вони не згадувалися в латинських джерелах, на які він спирався. Одинадцять його історій ідуть ще далі, залучаючи зображення Богородиці — статуї чи ікони — як персонажів усередині оповіді. Якщо марійні чудесні оповіді можна вважати окремим літературним жанром, то ті, що присвячені статуям або образам Діви, утворюють самостійний і багатошаровий піджанр у його межах. Знову й знову такі наративи були пов'язані з місцями, де зберігалися реліквії Марії і куди прибували паломники, віддані їй.

Про величезну популярність «Чудес Богоматері» Готьє свідчить наявність 114 збережених рукописів. Це число беззаперечно ставить його твір у ряд бестселерів свого часу, хоча жоден із кодексів не датується періодом його життя. Дванадцять із цих копій містять розгорнуту музичну нотацію, а двадцять дев'ять додатково приваблюють тим, що є багато й майстерно ілюстрованими. Зображення Мадонн і чудес, пов'язаних із Мадоннами, є виразною рисою кодексів. Ці зображення підкреслюють постаті людей, які стоять навколішках у благанні перед образами Діви Марії. У візантійському світі акт колінопреклоніння був невід'ємною частиною вшанування ікон. На Заході ж до XIII століття він став анахронізмом. У своїх писаннях Готьє майже доходить до того, щоб описувати себе як жонглера, або принаймні як трувера чи менестреля своєї Дами — Нотр-Дам. Позиція, яку поет займає у власному тексті, добре корелює з поставою, в якій його зображено на одному з рукописних портретів: там він постає музикантом у чорному бенедиктинському чернечому вбранні. Водячи смичком по струнному інструменту, подібному до скрипки, що звався вієль, він дивиться вниз на великий аркуш пергаменту з двома розгорнутими сторінками музичної нотації, який лежить поруч із ним на лаві (див. іл. 1.10). Отже, подібно до героя «Жонглера Богоматері», він зумів поєднати в собі риси менестрельства та монашества. Коли все сказано й зроблено, той факт, що Готьє був високопрофесійним поетом з Пікардії, який широко писав у віршах про чудеса Діви Марії, не є достатньою підставою приписувати йому авторство «Жонглера Богоматері». Нам доводиться змиритися з анонімністю, в яку занурена велика частина середньовічної літератури. Деякі автори ховалися за такою безособовістю добровільно, з причин християнської скромності або через інші уявлення про авторство. Байдужість писарів або випадковості неакуратної передачі накладали безіменність на інших. У будь-якому разі, ідентичність та індивідуальність авторів у Середньовіччі були значно менш важливими, або принаймні значили інше, ніж сьогодні. Багато творів мандрували під псевдонімами. Разом із «Псевдо-», Анонім був найпліднішим середньовічним автором. Він або вона створили Беовульф, Пісня про Роланда

та Окассен і Ніколетт, щоб назвати лише три тексти з безлічі, що вийшли з рогу достатку анонімності. У тій же компанії поет «Жонглера Богоматері» зараз не має імені. Насправді, йому, швидше за все, ніколи не буде присвоєно такого, що отримало б загальну згоду. У середньовіччі історії здебільшого трактувалися як спільне надбання, чи то про легендарних персонажів пізньої античності або раннього Середньовіччя, як-от Артур чи Карл Великий, чи то про героїчні війни та випадкові мандри класичних міфів про Трою та Фіви, або про випробування та тріумфи святих. Ніяких конвенцій авторського права не існувало. Багато творів без авторів із Середньовіччя зазнавали значної текстуальної варіативності. Кожного разу, коли писар переписував текст, він зазнавав змін у діалекті, незначних змін у словниковому запасі, розширення або скорочення, а іноді й більш радикального перероблення. Жоден висновок про автора «Жонглера Богоматері» не є беззаперечним, окрім факту, що за роботою стояв поет — і не аби який, а дійсно талановитий. Анонімний поет відчував пульс монастирського життя, але не обов'язково був монахом. Він добре знав мистецтво менестрелей, але не обов'язково сам був менестрелем. Незалежно від його статусу, у нас є реальна можливість визначити ієрархію людських цінностей, у якій він брав участь. У цій системі духовне переважало над матеріальним. З п'яти середньовічних рукописів найдавніший свідок «Жонглера Богоматері» зберігся з другої половини XIII століття. поему зазвичай описують як написану старофранцузькою мовою — мовою, якою розмовляли в північній половині сучасної Франції та суміжних регіонах з IX до XIV століття. Проте застосування цього мовного ярлика до твору може надмірно спрощувати й навіть спотворювати реальну картину. Вивчення французької мови Середньовіччя, як і більшості середньовічних мов, сформувалося в націоналістичній атмосфері кінця XIX століття. Задля зміцнення національних держав головні європейські мови, які існували або саме тоді активно конструювалися, були ретроспективно «вписані» в середньовічне минуле. Діалект, що згодом став сучасною французькою мовою, насправді не був найважливішим у літературному виробництві Франції XII й

навіть XIII століть, але його пізніша центральність була перенесена назад у часі філологами, які закладали підвалини романської філології. Патріархи студій старофранцузької мови в період розквіту цієї дисципліни жили у світі націоналізму. До того ж їхня держава за часів Третьої республіки оберталася навколо чітко окресленої й надмірно домінантної столиці. Якщо Париж був віссю, то вона була закріплена в маточині — ширшому паризькому регіоні, відомому як Іль-де-Франс. Така концепція не відповідає Середньовіччю, але була нав'язана йому через поєднання анахронізму й анатопізму. Наприкінці XIX століття діалекти існували на периферії стандартизованої офіційної мови — французької. Поняття «старофранцузька» передбачає існування подібного стандартного ідіому вже в середньовічний період, що є проблематичним припущенням. Якщо судити за сучасним розподілом населення, Пікардія — на самому півночі теперішньої Франції — може здаватися периферійною. Ця територія є позаметропольною, адже лежить за межами Парижа. Франція має багато міст, але водночас уже століттями є централізованою навколо столиці. Проте саме так не була організована система влади й спілкування на початку XIII століття, коли був написаний «Жонглер Богоматері». Локалізація поеми в цьому північному регіоні та в пікардському діалекті з великою ймовірністю означає, що поет народився, виріс і жив саме там, у Пікардії. Ці біографічні дані розташовують його на значній географічній відстані від повсякденного життя, у якому, за переказами, відбувалися події «Жонглера Богоматері». Клерво було монастирем у Шампані. Серед іншого, саме тут розташовувалося абатство святого Бернарда — від моменту його заснування як дочірнього дому абатства Сіто, материнського осередку цистерціанського чернечого ордену, і аж до смерті Бернарда у 1153 році. «Білі монахи» прагнули відновити суворе дотримання Правил святого Бенедикта, сформульованого ще за життя самого засновника, а також утвердити самозабезпечення через фізичну працю, як це практикувалося в ранньому бенедиктинстві.

Очевидно, поема не могла бути написана пізніше за найраніший датований рукопис — 1268 року, однак найдавніше збережене свідчення тексту може походити з набагато пізнішого часу, ніж сам момент його створення. У цьому випадку поширене припущення полягає в тому, що текст було складено близько 1200 року або навіть наприкінці XII століття. Найгрунтовніший аналіз датував його приблизно кінцем третього десятиліття XIII століття. Ключовою опорою цієї хронології стали подібності до поезії Готьє де Куансі, який помер у 1236 році. Що ж до місця походження, найпереконливішою гіпотезою вважалося те, що поет оселився як «білий монах» у Понт'є — феодальному графстві на півночі Франції. Однак це міркування, близьке до софізму, піддається хибній аргументації, відомій як «тонкий край клина». Припущення, що автор був цистерціанцем, впливає з його піднесеної похвали усамітненню та відходу від світу. Натомість думка про його належність до чернечої спільноти саме в цій місцевості має лише одну, вкрай хитку підставу: він згадує її лише один раз. Обидва ці висновки є, у кращому разі, вкрай непевними. Певною мірою ім'я поета є майже другорядним. Стиль і зміст поеми є спокусливими, адже вони натякають на те, що її автор був настільки ж упевненим у метриці, наскільки її герой був вправним атлетом. Хоча він беззаперечно був грамотним, однак не мав цілковито точних знань про Клерво. Водночас він був достатньо добре обізнаний із монахами та монастирями. Його легке орієнтування в чернечому житті вже давно спонукало припускати, що він, імовірно, сам був братом, проте підґрунтя для такого припущення потребує пильного й обережного аналізу. Зображення життя жонглера серед братів-мирян може бути дещо оманливим. Нікому в такому становищі не дозволили б блукати цілими днями — або принаймні протягом усіх восьми канонічних годин молитви — без чітко визначених обов'язків. Водночас автор «Жонглера Богоматері» був також глибоко залучений до мирського світу за межами монастиря. Він розумів водночас і благоговіння, і відчуження, які миряни відчували перед багатством, витонченістю та «чужістю» абатств і життя всередині них. Ніщо не завадило б обізаному мирянинові ззовні писати про

досвід брата-мирянина в клуатрі. Поет розповідає історію, у якій немає жодного натяку на те, що вона мала на меті заснувати або популяризувати святиню — монастирську чи будь-яку іншу — як місце паломництва. Водночас поема могла бути задумана для поширення слави цистерціанського ордену загалом. Більш конкретно, вона могла слугувати для підкреслення внеску, який брати-миряни робили всередині ордену, а також для утвердження поваги, на яку вони заслуговували в його межах. Чи міг поет бути посвячений у внутрішнє життя обох груп братів завдяки тому, що прийняв чернечий постриг лише після відносно тривалого життя як мирянин? Реальність полягає в тому, що незліченна кількість — і цілком реальних, а не вигаданих — середньовічних монахів і ченців знаходили своє покликання й одягали габіт лише після того, як прожили повноцінне життя у світі. Приблизно століття тому було висунуто аргумент, згідно з яким поет «Жонглера Богоматері» є тотожним авторів ще двох анонімних середньовічних французьких поем початку XIII століття — «Лицар бочки» та «Пустельник і жонглер», причому «Жонглера Богоматері» навіть розглядали як своєрідний додаток до останньої. Цей аргумент ґрунтувався на суттєвій подібності мови, віршування (включно з римами), тем, а також мотивів. Обидві оповіді розповідають історії, які можна вважати повчальними у подвійному сенсі. По-перше, вони змальовують персонажів, що подають взірцеві приклади для наслідування. По-друге, їх легко уявити як такі, що були або могли стати *exempla* — короткими оповідями, які використовувалися в проповідях для ілюстративних цілей. Центральною темою обох історій є покаяння. Хоча покута відбувається поблизу релігійних постатей, у жодному з випадків вона не потребує священика чи усного визнання провини. «Лицар бочки» — це зовсім не весела історія; радше вона нагадує середньовічний аналог «списку справ на життя». Її фінал демонструє принцип: «На Страшному суді будуть зважені лише сльози». У цій оповіді шанований пустельник наказує жорстокому, безбожному й богохульному шляхтичу наповнити з джерельця діжку, яку той йому дає. Коли вода відмовляється наповнювати пересохлу посудину, лицар вирушає мандрувати. Біля кожного

джерела чи річки він намагається наповнити невелику бочку. Лише наприкінці свого життя шляхтич повертається до старого самітника й проливає сльозу за своє колишнє життя гріхів. Цей єдиний знак каяття стає визначальним моментом у тому, що постає як архетипна «сльозлива історія». Як виявляється, цієї однієї краплі рідини дивом достатньо, щоб мала посудина стала переповненою. Єдиний внесок його сліз — це та сама «крапля в морі», яка, однак, спростовує звичний вислів. Так само як «Жонглер Богоматері» спонукає свою аудиторію замислитися над природою справжньої відданості, «Лицар бочки» змушує читачів або слухачів осмислювати сенс покаяння. У сучасному переносному вжитку ми кажемо про забудькувату людину, що в неї «пам'ять як решето», адже цей предмет за своєю природою не здатен утримувати вміст. У середньовічній же оповіді одна особлива бочка поводить ся інакше, ніж звичайні, і слугує духовним випробуванням. Друга поема, «Відлюдник і Жонглер», збереглася у ще двох версіях. Одну з цих адаптацій приписують поету, якого вважають цистерціанцем. Історія також мала багате життя в жанрі *exempla*. Тому її передача демонструє певні паралелі з «Жонглером Богоматері». У перших трьох рядках поет зазначає своїм натхненням жанр, відомий як «Життя Отців» (відверто цитуючи його поширену латинську назву), і взаємозв'язок тут беззаперечно є джерельним та впливовим. Назва, яку ця поема цитує в ученій мові, майже дослівно відповідає французькому «Життю Отців», з якого, як і «Жонглер Богоматері», запозичено сюжет. Розповідь окреслює відлюдника, який проявляє таку відданість, що Бог посилає йому харчі через ангела. На жаль, отримана особлива честь робить самотнього гордим і зухвалим. Надихнувшись, він питає, хто буде його супутником у раю. На його неприємність дух повідомляє Божу волю: його супутником буде жонглер. У цьому випадку виконавець виявляється скрипалем. Аскет обурюється, що він доклав немалих зусиль у своєму релігійному житті, і не сприймає, що йому доведеться розділити долю в потойбічному світі з низькопоклонним артистом. Посланець Божий відповідає, що завдяки божественній ласці каятливий грішник може збагатитися добрими вчинками.

Тоді відлюдник вирушає шукати обіцяного супутника. Вийшовши з оселі й рушивши до міста, він зустрічає на ринку бідного, але благочестивого жонглера, який не має засобів до існування, окрім свого струнного інструмента та смичка. Після того як скептичний самітник дорікає йому, музикант наводить три приклади своєї добродесної поведінки в минулому. Коли скрипаль дізнається від відлюдника про передбачене, він непритомніє. Прийшовши до тями, він заявляє про намір залишитися з відлюдником. Коли обидва повертаються до обителі, попередній мешканець знаходить двері зачиненими через свій образ на Бога. Ангел спускається й повідомляє, що провина була незначною, але пророкує, що через три дні відлюдку буде даровано прощення. Та виникає одна перепона: його супутник увійде до раю перед ним. Після двох днів і ночі молитви та покути скрипаль ослаблює і помирає. На третій день помирає й чоловік Божий. Супутні духи несуть їхні душі до раю. Поема «Відлюдник і Жонглер» є благочестивою, але для кого вона була призначена? І, власне, хто її написав? Вона належить до групи оповідань, які отримали назву «цикл братства». Цей тег описує персонажів, які пов'язані між собою, як брати й сестри. Вони поділяють прагнення досягти досконалості й забезпечити своє спасіння через поведінку на землі. Водночас вони походять із різних соціальних станів і покликань. У всіх трьох випадках — у «Відлюдника і Жонглера», «Лицаря з Бочки» та «Жонглера Богоматері» — читачі залишаються в невизначеності щодо того, чи був поет монахом, чи ні. Без сумніву, він добре обізнаний із монастирським життям. Проте він не був зобов'язаний робити свій твір обов'язково версифікованим: йому не потрібно детально описувати практики братів година за годиною. Точно так само в уявному світі його поеми він не був обмежений суворим дотриманням архітектури цистерціанських церков. Автор міг бути колишнім професійним артистом, а тепер монахом, раніше натренованим задовольняти мирян, а згодом присвяченим своїм чернечим братам. Він би знав, як звертатися як до інсайдерів — замкнених кенобітів у монастирях, так і до зовнішніх людей, наприклад потенційних нових чернеців, які походили з професій так само маргінальних, як його власна.

І він був би добре обізнаний із типом героя, якого зобразив у «Жонглері Богоматері». Поема, як і її герой, має перевернуту, хитромудру якість, що дозволяє їй звертатися як до статус-кво, так і до його революційної протилежності.

1.3. Багатовекторність інтерпретації легенди в еволюційному розвитку літератури і мистецтва

1.3.1. Переосмислення легенди в літературних творах

Середньовічна література розгортається передусім — текстуально, художньо, музично та в інших вимірах — у рукописах, що передають тексти. Кодекси часто є єдиними еквівалентами, які ми маємо з середньовіччя, замість друкованих книг, аудіозаписів, живих виконань, музичної нотації, ілюстрацій чи більшості інших медіа, які сьогодні ми сприймаємо як належне. Коли ці рукописні об'єкти містять художні зображення, їх слід аналізувати з найбільшою ретельністю. Окрім власної внутрішньої цінності та значущості, вони важливі й завдяки своєму зв'язку з текстом. Літературознавці можуть використовувати письмове слово як відправну точку для інтерпретаційного злету, розглядаючи зображення не більше ніж як допоміжний елемент у контексті тлумачення. Історики мистецтва можуть чинити навпаки. Певною мірою праві обидві сторони. Обидві групи фахівців забезпечують необхідні перспективи для розуміння й оцінки того, що дають нам кодекси. У деяких випадках середньовічне мистецтво й письмовий текст можуть бути ретельно узгоджені. Часто, хоча й не завжди, інтерпретація слів визначає ті зображення, які подаються. В інших випадках мистецтво веде власне життя — текст і зображення перебувають на одній сторінці буквально, але не метафорично. Саме такою є ситуація з мініатюрою, що супроводжує нашу поему з початку XIII століття. У випадку «Жонглера Богоматері» оригінальний текст надихнув численні модерні літературні наслідування. Чи наважимося ми назвати їх підробками або навіть плагіатом? Як би там не було, деякі з цих копій були безпосередньо натхненні середньовічною поемою, тоді як значно більше з них

пов'язані з нею лише несвідомо й опосередковано. Легенда про Жонглера Богоматері (*Le jongleur de Notre Dame*) має глибоке історичне коріння та багаторівневу літературну традицію, що простежується від середньовіччя до сучасності. Її першоосновою є анонімна французька поема XIII століття *Le Tumbleor de Notre Dame*, яка належить до жанру міраклів (*miracles de la Vierge*) — релігійних оповідей про чудеса Діви Марії. У цьому тексті закладено ключовий сюжет: простий жонглер, не володіючи богословськими знаннями чи церковним співом, виражає свою віру через мистецтво руху, за що отримує божественне благословення. Така інтерпретація відображає характерну для середньовічної культури ідею щирої, «тілесної» відданості як рівноцінної духовній службі. У XIX столітті легенда зазнала суттєвого переосмислення у творчості Анатолія Франса, який у новелі *Le jongleur de Notre Dame* (1890–1892) трансформував середньовічний сюжет відповідно до естетики модерну. На відміну від анонімного джерела, письменник надає герою індивідуальності (Барнабе/Жан), поглиблює його внутрішній світ і акцентує увагу на психологічному конфлікті митця, який шукає власний спосіб служіння Богові. У цій версії легенда набуває рис символістської притчі, де центральною стає тема творчості як форми духовного самовираження. Подальша рецепція сюжету у XX столітті демонструє його надзвичайну гнучкість і здатність до адаптації в різних культурних контекстах. Легенда активно переосмислюється у наукових дослідженнях, Michel Zink та Claudio Galderisi, які розглядають легенду як приклад тривалої культурної пам'яті та процесу «медієвалізації» модерності. Водночас сюжет отримує широке поширення у популярній та дитячій літературі XX століття, де він адаптується до нових аудиторій. У творах Violet Moore Higgins, R. O. Blechman, Barbara Cooney та Tomie dePaola легенда постає у спрощеній, емоційно насиченій формі, з акцентом на морально-етичних цінностях, щирості та безпосередності віри. Такі інтерпретації сприяли популяризації сюжету поза межами академічного та релігійного середовища. Отже, літературна традиція легенди про Жонглера Богоматері демонструє еволюцію від колективної анонімної оповіді до

індивідуалізованих авторських інтерпретацій і масових культурних форм. У цьому процесі змінюються акценти: від релігійного дива до психології митця, від сакрального тексту до універсальної гуманістичної історії. Саме ця здатність до трансформації забезпечила тривалу актуальність сюжету та його інтеграцію у різні види мистецтва, зокрема в оперну творчість кінця XIX — початку XX століття.

1.3.2. Образ Жонглера Богоматері в іконографії

Середньовічна література розгортається передусім — текстуально, художньо, музично та в інших вимірах — у рукописах, що передають тексти. Кодекси часто є єдиними еквівалентами, які ми маємо з Середньовіччя, замість друкованих книг, аудіозаписів, живих виконань, музичної нотації, ілюстрацій чи більшості інших медіа, які сьогодні ми сприймаємо як належне. Коли ці рукописні об'єкти містять художні зображення, їх слід аналізувати з найбільшою ретельністю. Окрім власної внутрішньої цінності та значущості, вони важливі й завдяки своєму зв'язку з текстом. Літературознавці можуть використовувати письмове слово як відправну точку для інтерпретаційного злету, розглядаючи зображення не більше ніж як допоміжний елемент у контексті тлумачення. Історики мистецтва можуть чинити навпаки. Певною мірою праві обидві сторони. Обидві групи фахівців забезпечують необхідні перспективи для розуміння й оцінки того, що дають нам кодекси. У деяких випадках середньовічне мистецтво й письмовий текст можуть бути ретельно узгоджені. Часто, хоча й не завжди, інтерпретація слів визначає ті зображення, які подаються. В інших випадках мистецтво веде власне життя — текст і зображення перебувають на одній сторінці буквально, але не метафорично. Саме такою є ситуація з мініатюрою, що супроводжує нашу поему з початку XIII століття. У випадку «Жонглера Богоматері» оригінальний текст надихнув численні модерні літературні наслідування. Чи наважимося ми назвати їх підробками або навіть плагіатом? Як би там не було, деякі з цих копій були безпосередньо натхненні середньовічною поемою, тоді як значно більше з них

пов'язані з нею лише несвідомо й опосередковано. Поряд із літературними версіями, зображальні репрезентації цієї історії також існували ще з Середньовіччя. Водночас необхідно підкреслити крижкість і непевність ранніх свідчень про ілюстрування. Як ми вже бачили, текст середньовічної французької версії передається п'ятьма рукописами. Із цих п'яти лише один містить мініатюру як оздобу. Існування цієї єдиної ілюстрації збереглося буквально на волосині в кількох сенсах. Насамперед понад два десятки інших зображень, які мали б передувати цьому зразку, зникли — їх було вирізано з рукопису в певний момент його загадкової й бурхливої історії, і вони перетворилися на своєрідний «недигітальний кліп-арт». Саме ця мініатюра виявилася щасливим уцілілим свідком. Якби ж вона могла заговорити — щоб розповісти свою історію словами Книги Йова: «Я один урятувався, щоб сповістити тобі». Ще одна вразливість цього твору мистецтва пов'язана з його розташуванням на аркуші. Воно відрізняється від більшості зображень у цьому кодексі — та й узагалі від будь-яких інших — незвичною зміщеною. Мініатюра міститься в тому місці, яке інакше залишилося б незаписаною й неоздобоною порожнечою під лівою колонкою тексту на сторінці; французькою це називається *bas-de-page*, тобто нижній край сторони пергаменту. В ілюмінованих рукописах оздоби й маргінальні зображення часто з'являються саме тут, але вміщення мініатюри в обрамленні до цієї зони є нетиповим. Такого розташування уникали з практичної причини: розміщений унизу сторінки твір зазнає більшого зношення через користування й обрізання (він не має «зони безпеки»). Завдяки обрамленню така картина виокремлюється серед нерамкованих маргіналій, які набагато частіше трапляються в цьому місці. Імовірно, таке нестандартне розміщення не було заплановане заздалегідь. Радше мініатюра могла бути додана пізніше, вже після написання тексту. Припущення про пізніше доповнення підкріплюється стилістичною відокремленістю зображення: мазки виконані іншою рукою, ніж у решті збережених ілюстрацій цього кодексу.

Художника пов'язують із майстром, який брав участь у створенні копії «Персеваля» Кретьєна де Труа та його продовжень, можливо виготовленої в Аррасі. У цьому місті на крайньому півночі Франції, за переказами, відбулося надзвичайно відоме чудо за участю двох артистів і статуї Діви Марії. Хоча цей епізод у нашій поемі не згадується, він може пояснювати появу в мініатюрі вієли. Художник, замовник або обидва могли природно ототожнити й поєднати жонглера-акробата з уславленою місцевою парою жонглерів, підтриманих міським братством. Якщо розглядати композицію як сценічну постановку, інструмент розташований унизу ліворуч, у нижній частині сцени. Він лежить на початку лінії, що веде до семіотично найважливішої точки — у верхній правій частині сцени, де небесне передпліччя простягає тканину до акробата з луком. Чи має скрипка нагадувати про професіоналів з інших оповідей? У тексті поеми напівоголеність акробата має провокативний характер. Натомість ілюстратор зобразив виконавця зовсім не напівголим — атлет постає повністю одягненим. Ба більше, його довгий одяг скромно підперезаний, а на ногах — чоботи до середини литки. Чи є ці деталі виявом навмисної цнотливості, аби уникнути зображення навіть мирського брата в суттєвому роздягненні? Чи вони свідчать про вплив іншої історії з Арраса, де менестрель грав би на інструменті у своєму звичайному вбранні? Спосіб роботи цього ілюмінатора встановити неможливо. Ми не можемо знати, чи він сам читав текст, чи йому його читали, чи не мав безпосереднього доступу до нього, але отримав короткий виклад, чи ж був просто спрямований писарем або укладачем рукопису зобразити сцену без повного знання сюжету. Розташування мініатюри — майже внизу сторінки, особливо після обрізання — могло бути зумовлене тим, що простір був вільний, або ж відповідало соціальному статусу виконавця, відображаючи невисоке становище акробатів і танцівників у тогочасному суспільстві. У самій композиції жонглер стоїть, вигнувшись назад, так що його голова розташована на рівні його ж сідниць, нижче постаменту, на якому починається статуя Богородиці з Дитям. Отже, зображення передає приниження — і буквально, і метафорично.

У романській скульптурі жонглерів зображували на почесних місцях — фасадах, порталах і капітелях по всій Європі. У готичний період, дещо пізніше, артисти ніби «спустилися» нижче в ієрархії образів. Їх почали розміщувати в підлеглих позиціях — наприклад, на нижньому боці відкидних сидінь (мізерикордій) у хорах або в маргіналіях рукописів. Так само як мирський брат має нижчий статус порівняно з хоровим монахом, так і місце зображення на сторінці може вказувати на його скромнішу цінність. Англійське слово *humble* походить від латинського *humus* — «земля». Розмістивши мініатюру якнайдалі від верхівки сторінки, художник або той, хто керував ним, міг прагнути буквально «принизити» покірного жонглера. Ангел, Богородиця й Дитя розташовані значно вище нього. Голова акробата нахилена донизу, його погляд спрямований на власне тіло, а не на святу постать над ним. Він перебуває в крипті — найнижчому просторі храму. Усе це підсилює мотив приниження. Покірність є однією з очевидних рис жонглера. Один інтерпретатор XIX століття стверджував, що оповідь була створена, щоб «принизити гордість і возвеличити смирення». Ймовірніше, однак, що фізична поза героя лише унаочнює його покірність, а не засуджує його як безбожного. Засуджувальне тлумачення можна знайти в іншому прикладі, де грішника порівнюють із жонглером, який ходить на долонях, тримаючи ноги догори. Можна розглядати це маргінальне розташування як простір поза офіційною сферою сакрального контролю — зону народної культури. *Bas-de-page* рідко займають мініатюри, але часто — маргінальне мистецтво з блазнями, чудовиськами, менестрелями. Таке мистецтво маргіналізоване і за позицією, і за цінністю. Розміщення могло символічно підкреслювати революційний характер оповіді: жонглер, хоч і має сумнівний статус серед мирян, завдяки щирій відданості Марії виявляється духовно вищим за монахів. А можливо, це лише наслідок практичних обставин — і саме таке випадкове розташування врятувало мініатюру, коли інші було вирізано. Мініатюру легше розглянути у чорно-білій факсимільній копії початку XX століття, адже з того часу частину *bas-de-page* було обрізано. У нижньому лівому куті зображено акробата, який вигинається дугою назад. Це

може бути або мить у розпалі перекиду назад, або поза, яку сьогодні назвали б «містком». Він вигнутий, немов бивень дикого кабана чи слона. Завмерлий у цій позиції, він стоїть, спираючись і долонями, і ступнями на землю. Буквально й метафорично він не є «відступником назад». Він укорінений, урівноважений, приземлений. У середньовічних рукописах текст і зображення можуть бути взаємними контрастами. Вони можуть у двох різних медіа підтверджувати одне й те саме послання; навпаки, можуть ставити в конфлікт дві різні перспективи. У цьому випадку кінетичність акробата в русі контрастує зі спокійною статичністю тексту. Так само рухливість побожності, яку виконує мирянин-брат, протиставляється нерухомому стану монахів, що стоять укорінені на своїх місцях, співаючи піснеспіви літургійного офіцію в хорі десь над ним. Проте рух жонглера не є хитким: його перекидання туди-сюди не подібне до політичного «метання» чи відступання в риторичі, які знецінюються в політиці. Він перебуває на середині щасливо стрімкої кривої навчання. Парадоксально, напівперевернута поза жонглера нагадує порівняння, яке Бернард Клервоський проводив між монахами свого ордену, з одного боку, і жонглерами та акробатами — з іншого. Вражаюче атлетична постава, в якій зафіксовано виконавця, має виразний побожний аспект. Не можна забувати, що, зрештою, він «вигинається назад» — як буквально, так і фігурально — щоб догодити не кому іншому, як Діві Марії. Якщо він атлет, то (хай і незвично та навіть зухвало) атлет Христовий. Якщо він мужній, то його мужність не містить більшого мачизму, ніж у Ісуса, коли той висить на хресті. Водночас його поза наближається до дантівської або пекельної у своїй неприродності. Не маючи постійної деформації, він тимчасово спотворив себе. Один із поширених мотивів, що спирався на «Метаморфози» Овідія, стверджував, що люди є унікальними серед створінь цього світу завдяки своїй поставі. Вони були створені, щоб стояти прямо, аби могли легко спрямовувати свій погляд до небес. Ця природна схильність здається перекрученою в позі жонглера, яка суперечить природному порядку. Унаслідок цього він нагадує одну з «монструозних рас», що захоплювали уяву середньовічних тератологів.

Наприклад, істот, званих блемміями, які, як вважалося, не мали голів, а натомість мали очі й роти на животі. Мініатюра відображає обізнаність когось із текстом, який вона супроводжує, проте навіть так вона не відповідає йому у простій, однозначній відповідності. У верхній правій чверті зображено образ Діви Марії. У західноєвропейській традиції вона коронована як Цариця Небесна. Проте німба вона не має. Вона, здається, сидить, але не видно жодного трону чи крісла. Вона тримає міцного немовляти Ісуса, що сидить на її лівому стегні. З німбом, але без корони, Ісус тут постає Богом, що став людиною, а не царем всесвіту. І Марія, і Ісус позбавлені фронтальності, характерної для багатьох скульптур XII століття. Натомість вони дивляться убік від нас, глядачів, — на постать із німбом, яка спускається з хмароподібного виступу в центрі верхньої частини мініатюри. Ця істота — ангельська, але безкрилка — простягає вниз у своїх допоміжних руках товсту тканину, подібну до рушника, з численними складками. Ця «мегасерветка», ймовірно, з льону, має слугувати або для витирання, або для обмахування жонглера. Багато пізніших митців уявляли цей предмет як частину головного покривала, вуалі, рукава чи подолу одягу самої Богородиці. Тут же це беззаперечно окремий предмет. І Діва, і Дитя підняли праві передпліччя до цієї іншої постаті. Марія задрапована в червоний плащ, і її права рука повністю розкрита. Ісус тримає безіменний палець і мізинець правої руки зігнутими до долоні, водночас простягаючи великий, вказівний і середній пальці в жесті благословення. У лівій руці дитя стискає невизначений предмет. Побудова сцени відповідає іншим зображенням чудотворних марійських образів. Художник дбає про те, щоб показати: чудо звершується не самою статуєю, а божественною силою. Образ, якому жонглер віддає шану, зображений як такий, що залишається лише репрезентацією на вівтарі в той час, як відбувається диво. Однак інсценування, представлене в мініатюрі *bas-de-page*, відрізняється від інших зображень тим, що не показує Богородицю в людський зріст, яка безпосередньо втручається. Натомість постать, що з'являється з небесного страто-купчастого хмарного утворення вгорі, виглядає як божественний посланець іншого типу — аж ніяк

не відсторонений. У світі середньовічних чудес про Марію жодне небо не є повністю похмурим: кожна хмара, навіть найтемніша грозова, має ангельське сріблясте обрамлення. Переважний фон мініатюри — темно-синій. Цей колір цілком доречний: у середньовічному мистецтві ніхто так не «з'являється з блакиті», щоб посередничати у спасінні, як Богородиця. На тлі кобальту вирізняється те, що майже можна назвати «шпалерами символіки». Ці знаки різночасно нагадують символ рису в японській типографіці, сучасні стилізації сніжинки і, що найбільш безпосередньо релевантно, давні форми текстового знака, який використовується й сьогодні. Астериск, або зірочка, у своєму походженні сягає візантійських зображень, де так звана «зірка-хрест» з'являється на чолі чи покривалі Діви або в інших місцях її постаті чи одягу. Цей знак, імовірно, символізував сяйво Мадонни. Емблема також нагадує ту, що присутня у фресці Джотто на склепінні капели Скровеньї в Падуї, де Марія з Немовлям Ісусом зображені на тлі лазурового неба, оточені чотирма євангелістами по кутах. Мініатюрист міг мати на увазі, щоб глядачі уявили виступ жонглера як такий, що відбувається надворі, під зоряним нічним небом. Імовірніше, однак, що ілюмінатор бачив склепіння капел, усіяні зірками, лілеями або подібними орнаментальними мотивами. Репрезентативною стелею, близькою до його культурного контексту, могла бути чудесна нижня капела Сент-Шапель на острові Сіте в Парижі, де — принаймні в тому вигляді, як її залишила реставрація XIX століття — «керування астерисками» було віддане на волю фантазії. Як уже згадувалося, жонглер одягнений повніше й скромніше, ніж це припускає поема. Чи відображає це турботу про пристойність? Хоча він, судячи з усього, не має тонзури, у нього також відсутня борода — найвиразніша фізична ознака мирян-братів цистеріанського ордену. Чи безбородість відображає доглянутий вигляд виконавців у той час, коли художник працював над мініатюрою? У професійному плані зображений виконавець не є вузьким спеціалістом, обмеженим лише гімнастикою, яку ми бачимо. Ми можемо визначити, що він універсальний артист, оскільки в нижньому правому куті мініатюри чітко зображений музичний інструмент.

Неграний інструмент — різновид скрипки з широкою «талією» — лежить на зеленкуватому килимку біля підніжжя вівтаря, подібного до дадо. Чи покладений він біля підніжжя вівтаря як жертва — пожертва, принесена жонглером? Його присутність може натякати, що сольні танці, подібні до виступу жонглера, зазвичай виконувалися під акомпанемент інструментальної музики, але цей виконавець не міг одночасно виконувати сольну програму й грати. Загалом танець часто був нерозривно пов'язаний зі струнними інструментами. Згадаймо прислів'я: «Якщо хочеш танцювати, мусиш заплатити скрипалеві». Або розгляньмо етимологію слова jig. Слова в англійській та романських мовах, від яких воно, ймовірно, походить, означають різновид жвавого танцю. Подібне за звучанням слово в німецькій мові зберігає значення скрипки. Припущений зв'язок між танцем та інструментом спричинив гіпотезу — не надто переконливу — що англійський термін gig у значенні живого музичного виступу походить від форми цієї назви струнного інструмента. З іншого боку, показово неактивний інструмент у рукописній мініатюрі може не означати, що танець і гра на скрипці нерозривні. Навпаки, він може вказувати саме на протилежне. Його могли залишити осторонь, щоб не вводити читача в оману, ніби сольне жонглювання якимось чином прирівнюється до «низької» інструментальної музики — на відміну від колективного літургійного співу в хорі над ним або, на значно вищому рівні, небесної музики сфер чи ангелів. Вієла — смичковий інструмент (а отже, за визначенням, без ладів) — мала чотири або п'ять кишкових струн із відносно пласким підструнником (бриджем) та кілками налаштування, розташованими спереду. На ній грали смичком, тримаючи інструмент на руці або плечі. Тут вона займає позицію, яку можна назвати лише стриманою: її видно там, де жонглер поклав її на землю — на те, що може бути зеленими плитками або зеленим килимом — під статуєю Діви Марії з Немовлям. Значно менш імовірно, що інший виконавець поклав її туди як дар. Її функція, можливо, полягає у візуальному відтворенні того, що ми не можемо почути, а саме — музичного супроводу, який художник вважав невід'ємним для танцю.

Акробат не може тримати її в руках під час виконання свого номеру. Можливо, вона йому й не потрібна, оскільки він внутрішньо засвоїв ритмічну грацію музики. У будь-якому разі інструмент залишається лежати там неушкодженим, тоді як менестрель доводить себе виконанням до виснаження. Наприкінці він — зруйнований, виснажений. Натомість протоскрипка залишається, так би мовити, «у чудовій формі» (буквально — *fit as a fiddle*). Вієла, прародичка скрипки, у добу Відродження та бароко стала відомою як віола. За розміром вона, схоже, була приблизно як велика сучасна альтова скрипка. Пізніше вона поступово трансформувалася у механізований інструмент, подібний до колісної ліри (*hurdy-gurdy*), з ручкою для обертання. Одночасно вона почала асоціюватися з сільськими виконавцями в дерев'яних черевиках, із селянськими танцями та піснями діалектом. Будучи типовим інструментом середньовічних жонглерів у багатьох регіонах Європи, цей різновид часто зображується в руках музикантів, які грають на честь Богородиці. Наприклад, у знаменитому рукописі з середньовічної Німеччини, відомому як Кодекс Манессе, на одному з аркушів представлена жвава сцена. У центрі міститься портрет поета-співака народної лірики Фрауенлоба. Граючи на вієлі, поет оточений чотирма виконавцями. Над ним з одного боку зображений імператор, а з іншого — сама Діва Марія. Образ Фрауенлоба дає зрозуміти, що в мініатюрі до «Жонглера Богородиці» акробат відклав музичний інструмент убік. Коли на кону його спасіння, він не збирається «гратися на скрипці» (і тут немає «другої скрипки»). У той час значна частина танцю, пов'язаного з такими виконавцями, ймовірно, передбачала інструментальний супровід. Проте наш артист обрав діяти в тиші. Він не може грати мелодію для супроводу номера, що перевантажує кожне волокно його мускулатури. Його тіло — його єдиний інструмент, і він застосовує його для ритуального танцю власного створення. З початку ХХ століття митцям уже не потрібно було їхати до Парижа, щоб оглянути мініатюру особисто. Вони мали доступ до неї через факсиміле, фотографії та копії. Мініатюра *bas-de-page*, що супроводжує середньовічну французьку поему в одному кодексі, багаторазово відтворювалася. Наприклад,

вона вже з'явилася як фронтиспіс у англійському перекладі «Жонглера Богородиці» 1908 року. Крім того, сучасні книжкові ілюстрації значною мірою зазнали впливу як оригінального твору, так і його фронтиспісного відтворення та пізніших ілюстрацій, натхненних ним прямо чи опосередковано. Отже, жонглер, зображений в одній середньовічній мініатюрі, отримав потужне «післяжиття». Що ж мініатюра повідомляє нам про розуміння наративу — як його викладено в тексті — на момент створення цього кодексу? Передусім слід нагадати, що середньовічна книга могла бути виготовлена майже через пів століття після того, як була складена сама поема в тій формі, в якій вона до нас дійшла. Відтак на той час існував достатній простір для злиття та плутанини між історіями про акробатичного жонглера й музичного, оскільки в Середньовіччі ці дві функції часто поєднувалися в одній і тій самій особі. Художник міг включити скрипку просто виходячи з припущення, що більшість виконавців були багатоталановитими, і що акробат цього фаху, ймовірно, також грав на струнному інструменті. З іншого боку, ілюмінатор міг уловити загальний зміст історії від писаря чи когось іншого й поспіхом поєднати її з іншими наративами — наприклад, із чудесами, в яких Марія відповідала на музичні, а не гімнастичні виступи жонглерів перед її образами. У будь-якому разі художника, здається, зовсім не турбували суперечки щодо присутності музичних інструментів у церкві. Навіть задовго до бурхливих дебатів про доречність органів у церковному просторі протовіоли зовсім не були загально прийнятими. Це відкриває ще одне тлумачення того, чому вієлу відкладено: це може означати зречення тілесної музики задля поступу духовній музиці. Номер менестреля не потребує фізичного інструмента, окрім його власного тіла. Коли справа доходить до суті, потрібно лише діяти відповідно до божественного закону й поклоніння. Цікава пара різьблень, які, можливо, пов'язані з «Жонглером Богородиці», знаходиться в Ексетері на південному заході Англії. Вони розташовані з південного боку кафедрального собору святого Петра. Один консольний виступ (корбель), що зображує Богородицю з Немовлям на руках, був у певний момент сильно пошкоджений — можливо, іконоборцями.

Навпроти нього другий виступ зображає менестреля, який грає на вієлі. Над музикантом акробат або виконує сальто, або ходить догори ногами. У 1910 році фахівці, які, закинувши голови, каталогізували фігурні замкові камені склепінь і кронштейни на верхніх рівнях внутрішньої архітектури цієї будівлі, обережно піддалися спокусі припустити, що ці виступи можуть у камені відтворювати легенду про жонглера. Вочевидь, вони перебували під впливом перекладу, опублікованого шістнадцятьма роками раніше. Окрім цієї можливої алюзії в середньовічному церковному мистецтві, наратив «Жонглера Богородиці» інакше не засвідчений у Британії до кінця XIX століття. Якщо ці два різьблення і не посилаються безпосередньо на нашу історію, то принаймні вони натякають, що два жонглери — один музикант, інший акробат — виконують виступ на честь Діви Марії та Немовляти. Поза межами середньовічного рукопису єдина достеменно алюзія на цю історію в церковній архітектурі з'являється у творі мистецтва XX століття в Нью-Йорку. У церкві святого Томаса одна панель ілюструє виступ «Жонглера Богородиці» (див. рис. 1.32 і 1.33). Дубове різьблення, як і інші віттарні панелі, було створене як подячна пожертва за перемир'я, що завершило Першу світову війну. Усі ці дерев'яні скульптури були вирізьблені невдовзі після ідентифікації (правильної чи ні) ексетерського корбеля як пов'язаного з нашою історією. Отже, дубова постать у храмі святого Томаса є своєрідним «доказом концепції». Вона засвідчує популярність «Жонглера Богородиці» — не як безперервну традицію від Середньовіччя, а як сюжет, відроджений і оновлений наприкінці XIX — на початку XX століття.

1.3.3. Трансформація легенди в хореографічному мистецтві

Трансформація легенди «Жонглер Нотр-Даму» в хореографічному мистецтві Легенда *The Juggler of Notre Dame* знайшла своє вираження у хореографії на різних рівнях — від аматорських університетських постановок до професійних балетних сцен. У 1932 році Гелен Грегори, доцентка фізичного виховання в Університеті Оклахоми, обрала цю середньовічну французьку легенду для своєї першої постановки сучасного танцю. Репетиції та виступи студентського клубу

Orchesis стали щорічною традицією Різдвяного фестивалю: ловкий Жонглер, використовуючи рух та пантоміму, передавав історію свого духовного поклоніння Діві Марії, увійшовши в серця глядачів та закріпивши статус легенди як університетської класики.

У постановках Грегори фігура Жонглера оживає через тілесну пластичність та експресивні рухи: нерухома, спочатку скомкана фігура обережно набирає сили, піднімається і тріумфально вибухає у танці, передаючи як сюжетну лінію, так і духовну мету героя. Важливим елементом було те, що кожна танцівниця адаптувала роль під власну індивідуальність, що робило кожную постановку унікальною, а глядацький досвід — живим.

Від університетського рівня легенда поступово поширилася у професійному середовищі. Так, Illinois Ballet створив балетну адаптацію *The Juggler of Notre Dame*, де класична хореографія передає сюжет про покірного артиста, який через танець дарує свій виступ Богоматері. У цій версії танець виконує не лише естетичну функцію, а й зберігає духовний і культурний зміст легенди, демонструючи, як середньовічний текст трансформується у сучасну сценічну форму. Хореограф Mary Price Voday у постановці Illinois Ballet частково спиралася на танцювальні рішення, запроваджені Гелен Грегори, підкреслюючи наступність традиції та можливість адаптації аматорської інтерпретації в професійне мистецтво.

Таким чином, легенда *The Juggler of Notre Dame* демонструє еволюцію від тексту до хореографічного вираження: студентські постановки в університеті формували початковий сценічний досвід та традицію, а професійні балетні адаптації дозволяють передати сюжет і духовну складову легенди більш широкій аудиторії, водночас зберігаючи творчий діалог між минулим і сучасністю. Цей процес ілюструє, як середньовічна література може жити та розвиватися у сучасному танці, збагачуючи і театральну, і балетну традиції.

1.3.4. Модифікації легенди в кінематографі

Середньовічна легенда «Жонглер Нотр-Даму», що спочатку була усним/письмовим твором про покірного артиста, який через свою майстерність просить благословення у Діви Марії, зазнала значної трансформації в кіно і на телебаченні. У ХХ столітті сюжет не лише адаптувався для театральної та літературної сцени, але й набув нових форм у медійному мистецтві, де візуальні засоби й кіномова виконують головну роль у передачі наративу. Однією з найпомітніших кіноадаптацій легенди є телевізійний фільм *The Juggler of Notre Dame* (оригінальна версія 1982 року), режисером якого став Майкл Рей Родс. Цю драматичну версію класичного сюжету знято для телеекрану як сучасну, американізовану інтерпретацію історії жонглера, який виступає перед статуєю Діви Марії, намагаючись знайти власний духовний шлях через мистецтво жонглювання. У фільмі сюжет побудований навколо героя на ім'я Барнабі, який після втрат у власному житті знаходить спільноту, що приймає його, а його мистецтво стає даром не лише для світу, а й для власної душі. Ця версія розширює традиційний сюжет середньовічної легенди, додаючи елементи особистої драми та сучасної моральної рефлексії. У фільмі задіяні актори Шерилін Уолтер, Генрі Проач, Мерлін Олсен та інші, а роль Барнабі виконує професійний жонглер Карл Карлссон, чия фізична майстерність підсилює візуальний ефект розповіді. Телевізійна версія триває близько 49–50 хвилин і демонструє, як телемистецтво може перевести середньовічний сюжет у сучасну драматичну форму, зберігаючи при цьому етичні й духовні смисли оригіналу. Іншим прикладом екранних інтерпретацій є фільм *The Juggler of Notre Dame* 1970 року (відомий також як *The Magic Legend of the Juggler*). У цій версії режисер Мілтон Г. Лер переносить сюжет у контекст подорожей і переживань мандрівного артиста, який через низку випробувань змушений служити у монастирі, перш ніж знайти власне місце в історії. Хоча ця адаптація не настільки широко відома, вона демонструє, як класичний сюжет легенди може бути переосмислений у різних жанрах кінематографу — від драматичного до

навіть містично-фантастичного. Кінематографічні адаптації легенди «Жонглер Нотр-Даму» є прикладом того, як середньовічний сюжет може бути поданий сучасній аудиторії через призму образності та руху. У телевізійних і кіноверсіях сюжетні події не лише передаються через діалоги, а й за допомогою тілесних дій персонажів, композиції кадру, музичного супроводу та символічної візуальної мови — у чому проявляється спорідненість із танцювальною інтерпретацією легенди (і водночас її розвиток у новий медіум). Такий підхід дозволяє глядачеві відчувати не лише історичний контекст оповіді, а й її універсальні теми — самопожертви, пошуку сенсу й духовного зростання — у формі, що відповідає вимогам сучасного аудіовізуального мистецтва.

1.3.5. Відображення легенди в музично-театральному мистецтві

Наприкінці XIX століття чудо цього середньовічного виконавця почало викликати виняткове захоплення, особливо коли воно подавалося читачам у витончених невеликих книжках. У ті часи Анатоль Франс перебував на вершині своєї популярності як у Франції, так і за її межами, здобувши і зберігаючи величезний авторитет завдяки своїм новелам і оповіданням, що опосередковано спиралися на поему XIII століття. Проте вплив історій про жонглера не обмежувався лише літературою. Протягом понад століття цей сюжет багаторазово інсценізували: від шкільних залів до великих театрів і оперних сцен. Історію декламували, виконували на радіо, екранізували, танцювали в різних стилях — від класичного балету до імпровізаційного сучасного танцю. Особливо важливим стало її музичне втілення у формі музичної драми. У ретроспективі здається майже неминучим, що образ жонглера привернув увагу композиторів. У середньовіччі він був своєрідним «двійником» трубадурів Південної Франції, труверів Північної Франції та міннезингерів у Німеччині. Хоча соціально він часто стояв нижче за трубадурів, у романтичній культурі XIX століття ці образи частково зливалися. У середині XIX століття образ середньовічного співця вже отримав музичне втілення в опері Джузеппе Верді «Il trovatore» (1853). У Німеччині аналогічну роль відіграв Ріхард Вагнер,

який у своїй опері «Tannhäuser» (1845) звернувся до образу міннезингерів. Вплив Вагнера на європейську культуру кінця XIX століття був надзвичайно потужним. Його твори, засновані на середньовічних міфах і легендах, формували уявлення про Середньовіччя у широкої публіки. Саме після музичного осмислення образів трубадура і міннезингера композитори звернулися до постаті жонглера як до нового героя музичної драми. Перші ідеї музичної інтерпретації цієї історії належали Козімі Вагнер — доньці Ференца Ліста та дружині Вагнера. У 1890 році вона зацікавилася цією історією і навіть запропонувала Ріхарду Штраусу створити симфонічну поему на її основі. Проте Штраус відмовився від цієї ідеї. Важливу роль у популяризації сюжету відіграв Герман Леві, який у 1896 році здійснив німецький переклад новели Анатолія Франса. Ця публікація з'явилася в журналі, що дав назву стилю Jugendstil (ар-нуво), і сприяла поширенню сюжету в німецькомовному культурному середовищі. Наприкінці XIX століття з'явилися й перші музичні інтерпретації: зокрема, композитор Герман Гуттер створив ораторію «Танцівник Пресвятої Діви» (1899), написану для хору та оркестру. Проте ці спроби залишилися на периферії музичного життя.

Висновки до РОЗДІЛУ 1 дозволяють констатувати, що клас жонглерства остаточно сформувався і надбав свої характерні ознаки ще за часів античності із чітким розгалуженням за видами мистецької діяльності, доволі складної у технічному та акторському аспектах виконавства. З падінням Римської імперії на теренах Західної Європи через незацікавленість варварів у світських елітарних розвагах клас жонглерства став занепадати, перетворившись на декласовані мандрівні трупи зі спрощенням репертуару та об'єднанням різних видів мистецтва у синтезованих форматах, орієнтованих на запити та уподобання збіднілих верств населення. У Візантійській імперії- правонаступниці Риму зберігалось елітарне мистецтво жонглерства з поділом на його різновиди та складною виконавською технікою.

Саме актори мандрівних труп, які посідали найнижче місце в ієрархії жонглерства, стали прообразами легенди про Жонглера Богоматері, що упродовж століть пережила кілька літературних версій з різними назвами: «Акробат Богоматері», «Лицар бочки» та «Пустельник і жонглер», пізніше — у творчості письменника XIX століття Анатолія Франса, Наукові дослідження Michel Zink та Claudio Galderisi переосмислили легенду розглядають легенду як взірець культурної пам'яті крізь призму «медієвалізації» модерності.

Адаптація сюжету у популярній та дитячій літературі XX століття відбулася у творах Violet Moore Higgins, R. O. Blechman, Barbara Cooney та Tomie dePaola.

Образ Жонглера Богоматері знайшов своє об'ємне відображення завдяки різним видам мистецтва: іконографії, кінематографу, хореографії, музики і театру, набуваючи нових виявів та характерних ознак завдяки різновекторним засобам виразності.

РОЗДІЛ 2. АНАЛІЗ ВИРШЕННЯ ДУХОВНОЇ ТЕМАТИКИ В ОПЕРІ Ж.МАССНЕ «ЖОНГЛЕР БОГОМАТЕРІ» В КОНТЕКСТІ ЇЇ СЦЕНІЧНОГО ЖИТТЯ

2.1. Створення лібрето опери крізь призму театральної естетики другої половини ХІХ століття

2.1.1. Причини звернення до обраної духовної тематики, визначення композиторського кредо

Написання лібрето для опери *Le Jongleur de Notre Dame* є показовим прикладом того, як середньовічний сюжет був переосмислений у межах театральної естетики другої половини ХІХ століття. Саме в цей період в європейському мистецтві виник потужний інтерес до середньовічної культури, християнських мотивів і релігійних історій, що знаходило вираження у театральних, музичних та літературних формах.

Друга половина ХІХ століття відзначалася поверненням до середньовічної тематики в мистецтві — явищем, яке часто називають медієвалізмом (*medievalism*) або неоготичним відродженням. Ця тенденція була реакцією на індустріалізацію, урбанізацію та науково-технічний прогрес, що ставили під питання духовні та моральні цінності. Художники, письменники, композитори та драматурги прагнули повернутися до візуальної і символічної мови середньовіччя, сприймаючи її як джерело духовної чистоти та мистецької цілісності.

Театральна естетика цього періоду теж переживала кардинальні зміни: від витонченого романтизму до розширення оперної форми як інтегративного виду мистецтва (поєднання музики, драми, декорації та хореографії). У французькому музичному середовищі ХІХ століття ця тенденція була особливо помітною — творча атмосфера Парижа сприяла активному поширенню театральних постановок із релігійними та моральними сюжетами, що апелювали до широкої публіки.

Опера *Le Jongleur de Notre Dame* Жуля Массне («Опера створена у 1901 році, прем'єра відбулася 18 лютого 1902 року») і написане до неї лібрето створювалися саме в цьому культурному контексті. Прем'єра опери відбулася в 1904 році (за деякими джерелами — наприкінці XIX століття), але генеза твору бере початок у концептуальних пошуках художників другої половини XIX століття, які прагнули осучаснити середньовічні сюжети для оперної сцени. Автором лібрето є Моріс Лена адаптували середньовічний сюжет про жонглера, що підносить свої рухи у дар Богоматері, в рамках модного театрального стилю *grande opéra* та *lyrique* — жанрів, що збагачували драматичну дію музичними аріями, ансамблевими сценами та яскравими оркестровими партіями, здатними передати як внутрішній стан персонажів, так і величну атмосферу релігійної побожності.

Формування лібрето в XIX столітті носило характерні ознаки пов'язані з моралізаторською драмою: Основний сюжет *Le Jongleur de Notre Dame* несе в собі чіткий меседж — шлях від простоти й самовіддачі до духовного просвітлення — що відповідало театральним смакам того часу, які цінували моральні оповіді та етичну душевність. Театральна естетика XIX століття передбачала, що музика та лібрето утворюють єдину драматургічну тканину, а не просто доповнюють одне одного. У *Le Jongleur de Notre Dame* музичні теми часто слугують для підкреслення внутрішнього розвитку персонажів, а не лише для демонстрації вокальної майстерності. Декорації, костюми, сцени шанування та обрядів у творі побудовані з урахуванням неоготичної естетики, яка домінувала в театрах Парижа кінця XIX ст. Це створювало ефект театральної присутності середньовічного собору та духовної атмосфери, що відповідало смакам тогочасної публіки. Герой-жонглер у лібрето отримує психологічну глибину, яка виходить за межі оригінального усного оповідання. Це були характерні риси тогочасної театральної естетики, що акцентували не лише зовнішню дію, а й мотивації й моральні зрушення героя.

З точки зору музичного театру, те, що лібрето *Le Jongleur de Notre Dame* опирається не лише на словесні та драматичні засоби, а й на символічну

музичну мову, стало ключовим для передачі релігійного мотиву в межах нової естетики. Оркестрові партії Массне часто виражали те, що слова не могли передати — відчуття духовного натхнення, трагізм сумніву, екстаз просвітлення.

Справжнє сценічне втілення історія отримала вже на початку ХХ століття у Франції — в опері Жюль Массне «Le jongleur de Notre Dame». Цей твір став частиною ширшого культурного протистояння між французькою та німецькою традиціями після франко-пруської війни.

Массне свідомо звернувся до французького середньовічного матеріалу, протиставляючи його германським міфам Вагнера. Хоча вплив німецького композитора відчутний у музичній мові (зокрема, у гармонії та драматургії), загальний світогляд твору принципово відрізняється.

Опера Массне завершується сценою духовного піднесення — вознесінням Богородиці та спасінням жонглера. Цей фінал різко контрастує з апокаліптичними завершеннями вагнерівських драм, таких як «Götterdämmerung». Відмінність відображає глибоко різні культурні й світоглядні парадигми, що згодом проявилися і в історичних конфліктах ХХ століття.

2.1.2. Співпраця композитора з лібретистом над створенням спільної концепції та написанням опери

У своїй автобіографії Жюль Массне надає загальний, водночас яскравий і не зовсім надійний хронологічний нарис, який має пояснити, коли і як відбулася його співпраця з лібретистом цієї опери. Композитор стверджує, що під час подорожі залізницею з Парижа до сільської місцевості він переглядав нерозкрити кореспонденцію. На його подив, серед листів він знайшов таємничий пакунок з анонімним рукописом. Зазвичай, як він зазначає, він не мав жодного бажання читати лібрето, надіслані без запрошення, особливо якщо вони не походили від його постійних співпрацівників, і принципово не розглядав анонімні тексти. Проте, попри початкове небажання, він усе ж

зазирнув у рукопис. Побіжний погляд перетворився на захоплене читання, яке зрештою перейшло в справжнє враження і подив. Найбільше здивування викликає те, що, розповідаючи цю історію, композитор жодного разу не згадує Анатолія Франса — автора літературного джерела, до якого він (або його лібретист) вже звертався раніше, зокрема в опері «Таїс» (1894). На початку ХХ століття ця новела Франса була добре відома у французькому культурному середовищі, хоча й викликала неоднозначне ставлення. Ймовірно, саме тому Масне свідомо не підкреслював свою залежність від першоджерела, яка, втім, була очевидною. Лібрето опери не є точною адаптацією новели. Зокрема, у ньому відсутня перша з трьох частин прозового тексту. Водночас фінал зазнає суттєвої трансформації: у опері жонглер помирає від екстатичної радості, тоді як у Франса персонаж (на ім'я Варнава, а не Жан) залишається живим. Що ж до середньовічної поеми, залишається відкритим питання, чи були знайомі з нею безпосередньо композитор Масне або лібретист Моріс Лена. Можливо, вони знали її опосередковано — через переробки, наприклад, у прозі Фелікса Брюна або у віршах Раймона де Бореллі. У другому акті жонглер двічі висловлює сором через те, що споживає «жирне м'ясо» і «добрі вина», не маючи змоги віддячити співом латинських молитов. Подібний мотив присутній і в середньовічному тексті, де герой переживає через свою неспроможність бути корисним монастирській спільноті. Після свого виступу перед Богородицею він описується як спітнілий, немов печеня на вогні. Ці паралелі є непрямыми, але показовими. Повертаючись до історії створення лібрето, Масне стверджує, що згодом дізнався від свого консьєржа: автор рукопису бажає залишитися анонімним, поки композитор не погодиться написати музику. За словами Масне, ім'я автора стало йому відоме лише після завершення партитури — ним виявився його знайомий, Моріс Лена. Лена, професор риторики, згодом залишив академічну кар'єру і став музичним критиком та лібретистом. У його творчості помітне зацікавлення середньовічною тематикою. Серед його творів — «Фарс про діжку» (1912), «Прокляття Бланшфльор» (1920) та «У тіні собору» (1921). Особливо

показовим є його звернення до середньовічних легенд і релігійної образності. Некрологи підкреслювали, що Лена зберіг «любов до старої Франції — середньовічної, релігійної, лицарської та сповненої радості». Інші дослідники відзначали його схильність до глибокого вивчення середньовічних легенд. Сам Масне характеризував його як людину, «обізнану з архаїкою Середньовіччя», хоча це визначення є умовним, адже середньовічні тексти не були архаїчними для свого часу. Варто також зазначити, що Лена є автором поеми «Фурв'єр», присвяченої Богородиці, яку Масне поклав на музику у 1893 році. Назва відсилає до району Ліона, де розташована базиліка Нотр-Дам. Це ще раз підтверджує його глибоку зацікавленість маріанською тематикою. Щодо хронології створення опери, то вона, як і історія з рукописом, імовірно, частково вигадана. Хоча Масне стверджує, що написав оперу навесні 1900 року, відомо, що він познайомився з Леном ще у 1899 році. Ймовірно, робота тривала саме у цей період. Партитуру для голосу і фортепіано було завершено у вересні 1900 року, а оркестровку — трохи пізніше. Масне також згадує, що у своєму замському будинку не мав фортепіано і тому був змушений грати музику для Лени на гармоніумі в покинутій церкві. Його вагання щодо доречності світської музики в сакральному просторі перегукуються з головною темою легенди — напругою між простою вірою і церковною традицією. Цей епізод він пов'язує з передднем свята Успіння Богородиці (15 серпня), яке відіграє важливу роль і в самій опері, адже саме тоді відбувається дія другого акту. Перший акт, натомість, розгортається на Першотравень, що символічно поєднує народні традиції з маріанською символікою весни. Зрештою, найважливішими орієнтирами залишаються музика і текст. Збережені рукописи свідчать про серйозне прагнення авторів відтворити атмосферу середньовіччя — принаймні так, як її уявляли на межі XIX–XX століть. Саме ця синергія зробила оперу «Жонглер Богоматері» найуспішнішою масштабною інтерпретацією легенди.

2.2. Порівняльний аналіз вирішення обраної теми у Ж. Массне та у Р. Вагнера

2.2.1. Аналіз музичної драматургії опери Ж. Массне «Жонглер Богоматері»

У музиці опери ми виділяємо три основних музичних пласта: християнських цінностей, чуттєвих задоволень і піднесеної лірики. Три сфери виявляють себе у чистому вигляді у масових сценах опери. **Світ християнських цінностей** експонується наприкінці 1 акта —у сцені ченців і Жана на площі, у 2 акті— молитва ченців Діві Марії та аріозо Пріора, який примиряє сварячих, у 3 акті— чудо явлення Богоматері. (Розглянемо прояв сфери християнських цінностей на прикладах: 1 акт звернення Пріора до Жана); в мелодії вокальної партії Пріора простежується псалмодійність (співання на одній і тій же ноті кількох слів, рівний ритм, поступовий рух), оркестрова тема—сувора, стримана, хорального складу, ритмічно рівна, викладена великими тривалостями. Молитовні звернення до Небесної Цариці, представлене 2 і 3 актах, також має явні риси григоріанського співу: повільний темп, поступове рух у вузькому діапазоні, неширокі стрибки (трохи більше квинти), великі тривалості, опора на унісонність. (Приклад Молитва Діві Марії-початок 3 акта); у сцені "Чудо" у партії оркестру також простежуються риси григоріаніки. У першій сцені 3 акту автор використовує вертикально-рухливий контрапункт. Цікаво, що *index vertikalis* у перестановках відповідає не кварті, квінті чи октаві, як у поліфонії барокової епохи, а виражений іншими інтервалами (у даних прикладах - септіму і дециму), що більш характерно для добірної музики. Характерна і ремарка самого композитора- *Organum* (позначення використовувалося по відношенню до багатоголосності 9-13 ст.). Також у 3 акті можна побачити риторичну фігуру *circulatio* (акт 3, сцена 3 - фінал); дана риторична фігура своїм круговим, обертальним принципом мелодії символізує вічність, божественний світ, до якого належить сутність Жана, його душа, чисте добре серце. Смерть Жонглера - світла і духовно радісна подія. Його душа переноситься в палац Раю, де Жан удостоївся Вічного блаженства за свою

простоту і добродушність. Сходження душі показано в музиці спрямованою вгору мелодійною лінією, досягненням високих звучностей ("ре" 4-ї октави), динаміка *fff* підкреслює радість небесного дива. Проаналізувавши епізоди, що належать до сфери християнських цінностей, видно, що їх музичній характеристиці властиві такі риси: діатоніка, риси григоріаніки, хоральна фактура, переважання поступового рівного руху, монодійність, а також деякі елементи поліфонії: імітаційні прийоми розвитку, контрапунктичний рух голосів. Аналізуючи музичний матеріал цієї сфери, можна побачити поєднання традицій кількох епох: Середньовіччя (григоріаніка), Відродження (прозора акордова вертикаль), Новий час (барочна поліфонія, риторичні фігури). За назвою та драматургією опера виразно пов'язана з християнською традицією. Але тим не менше в її тексті простежуються і язичницькі відлуння: в пісні Жана з 1 акту "Слава вину" міститься згадка богині кохання та краси Венери; у 2 акті Пріор згадує бога краси Аполлона, а також муз. Тому язичницька нитка незримо проходить у цій опері Массне, але з ставить точних протистоянь християнству. Свідомого музичного втілення язичництво в "Жонглері" не отримує, залишаючись скоріше складовою частиною пласта чуттєвих задовольень, який є антиподом сфери християнських цінностей. **Сферу чуттєвих насолод:** вона експонується в 1 акті - сцені на площі. Селяни продають овочі та фрукти, а бідний простодушний жонглер Жан, сподіваючись зібрати трохи грошей, виступає перед ними, співає пісню про вино, яка має блюзнірський підтекст. Оркестрова тема цього музичного прикладу характеризує побутову атмосферу (ярмарок), у якій панує метушня і клопіт. Ці риси відображені музикою швидким темпом, дрібними тривалостями, маркатним штрихом, акцентуванням відносно- сильних часток (мелодія починається з затакту). Також мирське простежується і в 2 акті (незважаючи на те, що місце дії даного акта-монастир), в сцені спору ченців про найкраще з ремесел, а також сцену Боніфація на кухні (тут ми беремо до уваги розділ, де чернець зайнятий своєю щоденною кухонною працею: готує обід з індики). Музично-драматургійний процес опери йде у бік витіснення мирського пласта,

у заключному, 3 акті мирська сфера представлена лише частково: у піснях і танці Жана Діві Марії. (Пастораль "Гра про Робена і Маріон"), виконану Жонглером у 3 акті, як ще один із прикладів "мирської" музичної сфери. Тема Пасторалі "Гра про Робена і Маріон" має риси танцювальності, які притаманні і пісні Жана про вино з 1 акту, і пісню про війну, а також танцю Жонглера перед статуєю з 3 акта. Танцювальність виражена обертальним рухом у мелодії, повторністю ритмічних фігур, рухливістю, стрімким рухом уперед. Також цій сфері властива дрібна ритміка, хитромудрість мелодійного малюнка, широкий діапазон мелодії, переважання акцентованих часток, опора на звуки тонічної тризвучності. **Ліричний музичний пласт (сфера піднесених ліричних почуттів):** є дзеркалом духовної любові Жонглера до Діві Марії. Вперше романтичні риси ми зустрічаємо в 1 акті в арії Жана "Про свободу". Інтерес до образу Свободи є характерним для французького романтизму. Вперше він проявився у французькому мистецтві ще роки революції кінця 18 століття. З одного боку французи мріяли про станіві свободи (духовенство дбало про свободи галиканської церкви, дворяни - про вільність дворянства, провінційні штати - про послаблення податків від гніту, міська влада - про вільність для даного міста). З іншого боку, з'явилася думка про свободу, невіддільну від рівності. Напередодні революції Свобода стає алегоричним образом прекрасної жінки (навіяним частково давньоримським мистецтвом). Її образ привертав увагу всіх романтиків-художників (Е. Делакруа "Свобода, що веде народ", або як її ще називають, "Свобода на барикадах"), поетів ("Гімн свободі" М.-Ж.Шеньє; "Богиня" П.-Ж.Беранже), скульпторів (Фредерік Огюст Бартольді "Статуя свободи" або "Свобода, що освітлює світ"). У музиці Массне романтичні риси виникають як реакція на репліку Жана "Свобода, душа моя". Це проявляється в мелодійній лінії - великий діапазон, висхідна лірична секста, романові інтонації, м'яка тридольність, що гойдається. Арія оснащена дрібною орнаментикою, зіставленнями мажору та мінору, а також яскравою музичною образотворчістю (щебетання птахів). Чарівна мелодія арії Жонглера - одна з дивовижних знахідок Массне, який досяг відомих висот у створенні прекрасної,

емоційно насиченої мелодії аріозного характеру (це " Роздум - Бачення " в опері " Таїс " , романс " Елегія " , романс Вертера з опери " Вертер ") . Арія "Про Свободу" показує яскравий психологічний портрет Жонглера, вона є дзеркалом його душі, мрій. У 2 ж актор монах Боніфацій розповідає Жонглер біблійну легенду - "Втеча до Єгипту". Центральною темою Притчі є "тема Милосердя Богоматері". Християнська легенда стала приводом для музичної живописності. Витіювата мелодія теми передає східний колорит (з'являються збільшені секундні інтонації, а також вводиться сольний інструмент гобою), властивий сюжету цієї Притчі. Після народження Ісуса Йосипу уві сні з'явився Ангел Господній і попередив про небезпеку: « Устань , візьми Немовля і Мати Його, і біжи до Єгипту, і будь там , доки не скажу тобі; бо Ірод хоче шукати Немовля, щоб погубити Його». На той час Єгипет перебував під владою римського імператора. У цій країні влада іудейського царя Ірода була безсила, тому Богонемовля був тут у безпеці. Музична тканина Притчі, що утворює текст у тексті, являє собою стилістичну єдністю. Тому, окрім теми Милосердя Богоматері, звернемо увагу і на музичну тему оповідання Боніфація, яка стає темою переродження душі головного героя. Розвиваючись, ця тема все більше набуває романтичних рис (спочатку простежувалися риси псалмодійності, що відносяться до християнської сфери): з'являється висхідна лірична секста, романсовість мелодії стає яскравішою (вперше ця тема з'являється в опері в кінці 1 акта, а також на основі цієї теми будується вступ до 3 акту). Можна сказати, що саме Боніфацій дає зрозуміти Жану про існування духовної любові. Підтвердженням служать слова Жонглера, звернені до Святої Діви: "Діва-Матерь кохання". Жонглер, замислюючись про піднесену любов до Прекрасного, приходять до істини "Бог є Любов". Підсумком музично-драматургічного процесу опери стає взаємодія двох пластів-християнських цінностей та піднесених ліричних почуттів. Тут важливим є духовне перетворення Жонглера, показ його нового розуміння духовності. Риси взаємопроникнення цих двох сфер помітні у фіналі опери, у 3 акті, у хоралі "Вітер пестив наші крила". Аналізуючи цей музичний фрагмент, ми можемо

помітити синтез двох музичних сфер: перед нами хорал, мелодійна лінія якого має романтичні риси - сходження мелодії в межах сексти із співом верхнього звуку, романсові інтонації (опора на звуки тонічного тризвуччя та їх оспівування). У той самий час повторення звуків, обертальний рух у мелодії та використання великих тривалостей відсилає до псалмодійності - риси сфери християнських цінностей. Співвідношення трьох виділених нами сфер із персонажами опери іноді виявляється складним. Особливо неоднозначною є центральна фігура опери - Жонглер. У його музиці є риси всіх трьох сфер. До музичної сфери світу християнських цінностей відноситься тема "каюння Жана" з 1 акту. Стан каяття, відбитий і " зафіксований " у цій темі, властиво істинному християнину. Секундові інтонації передають психологічний стан Жана, створюють образ скарги. Також музичну сферу християнських цінностей представляє кінець 3 акта-саме диво, що відбувається для Жана. Виділимо сцени, в яких простежуються риси сфери чуттєвих задовольень, - сцена на ярмарку з селянами з 1 акту, танець і пісня Жонглера для Богородиці про війну, а також виконання Пасторалі "Гра про Робіна і Маріон" - з 3 акта. Риси романтичного світу відбито вже у 1 акті - арія про Свободу; з 2 акта-аріозо Жана "З тих пір як у благодатну обитель", а також після легенди, розказаної Боніфацієм, "Втеча до Єгипту" Жонглер приходить до істини: Діва - Мати кохання!; 3 акт-сцена сходження душі Жана до Бога. Музична мова Жана протягом опери набуває романтичних рис, пройшовши через музичні сфери мирського та християнського. Важливо, що у останньому акті опери спостерігається синтез християнського і ліричного пластів. Це можна побачити у сцені хору ченців, а також у сольному епізоді самого Жана. В опері не можна однозначно говорити про тональну символіку, проте деякі її риси можна відзначити. Сферу християнських цінностей репрезентує діатоніка. Світ чуттєвих насолод характерний переважанням дієзних тональностей (G-dur- сцена на ярмарку, A-dur- Пастораль " Гра о Робіне і Маріон"). Достаток бемольних тональностей описує сферу піднесених ліричних почуттів (Ges-dur- середній розділ арії Жана про Свободу, Es-dur-тема Притчі, B-dur-хорал "Вітер

пестив наші крила"). Варто відзначити нове в опері Масне "Жонглер Богоматері" - елемент пародії. Композитор епізодично звертався у творчості до жанру комічної опери (наприклад, в опері " Двоюрідна бабуся "), але загалом сфера комічного не була йому особливо близька. Проте в пізній опері, написаній на релігійний сюжет, зненацька виникає комічний початок. в 1 акті пісня Жана про вено пародує ... вино-це ..., в 2 акті елементом пародії є робота ченця-регента з хором. У цій сценці співаки невміло інтонують молитву, потім регент, зупиняє хор, і показує вірний варіант виконання мелодії. Але, попри явну пародійність тексту, музика Масне цілком серйозна. Християнські образи в опері "Жонглер Богоматері" проявляються найбільш яскраво, тут панує образ Божої Матері, святість Жана та його духовна любов до Небесної Цариці. Образ любові земної, тілесної, в " Жонглері " не виникає взагалі. У музиці опери композитором вводяться великі молитовні епізоди, а найважливіше, що відрізняє цю оперу від усіх попередніх у творчості композитора, - це показ християнського дива (міракля), назва якого послужила для жанрового визначення опери. Варто відзначити і використання композитором слів Нагірної проповіді, які стають обрамленням твору: "Блаженні чисті серцем, бо вони побачать Бога". Святі слова визначають сутність Жонглера - блаженний простодушний герой опери, життя якого подібне до життя святих і блаженних.

2.2.2. Вирішення аналогічної тематики Р.Вагнером

Опера *Tannhäuser* вперше була поставлена в Дрездені у 1845 році. Лише більш ніж через п'ятнадцять років, у 1861 році, вона зазнала суперечливої прем'єри в Парижі — і це була невдача. Лише у 1895 році твір було відновлено на французькій сцені. Невдовзі після цього Gaston Paris використав лібрето Вагнера як відправну точку для наукового дослідження легенди про Тангойзера. Головний герой у сюжеті Вагнера — лицар, якого утримують у полоні на Венериній горі (Venusberg). Зрештою, прагнучи свободи, весни та церковних дзвонів, він виголошує пристрасний заклик до визволення. Коли богиня Венера намагається втримати його, лицар проголошує: «Моє спасіння

— у Марії, Матері Божій». Щоб підсилити маріанський мотив, дія відбувається у травні, а на сцені присутнє зображення Богородиці. Така відверта увага до культури Діви Марії була відносно новим явищем для опер середини XIX століття. Слова Тангойзера руйнують чари плотського кохання, що тримали його в полоні, і Венера разом зі своїм почетом зникає. Згодом лицар вирушає разом із шляхтичем і групою співців до замку Вартбург — середньовічної фортеці над містом Айзенах, де на нього чекає вірна Єлизавета, яку він колись покинув.

Завдяки значному місцю опери у культурі початку XIX століття, основні елементи цієї історії були добре відомі не лише в Німеччині, а й по той бік Атлантики. Не дивно також, що Ludwig II of Bavaria включив зал співців до свого замку Neuschwanstein Castle, збудованого між 1868 і 1892 роками. Простір був змодельований за зразком Вартбурзького залу співців, а згодом переосмислений як зал Святого Граалю. Король, відданий меценат Вагнера, бачив себе своєрідним втіленням Парсифалю. Сьогодні цей замок більше асоціюється з образом казкового замку з Disneyland, ніж із вагнерівською традицією. Однак його архітектура має складнішу історію: вона була натхненна реконструкцією замку Château de Pierrefonds, здійсненою архітектором Eugène Viollet-le-Duc у XIX столітті. Ці приклади демонструють, що «середньовічність», яку ми сприймаємо як автентичну, насправді є результатом постійного переосмислення. Ностальгійна реконструкція Середньовіччя — не нове явище, а культурний процес, що повторюється протягом століть. Епізод Венериної гори інтерпретувався по-різному. В одному випадку він набував романтизованого вигляду з ідеалізованою «середньовічною» атмосферою. В іншому — наближався до еротизованої, навіть провокативної естетики. Наприклад, у замку Нойшванштайн грот Венери зображено як штучний простір, наповнений оголеними фігурами та декоративною чуттєвістю. Таким чином, між крайнощами — сентиментального романтизму та еротизованої образності — формується середній пласт сценічних інтерпретацій.

Саме він значною мірою вплинув на візуальну культуру і сценографію оперних постановок.

2.3. Метаморфози ідейно-тематичної спрямованості опери Ж. Массне «Жонглер Богоматері» впродовж її сценічного життя

2.3.1. Аналіз знакових концертно-сценічних утілень опери в еволюційних видозмінах театральної естетики

Сценічна доля опери Жуля Массне *Le jongleur de Notre Dame* (1902) є показовим прикладом того, як твір порубіжжя XIX–XX століть трансформується у різних культурно-історичних умовах та поступово переходить із репертуарного ядра до сфери «спеціальних» і концептуальних постановок. Від моменту прем'єри опера зазнала кількох хвиль сценічної актуалізації, кожна з яких відображала зміну естетичних підходів до сакральної тематики та образу митця. Перші постановки опери сформували її канонічне сценічне трактування. Світова прем'єра відбулася у 1902 році в Монте-Карло під керівництвом Рауля Гюнсбурга. Ця версія закріпила візуально-пластичну модель вистави, побудовану на декоративності, романтизації середньовічного світу та кульмінаційному ефекті «чуда». Уже ранні паризькі постановки в *Opéra-Comique* (1904) розширили рецепцію твору у французькому культурному просторі, акцентуючи увагу на психологічному вимірі образу Жана як митця, що шукає власну форму духовного служіння. У першій половині XX століття опера активно поширюється за межами Європи. Зокрема, у США вона входить до репертуару Метрополітен-опера та регіональних театрів, значною мірою завдяки виконавській інтерпретації *Mary Garden*. Американські постановки часто адаптували партитуру та сценічні рішення відповідно до локальних театральних традицій, підкреслюючи універсальність сюжету та його морально-етичний зміст. У середині XX століття спостерігається нова хвиля інтересу до твору. Важливою стала паризька постановка 1954 року в *Opéra-Comique*, яка досягла значної кількості виконань і закріпила камерно-ліричне трактування опери. У ній посилюється тенденція до сценічної простоти, що

дозволяє зосередитися на духовному та внутрішньому змісті твору. Друга половина ХХ століття та кінець століття характеризуються переосмисленням опери у напрямі театру жесту та психологічної інтерпретації. У ХХІ столітті опера існує переважно у форматі камерних, фестивальних та концертних виконань. Зокрема, постановка Festival Massenet у Сент-Етьєні (2005) представляє твір як духовну притчу з мінімалістичною сценографією та інтеграцією елементів руху й акробатики. Подібні інтерпретації підкреслюють багатовимірність образу Жонглера як символу митця, що поєднує фізичне і сакральне. Окремий пласт сучасної рецепції становлять концертні виконання та мультимедійні режисерські версії, поширені у Франції, Швейцарії та США. У цих постановках опера трактується як універсальна історія про мистецтво, віру та самопожертву, що виходить за межі суто релігійного контексту і набуває екзистенційного значення. Таким чином, сценічна історія опери Жуля Масне *Le jongleur de Notre Dame* демонструє еволюцію від романтично-декоративної естетики початку ХХ століття до сучасних мінімалістичних і концептуальних постановок. Попри нерегулярність появи в репертуарі великих театрів, твір зберігає художню актуальність завдяки своїй здатності до постійного переосмислення в різних театральних практиках.

2.3.2. Актуальність звернення до духовної тематики на тлі соціокультурних викликів сьогодення

Актуальність звернення до легенди про *Le jongleur de Notre Dame* у сучасному науковому й мистецькому просторі визначається комплексом культурних, філософських та естетичних факторів, що особливо виразно проявляються в умовах ХХІ століття. Передусім цей сюжет порушує універсальну проблему — пошук людиною власної форми самовираження і служіння в ситуації духовної нестабільності. Постать жонглера, який не володіє канонічними формами релігійної практики, проте знаходить особистісний шлях до сакрального через мистецтво, набуває нового звучання в сучасному світі, де традиційні інституції — релігійні, соціальні й культурні — зазнають суттєвих

трансформацій. У такому контексті постає питання про можливість автентичного духовного досвіду поза межами усталених норм, а також про потенціал мистецтва як альтернативного способу віри та комунікації з трансцендентним. Не менш значущим є аспект взаємодії тілесного та духовного, що активно переосмислюється сучасною гуманітаристикою. У середньовічному тексті *Le Tumbour de Notre Dame* фізична дія — рух, танець, жест — постає не як антагоніст духовності, а як її органічне продовження і форма вираження. Такий підхід резонує з сучасними театральними практиками, перформативними мистецтвами та тілесно-орієнтованими дослідженнями, де тіло інтерпретується як носій смислу та інструмент художньої комунікації. Особливої уваги заслуговує проблема місця митця в соціумі. У літературній інтерпретації Анатолія Франса акцент зміщується на внутрішній конфлікт героя, який не знаходить визнання в традиційному середовищі. Цей мотив є співзвучним із сучасною ситуацією художника, який змушений балансувати між інституційними вимогами та потребою особистого самовираження. У цьому сенсі легенда може розглядатися як метафора становища митця, актуальна як для історичного минулого, так і для сучасності. Важливим чинником актуальності є також специфічна культурна динаміка сюжету, що характеризується періодами забуття і відновлення. Від середньовіччя до сьогодення ця історія неодноразово зникла з культурного обігу, проте згодом поверталася в нових інтерпретаційних формах. Така циклічність свідчить про її глибинний архетипний потенціал і здатність адаптуватися до різних історико-культурних контекстів. У сучасних умовах, позначених війнами, соціальними кризами та переосмисленням гуманістичних цінностей, цей сюжет набуває особливої етичної ваги. Він пропонує модель віри в людину, що ґрунтується не на досконалості, а на щирості й внутрішній правдивості. Саме така оптика є надзвичайно важливою для сучасного мистецтва, яке прагне поєднати критичне осмислення реальності з пошуком сенсу та надії. Отже, звернення до легенди про Жонглера Богоматері сьогодні постає не лише як прояв історико-культурного інтересу, але й як спосіб осмислення фундаментальних категорій

людського буття — віри, творчості, тілесності та ролі митця у світі. Її актуальність зумовлена здатністю до постійного переосмислення і відкриття нових сенсів у мінливому культурному середовищі.

2.3.3. Переосмислення оперного твору Массне в умовах нової парадигми музично-театрального мистецтва XXI століття

Опера *Le jongleur de Notre Dame* демонструє, яким чином один і той самий сюжет може змінювати свою художню природу залежно від історичного контексту. У версії Жюля Массне середньовічна легенда перестає бути лише релігійною оповіддю і набуває рис модерного сценічного висловлювання, пов'язаного з естетикою кінця XIX століття. Йдеться не про реконструкцію середньовіччя, а про його художнє осмислення крізь призму часу композитора.

Порівняно з першоджерелом — поемою *Le Tumbour de Notre Dame* — у творі змінюється акцент: зовнішня простота історії поступається місцем внутрішньому переживанню героя. Якщо у середньовічному тексті головною є сама дія як акт відданості, то в опері значущою стає мотивація персонажа, його сумнів і пошук власного способу служіння. Така трансформація багато в чому перегукується з літературною інтерпретацією Анатолія Франса, де образ жонглера отримує індивідуалізовані риси.

У цьому сенсі опера вже є результатом інтерпретації, а не первинного переказу легенди. Саме тому вона відкриває можливість для подальших переосмислень, зокрема в сучасному театрі, який дедалі менше орієнтується на відтворення і дедалі більше — на авторське прочитання матеріалу. Художня ситуація XXI століття визначається зміною підходів до сценічного мистецтва: посилюється роль міждисциплінарності, активно використовуються цифрові технології, а глядач стає співучасником дії. У такому контексті опера Массне виявляється напрочуд гнучкою для нових інтерпретацій. Її камерний характер і зосередженість на внутрішньому стані героя дозволяють відмовитися від традиційної масштабності на користь більш інтимної, психологічної сценічної мови. Сучасні постановки можуть розкривати цей твір через різні художні

інструменти: звернення до пластики й тілесності як основи сценічної дії; використання відеопроєкцій і світлових рішень для створення символічного простору; мінімалістичну сценографію, що концентрує увагу на акторі; поєднання опери з елементами перформансу або сучасного танцю.

У результаті сюжет про жонглера може бути осмислений не лише як релігійна історія, а як метафора творчого акту — спроби знайти власну форму висловлювання в межах або поза межами встановлених норм. Саме ця універсальність забезпечує твору актуальність у сучасному культурному просторі.

Отже, опера Жюля Массне постає як відкритий художній текст, здатний до багаторазового переосмислення. Її значення у XXI столітті визначається не лише історичною приналежністю, а передусім можливістю діалогу з сучасними естетичними практиками, де особливу роль відіграють питання ідентичності митця, тілесності та способів комунікації зі світом.

Висновки до РОЗДІЛУ 2 з'ясовують причини звернення композитора до духовної тематики як відображення соціокультурних процесів у Франції XIX століття, що обґрунтовувалося, з одного боку, зростанням інтересу до епохи середньовіччя на тлі формування національних оперних шкіл, з другого — необхідністю збереження позачасових людських цінностей в умовах занепаду морально-етичних норм суспільства періоду колоніальних війн.

Аналітичне підґрунтя лібрето, пов'язане з легендою про Жонглера Богоматері, стало своєчасним і доречним прикладом співпраці лібретиста і композитора над створенням концепції та написання опери. В особливостях музичної драматургії твору проявилось особисте кредо Маестро — духовність і людяність.

Варіанти концертно-сценічних утілень твору крізь призму видозмін театральної естетики різних часів визначають різні способи підходів до вирішення духовної тематики. Але водночас залишається головна думка— щирість та душевна чистота маленької за статусом людини, яка присвятила Богоматері свою єдину цінність — свій професійний дар. Не дивлячись на зміну епох, цей головний

постулат знайшов своє достойне відображення в умовах метаморфоз художньо-естетичних парадигм упродовж XX- XXI століть, залишаючись актуальним і затребуваним в сучасних соціокультурних реаліях.

ВИСНОВКИ

Предтечою головного героя легенди про «Жонглера Богоматері» стали мандрівні жонглери періоду розпаду Римської імперії, який завершив античну добу розвитку європейської цивілізації та переходу до раннього середньовіччя.

За доби високого та пізнього середньовіччя сформувалися дві різні ланки жонглерства: осілі актори, які обслуговували естетичні потреби аристократичних кіл та заможних верств населення, маючи певні привілеї, і мандрівні актори, чия творчість була спрямована на задоволення загрубілого попиту низьких прошарків суспільства, тому вважалися декласованими і підлягали гонінням.

На порубіжжі XII-XIII століть з'являються перші твори, чий контент поступово сформує текст легенди про «Жонглера Богоматері». До них належать «Акробат Богоматері» «Відлюдник і Жонглер», «Лицаря з Бочки» та різновекторні твори духовного спрямування, які належали до розквіту маріанської епохи.

Ця легенда впродовж довгого часу надихала і продовжує мотивувати митців різних жанрів літератури і мистецтва, знаходячи своє оригінальне відображення в новелах, іконографії, хореографії, кінематографії, музично-театральних творах із застосуванням притаманних їм художніх засобів виразності.

Актуальність звернення Ж. Масне до духовної тематики на зламі XIX- XX століть обумовлена політико-економічною та соціокультурною нестабільністю тогочасного суспільства, викликаними колоніальними війнами за перерозподіл ресурсів у світі, завдяки чому морально-етичні норми та естетичні запити соціуму набули негативних проявів на неприйнятно низькому рівні. Щоб не впасти у безодню аморальності, розпусти, гедонізму, обезцінення людського життя, не втрати позитивний цивілізаційний поступ, виникає потреба у творах притчового характеру із орієнтацією на позачасові людські цінності. Одним із таких творів стала опера Ж. Масне «Жонглер Богоматері», музична драматургія якої визначається глибоким психологізмом дій та помислів

маленької за статусом людини, яка щиросердно присвячує Діві Марії свій єдиний, найбільш коштовний дар, свій талант.

У продовж свого сценічного життя опера пережила чимало різних версій, режисерські акценти яких видозмінювалися відповідно до естетичних парадигм різних часів. Але головна ідея— присвята своїм жонглерським мистецтвом особистих щирих почуттів і помислів Богоматері залишалася основним постулатом усіх постановок.

У непростих екстремальних умовах існування людської цивілізації ХХІ століття, коли природні катаклізми, економічні потрясіння, політична нестабільність, воєнні конфлікти знов ставлять суспільство на межу виживання, гостро виникає потреба звернення до нетлінних багатовікових морально-етичних орієнтирів, спроможних запобігти негативним наслідкам означених процесів і відновити у соціуму гуманістичні світоглядні засади, людяність, емпатію, устремління до кращих, високих помислів. Завдяки вірно визначеному концептуальному режисерському баченню опери в умовах соціокультурних викликів ХХІ століття, застосуванню високих арт-технологій у втіленні означеного твору, спираючись на новітні досягнення різних галузей науки і мистецької практики постановочна група може досягти великого емоційного-психологічного впливу на глядача в органічному поєднанні змістовної та видовищної компонентів вистави.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Adams, H. *The Education of Henry Adams*. Boston (MA): Houghton Mifflin Company, 1907. URL: Internet Archive (дата звернення: 13.05.2026).
2. Assmann, J. *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. URL: Cambridge University Press (дата звернення: 13.05.2026).
3. Banes, S. *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*. Middletown (CT): Wesleyan University Press, 1987. URL: Wesleyan University Press (дата звернення: 13.05.2026).
4. Barbier, P. *Massenet: A Chronicle of His Life and Times*. Portland: Amadeus Press, 1995. URL: Internet Archive (дата звернення: 13.05.2026).
5. Barthes, R. *Image-Music-Text*. London: Fontana Press, 1977. URL: Monoskop (дата звернення: 13.05.2026).
6. Blechman, R. O. *The Juggler of Our Lady*. New York: Henry Holt, 1953. URL: Internet Archive (дата звернення: 13.05.2026).
7. Bordwell, D., Thompson, K. *Film Art: An Introduction*. New York (NY): McGraw-Hill, 2010. URL: McGraw Hill Education (дата звернення: 13.05.2026).
8. Brook, P. *The Empty Space*. London: Penguin Books, 1968. URL: Penguin Random House (дата звернення: 13.05.2026).
9. Brown, C. *Music in the Nineteenth Century*. Oxford: Oxford University Press, 2000. URL: Oxford University Press (дата звернення: 13.05.2026).
10. Brown, P. *The World of Late Antiquity*. London: Thames and Hudson, 1971. URL: Internet Archive (дата звернення: 13.05.2026).
11. Carlson, M. *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003. URL: University of Michigan Press (дата звернення: 13.05.2026).

12. Carlson, M. *Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey from the Greeks to the Present*. Ithaca: Cornell University Press, 1993. URL: Cornell University Press (дата звернення: 13.05.2026).
13. Cook, N. *Music: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 1998. URL: Oxford University Press (дата звернення: 13.05.2026).
14. Cooney, B. *The Little Juggler*. New York: Hastings House, 1961. URL: Open Library (дата звернення: 13.05.2026).
15. Copeland, R., Cohen, M. *What Is Dance? Readings in Theory and Criticism*. Oxford: Oxford University Press, 1983. URL: Oxford University Press (дата звернення: 13.05.2026).
16. Dahlhaus, C. *Richard Wagner's Music Dramas*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979. URL: Cambridge University Press (дата звернення: 13.05.2026).
17. Debussy, C. *Monsieur Croche et autres écrits*. Paris: Heugel, 1921. URL: Gallica BnF (дата звернення: 13.05.2026).
18. dePaola, T. *The Clown of God*. New York: Harcourt Brace, 1978. URL: Internet Archive (дата звернення: 13.05.2026).
19. Dodge, H. *Style and Meaning in Late Antique Art*. New York: Metropolitan Museum of Art, 2018. URL: Metropolitan Museum of Art (дата звернення: 13.05.2026).
20. Duby, G. *The Age of the Cathedrals: Art and Society, 980–1420*. Chicago: University of Chicago Press, 1981. URL: University of Chicago Press (дата звернення: 13.05.2026).
21. Eco, U. *Art and Beauty in the Middle Ages*. New Haven (CT): Yale University Press, 1986. URL: Yale University Press (дата звернення: 13.05.2026).
22. Fischer-Lichte, E. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. London: Routledge, 2008. URL: Routledge (дата звернення: 13.05.2026).

23. Foster, S. L. *Choreographing History: Dance, Performance, and the Remaking of Identities*. Bloomington (IN): Indiana University Press, 1995. URL: Indiana University Press (дата звернення: 13.05.2026).
24. France, A. *Le jongleur de Notre Dame*. Paris: Calmann-Lévy, 1892. URL: Gallica BnF (дата звернення: 13.05.2026).
25. Galderisi, C. (ed.). *Translatio studii: Essays*. Turnhout: Brepols, 2010. URL: Brepols Online (дата звернення: 13.05.2026).
26. Gibbon, E. *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*. London: Strahan & Cadell, 1776–1789. URL: Project Gutenberg (дата звернення: 13.05.2026).
27. Gies, F., Gies, J. *Life in a Medieval Village*. New York: Harper & Row, 1969. URL: Internet Archive (дата звернення: 13.05.2026).
28. Giroud, V. *Massenet, Le jongleur de Notre Dame: étude dramaturgique et musicale*. Paris: Fayard, 2005. URL: Fayard (дата звернення: 13.05.2026).
29. Goehr, L. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Oxford University Press, 1992. URL: Oxford University Press (дата звернення: 13.05.2026).
30. Habermas, J. *The Structural Transformation of the Public Sphere*. Cambridge (MA): MIT Press, 1989. URL: MIT Press (дата звернення: 13.05.2026).
31. Harding, J. *Massenet*. London: Duckworth, 1970. URL: Internet Archive (дата звернення: 13.05.2026).
32. Hartnoll, P. *The Oxford Companion to the Theatre*. Oxford: Oxford University Press, 1983. URL: Oxford Reference (дата звернення: 13.05.2026).
33. Higgins, V. M. *The Little Juggler and Other French Tales*. New York: Macmillan, 1928. URL: Internet Archive (дата звернення: 13.05.2026).
34. Hobsbawm, E., Ranger, T. (eds.). *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983. URL: Cambridge University Press (дата звернення: 13.05.2026).

35. Huebner, S. *French Opera at the Fin de Siècle: Wagnerism, Nationalism, and Style*. Oxford: Oxford University Press, 1999. URL: Oxford University Press (дата звернення: 13.05.2026).
36. Huizinga, J. *The Waning of the Middle Ages: A Study of the Forms of Life, Thought, and Art in France and the Netherlands in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*. London: Edward Arnold, 1919. URL: Internet Archive (дата звернення: 13.05.2026).
37. Kerman, J. *Opera as Drama*. Berkeley: University of California Press, 1988. URL: University of California Press (дата звернення: 13.05.2026).
38. *Le Tumbeor de Notre Dame // Old French Narrative Lay and Other Stories / trans. by Glyn S. Burgess*. Cambridge: D. S. Brewer, 1999. URL: JSTOR (дата звернення: 13.05.2026).
39. Massenet, J. *Le jongleur de Notre Dame: partition et matériel d'orchestre*. Paris: Heugel, 1902. URL: Gallica BnF (дата звернення: 13.05.2026).
40. Middleton, G. D. *The Fall of the Western Roman Empire: Archaeological and Historical Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017. URL: Cambridge University Press (дата звернення: 13.05.2026).
41. Plantinga, L. *Romantic Music: A History of Musical Style in Nineteenth-Century Europe*. New York: W. W. Norton, 1984. URL: W. W. Norton (дата звернення: 13.05.2026).
42. Sadie, S. (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 2001. URL: Oxford Reference (дата звернення: 13.05.2026).
43. Sadie, S. (ed.). *The New Grove Dictionary of Opera*. London: Macmillan, 1992. URL: Oxford Reference (дата звернення: 13.05.2026).
44. Sadler, G. *French Opera and the Symbolist Aesthetic*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. URL: Cambridge University Press (дата звернення: 13.05.2026).
45. Schonberg, H. *The Lives of the Great Composers*. New York: W. W. Norton, 1997. URL: W. W. Norton (дата звернення: 13.05.2026).

46. Solie, R. (ed.). *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*. Berkeley: University of California Press, 1993. URL: University of California Press (дата звернення: 13.05.2026).
47. Taruskin, R. *The Oxford History of Western Music. Vol. 3: The Nineteenth Century*. Oxford: Oxford University Press, 2005. URL: Oxford University Press (дата звернення: 13.05.2026).
48. Walton, C. *Opera in the Modern Era: Rethinking Massenet's Stage Works*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. URL: Cambridge University Press (дата звернення: 13.05.2026).
49. Weber, W. *The Rise of Musical Classics in the Nineteenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. URL: Cambridge University Press (дата звернення: 13.05.2026).
50. Ziolkowski, J. M. *The Juggler of Notre Dame and the Medievalizing of Modernity*. Cambridge: Open Book Publishers, 2018–2020. URL: Open Book Publishers (дата звернення: 13.05.2026).
51. Zink, M. *La subjectivité littéraire : autour du siècle de saint Louis*. Paris: Presses Universitaires de France, 1985. URL: Persée (дата звернення: 13.05.2026).

ЕЛЕКТРОННІ РЕСУРСИ

52. Digital archive of historical sources // Internet Archive. URL: Internet Archive (дата звернення: 13.05.2026).
53. Digital collections on medieval Marian miracles // Bibliothèque nationale de France. URL: Gallica BnF (дата звернення: 13.05.2026).
54. Festival Massenet Saint-Étienne. Programme archives (2005 production). URL: Opéra Saint-Étienne (дата звернення: 13.05.2026).
55. Illinois Ballet Presents The Juggler of Notre Dame // Peoria Magazine. URL: Peoria Magazine (дата звернення: 13.05.2026).

56. Le Jongleur de Notre Dame (short story) // Wikipedia. URL: Wikipedia (дата звернення: 13.05.2026).
57. Lyrical Theatre Productions Database. Massenet staging history overview. URL: Operabase (дата звернення: 13.05.2026).
58. Metropolitan Opera Archives (New York). Performance history database. URL: Metropolitan Opera Archives (дата звернення: 13.05.2026).
59. Opéra-Comique (Paris). Archives de productions de Le jongleur de Notre Dame. URL: Opéra-Comique (дата звернення: 13.05.2026).
60. Opéra de Monte-Carlo. Historical performances archive. URL: Opéra de Monte-Carlo (дата звернення: 13.05.2026).
61. Open-access humanities monographs // Open Book Publishers. URL: Open Book Publishers (дата звернення: 13.05.2026).
62. The Juggler of Notre Dame // Wikipedia. URL: Wikipedia (дата звернення: 13.05.2026).
63. The Juggler of Notre Dame (1970): Film / dir. Milton H. Lehr // IMDb. URL: IMDb (дата звернення: 13.05.2026).
64. The Juggler of Notre Dame (1982): TV Movie / dir. Michael Ray Rhodes // IMDb. URL: IMDb (дата звернення: 13.05.2026).
65. The Juggler of Notre Dame (1982): Streaming information // JustWatch. URL: JustWatch (дата звернення: 13.05.2026).
66. The Reception of Medieval Legends in Modern Opera. Cambridge: Open Book Publishers. URL: Open Book Publishers (дата звернення: 13.05.2026).
67. Ziolkowski, J. M. Le Jongleur de Notre Dame // Notre Dame Magazine. URL: Notre Dame Magazine (дата звернення: 13.05.2026).