

ІНСТИТУТ КУЛЬТУРОЛОГІЇ  
НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ

---





**Олена Берегова**

**ДІАЛОГ КУЛЬТУР:  
ОБРАЗ ІНШОГО  
В МУЗИЧНОМУ УНІВЕРСУМІ**

Монографія

Інститут культурології  
НАМ України  
Київ — 2020

УДК 78.03:78.08(4/9)+130.2"19/20"

Б48

Рекомендовано до друку  
Вченою радою Інституту культурології  
Національної академії мистецтв України  
(протокол 4 від 30.07.2020)

Виконано в межах фундаментального наукового дослідження  
Інституту культурології Національної академії мистецтв України  
за темою:

«Діалог культур у постсучасності: динаміка самоорганізації  
та глобалізаційні виклики»

**НАУКОВИЙ КЕРІВНИК**  
доктор мистецтвознавства, професор  
**О. М. Берегова**

**РЕЦЕНЗЕНТИ:**

**І. М. Юдкін**  
доктор мистецтвознавства, провідний науковий співробітник ІМФЕ  
ім. М. Т. Рильського, член-кореспондент НАМ України

**О. В. Кравченко**  
доктор культурології, професор кафедри культурології Харківської державної  
академії культури

**С. М. Волков**  
доктор культурології, професор кафедри виконавських дисциплін №2  
Київської муніципальної академії музики ім. Р. М. Глієра

**Берегова Олена**  
Б48 Діалог культур: образ Іншого в музичному універсумі. К.:  
Ін-т культурології НАМ України, 2020. 304 с.; іл..  
ISBN 978-966-2241-60-0

У монографії розглянуто з позицій імагології різножанрові зразки українського та світового академічного музичного мистецтва, створені на межі ХХ – ХХІ століть. Доведено, що імагологічний підхід робить можливим виявлення специфіки образного сприйняття Іншого представниками різних культур, розкриття уявлень учасників культурного діалогу один про одного, віднайдення ефективних механізмів позитивної репрезентації культури України у світі.

Для викладачів, студентів і здобувачів наукових ступенів у закладах вищої освіти гуманітарного профілю, дослідників у сферах музичного мистецтва, культурології, мистецтвознавства, філософії культури.

УДК 78.03:78.08(4/9)+130.2«19/20»

**ISBN 978-966-2241-60-0**

© Інститут культурології НАМ України, 2020  
© Берегова Олена Миколаївна, 2020

## ЗМІСТ

Переднє слово.....	7
Вступ.....	9
<b>Розділ перший.</b>	
<b>ІМАГОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД У ДОСЛІДЖЕННІ МИСТЕЦЬКИХ ЯВИЩ СУЧАСНОСТІ .....</b>	<b>13</b>
Образ Іншого у філософських, історико-літературних рефлексіях та кризь призму імагології.....	15
Мистецтво на межі ХХ-ХХІ століть: чи вичерпаний проєкт постмодернізму?.....	26
(Пост)сучасне мистецтво як репрезентант діалогу культур.....	39
Українське музичне мистецтво на зламі ХХ — ХХІ століть: у пошуках нових траєкторій розвитку.....	45
<b>Розділ другий.</b>	
<b>ІСТОРИЧНА ПОЕТИКА ОБРАЗІВ У МУЗИЧНОМУ ТЕАТРІ ОСТАННЬОЇ ЧВЕРТІ ХХ — ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ.....</b>	<b>65</b>
Музичний театр на межі ХХ-ХХІ століть у мистецтвознавчих і культурологічних рефлексіях.....	67
Діалог історії і сучасності у великій опері. Образ Іншого в дзеркалі величі й падіння людської духовності.....	69
Поетика жанру, стилю, виконавської техніки в сучасній опері.....	79
Українська опера останньої чверті ХХ — початку ХХІ століть у процесах оновлення оперного канону.....	87
Образи балетного мистецтва в трансформаціях простору та часу.....	106
<b>Розділ третій.</b>	
<b>ІМАГОСФЕРА СИМФОНІЗМУ ОСТАННЬОЇ ЧВЕРТІ ХХ — ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ .....</b>	<b>151</b>
Метаморфози концепції симфонізму на межі століть .....	153
Образ Іншого в східноєвропейському симфонізмі на межі ХХ-ХХІ століть.....	159
Образно-стильові феномени української симфонічної музики 1990–2000-х років .....	174
Діалог культур як парадигма сучасного симфонізму: досвід Ігоря Щербакова .....	184

## **Розділ четвертий.**

### **ВОКАЛЬНО-ХОРОВА МУЗИКА**

#### **ОСТАННЬОЇ ЧВЕРТІ ХХ — ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ:**

<b>ОБРАЗИ, КОНЦЕПТИ, СИМВОЛИ</b> .....	195
Новий статус жанру на межі століть .....	197
Кантатно-ораторіальний жанр в українській музиці на межі ХХ — ХХІ століть .....	205
Неофольклорні образи української вокально-хорової творчості.....	208
Трагічне світобачення у великих циклічних вокально-хорових творах .....	211
Символи пам'яті і свободи у вокально-хоровій творчості.....	217

## **Розділ п'ятий.**

### **КАМЕРНА МУЗИКА**

#### **ОСТАННЬОЇ ЧВЕРТІ ХХ — ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ**

<b>У ПРОСТОРІ ЕКСПЕРИМЕНТІВ І НОВАЦІЙ</b> .....	223
Камерна музика українських композиторів у художньо-стильових процесах 1990–2000-х років та світовому контексті.....	225
Візуалізація образів в інструментальній академічній музиці: комунікаційний аспект .....	238
Образ Іншого в українському інструментальному театрі .....	254
Трансформація сучасного музичного мислення: феномен Сергія Зажитька .....	262
Літературний образ Іншого в композиторських рефлексіях: творчі інтенції Людмили Юріної .....	270
Діалог Сходу і Заходу у світових камерно-інструментальних практиках.....	277
<b>Висновки</b> .....	290
<b>Summary</b> .....	297

## ПЕРЕДНЄ СЛОВО

Постінформаційне суспільство створило нові виклики й умови для оновлення змісту і форм взаємодії у світі мистецтва. Трансформаційні процеси, які відбуваються в сучасних культурно-мистецьких практиках, впливають на саму сутність мистецтва. Це, своєю чергою, вимагає врахування зазначених трансформаційних чинників у наукових дослідженнях, які в культурологічному дискурсі розуміються як маркери кардинальних змін у системі української культури.

У цьому контексті поява монографії О. М. Берегової «Діалог культур: образ Іншого в музичному універсумі» в межах теми фундаментальних досліджень Інституту культурології Національної академії мистецтв України «Діалог культур у постсучасності: динаміка самоорганізації та глобалізаційні виклики» бачиться актуальною та своєчасною.

Як зазначається в монографії О. Берегової, музичне мистецтво (подібно до будь-якого культурно-мистецького явища) є соціальним феноменом, пов'язаним із багатьма іншими сферами культури суспільства. Такий контекстуальний аналіз визначив основні параметри дослідження, які вимагають конкретизації і презентації низки важливих для постсучасності позицій.

У книзі вперше в українській культурології здійснюється спроба наукового осмислення діалогу культур через призму імагологічного підходу, робиться акцент на особистості митця як генераторі й трансляторі глибинних філософських ідей у суспільстві, підкреслюється процесуальний аспект культурно-мистецьких трансформацій. Продовжуючи плідні ідеї західних та вітчизняних дослідників, які займалися розробками імагологічної проблематики (зокрема Д. Наливайка та української літературознавчої школи, І. Юджіна, котрий звернув увагу на важливість імагологічного напрямку в культурології), О. Берегова вперше актуалізує імагологічний підхід у сфері музичної культурології і мистецтвознавства. У монографії на прикладі конкретних мистецьких кейсів доведено, що імагологічний підхід робить можливим дослідження художніх образів, об'єктивованих у творах мистецтва, виявлення специфіки образного сприйняття «Іншого» представниками різних культур, розкриття уявлень учасників культурного діалогу один про одного тощо.

Аналітичним матеріалом монографії стала найновіша українська композиторська творчість, панорамно представлена за основними музичними жанрами, а також кращі зразки сучасного світового музичного мистецтва, які створюють широкий інтертекстуальний і діалогічний контекст роботи.

Авторка цієї монографії доводить, що сучасне мистецтво не обмежується культурно-мистецькими формами, а й поширюється на ціннісні орієнтації, тип і спосіб мислення як окремого індивіда, так і соціуму в цілому, формує ту чи іншу картину світу й ті чи інші методи його освоєння, визначає ставлення індивіда до Іншого, природи, суспільства, держави, універсуму.

Видання буде корисним культурологам, мистецтвознавцям, викладачам, студентам і аспірантам навчальних закладів культури і мистецтва, науковцям гуманітарного профілю для подальшої розробки порушених у роботі проблем.

*Ганна ЧМІЛЬ,*  
директор Інституту культурології  
Національної академії мистецтв України,  
академік НАМ України,  
доктор філософських наук

## ВСТУП

Мистецтво останньої чверті ХХ століття і до наших днів є найменш дослідженим періодом в історії української гуманітаристики. Цьому є декілька пояснень. По-перше, відсутність достатньої дистанції в часі заважає мистецтвознавцям і культурологам об'єктивно й неупереджено оцінювати твори, написані їхніми сучасниками. По-друге, докорінне оновлення суспільно-політичного життя в останні десятиріччя ХХ століття, значні зміни на геополітичній мапі світу, крах комуністичної ідеології та розпад тоталітарних режимів у багатьох країнах суттєво вплинули на хід європейських та світових соціокультурних процесів, розставили нові акценти, зокрема у методології та концепціях дослідження мистецтва. В українських гуманітарних студіях увиразнилася можливість відходу від заідеологізованих підходів у вивченні художніх явищ як минулого, так і сучасності, стало реальним використання нової методології, фактології та нових, зокрема й раніше невідомих або заборонених для публікації архівних матеріалів. Та й власне мистецька творчість кінця ХХ – початку ХХІ століть позбулася ідеологічних тягарів попередньої епохи, якими були тотальний ідеологічний контроль, домінування колективного над індивідуальним у суспільній свідомості, нівелювання особистості та інші постулати соцреалізму, які культивувалися тоталітарним режимом. На відміну від попереднього історичного періоду в українських митців з'явилася можливість прямих та опосередкованих контактів із колегами з-за кордону та зарубіжним мистецтвом у його різноманітних стильових і технологічних аспектах і, відповідно, опанування нових способів організації художнього матеріалу.

Усі ці колосальні зміни в духовному житті на зламі ХХ–ХХІ століть дали змогу розпочати процес формування нового погляду на зміст сучасної культури і мистецтва як її вагомій складовій.

Перехідний характер сучасного суспільства, яке змінюється з надзвичайною швидкістю, його перманентний кризовий стан та конфліктогенна сутність породжують нову якість духовного життя, зумовлюють ті зміни, які відбуваються в усіх структурах суспільної та індивідуальної свідомості й психіці людей. Музичне мистецтво в усі часи було виразником духовного стану й настроїв суспільства. Отримуючи у своє розпорядження новіші й досконаліші технічні та технологічні можливості, легко долаючи реальні й удавані кордони, сучасне музичне мистецтво в розмаїтті його видів, жанрів і форм стало одним із виразників духу часу. Сьогодні музичне мистецтво є соціальним феноменом, який визначається найвищим ступенем експансивності (агресивності) та масштабами проникнення в усі сфери

життєдіяльності суспільства. Ефект присутності музики як соціально значущого феномену в житті людини проявляється на різних рівнях від мікросоціального (наприклад, у сфері особистого використання того чи іншого культурно-мистецького продукту) до макросоціального (у межах процесів глобалізації, системи міжкультурних, міжнародних мистецьких контактів тощо). Тому проблема існування і функціонування музичного мистецтва в діалогічному соціокультурному просторі сучасності є актуальною, непериферійною для новітнього гуманітарного знання.

Водночас, у структурі музичного життя вирізняються за ступенем поширення і впливу на духовний стан людини саме ті мистецькі роди й види, які, як правило, не є носіями глибинних філософських ідей і виразниками високо інтелектуальних мистецьких пошуків. Маються на увазі розважальні жанри масового музичного мистецтва та індустрія шоу-бізнесу. Як свідчить новітня історія, академічне музичне мистецтво впродовж ХХ століття поступово витіснялося з широкої повсюдної присутності в соціально-культурних практиках (у тому числі в домашньому музикуванні, діяльності численних самодіяльних хороших колективів, оркестрів, широко доступних програмах радіо й телебачення тощо) у вузьке коло суто професійного спілкування, яке гуртується навколо центрів музичного життя, якими є творчі спілки (Національна спілка композиторів України та Національна всеукраїнська музична спілка), музичні навчальні заклади, концертно-філармонійні організації та оперні театри. Як це не дивно, але в епоху розвитку цифрових технологій, електронних сервісів і мобільних застосунків рівень охоплення населення високим академічним мистецтвом є вкрай низьким, а професійне музичне спілкування нагадує середньовічні музичні цехи як закриті об'єднання ремісників за професійною ознакою.

Ліквідація системи державного замовлення на нові твори музичного мистецтва, яка існувала в радянський час, постійні загрози повного припинення державної підтримки творчих спілок, скорочення видатків на проведення започаткованих ними фестивалів і конкурсів у сфері академічного музичного мистецтва завдали величезної шкоди розвитку цього виду мистецької творчості в Україні від часу здобуття нею незалежності, спричинили в 1990–2000-х роках кризові явища й перекоси в системі академічних музичних жанрів. Як ми побачимо з аналізу жанрового спектру сучасної музичної творчості, здійсненого в цій монографії, українські композитори практично припинили писати великі опери й балети, суттєво зменшилася кількість симфоній, увага композиторів зосередилася переважно на жанрах інструментальних концертів, камерно-інструментальної і камерно-вокальної музики. І справа тут не лише у світових тенденціях і загальній кризі метанаративів. Це загрозливі симптоми небезпечної духовної хвороби соціуму. Не зайвим буде нагадати, що потужність тієї чи іншої країни та її вартісність на світовій арені вимірюється не лише наявністю чи відсутністю в ній ракет або ядерних боеголовки, а й передусім вагомістю мистецьких здобутків і культурно-

мистецького потенціалу, здатністю митців уловлювати духовні вібрації суспільства, генерувати філософські ідеї і втілювати їх у широкомасштабних музичних формах, якими є передусім опера й симфонія. Позбавлення композиторів можливості працювати в цих жанрах, які за довгі віки свого існування викристалізувалися в культурі людства як форми найвищих проявів людської духовності, веде до збідніння інтелектуального потенціалу нації, процесів духовного виродження, що в подальшому може спричинити незворотні катастрофічні наслідки для розвитку всього суспільства.

Це дослідження спрямоване на вивчення сучасних тенденцій культуротворення в аспекті діалогу культур, який актуалізується на прикладі музичної композиторської творчості останньої чверті ХХ — початку ХХІ століть. Водночас ця книга є спробою привернення уваги широкої культурної спільноти до проблемних зон гуманітарного розвитку України. Для досягнення цієї мети будуть простежені шляхи трансформації жанрів академічного музичного мистецтва на новому історичному етапі його розвитку; розкриті інтегративні аспекти жанрової дифузії та взаємодії різних жанрів і видів мистецтва; виявлені особливості змісту, естетики, стилістики зразків оперного, балетного, симфонічного, вокально-хорового, камерного жанрів; визначені місце й роль творчих пошуків сучасних українських композиторів у світовому культурно-мистецькому процесі.

Аналіз проблеми впливу музичного мистецтва на сучасне суспільство передбачає інтердисциплінарний науковий дискурс, поєднання різних наукових підходів і методологій. Найбільш природними під час розгляду питань, пов'язаних із особливостями функціонування сучасних практик музичного мистецтва і тими змінами, які відбуваються в окремих його підсистемах (наприклад, в ієрархії тих чи інших музичних жанрів), є музикознавчий і більш широкий мистецтвознавчий підходи з інтердисциплінарним охопленням процесів і явищ у суміжних видах мистецтва.

Доцільним буде також культурологічний аналіз проблеми. Такий дослідницький вектор передбачає детальне вивчення іманентних характеристик сучасного музичного мистецтва як культуротворчого явища та однієї з найактивніших складових сучасного культурного континууму. Дослідження музичних явищ сучасності пов'язане не тільки з вивченням новітніх артефактів у сфері сучасної музичної культури, а й осягненням феноменів творення, трансформації, а подеколи й деформації стилів, жанрів, форм, скорельованих відповідно до європейського і світового культурного доробку, та їх рефлексивним відтворенням у сучасних культуротворчих практиках в Україні.

Не можемо обійти увагою й комунікаційний підхід до вивчення мистецьких явищ сучасності. Як відомо, нові мистецькі вартості продукуються в процесі мистецької комунікації (вона в музичному мистецтві увиразнюється у специфічній комунікаційній взаємодії автора — виконавця — слухача), художні образи є актом індивідуальної творчої рефлексії, який матеріалізується у творі

мистецтва, отже, формування духовних основ суспільства перебуває в прямій залежності від здатності митців застосовувати, творчо переробляти й транслювати інформацію, одержану ними в процесі художньо-творчої діяльності. Окрім того, мистецька (у тому числі музична) творчість являє собою не лише рефлексивну, а й трансформаційну діяльність з оволодіння, перетворення і трансляції досвіду, накопиченого попередніми поколіннями митців.

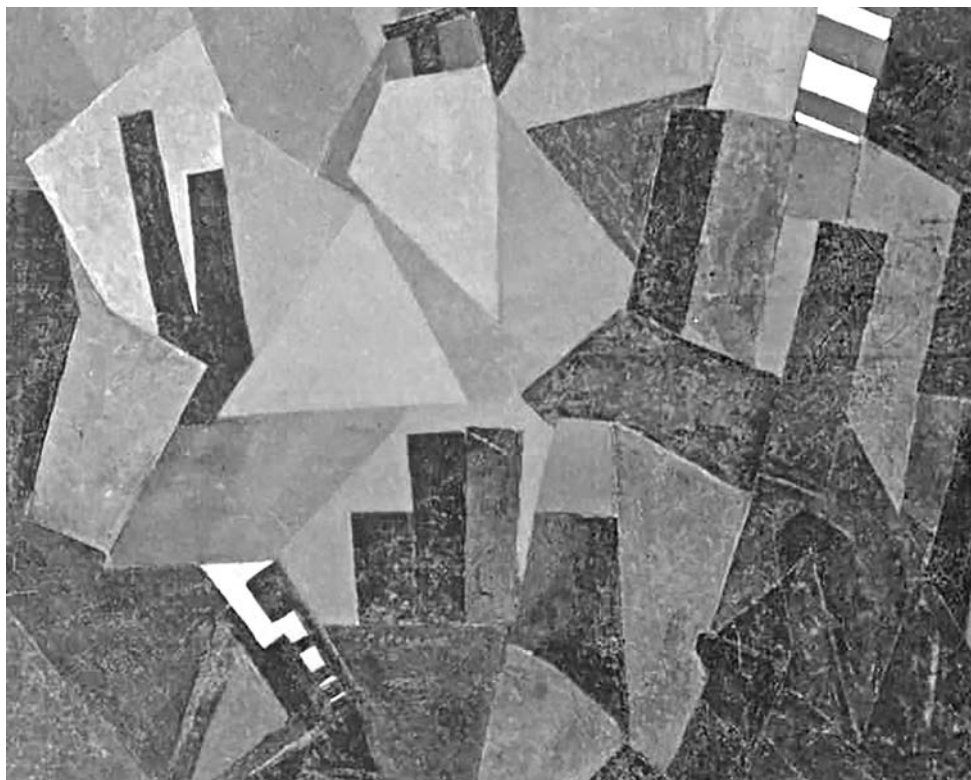
Проте найбільш придатним для цього дослідження виявився імагологічний підхід. Імагологія як загальногуманітарна дисципліна, основним предметом якої є вивчення процесів формування, оприявлення, перетворення і сприйняття будь-яких образів (наприклад, країни, народу, культури тощо), в останні роки завойовує все більш міцні позиції в культурології і мистецтвознавстві. За допомогою імагологічного підходу стає можливим досліджувати художні образи, об'єктивовані у творах мистецтва, виявляти специфіку образного сприйняття «Іншого» представниками різних культур, розкривати уявлення учасників культурного діалогу один про одного тощо.

Природі досліджуваних у цій монографії явищ відповідають також інші наукові підходи й методи, які будуть використані в роботі, а саме:

- аналітико-джерелознавчий (аналіз джерельної бази з досліджуваних питань);
- інформаційно-аналітичний (інформаційний скринінг відео-та аудіоконтенту на вебсайтах провідних оперних театрів, концертно-філармонійних організацій України і світу, персональних інтернет-ресурсах окремих композиторів тощо);
- метод історичної поетики (простеження еволюції музичних жанрів, творів і стилів);
- метод цілісного музикознавчого аналізу (дослідження деяких зразків музичного мистецтва);
- крос-культурний (пошук спільних та відмінних рис у творах композиторів різних країн за змістовими, естетичними, жанрово-стильовими, стилістичними та іншими параметрами);
- компаративний (порівняння нинішнього етапу розвитку музичного мистецтва з попереднім історичним періодом, порівняльний аналіз тенденцій у розвитку музичних жанрів у світовому культурному просторі та в Україні, порівняння музичних творів представників різних композиторських шкіл);
- оціночно-узагальнювальний (простеження світових тенденцій у розвитку різних музичних жанрів на сучасному етапі, оцінка нинішнього стану та перспектив розвитку української композиторської школи).

Матеріалом дослідження стали твори сучасних українських і зарубіжних композиторів останньої чверті ХХ — перших десятиліть ХХІ століття, які вже отримали концертно-сценічне й музично-театральне втілення в національних мистецьких проєктах, на міжнародних музичних фестивалях і форумах, стали володарями престижних мистецьких премій і переможцями світових музичних рейтингів, мають широкий культурний резонанс.

РОЗДІЛ ПЕРШИЙ



**ІМАГОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД  
У ДОСЛІДЖЕННІ МИСТЕЦЬКИХ ЯВИЩ  
СУЧАСНОСТІ**



## ОБРАЗ ІНШОГО У ФІЛОСОФСЬКИХ, ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНИХ РЕФЛЕКСІЯХ ТА КРІЗЬ ПРИЗМУ ІМАГОЛОГІЇ

**Я**к одна з центральних філософських і соціокультурних категорій «Інший» — це будь-хто, хто не є мною, нетотожний мені й навіть протистоїть мені, але водночас належить, як і я, до людського роду (Ожегов, Шведова, 1997). Зовнішні прояви життєдіяльності Іншого можуть нагадувати мої власні, хоча я й не можу проникнути в їхню глибинну сутність.

Поняття Іншого є багатозначним і має розбіжності в трактуваннях різних мислителів і філософських шкіл.

Ще Аристотель уважав, що Інший необхідний людині, щоб пізнати самого себе, хоча в його роботах ще не існувало бінарної опозиції Я – Інший (Апресян, 2014). У класичній європейській філософії (Р. Декарт, Л. Фейєрбах, Г.–В.–Ф. Гегель) Інший постає як «інше Я». Феноменологічні концепції дають уявлення про Іншого як «усередненого Іншого» (Хайдеггер, 2002), «привілейованого Іншого», який являє собою заперечення мого Я (Сартр, 2000), Іншого в умовах респонзивної раціональності (Вальденфельс, 2002, 2004).

У психології і психоаналізі (З. Фрейд, Ж. Лакан, М. Мерло-Понті, Ж. Нансі, Дж. Г. Мід) Інший у основному розглядається як частина власного Я. Герменевтичний підхід (В. Дільтей, М. Гайдеггер, П. Рікер, Л. Вітгенштейн) співставляє розуміння Іншого з розумінням тексту. У межах герменевтичного методу визрівають ідеї, які згодом будуть розвинуті в теорії діалогізму.

Зокрема, Поль Рікер розрізняє дві відмінні категорії Іншого: «інший-ти» і «будь-який інший». На думку вченого, діалог — це «єдина ситуація, у якій ми можемо визначити ставлення до людини й до себе в їхній власній якості й гідності» (Рікер, 2008, с. 186). Рікер переконаний, що діалог дозволяє встановити онтологічну рівність з Іншим, неможливу в інші моменти. Під час діалогу особистість відмовляється від уявлень про власну самодостатність і починає усвідомлювати «присутність і наповнення «іншими» свого Я». Відповідно до уявлень Рікера,

діалог передбачає взаємну відкритість комунікантів, їхню готовність спробувати вловити внутрішнє буття-в-собі співрозмовника, «знайти себе в його світі, викликати себе з загубленості в Іншому» (Рікер, 2008, с. 231).

Адепти теорії діалогізму (М. Бахтін, М. Бубер, К. Ясперс, Л. Віготський, Ю. Габермас, Ю. Лотман та ін.) вважали, що найкращим способом для розуміння Іншого є діалог.

Зокрема, Михайло Бахтін розумів під діалогом обмін смислами, «подолання сторонності чужого без перетворення на своє», висловлював ідеї щодо універсальності діалогу в людському житті та вбачав сенс людського буття в діалогічних відносинах. За М. Бахтіним, людське існування просякнуте стихією діалогічності; діалогічними за своєю природою є будь-які емоції, дії, вчинки, висловлювання, «діалогічні рубежі перетинають усе поле живого людського мислення» (Бахтін, 1986а, с. 209). Дослідження складної, «багатоособистісної» природи людини з наявними в її свідомості внутрішнім «Я» та певної кількості масок і ролей, орієнтованих на значущих для нас Інших, привели вченого до думки, що будь-які роздуми — це діалог наших «субособистостей», а будь-яка ідея інтеріндивідуальна та інтерсуб'єктивна й живе не в межах замкненої індивідуально-атомарної свідомості, а в просторі діалогу між свідомостями та особистостями (Бахтін, 1986b).

Центральною ідеєю філософії Мартина Бубера є буття як діалог між Богом і людиною, людиною і світом. Вихідна тема «Я» і «Ти», тобто проблема людських стосунків, поглиблюється за рахунок проникнення, уживання в світ Іншого. На думку М. Бубера, людина не може нічого сказати про себе, не співвідносячи себе з Іншим. Відкриттям філософа є ідея абсолютної рівнозначності «Я» і «Ти», до якої в різні часи наближалися І.-В. Гете, М. Бахтін та інші мислителі. Однак, саме М. Буберу вдалося розробити уявлення про «зустріч», «діалог» найбільш ґрунтовно. Розглядаючи відносини в комунікативній системі «Я – Ти» як універсальні й значущі не лише для живих істот, але й в момент зустрічі з іншими істотами й речами, М. Бубер називає три найважливіші сфери, у яких реалізується зв'язок між «Я» і «Ти». Це життя з природою, з людьми та спілкування з духовними сферами. Утім, до природи, людей і до Бога можна ставитися як до речей — «Воно», «Вони», «Ці» тощо, оскільки речі й об'єкти надійні та існують у теперішньому часі. Людина не може жити без «Воно», але той, хто живе тільки з «Воно» — не людина. Зустрічаючи «Ти», кожний з нас проживає теперішнє, недовговічність якого й загроза перетворення на «Воно» примушує нас прагнути до вічного «Ти», до Бога. Бог містить

у собі Всесвіт, але не є ним; Бог поєднує в Собі наші «Я», але не є ними. Тому Бог — це дар і Одкровення, покладання місії на людину, можливість зрозуміти своє покликання. Світове «Ти» є Бог, і лише якщо людина здатна постати перед Божим «Ти», вона здатна возлюбити «Ти» тваринних істот. Інакше людські відносини деградують до рівня «Я – Воно», тобто до поводження з людиною як об'єктом маніпулювання, засобом досягнення цілей, і здатні підвищитися до рівня «Я – Ти» лише в рідкісних випадках сильної любові або ідеальної дружби, коли в зустріч людини з людиною втягнута вся повнота їхнього існування. Водночас діалог, який встановлює словесну чи безсловесну відкритість нашого «Я» перед «Ти», збігається зі спілкуванням. Справжній діалог, за М. Бубером, передбачає усвідомлення знаковості Іншого, спільне «Ми», буття «Між» (Бубер, 1993, 1995).

У центрі уваги Еммануеля Левінаса — етична проблематика, артикульована за допомогою парадигмальної фігури Іншого. У ситуації кризи класичної метафізики в цілому і класичного суб'єкта зокрема самототожність Я, яке він розумів раніше як єдність Я емпіричного і Я трансцендентального, не витримує випробування на міцність і більше не може слугувати гарантом ідентичності суб'єкта. Уявлення щодо трансцендентальної свідомості, що живили філософію аж до феноменологічного проєкту Гуссерля, як показує Левінас, ілюзорні. Єдиною можливою формою трансцендентального, уважає він, є діалог. Таким чином, Інший для мене — єдиний мислимий гарант мого Я (Левінас, 1998).

Існує також певна множина інших підходів до розуміння проблеми Іншого у філософії, зокрема конфліктологічний, який констатує, що в самій природі відносин між Я та Іншим закладено конфліктний вимір (Ж.-П. Сартр, С. де Бовуар, Ж. Батай); маргіналізаційний, сутність якого полягає в тому, що Інший завжди перебуває в стані «відмінного» та «чужорідного» стосовно до соціальної ідентичності та ідентичності Я (Ю. Лотман, М. Фуко та ін.); етноцентричний, суть якого в запереченні всіх культурних проявів і форм поведінки, відмінних від наших власних (К. Леві-Стросс); колоніально-орієнталістський, який концептуалізує штучне розділення населення світу за географічним походженням по принципу Схід — Захід і визначає «східну людину» як Іншого, як не-Європейське Я (Е. Саїд); гендерний, що використовує концепцію Іншого для опису культури з домінуванням чоловіка, в межах якої жінка представлена як Інший по відношенню до Чоловіка / Людини (С. де Бовуар) тощо.

Багато проблемних зон, означених у сучасних дослідженнях проблеми Іншого, продовжують залишатися відкритими. Зокрема, неодноразово у філософських дискусіях піднімалися питання щодо можливості подолання уявлення про Я як нормативне, нейтральне, еталонне саме за рахунок конститутивної ролі Іншого, присутність якого в житті суб'єкта допомагає йому усвідомити власну унікальність і перестати розглядати себе як еталон норми. Водночас питання про те, чи можливе повне абстрагування від власних установок з тим, щоб максимально наблизитися до Іншого, не вирішене до сьогодні. Також, як і раніше, зберігається колоніальний відтінок антропологічного дискурсу, що описує взаємодію на векторі Захід – Схід у категоріях панування – підпорядкування, так само, як є актуальним і уявлення про жінку як про Іншого нижчого порядку, оскільки чоловіча привілейованість залишається домінантною у світовому соціальному дискурсі.

I. Дорогавцева зауважує, що сучасні дослідження проблеми Іншого розгортаються в комунікаційній сфері як ключовій у міжіндивідуальному діалозі й ситуації діалогу культур. За висловлюванням дослідниці, «успішність, продуктивність комунікації залежить від того, наскільки розвинене в учасників діалогу вміння бачити в Іншому рівноправного партнера, одночасно визнаючи його право на відмінність. У діалозі культур ми стикаємося з проблемою множинності норм, цінностей, установок, що вимагає подолання етноцентристського мислення» (Дорогавцева, 2010).

Українські філософи й культурологи долучаються до дослідження проблеми Іншого. Зокрема, Є. Більченко доводить обмеженість концепту Іншого в межах конфлікту наукових парадигм: з одного боку – прибічників трансцендентальної філософії Р. Декарта, Е. Канта, Е. Гуссерля, а з іншого — діалогізму М. Бубера та Е. Левінаса. Як вважає Є. Більченко, «в обох дискурсах Інший девальвується: або через розчинення іншості в самості, або через розчинення самості в іншості, – що фактично є одним і тим самим» (Більченко, 2012, с. 14). Вчена пропонує поєднати трансцендентальну та діалогічну іпостасі Іншого й продовжувати дослідження в кроспарадигмальному дискурсі інтегративного типу, найбільш придатною сферою для якого, на її думку, є культурологічні студії. Також Є. Більченко є прибічницею ідеї філософії діалогу як філософії Третього. У розумінні науковиці, Третій відіграє роль єдиної точки опори в плюральному протистоянні Я та Іншого й дозволяє повернутися до ідеалу абсолютних цінностей – універсальї культури. У процесі пошуку Третього визначну роль,

за Є. Більченко, відіграє мистецтво з його здатністю розкріпачувати інтуїцію, емоції, спонтанно-чуттєву сферу людини; аналогічну функцію виконують релігійно-містичні практики, філософування (психоаналіз). Відкрити Третього, на думку Є. Більченко, можна було б і як частину власної психіки людини, але питання про механізми й засоби такого відкриття є чи не найскладнішим (Більченко, 2017).

Г. Чміль констатує переміщення образу Іншого в простір екрану, зрощування реальних образів із віртуальними в сучасному повсякденному досвіді і свідомості людини. Як влучно пише дослідниця, «ці образи створюють нову реальність, яка є особливим феноменом буття людини XXI століття, характерною ознакою якої виступає здатність конструювати віртуальні реальності «від образу в собі» до «образу для себе»» (Чміль, 2016, с. 11). Аналізуючи науковий дискурс, пов'язаний із проєкцією внутрішнього світу людини («образи-у-собі») на світ зовнішній («образи-для-себе») та їхнє сучасне переміщення в простір екрану, науковиця приходиться до висновку про появу нового антропологічного типу — людини телематичної, «здатної «зчитувати» екранні образи, засвоювати мову екрану, відкриваючи для себе нову галузь предметної уяви. Ця уява збагачує досвід, набутий за допомогою екранних форм, стає підставою для нової організації життєвого світу людини як «світу образів», «світу дії». Ці «символічні форми» є своєрідними засобами, створеними людиною для себе, щоб з їхньою допомогою відокремитись від світу й одночасно з'єднатися з ним ще тісніше» (Чміль, 2016, с. 9).

Як бачимо, обсяг думок щодо проблеми Іншого в сучасній філософії є дуже широким. Водночас зауважимо, що ця проблема концептуалізувалася не лише у філософській думці.

Уявлення про Іншого, сприйняття образу Іншого в різних культур і народів закріплювалося впродовж віків у зразках усної народної творчості, а згодом і в літературних пам'ятках, у яких знайшли відображення стійкі стереотипи Іншого, що історично склалися в масовій свідомості. Ще задовго до появи наукових рефлексій щодо образу Іншого існували способи фіксації і трансляції інформації про світ, відмінний від свого. Одним із таких способів є так звана подорожня література (у сучасних термінах — травелог) — жанр літературної творчості, в основі якого лежать враження подорожнього від людей, краєвидів, подій, які відбувалися з ним під час мандрівок, у тому числі й іншими країнами. Витоки цього літературного жанру, зразки якого часто супроводжувалися авторськими ілюстраціями та географічними картами, сягають античних часів. Уважається, що одним із перших

учених-мандрівників був давньогрецький філософ Геродот, котрий на основі власних вражень і почутих розповідей створив у численних книгах з історії греко-перських воєн, Єгипту та інших держав перший докладний історичний опис відомого тоді світу й народів, що його населяли. Один із географічно-етнографічних нарисів Геродота, які він називав логосами, присвячено опису способу життя, побуту, вірувань і традицій давніх скіфських племен, що населяли причорноморські степи — територію сучасної південної України. У сьогочасній українській історіографії цьому нарису Геродота, написаному в V столітті до нашої ери, відводиться надзвичайно важлива роль як першій згадці про праукраїнські племена скіфів, які жили на землях від Гіпаніса (Південний Буг) до Борисфена (Дніпро) (Скржинська, 2004). Важливо відзначити об'єктивний стиль викладу історичних праць Геродота, широту й неупередженість його світогляду, нейтральний тон опису інших народів і культур, позбавлений будь-якого відчуття вищості над Іншим або зневаги до Іншого.

Жанр подорожньої літератури був досить популярним і в добу середньовіччя. Продовжимо лінію літературної рецепції України як образу Іншого – тепер уже на основі праць середньовічних мандрівників. Яскравим прикладом може слугувати опис подорожі Україною арабського (сирійського) релігійного діяча, письменника й мандрівника XVII століття Павла Алеппського, сина Антіохійського Патріарха Макарія. Вирушивши разом із батьком у довгу подорож із Дамаска через Стамбул та інші території сучасної Туреччини до Московського царства, Павло Алеппський двічі впродовж 1654–1656 років побував в Україні, зустрічався з київським митрополитом Сильвестром Косовим, а також із гетьманом Богданом Хмельницьким. Перу Павла Алеппського належить праця «Подорожі Патріарха Макарія», у якій міститься цінна інформація про тогочасне політичне становище України, побут і звичаї українського народу, його культуру. Цікавим у контексті нашого дослідження є факт першої згадки Павлом Алеппським про використання органа в православних церковних богослужіннях на теренах України, що є нехарактерним для православного обряду, а також численні описи музичних інструментів, як-от: барабани, «польські» флейти, дзвони тощо, які використовувалися в урочистих концертах на честь Патріарха Макарія під час його зустрічей із козацькими старшинами (Paul of Aleppo, 1828). «Подорожі Патріарха Макарія» Павла Алеппського є важливою віхою в дослідженні образу України як Іншого, тому цей твір був перекладений і виданий багатьма мовами в різних країнах світу.



Титульний аркуш другого видання  
 «Опису України» Гійома де Боплана  
 (Руан, 1660)

Не менш цікавим є і образ України очима французького інженера, військового картографа, мандрівника й письменника XVII століття Гійома де Боплана. Працюючи на запрошення уряду Речі Посполитої над укріпленням південних і південно-східних кордонів тодішнього польського королівства, до складу якого належала тоді Україна, Боплан понад півтора десятиліття мандрував нашими землями, підшуковуючи зручні місця для зведення фортець і укріплень на степовому прикордонні України, а також створення різного роду перешкод із метою захисту Речі Посполитої від набігів кримських татар та інших степових кочівників. Виконання цієї місії дозволило Гійому де Боплану прекрасно ознайомитися з географічним розташуванням і топографією України й прилеглих до неї територій, а також скласти докладну мапу України за дорученням польського короля Владислава IV і коронного гетьмана Станіслава Конецпольського, яка стала першою генеральною картою України у світі (станом на 1639 рік). Крім того, Боплан цікавився природою та етнографією українських земель, становищем і побутом козаків та селян, військовими походами запорожців, традиціями і звичаями українського народу. Свої спостереження він емоційно та колоритно виклав у праці «Description d'Ukraine» («Опис України»), яку було видано французькою мовою в місті Руані 1651 року й згодом перекладено англійською, німецькою, польською, російською мовами. Ця робота була й до сьогодні залишається для західноєвропейських читачів цінним джерелом інформації про тогочасну Україну, її геополітичне становище, історію

та культуру. Наприклад, ось яким був в очах Боплана образ українських козаків і селян: «Вони дотепні, кмітливі, винахідливі та щедрі, не прагнуть до великого багатства, але надзвичайно кохаються у своїй свободі, без якої не уявляють життя... надзвичайно міцні статурою, легко переносять спеку й холод, голод і спрагу, невтомні на війні, мужні, сміливі..., не дорожать власним життям» (de Beauplan, 1651; Боплан, 1990).

Україна та її деякі територіальні одиниці як образ Іншого постають у щоденниках гданського купця Мартіна Груневега, написаних у другій половині XVI — початку XVII століть під враженням від перебування у Львові, Києві, Тернополі та інших містах і містечках тодішньої України. Ці та інші зразки середньовічної мандрівної прози можна вважати предтечами імагологічного підходу в історико-етнографічних дослідженнях образу Іншого.

Наступним етапом становлення імагології як предметної сфери гуманітаристики можна вважати компаративні студії, зокрема порівняльне (зіставне) літературознавство, яке почало розвиватися в епоху романтизму (концепція світової літератури Й. В. Гете, міфологічна школа, порівняльна міфологія М. Мюллера тощо). Отже, проблематика імагології привертає увагу вчених уже з середини XIX століття, хоча в ту епоху імагологічних студій як окремого напрямку в гуманітарних науках (як і самого поняття імагології) ще не існувало. Предтечею імагологічного підходу в літературознавстві на теренах Східної Європи можна вважати російського історика літератури, професора Санкт-Петербурзького університету Олександра Веселовського (1838–1906), котрий уже в одній зі своїх ранніх праць кінця 1850-х років використав метод порівняльного дослідження казкових тем, обрядових переказів і звичаїв у різних народів. У наступних роботах О. Веселовського представлені об'ємні історико-порівняльні дослідження літературних пам'яток народної словесності, фольклору й міфології, давньої писемності, середньовіччя, італійського Відродження, а також історії літературних зв'язків між Сходом і Заходом, у яких учений підкреслював важливе значення і посередницьку місію Візантійської культури. В окремих працях О. Веселовського були чітко структуровані й роз'яснені принципи та значення історико-порівняльного методу в літературознавстві (Веселовський, 1873, 1938). Вплив історико-порівняльної концепції О. Веселовського, яка охоплює не лише порівняльне літературознавство, а й порівняльну фольклористику, є характерним для східнослов'янських шкіл літературознавства.

Упродовж ХХ століття проблематика імагології розроблялася в межах літературознавства, історії, фольклористики, соціології, а також політології та правових наук.

Поняття імагології одним із перших ще з початку ХХ століття вжив американський соціолог В. Ліппманн, котрий досліджував особливості формування громадської думки в Америці (Lippmann, 1922; Ліппманн, 2004). У середині ХХ століття імагологічні студії оформилися в окрему галузь літературознавства. Першопрохідцями у цьому напрямку були професори Університету Сорбонна у Франції Жан-Марі Карре, котрому належить монографія «Французькі письменники і німецький міраж: 1800–1940» (Carré, 1947), та його колега Маріус-Франсуа Гійяр — автор книги «Порівняльне літературознавство» (Guyard, 1951). Помітний внесок у розвиток цього наукового напрямку досліджень зробили зарубіжні вчені Х. Дизерінк (Dyserinck, 1966, 1982, 1984, 1988, 2003, 2011), М. Фішер (Fischer, 1979), Д.-А. Пажо (Pageaux, 1981, 1983, 1989), Ж. ле Гофф (1992), Ж.-М. Мура (Moura, 1999), Ж. Лірссен (Leerssen, 2007, 2011, 2013, 2016), А. Менегетті (2005), М. Швідерска (Swiderska, 2013) та ін. На теренах Східної Європи теоретичні й практичні аспекти імагологічного дискурсу розгорнуті в дослідженнях М. Алексеєва (1964), Г. Гачева (1995, 2008), І. Герчикової (2012), В. Єлістратова (1994), Н. Єрофеева (1982), У. Карпенко-Іванової (2006), А. Козлової (2015), Н. Конрад (1972), І. Морозової (2010), І. Нойман (2004), А. Ощепкова (2010), А. Павловської (2003), Є. Папілової (2011), О. Полякова (2014), Л. Репіної (2011, 2012), А. Сенявського (2001), В. Трикова (2015), В. Хорева (2000), І. Шайтанова (1998) та ін.

Крім літературознавства, імагологічний напрям плідно розвивається і в інших наукових дисциплінах. Зокрема, в історичній науці склалася історична імагологія, предметом якої є вивчення уявлень про Іншого (Чужого) в суспільній свідомості тієї чи іншої країни на певному історичному етапі. Дослідження з питань історичної імагології оперують широким колом джерел різних типів, як-от: речові, зображальні, аудіовізуальні тощо. Окремим відгалуженням історичної імагології є така специфічна субдисципліна, як потестарна імагологія, спрямована на вивчення образу влади (Бойцов, 2010; *Власть и образ*, 2010).

З кінця ХХ століття і до сьогодні в усьому світі проводяться численні семінари й наукові конференції з імагології, видаються довідники, збірники наукових праць (наприклад, «Чужое: опыты преодоления», 1999; «Bilderwelten — Weltbilder» (Миры образов — образы мира): Справочник по имагологии, 2003; «Имагологические аспекты русской и зарубежной литературы», 2012 тощо).

В Україні за радянських часів компаративні студії в гуманітаристиці не розвивалися через історичні причини, а перші розробки в цьому напрямку з'явилися лише наприкінці 1980-х років.

Одним із перших дослідників в українській гуманітаристиці, який звернув увагу на важливість імагологічного методу в літературознавчих дослідженнях і зробив його ґрунтовну теоретичну розробку, був літературознавець Дмитро Наливайко (1988, 1998, 2000, 2006, 2009, 2011). Зокрема, у передмові до антології «Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи» (2009), Д. Наливайко, простеживши основні етапи еволюції порівняльного літературознавства від античності до наших днів, визначає місце імагології в плюралістичному методологічному дискурсі сучасного літературознавства, окреслює категоріальний апарат, предметне й проблемне поле імагологічних студій. На думку вченого, «з усіх корелятивів Іншого імагологію найбільше цікавить Інше як етнокультурне. Відповідно, у ній на передній план виходять проблеми відносин суб'єкта з етнокультурними спільнотами, своїми й чужими, образи (іміджі) цих спільнот (Наливайко, 2009, с. 34). Одну ж із найскладніших проблем імагології, зокрема літературної, Д. Наливайко вбачає в «пізнанні світу Чужого в його ідентичності, уникаючи екстраполяції Свого в його інтерпретацію» (там само).

Іншою засадничою категорією і водночас проблемою імагології є, на думку Д. Наливайка, «категорія ідентичності Я або колективних ідентичностей у їхньому широкому спектрі — родової, національної, соціальної, віросповідальної, культурної, мовної тощо» (Наливайко, 2009, с. 34). За ступенем важливості для літературної імагології Д. Наливайко вирізняє з цього спектру національну й культурну ідентичності, які пропонує об'єднати в єдину категорію етнокультурної ідентичності. У цьому Д. Наливайко є продовжувачем ідей британського соціолога і філософа Ентоні Сміта (Anthony D. Smith), котрий у своїй праці «Національна ідентичність», яка побачила світ 1991 року, писав, що етнокультурна ідентичність «стає могутнім засобом самовизначення і самоорієнтації індивіда у світі кризь призму колективної особистості та своєї самобутньої культури»... Саме завдяки спільній неповторній культурі ми спроможні дізнатися, «хто ми такі» в сучасному світі, і, наново відкривши цю культуру, ми «наново відкриваємо себе», своє «автентичне Я» (Сміт, 1994, с. 26).

Д. Наливайко також зауважує на культурологічній сутності імагологічного образу Іншого, який «...є феноменом культури, що корелятивно репрезентує Іншого в певній культурі, образом, що ввійшов

у простір цієї культури, зберігаючи тією чи іншою мірою автохтонний зміст і культуру» (Наливайко, 2009, с. 35).

Розвиваючи плідні ідеї Д. Наливайка, Ігор Юдкін одним із перших указує на можливість і продуктивність застосування імагологічного підходу в культурології. Водночас він застерігає від спокуси механічного поширення методів лінгвістики на сферу культури (Юдкін, 2009, с. 44). Вчений нагадує про принципову відмінність вербальної системи мови від інших знакових систем. Так, будь-яка мова світу будується за дуалістичною моделлю — на протиставленні парадигматики, яка оприявлюється в лексико-граматичних мовних конструкціях, і синтагматики як корпусу текстів, побудованих на основі лексико-граматичного коду. Мистецтво ж, на відміну від мови, «споконвіку культивувало свою здатність долати будь-які мовні бар'єри, бути незалежним від окремих мовних систем, прагнути до універсальності артистизму» (Юдкін, 2009, с. 44). Тому, на думку І. Юдкіна, «виникає потреба долання печатки дуалізму лінгвістичних методів для їхнього поширення на невербальні терени культури. Інакше кажучи, йдеться про таке узагальнення, генералізацію цих методів, коли вони стануть придатними для вжитку на теренах, які не несуть слідів вербального дуалізму» (Юдкін, 2009, с. 44).

За останні роки з'явилося чимало нових публікацій, у яких пропонуються нові ракурси дослідження імагологічної проблематики в нових соціокультурних та художньо-естетичних контекстах. В українському літературознавстві це роботи З. Алієвої (2011, 2013), В. Будного (2007, 2008), М. Ільницького (2008), Гр. Грабовича (1997), Т. Гундорової (2013), І. Забіяки (2013), Н. Кіор (2010), Л. Оляндер (2011), І. Пупурс (2017), Т. Свербілової (2018), В. Якимович (2019) та ін.; в історичній науці — праці І. Басенка (2014), С. Котової (2015), А. Тимофеєнко (2017) та ін.

Практично нерозробленою є царина імагологічних студій в українському мистецтвознавстві. У кінознавстві імагологічною проблематикою займалася А. Тимофеєнко (2018), яка вивчала культурно-художню репрезентацію образу Японії в європейському кінематографі. У театрознавстві імагологічні студії здійснила М. Гарбузюк (2019), котра дослідила імагологічний аспект образу України в польському театрі ХІХ століття.

Враховуючи нерозробленість поняттєво-категоріального апарату й методології імагологічного напрямку в мистецтвознавстві, будемо в цій роботі послуговуватися розробками літературознавства для формування методологічної бази дослідження. І. Забіяка пропонує дефініцію

літературної імагології, розуміючи під цим поняттям «підрозділ імагології, який досліджує образи Я, Іншого та проміжні між ними, їхню ідентичність і своєрідність у творах художньої літератури з метою встановити принципи діалогу/полілогу між ними» (Забіяка, 2013, с. 218). Відштовхуючись від цієї дефініції і зважаючи на об'єкт і предмет нашого дослідження (що ними є, відповідно, музична творчість останньої чверті ХХ — початку ХХІ століть та образ Іншого в новітній музичній творчості в ситуації діалогу культур), можемо запропонувати таке робоче визначення поняття музичної імагології: **«Музична імагологія — це розділ музикознавства та музичної культурології, який досліджує образи Я та Іншого у творах музичного мистецтва з метою виявлення їхньої ідентичності, своєрідності й специфіки, спільних та відмінних рис».**

Імагологічний аналіз образу Іншого в музичному універсумі будемо здійснювати за допомогою індуктивного методу — від часткового до загального, шляхом фіксування емпіричних даних та їхнього аналізу до їхньої систематизації, узагальнень і висновків. Імагологічний підхід ґрунтується на засадах структурно-системного аналізу, тому вважаємо за доцільне взяти за основу методології імагологічного аналізу концепцію французького літературознавця Жан-Марка Мура (Mour, 1999), у якій запропоновано розглядати літературні явища за допомогою аналізу імагем, імаготем та імаготипів. Саме ці структурні елементи, на думку Ж.- М. Мура, складають імаготипову систему. Імагема — це своєрідна культурна емблема країни, у ролі якої можуть виступати предмети та явища традиційної культури титульної нації, національні пісні, визначні місця, пам'ятки архітектури тощо. Імаготеми — це найбільш розповсюджені в культурі тієї чи іншої країни теми, мотиви, образи, які, за Ж.- М. Мура, ґрунтуються на історичних, культурних, соціальних міфах. Аналіз імаготем допомагає визначити перелік тем, що викликають стійкі асоціації з образом обраної країни, народу або його культури. Поняття «імаготип» запропонував ще М. Фішер (Fischer, 1979) з метою визначення найбільш повторюваних і одноманітних елементарних одиниць національного образу, які безпосередньо пов'язані з етнонаціональними стереотипами.

## **МИСТЕЦТВО НА МЕЖІ ХХ-ХХІ СТОЛІТЬ: ЧИ ВИЧЕРПАНИЙ ПРОЄКТ ПОСТМОДЕРНІЗМУ?**

Неймовірно різноманіття творчих ідей, плюралізм творчих методів, технік і стильових систем у мистецтві останньої чверті ХХ століття пов'язують зі стильовими пошуками, які зосереджуються на осі

«модернізм – постмодернізм». Що стосується мистецьких явищ початку ХХІ століття, то ситуація в мистецтвознавчому середовищі значно ускладнилася з появою численних теорій і концепцій, автори яких намагаються дати пояснення новим тенденціям гуманітарного розвитку й водночас протиставити свої ідеї проекту постмодернізму або скласти йому альтернативу. Враховуючи те, що для нашого дослідження важливим є опис перехідного етапу розвитку культури на межі ХХ–ХХІ століть у різноманітті її проявів у музичному мистецтві, дозволимо собі нагадати основні положення концепції постмодернізму та коротко зупинитися на її модифікаціях початку ХХІ ст.

Поняття постмодернізму запозичене мистецтвознавцями в провідних філософів другої половини ХХ століття. Про сутність феномену постмодернізму, час, місце і причини його появи та співвідношення з модернізмом уже декілька десятиліть ведуться бурхливі дискусії, серед учасників яких відсутня єдність думок.

Уперше поняття «постмодернізму» з'явилося ще з початку ХХ сторіччя, хоча, на думку німецького філософа В. Вельша, це були випадки «передчасного» вживання цього терміну (Вельш, 1992). Зокрема, Р. Паннівці у книзі «Криза європейської культури» (Pannwitz, 1917) розмірковує про «постмодерну людину». 1934 р. іспанський літературознавець Ф. де Оніс назвав постмодернізмом проміжну фазу в розвитку іспанської і латиноамериканської поезії початку ХХ сторіччя між модернізмом і так званим «ультрамодернізмом». У 1930-х роках А. Тойнбі у своєму «Дослідженні історії» (Toynbee, 1946), уперше вжив поняття «постмодернізм» у значенні, наближеному до сучасного. Так був визначений певний етап у розвитку західно-європейської культури, що ознаменувався переходом від політики, заснованої на мисленні в категоріях національних держав, до політики, яка враховує глобальний характер міжнародних відносин. Біля витоків філософського постмодернізму стояли французькі філософи Жан-Франсуа Ліотар, Жиль Дельоз, Жак Дерріда та Жан Бодріяр тощо. Як теоретична парадигма постмодернізм повністю ствердився наприкінці 1970-х років, коли було опубліковано працю Ліотара «La condition postmodern» (Lyotard, 1979; Лиотар, 1998), що стала підсумком тривалих філософських дискусій стосовно нової філософської категорії.

Філософія постмодернізму побудована на глибокому розчаруванні в самій ідеї історичного прогресу. Зокрема, Жан-Франсуа Ліотар визначає постмодерн як «недовіру до метанаративів», під якими

розуміє головні ідеї людства: ідею прогресу, емансипацію особистості, визволення людства тощо. Заперечення будь-яких форм узагальнювального мислення, як-от: гегельянство, лібералізм, марксизм тощо — і неприйняття загальних соціальних теорій учений пояснює тим, що в їхніх уніфікованих схемах міститься виправдання насильства, ностальгія за тотальністю, єдністю, пригнобленням усього різноманітного й специфічного. Ліотар пропонує трактувати префікс «пост» як перегляд і редагування попереднього періоду, а більш прийнятним для характеристики нових соціокультурних явищ сучасності вважає поняття «редагований модерн», яке усуває необхідність розглядати постмодерн як історичну антитезу модерну. За Ліотаром, постмодернізм — це не кінець модернізму й не нова епоха, а модернізм у стадії чергового оновлення. Антитезою ж модерну є не постмодерн, а класика (Lyotard, 1979).

Провідною в концепції Жака Дерріда є ідея децентрації, яку вважають потужною смисловою домінантою постмодернізму. Заперечуючи принцип «центрації» як засадничу модель європейської культурної свідомості (що, до речі, призвела до європоцентризму, тобто вивищення європейського типу мислення і соціальних практик над усіма іншими формами культури), Дерріда схиляється до ідеї розрізнення, співіснування множини не тотожних одна одній, але доволі рівноправних смислових інстанцій. Ця ідея закладає концептуальні підвалини постмодерної культури, у якій відсутній один упорядковувальний центр, а головною цінністю стає плюралізм думок і альтернативність позицій. Поняття «деконструкції», яке стало однією з основних парадигм постмодернізму, також належить Ж. Дерріда, котрий розумів під ним виявлення в тексті прихованих суперечностей, які вказують на можливість неоднозначної його (тексту) інтерпретації, а також процес руйнування будь-яких бінарних опозицій (наприклад, хороше — погане, прекрасне — потворне тощо) (Деррида, 2000).

Жиль Дельоз звертає увагу на складність розвитку культури в добу постмодерну й неможливість застосування до нових артефактів традиційного аналітичного інструментарію. У роботі «Різома», написаній у співавторстві з Феліксом Гваттарі (Deleuze, Guattari, 1976), пропонується розглядати сучасну культуру як різому: запозичений з біології термін (ним позначають мутацію кореневої системи рослини, яка призводить до того, що при перетинанні корінців один стає продовженням іншого, а лінійне виділення хоча б одного з них стає неможливим) якнайкраще, на думку філософів, ілюструє інтертекстуальність сучасної культури, наявність у ній величезної

кількості запозичень, цитат, стильових алюзій тощо. Протилежним різомі образом є культура минулого, яку можна уявити у вигляді дерева з прямим стовбуром і чітко виділеними гілками. Проте в сучасних умовах, за Дельозом і Гваттарі, такий розвиток культури неможливий. Концепція різоми, яка була оприлюднена задовго до появи Інтернету й соціальних мереж, активно експлуатується в ХХІ столітті для пояснення соціальних процесів в епоху руйнування традиційних ієрархічних структур, пошуку нових сенсів загальновідомих цінностей та понять, осягнення особливостей гіперінтенсивного інформаційного розвитку.

Характеристика постмодерну як «катастрофи» модерну належить Жану Бодрію. Згідно з концепцією Бодрію, попередня ера індустріальної модерності закінчилася: зникають традиційні види праці, виробництва, торгівлі, настав кінець політичної економії, лінійного накопичення знань і класичної доби символів. Процес постмодернізації знаменує собою руйнування всіх позитивних точок опори в суспільстві. Бодрію гнівно критикує сучасну культуру, наголошуючи на її симулятивній функції і безсилості у створенні нових художніх форм, нескінченному варіюванні й комбінуванні давно відомого. Ці хворобливі явища асоціюються в нього з метастазами, злякисними утвореннями та є симптомом загибелі мистецтва. Для пояснення змін соціально-культурної формації Ж. Бодрію вводить до наукового обігу концепції симулякра, гіперреальності, структурної революції (Бодрію, 2004).

У сфері художньої творчості постмодернізм виникає як реакція на елітарність, притаманну більшості форм мистецтва модернізму. Американський літературознавець Л. Фідлер уперше піднімає проблему зняття кордонів між елітарною і масовою культурами. У концепції одного з його творів, датованого 1969 роком, письменник названий «подвійним агентом», адже він мусить здійснювати у своїй творчості зв'язок реального та ірреального й догоджати однаково як елітарній аудиторії, так і широким масам (Fiedler, 1972). Американський архітектор Ч. Дженкс вводить аналогічне поняття «подвійного кодування», тобто одночасної апеляції автора до професіоналів і до людей «з вулиці» (Дженкс, 1985). Схожі ідеї про спрямованість художнього твору до різних соціальних верств читачів знаходимо також в італійського письменника У. Еко (Еко, 1998). Ступінь відмови постмодернізму від культури модерну є різним у кожного теоретика. Різке протиставлення модернізму й постмодернізму характерне для У. Еко, Ж. Бодрію, Д. Белла, П. Козловські, Ф. Джеймсона та ін.

Так, У. Еко, досліджуючи мистецтво модернізму, відзначає настання певного моменту, коли модернізму далі нема куди йти, бо він «руйнує образ, відмінняє образ, доходить до абстракції, до чистого полотна, до дірки в полотні» (Еко, 1998, с. 92). На думку італійського дослідника, «постмодернізм – це відповідь модернізму: якщо минуле неможливо знищити, бо його знищення веде до німоти, його треба переосмислити: іронічно без наївності» (Еко, 1998, с. 93).

Цю ідею іронічного ставлення до культурних цінностей попередніх епох підхоплює Ф. Джеймсон, котрий теж визначає постмодернізм як реакцію на 70–80 років модернізму. На його погляд, модерністська література, де чи не кожний автор претендує на унікальний винахід чи оригінальну конструкцію, дає багато приводів для пародіювання. Ф. Джеймсону належить концепція пастіша — типowo постмодерністського явища порожньої пародії, без сатиричного імпульсу й почуття гумору (Jameson, 1998).

Однак, не всі теоретики постмодернізму пов'язують це явище з кризовим станом культури. Зокрема, німецький філософ П. Козловські, протиставляючи техноморфні засади модерну антропоморфній спрямованості постмодерної культури, убачає в мистецтві постмодернізму певні позитивні риси. На його думку, сучасне мистецтво здатне підкреслити щось єдине, унікальне у своєму роді, кожний твір має ауру неповторності й нетиражованості, що в добу консьюмеризму й масового виробництва стає важливим якісним і ціннісним критерієм мистецтва. Загалом же культура епохи постмодерну розкриває нові горизонти людського буття, уважає П.Козловські (Козловски, 1997).

Свій вклад у вивчення соціокультурних проявів постмодернізму роблять українські вчені, серед яких також спостерігаємо розбіжність думок і відсутність єдиної концепції постмодернізму. Характерно, що в українському мистецтвознавстві осмислення поняття і явища постмодернізму як виразника новаторських пошуків у різних видах мистецтва почалося лише в середині 1990-х років, тобто значно пізніше, ніж у європейських та американських мистецтвознавчих студіях, що було пов'язано з об'єктивними чинниками розвитку української культури.

М. Павлишин переконаний, що підґрунтям для постмодернізму став провал і самодискредитація проекту модернізму — людським розумом захопити контроль над людською долею, найбільш показовий у радянському експерименті (Павлишин, 1994). Т. Гуменюк схильна вважати постмодернізм суспільним феноменом, породженим розпадом попереднього типу суспільної свідомості. (Гуменюк, 1999).

В. Степаненко розуміє під поняттям «постмодернізм» нові соціокультурні тенденції сучасного суспільства, які виходять за межі традиційної раціональної соціокультурної парадигми, і теж підкреслює прагнення постмодернізму до подолання недосконалості модерністського проекту (Степаненко, 1994). С. Павличко та низка інших вчених розмежовують поняття «постмодернізму» та «поставангарду», мотивуючи це тим, що європейська критика не схильна ототожнювати поняття «модернізм» і «авангард» як термінологічні визначення художніх напрямів початку ХХ століття. Авангард, за С. Павличко, «значно радикальніший за модернізм. Він менш гнучкий і толерантний у нюансах, запозичує практично всі свої традиції, але водночас підриває, перебільшує, ставить у найнесподіваніший контекст, змінюючи їх при тому до цілковитої непізнаваності» (Павличко, 1999, с. 182). Разом із тим, С. Павличко констатує і серйозні складності з визначенням самого поняття модернізму, який «містить чи не найбільше парадоксів, чи не найважче піддається дефініціям, а крім того, має фундаментальні національні відмінності» (Павличко, 1999, с. 17). І. Ніжинський пропонує розглядати постмодерн в усіх його проявах як результат активізації несвідомого (царини нерозкритих смислів) у системі культури (Ніжинський, 1994). А Н. Корнієнко пропонує ставитися до постмодернізму, як до «явища, яке передує новій ієрархії цінностей і «реконструює» новий великий контекст» (Корнієнко, 1998, с. 7).

Як бачимо, у середовищі закордонних та українських філософів, культурологів, естетиків, мистецтвознавців кінця ХХ століття відсутня єдність стосовно трактування поняття і самого явища постмодернізму. Проте більшість із них сходяться у ключових моментах.

По-перше, виникнення феномену постмодернізму супроводжує сучасну зміну культурних епох, коли відбувається «злам» однієї культурної парадигми та виникнення на її уламках іншої. Причини подібного зламу можуть бути найрізноманітнішими: політичного, соціального, науково-технічного або світоглядного характеру.

По-друге, постмодернізм як особливий тип свідомості і світогляду людини міг виникнути лише на сучасному етапі розвитку суспільства, коли відбулися значні соціокультурні зрушення, пов'язані з поліпшенням технологій комунікації та зв'язку, вдосконаленням та інтенсифікацією транспортних сполучень, формуванням глобального ринку, швидким розповсюдженням інтернету, комунікаційних технологій тощо.

По-третє, постмодернізм трактується значно ширше, ніж як стиль у мистецтві чи літературі. Це передусім певний духовний стан

сучасного суспільства, новий тип світогляду людини. Постмодернізм визнає абсолютну самоцінність і рівнозначність усіх елементів культурного простору. Культура епохи постмодернізму втрачає цілісність і розпадається на безліч культурно-ціннісних систем, які співіснують одна з одною; деякі, часом протилежні її сфери починають активно взаємодіяти, будь-який поділ мистецьких явищ на «високі» й «низькі», «елітарні» та «масові» визнається абсурдним. Постмодерн може й прийняти, і відкинути будь-яку систему смислів, але радше висміяти її як те, що «вже було». Іронія, сарказм, карикатурне перебільшення форм — для постмодерну це способи повалення ідеологічних авторитетів і руйнування жорстких, заідеологізованих кліше культури. Викриваючи суспільство споживання, постмодернізм, частково всупереч самому собі, показує і приреченість суспільства споживання смислів.

У мистецтві постмодернізм — це певний тип світогляду сучасного митця, унікальна соціокультурна модель, яка не дає єдиної картини світу, спирається на ідею його суперкомунікативності й висуває як головний творчий принцип радикальний плюралізм стилів і художніх програм, світоглядних моделей і мов культури.

Характерно, що в назві поняття постмодернізму наголошено момент другорядності: частина складного слова «пост» означає «після чогось» або «проти чогось», у цьому випадку — модернізму, що завжди сприймався як «порушник» звичних традицій і норм. Але якщо з початку ХХ ст. ціннісною домінантою в цьому співвідношенні традицій і новаторства було «нове» і творча думка повсякчас поривалася за оновленням у майбутнє, то для кінця століття, за твердженням багатьох дослідників, таким ціннісним орієнтиром стає досвід минулих поколінь. Отже, постмодернізм — це повернення до традицій, але на якісно новому рівні: у систему художнього мислення включаються всі попередні стилі, форми та жанри, які стають певними знаками, символами й можуть співіснувати в межах одного твору. Маніпулюючи уривками з чужих творів, постмодернізм створює синтез високого та низького (масового) мистецтва, а принципова безстильність постмодернізму, еkleктичність, фрагментарність, відсутність єдиної позиції виражають нову цілісність людського буття та самого мистецтва, створюють основу нового бачення світу, яке дає змогу піднятися над повсякденною дійсністю і побачити цілісність універсуму. Концепція постмодернізму, здатна об'єднати різновекторні, діаметрально протилежні творчі спрямування митців, претендує на універсальність щодо опису мистецтва кінця ХХ — початку ХХІ століть.

Як нова система цінностей сучасної людини, постмодернізм доволі специфічно виявляється в мистецтві, структуруючись переважно на таких двох основних рівнях:

- культурний плюралізм, діалог і полілог стилів, епох, художніх і національних світів;
- поглиблення і розвиток ідей, композиційних технік і стильових систем, вироблених композиторами-новаторами попередніх десятиліть, переосмислення, запозичення, експлуатація вироблених раніше форм.

Мистецтво доби постмодернізму зосереджує увагу на концептуальній стороні творчого процесу: сучасний митець, засвоївши мистецькі традиції різних епох, вільно залучає їх до художньої цілісності свого твору, відкриває щоразу нові комбінації стильових моделей, знаків і формул, підпорядковуючи цей метод певній художній меті. Діалог епох, стилів, національних світів, що утворюється в цей час, активно резонує з концепцією метаісторії (С. Кримський) як зіставлення всіх історичних епох, переплетення минулого й майбутнього в сьогоденні.

Тенденції постмодернізму специфічно виявляються у різних видах українського мистецтва. В українському образотворчому мистецтві 1980–1990-х років спостерігається особлива увага до духовної, «космічної» основи буття, прагнення художників осмислити й розкрити глибокий філософський зміст образів і ситуацій (роботи М. Кривенка, І. Марчука, О. Дубовика, Е. Петренка, Ю. Левченка, О. Клименка та ін.). Митці намагаються проникнути в таємниці відносин людини й природи, відновити втрачений зв'язок із універсумом, відтворити нову духовність через пошуки морального ідеалу, ствердження людської гідності, уславлення доброти й шляхетності. У деяких полотнах відчутний вплив традицій православного іконопису (О. Клименко, Г. Король та ін.). Однією з найвиразніших стильових тенденцій образотворчого мистецтва 1980-х років стала концепція необароко з декларованими нею відчуттями театральності, бурлескності, фрагментованого сприйняття дійсності, пантеїзму й динаміки (твори Ю. Луцкевича, П. Гончара, О. Бородая, А. Захарова, Н. Стороженка та ін.). Творчість українських художників 1990-х років надзвичайно різнопланова, у ній відчутні вияви неоромантизму й психоделічного мистецтва, експресіонізму й неоархаїки, трапляються й елементи соц-арту чи гіперреалізму (А. Савадов, О. Гнилицький, Г. Сенченко, О. Харченко, О. Голосій, художники груп «Паризька комуна», «Вольова грань національного постмодернізму», представники одеської школи О. Ройтбурд, В. Рябченко, С. Ликов та ін.).

В українській літературі, безпосередньо орієнтованій на постмодернізм, працюють поети й письменники творчих угруповань «Бу-ба-бу» (Ю. Андрухович, В. Неборак, О. Ірванець), «Пропала грамота» (Ю. Позаяк, В. Недоступ, С. Либонь) та «Нова дегенерація» (П. Андрусяк, С. Процюк, І. Ципердюк) та ін. Українська постмодерна література широко використовує засоби пародії, скепсису та іронії, риси урбанізму й карнавальності, а також фрагментарність, нульовий синтаксис, візуалізацію тексту, автоциткування, імморалізм – ці та інші постмодерністські прийоми зустрічаємо у творах, які вважають зразками українського літературного постмодерну: «Рекреації» (1992) та «Московіада» (1993) Ю. Андруховича, «Польові дослідження з українського сексу» (1996) О. Забужко, «Воццек» (1998) Ю. Іздрика, «Непрості» (2002) Т. Прохаська тощо.

Постмодерні вияви характерні й для українського кінематографу (фільми «Три історії» К. Муратової, «Сьомий маршрут» М. Ілленка тощо). Серед засобів постмодернізму кінорежисери найчастіше обирають гру з жанровими можливостями кіно та історичними станами розвитку цього виду мистецтва, акцентування штампованості елементів сюжету, іронічне зіставлення або співіснування різних систем цінностей.

Естетика та стилістика постмодернізму дали яскраві вияви в українському музичному мистецтві на зламі ХХ–ХХІ століть, знайшовши відбиток у композиторській творчості, головними рисами якої є плюралізм творчих концепцій та ідей, діалогічний перегук епох і стилів, пошуки нової якості звучання музики й нетрадиційних засобів виразності. Авторка цієї монографії присвятила питанню дослідження проявів постмодернізму в українському музичному мистецтві цілу низку праць, починаючи з кінця 1990-х років (Берегова, 1999а, 1999б, 2000а, 2000б, 2000с, 2001).

Водночас варто зауважити, що далеко не всіх дослідників влаштував і нині влаштовує термін «постмодернізм». У низці пізніх праць навіть Ж. Дерріда виявляє кризу постмодерного світовідчуття через схильність до етики сакрального в левінасизмі, а також до богословської екзегези у своїй негативній онтології Археписьма, на що справедливо вказує Ю. Габермас (2001) та демонструє сам Ж. Дерріда в етичних рефлексіях над Е. Левінасом (Derrida, 1999). Альтернативу постмодернізму намагалися знайти ще від часів його зародження, але «найбільш активні спроби здійснюються, починаючи з терактів 11 вересня 2001 року в Нью-Йорку, коли принципи постмодерністської філософії, зокрема ідея «кінця історії», потерпіли крах, і з'явилася гостра потреба

визначення характеристик нової культурної епохи» (Келюх, 2018). І нові варіанти дефініцій суспільно-культурного стану нової епохи, які претендують на універсальність, з'являються у світі чи не щороку.

Ще 1995 року американський архітектор Том Тернер запропонував термін *постпостмодернізм*, який символізує поворот до вічних цінностей, якими в архітектурі в усі віки були органічні й геометричні візерунки (City as Landscape, 1995). 2012 року американський культуролог Джефрі Нілон розвинув ідею постпостмодернізму — оновленого постмодернізму, який у його концепції є культурною парадигмою оновленого капіталізму (Nealon, 2012). 1999 року американо-російський славіст Михайло Епштейн зауважив, що після ери постмодерну останньої третини ХХ століття нинішній стан сучасності найкраще описують явища з префіксом «транс» — *трансмодернізм*, транссуб'єктивність, трансідеалізм, трансутопізм, трансоригінальність, трансліризм, транссентиментальність тощо (Epstein, Mikhail, 1999). 2000 року художники Біллі Чайлдиш і Чарльз Томсон опублікували маніфест «*Ремодернізму*», у якому закликали відмовитися від порожнечі й нісенітниць постмодерну та повернутися до класичного модерністського живопису (Chaildish, Tomson, 2015). Того ж року німецький естетик Рауль Ешельман назвав наш час «*перформатизмом*», або новою щирістю в мистецтві і культурі, яка прийшла на зміну постмодерну (Eshelman, 2008). Також 2000 року американським культурологом Еріком Гансом було введено термін «*постміленіалізм*» для позначення повороту до діалогу, який, на його думку, сприятиме більшому порозумінню в суспільстві (Gans, 2000). 2006 року британський дослідник Алан Кірбі сформулював концепцію «*псевдомодернізму*» або «*дігімодернізму*» («цифромодернізму»), яка дозволила йому зафіксувати банальність і поверхове мислення людини в діджиталізованому світі, що виникло внаслідок миттєвої прямої участі в тривіальних культурних практиках за допомогою інтернету, мобільних застосунків, інтерактивного телебачення і подібних сучасних медіатехнологій (Kirby, 2006). 2007 року канадський літературознавець Джош Тот став на захист постмодернізму з концепцією *реновалізму*, яка передбачає актуальну «примарність» постмодерну (Toth, 2010). Американський соціальний теоретик Роберт Самуельс 2007 року визначив наш час як епоху *автомодернізму*. На думку Р. Самуельса, високий рівень автоматизації технологічних процесів поєднується з посиленими прагненнями людей до особистої автономії. Таким чином, фокус дослідника зосереджено на «об'єктивній» технологічній стороні сучасності й «суб'єктивній» культурній сфері повсякденного життя (Samuels, 2007). 2009 року

французький куратор Ніколя Бурріо оприлюднив концепцію *альтермодерну*, у центрі якої постає ідея культурних кочівників. На думку Н. Бурріо, глобалізований світ, відкриті кордони сприяють множинним транснаціональним переплетенням культур, стимулюючи появу нових форм сучасного мистецтва (Bourriaud, 2015). 2010 року нідерландські філософи Тімотеус Вермьолен та Робін ван ден Аккер висунули концепцію *метамодернізму*, яку задекларували в засадничій праці «Notes on Metamodernism» («Нотатки про метамодернізм»). Роком пізніше з'явився «Маніфест метамодернізму» британського художника і фотографа Люка Тьорнера, написаний у колаборації з голівудським актором Шая Лабафом. Згідно з висловлюваннями теоретиків цього філософсько-естетичного напрямку, метамодернізм виник як реакція на постмодернізм, а стрижнем нової концепції є стан мінливості, невизначеності або «коливання» між модернізмом та постмодернізмом, які поляризуються (Vermeulen, van den Akker, 2010; Turner, 2011). 2011 року американський літературознавець Крістіан Морару створив концепцію *космодернізму*, яка описує нову культурну парадигму, що виникла на тлі прискореної глобалізації і, на його думку, заперечила модерн (Moraru, 2011).

Існують також концепції *гіпермодернізму* (Ж. Липовецький, С. Готчалк, Н. Обер, Ф. Ашер, Ж. Курну, В. Де Гауляк), *неомодернізму* (А. Армандо, А. Шийковска-Піотровска, К. Коррейя), *постгуманізму* (І. Хассан, А. Мійа, Н. Бадмінгтон, Т.Шацкі, П. Джеймс та ін.) тощо. Змістовне наповнення цих і подібних термінів розмите, концепції – мало життєздатні й не надто затребувані сучасними філософами та культурологами, що робить їх слабкими альтернативами постмодернізму.

Які ж із означених концепцій найбільш адекватно відображують процеси соціокультурного розвитку й мистецькі практики в XXI столітті?

Ю. Одробінський визнає наявність певної «кризи понять» щодо визначення естетичних засад нинішньої культурно-художньої епохи. «Сутність цієї кризи полягає в тому, що однокореневі терміни від слова «модерн» у цілому вже вичерпали себе, а загальновизнаної принципово нової назви «художнього часу» ще не визначено» (Одробінський, 2019). О. Беспалая, розглянувши найбільш потужні новітні концепції, якими, на її думку, є альтермодерн, трансмодерн і постпостмодерн, робить висновок, що «риси, притаманні постмодерну, ще не вичерпали себе» (Беспалая, 2014). В. Келюх вважає найбільш універсальною й такою, що може «стати потужним об'єднуючим фактором завдяки своїй

гнучкості та здатності задовольнити ідеологічні потреби різних сторін соціуму», концепцію метамодернізму (Келюх, 2018). А в докторській дисертації А. Павлова (2019) на основі критичного аналізу практично всіх альтернативних постмодернізму маніфестів, теорій і концепцій кінця ХХ – початку ХХІ століття зроблено висновок про те, що «постмодерн, «дивним чином померши», продовжує жити в більшості актуальних соціально-філософських теорій сучасної культури, у принципі будучи їхнім підґрунтям» (Павлов, 2019, с. 402–403). Загалом, у роботі обстоюється концепція постпостмодернізму як домінантна (з погляду А. Павлова) в сучасній суспільній свідомості, та, незважаючи на це, автор визнає, що «оскільки майже всі варіанти постпостмодернізму поки що є слабкими альтернативами постмодернізму, можна вважати, що постмодернізм залишається найбільш актуальною і адекватною мовою опису сучасної культури та може бути переописаний як «пізній постмодернізм» (Павлов, 2019, с. 25). Я. Поліщук, котрий констатує поразку постмодерністського проекту й погоджується з ідеями О. Забужко (2016) щодо шкідливості наслідків постмодерністської філософії для сучасного українського суспільства, пише: «Приклади міжнародного тероризму, гібридних конфліктів, що іноді переростають у відкриті війни (як-от та, що точиться нині на Сході України), ... ідеологічно пов'язані з постмодерністськими засадами свободи, плюралізму, деканонізації та деієрархізації в цивілізаційно-культурному просторі. ... Мілітарна дійсність, яка стала доконаним фактом в Україні 2014–2017 р., схиляє до висновку, що ідеї множинності й рівноцінності різних пропозицій (ідеологій, релігій, світоглядних орієнтирів) досягли свого абсурдного тупика, перетворюючись на предмет примітивних пропагандистських маніпуляцій» (Поліщук, 2019, с. 26–27). Водночас Я. Поліщук додає, що «на відміну від поширеної на Заході вичерпаності парадигми постмодернізму, утоми й змудженості постмодерною грою, що набула самодостатності «гри в бісер», в Україні складається інша ситуація, яка апелює радше до культурної відкритості, множинності, прагми пізнання і радості відкриття нового» (Поліщук, 2019, с. 29) і пропонує здійснити ревізію та системний «перезапуск» постмодерністського проекту.

Погоджуючись у цілому з цими думками, відзначимо, що переважна більшість новітніх спроб знайти альтернативу постмодернізму все-таки не виявляє остаточного розриву з ним ні в назвах, які не є надто оригінальними, ні в концептуальних засадах, які також є вторинними стосовно до постмодернізму. Складається враження, що множинність альтернатив і ризомний спосіб конструювання дійсності, проголошені

колись теоретиками постмодернізму як благо сучасного розвитку цивілізації, перетворилися на пастку й призвели до того, що самі дослідники заплуталися в лабіринті численних альтернатив і вже тривалий час блукають у пошуку виходу. Та й сама ідея віднайдення єдиного загальноприйнятого поняття і єдиної концепції замість нібито застарілого постмодернізму в ситуації множинності альтернатив утрачає сенс.

Принагідно зазначимо, що життєздатність тієї чи іншої філософсько-методологічної концепції в культурі перевіряється і підтверджується (або заперечується) її присутністю в художньо-естетичних проєкціях, затребуваністю в культурно-мистецьких практиках і мистецтвознавчих (культурологічних) рефлексіях. Аналіз наукової літератури з питань культурології і мистецтвознавства свідчить, що терміни «постмодернізм», «постмодерне мистецтво», які вперше з'явилися в науковому обігу ще в другій половині ХХ століття, не зникли з наукового тезаурусу й у перших десятиліттях ХХІ століття, навпаки, за останні 5–10 років сучасна гуманітаристика поповнилося значним корпусом нових текстів, у яких пропонується новий погляд на постмодерні тенденції сучасного арт-простору. В українській гуманітаристиці це, зокрема, роботи таких авторів, як Т. Уварова (2009), О. Козаренко (2011), Д. Попіль (2011), О. Маленко (2013), Т. Бондарчук (2013), Т. Гундорова (2013), Н. Морщакова (2016), І. Мельниченко (2017), Д. Перцов (2019), І. Коновалова (2019), Я. Поліщук (2019) та багато інших.

Звертає на себе увагу й одна з найновіших зарубіжних праць, присвячених постмодернізму в мистецтві — монографія Пола Кроутера «Гене́за постмодерного мистецтва. Технологія як іконографія» (Crowther, 2018). Дослідник розглядає основні принципи спадкоємності та розбіжності між модернізмом та постмодернізмом у візуальному мистецтві, досліджує такі теми, як еkleктика, піднесеність, деконструкція в мистецтві та філософії, обстоює думку про те, що технологічні моделі масового виробництва пропонують себе як додаткову потенційну основу художньої творчості. Від 1960-х років до сьогодні, на думку П. Кроутера, відбулася трансформація художньої творчості, натхненна думкою Марсе́ля Дюшана про те, що творець не повинен фізично робити свій художній твір, для цього може бути використана й готова продукція промислового виробництва.

У роботі стверджується, що поява концептуального мистецтва є останньою фазою модернізму, а це спричинює логічне виснаження можливості будь-яких подальших радикальних нововведень у мистецтві. Мистецтво постмодерну замикається в постійній еkleктиці,



*Марсель Дюшан.  
«Велосипедне колесо» (1913 р.)*

що стає його центральною особливістю. Розглянувши велику кількість резонансних творів західного образотворчого мистецтва останніх п'ятдесяти років, П. Кроутер приходиться до висновку, що зараз створено величезну кількість різних способів реалізації інтенцій художників у візуальному мистецтві, жоден з яких не може претендувати на абсолютний художній авторитет. Однак оригінальні окремі роботи можливі й потрібні, як зауважує П. Кроутер, навіть якщо абсолютно нові конструктивні винаходи відсутні (Crowther, 2018).

Поява упродовж останнього десятиліття численних наукових праць, у яких тим чи іншим чином фігурує концепція постмодернізму, підтверджує її дивовижну «живучість», актуальність і необхідність радикального перегляду з урахуванням зміни глобальних світоглядно-естетичних орієнтирів соціуму в ХХІ столітті.

## (ПОСТ) СУЧАСНЕ МИСТЕЦТВО ЯК РЕПРЕЗЕНТАНТ ДІАЛОГУ КУЛЬТУР

Постсучасність (postmodernity) або постсучасний стан (postmodern condition) суспільства, основними рисами якого є нестабільність, мінливість, непередбачуваність, перманентний кризовий стан, поверховість, ілюзорність, байдужість, — ці ознаки якнайкраще описують стан соціуму на початку ХХІ століття, хоча відтоді, як ці характеристики

були вперше вжиті теоретиками філософської думки, минуло вже понад півстоліття.

Основні концепти постсучасного або постмодерного мистецтва, навколо яких обертається творча думка митців: візуалізація форм і метафорична образність способів художнього вираження; кліпове мислення постмодерної людини і, як наслідок, яскравість і кадрово-монтажний метод творення артефактів задля його задоволення; віртуалізація реальності, що постала не лише на основі глобалізації і цифровізації суспільства, а й завдяки моделюванню ілюзорних мистецьких світів — «паралельних» реальностей, які, трансформуючи об'єктивну реальність, перетворюють її на метатекст і породжують множинність інтерпретацій і варіативність сприйняття. Серед технологічних засад творення постмодерних текстів виділяють «мовні ігри» (термін Л. Вітгенштейна), змішування різних стилів в одному творі, нескінченну цитатність, принципово новий спосіб побудови художнього тексту — нелінійний, неструктурований, різномний, що дозволяє здійснювати його постійну перебудову й розгалуження, а також включення реципієнта в гру з текстами. К. Тягло вважає: «Це не означає, що за таких умов утрачається автентичність нового художнього тексту чи візуального твору: просто смисли, закладені в ньому, відсилають до інших, що виникли в інші епохи й за інших обставин, і таким чином відбувається ніби уявлюваний діалог між автором і читачем, гра у «впізнання», і чим вища художня майстерність автора, тим більше таких «рівнів» смислів може бути в одному тексті. Така діалогічність чи навіть полілогічність текстів забезпечує глядачеві можливість інтелектуальної гри, за допомогою якої відбувається «відтворення» першопочаткових символів, закладених у сюжеті й непередбачувано поєднаних із сучасністю» (Тягло, 2009, с. 76).

Тут ми впритул підійшли до теми діалогу культур, репрезентантом якого є постсучасне мистецтво. У сучасній гуманітаристиці розрізняють діалог у широкому значенні як діяльність, що відтворюється згідно з суспільними нормами, та діалог у вузькому або точному смислі, що є унікальною й неповторною реалізацією «мислєдіяльності» (термін Г. Щєдровицького, який виник на основі структуризації «інтелектуальної роботи», де серед іншого виділяються сфери мислення, комунікації та дій) (Щєдровицький, 2004). Перша, кооперативна за своєю суттю форма організації діалогічного спілкування передбачає обмін готовими продуктами інтелектуальної роботи; друга, комунікативна, навпаки, орієнтована на активізацію мислення «тут

і зараз». У цьому розумінні діалог наслідує класичну сократичну традицію, згідно з якою думки не привносяться в діалог ззовні, не знаходяться «в головах» співрозмовників, а породжуються в діалозі, є продуктом не окремо взятого інтелекту, а результатом комунікації, яка сприяє розвитку колективної діяльності її учасників.

Чеський естетик, літературознавець і лінгвіст, представник празької школи структуралізму Ян Мукаржовський одним із перших розкрив діалогічну природу мистецтва. Розуміючи під діалогом зміну структурних парадигм, він звертає увагу на композиційну роль діалогу в театральному мистецтві. На думку Я. Мукаржовського, текст може мати характер монологу, навіть будучи формально поділений між кількома персонажами або, навпаки, бути фактично діалогом, незважаючи на зовнішню належність одній особі. Аналізуючи сценічне висловлювання в авангардному театрі, дослідник робить висновок, що «в тих місцях, де мовне висловлювання в діалозі переривається, сценічна мова вступає на сцені в контакт із рештою елементів сценічного твору», а саме: жестом, рухом, світлом, музикою, кіно та іншими, кожен з яких є ані головним, ані підлеглим стосовно інших і набуває значення композиційного принципу (Мукаржовський, 1994, с. 358). Отже, діалог є комунікативною технікою чергування голосів, комбінування різних композиційних принципів. Діалог установлює той ступінь емоційно-ціннісної нейтральності Чужого (культури, людини тощо), коли вороже позиціонування змінюється зустрічними зусиллями розуміння і довіри, а з іншого боку, зберігається неповторна унікальність опонента, повага до його позиції і можливість власного вибору.

У новітній мистецькій творчості існують різні рівні й типи діалогу культур. Зокрема, найбільш розробленою в музикознавстві є проблема стильового діалогу, який у дослідженнях останніх десятиліть актуалізується на рівнях: середньовіччя — сучасність (численні роботи Н. Герасимової-Персидської), бароко — ХХ століття (Лобанова, 1990; Гусарчук, 2018; Ілечко, 2018; Тукова, 2003 та ін.), класицизм — сучасність (Карнаухова, 1999), романтизм — сучасність (Скринник, 2010) тощо. Стильовий діалог на сучасному етапі розвитку мистецтва також виявляється в низці мистецьких явищ із префіксом нео-: необароко, неокласицизм, неоромантизм, неоімпресіонізм тощо.

Певну кількість наукових праць (Березовчук, 1979; Карнаухова, 1999; Кравченко, 2016; Криворукова, 2009; Лобанова, 1990; Цехмістро та ін.) присвячено діалогу на рівні жанрів мистецтва або міжжанровому діалогу, який є відмінною рисою постсучасного мистецтва. Зокрема,

Анастасія Кравченко, розглядаючи процеси жанрового оновлення в камерно-інструментальній творчості українських композиторів кінця ХХ — початку ХХІ століть, приходиться до думки про «особливе значення феномена міжжанрової діалогічності в процесі жанротворення, що полягає в оновленні, «переінакшенні» моножанрів старої традиції з позицій виражальних можливостей сучасної стилістики та інструментарію, що... впливає на оновлення змісту постсучасної культури» (Кравченко, 2016, с. 93).

Діалог культур як творчий метод або риса стилю може відбуватися в межах одного твору як діалог із культурними традиціями різних епох, часів і народів. Культурні традиції виступають, як правило, у редукованому вигляді як цитати, лаконічні стилістичні прийоми, інтонації, ритмоформули, жанрові ознаки тощо. Для аналітичних розробок найбільш придатною в методологічному плані, на нашу думку, є теорія діалогу літературознавця і мислителя Михайла Бахтіна.

М. Бахтін розумів під діалогом обмін смислами, «подолання сторонності Чужого без перетворення на своє» та вбачав сенс людського буття в діалогічних відносинах. За М. Бахтіним, людське існування просякнуте стихією діалогічності; діалогічними за своєю природою є будь-які емоції, дії, вчинки, висловлювання, «діалогічні рубежі перетинають усе поле живого людського мислення» (Бахтин, 1986b, с. 316). У цій думці — ідея про універсальність діалогічних відносин у людському житті. Дослідження складної, «багатоособистісної» природи людини з наявними в її свідомості внутрішнім «Я» та певної кількості масок і ролей, орієнтованих на значимих для нас Інших, привели вченого до думки, що будь-які роздуми — це діалог наших «субособистостей», а будь-яка ідея інтеріндивідуальна та інтерсуб'єктивна й живе не в межах замкненої індивідуально-атомарної свідомості, а в просторі комунікації між свідомостями та особистостями. Формами діалогу, за М. Бахтіним, є: 1) діалог із традицією культури в цілому, з общиною, «авторитетом» (діалог згоди); 2) міжособистісний (міжавторський) діалог, який припускає можливість зустрічних міркувань, чекає або навіть провокує їх (діалог розбіжностей); 3) міжіндивідуальний діалог, заснований на граничному звуженні, «закритості» позицій обох учасників, що створює рух смислового розходження — віддалення один від одного аж до неможливості бути почутим, незважаючи на гучність, яскраву демонстративність висловлювань (діалог глухих); 4) міжобщинний (міжкультурний, міжавторитетний) діалог, що може бути репрезентований як міжособистісний у випадку анонімності особистості (діалог мовчання або «діалог мертвих») (Бахтин, 1986b).

Оригінальна авторська концепція діалогу М. Бахтіна, що виникла в середині ХХ століття, продовжує осмислюватися і розвиватися різними галузями гуманітарного знання. Зокрема, О. Самойленко, екстраполюючи концепцію М. Бахтіна на галузь музикознавства, започаткувала окрему гілку музикознавчої науки — «музичну бахтінологію» (Самойленко, 2002) і першою в українському мистецтвознавстві застосувала класифікацію типів діалогу Бахтіна до історико-стильових етапів розвитку музичного мистецтва, а аналітичним матеріалом її монографії стали твори переважно російських і частково західноєвропейських композиторів ХІХ–ХХ століть. На думку О. Самойленко, структура діалогу може мати різні варіанти: питання – відповідь (традиційне у всіх видах навчання, пізнання), відповідь — питання (характерне для релігійної свідомості), відповідь — відповідь (зустріч у рівній мірі авторитетних суджень, констатуюча, документна, законопроектна діяльність, характерна для юридичних і нормотворчих інституцій суспільства), і, нарешті, питання – питання (має безліч форм від побутового скепсису, сарказму до логічних парадоксів, притч в історичній ретроспективі). Саме з цим останнім структурним типом діалогу, на думку О. Самойленко, і має справу мистецька творчість, яка черпає теми в нерозв'язаності багатьох життєво важливих питань, невирішеності глобальних проблем людського буття. «Мистецтво шукає питання, на які воно покликане відповідати, але відповідає на них своїми питаннями, маючи на увазі «відповідь» як презумпцію смислу, але не пропонуючи її прямо, як прямо не може бути запропонований і сам смисл... «Симетрія» діалогу виражає *відповідальність* – здатність мистецтва, автора *відповідати* історичним обставинам людського співтовариства» (Самойленко).

Дійсно, відповідальність художнього діалогу є суттєвим моментом розвитку культури, а однією з його (розвитку) умов є пошук історичних авторитетів, необхідних саме для цього історичного етапу. Важливим аргументом діалогу як у реальній, так і в умовній (мистецькій) формі може бути посилення на авторитет, залучення авторитетної думки на свою сторону. У мистецькій творчості існують різні види «авторитетів» від прямого цитування до опосередкованої опори на певні традиції, які склалися в тому чи іншому виді мистецтва або й у культурі в цілому.

Однак, на наш погляд, класифікацію типів діалогу М. Бахтіна краще застосовувати не до історико-стильових етапів розвитку музичного мистецтва, як це зробила у своїй праці О. Самойленко, а до власне

композиторської творчості, і саме в ній шукати аналогії. Спробуємо екстраполювати класифікацію типів діалогу М. Бахтіна на сучасну українську композиторську творчість.

Перший тип діалогу — діалог згоди — надзвичайно яскраво виявляється в різноманітних творах-присвятах, музичних приношеннях, епітафіях, постлюдіях. Подібний тип жанрів називають жанрами пам'яті або мемогу-жанрами, а музичний стиль, у якому вони написані — «ретро-стилем». В основі цих явищ лежить діалог митців із художньою класикою, що дає їм можливість зіставити власну творчість зі світовим художнім процесом, оновити погляд на світ і переглянути завдання мистецтва. Ця тенденція виявляється в українському музичному мистецтві останніх десятиліть у творах І. Карабиця, В. Бібіка, В. Подгорного, Ж. Колодуб, В. Сильвестрова, М. Кармінського, Б. Котюка, Л. Колодуба, Я. Верещагіна, В. Степурка, М. Ковалінаса, В. Рунчака, В. Ларчікова, Ю. Гомельської та ін. У широкому діалозі з минулим композитори віддають данину пам'яті; минуле стає предметом прихованої або явної ностальгії, також цей творчий метод слугує одним із шляхів збереження традицій музичної культури минулого.

Діалог культур як творчий метод може виявлятися і більш опосередковано, коли «прив'язка» до «іншої» стилістики або «чужого» слова набуває вигляду стильових альянсів, знаків. Наприклад, у творчості композитора Ігоря Щербакова діалог із національними фольклорними витоками, класичними прийомами композиційної драматургії, романтичною образністю та найсучаснішими композиторськими техніками постає потужним концептуальним і конструктивним вектором багатьох його творів.

Зразками другого типу діалогу культур, за М. Бахтіним, — діалогу розбіжностей — можуть слугувати твори Володимира Рунчака, у яких автор концептуально декларує розрив із традицією і вдається до засобів пародіювання, своєрідної творчої полеміки з класичними жанровими моделями. У творі «Homo ludens XI або Кілька конкурсних sms-ок» для фагота соло В. Рунчак цілком у дусі інструментального театру, який уже став прикметою мистецтва постсучасності, відтворює засобами духового виконавства новий спосіб діалогічного спілкування, редукованого до смс-повідомлень.

Діалог глухих (3-й тип за М. Бахтіним) можна яскраво проілюструвати прикладами з творчості Сергія Зажитка. Зокрема, у його творі-присвяті «Семюелю Беккету» для контрабаса й актора введено партію «німого» читця, який звертається до залу «німою мовою»: виконавець

використовує ефектні, патетичні пози, міміку, жестикуляцію, якою зазвичай послуговуються під час публічних виступів, проте виступ відбувається за повної відсутності звуку, як у німому кіно, що підкреслює абсурдність, комічність ситуації.

Діалог мертвих (або діалог мовчання) найкраще ілюструють медитативні композиції В. Сильвестрова, С. Луньова, В. Польової, О. Щетинського.

Звісно, описаними у М. Бахтіна чотирма типами діалогічних відносин не вичерпується тема діалогу культур у сучасній українській музиці. Можемо погодитися з думкою Т. Гусарчук про те, що «високохудожня й високодуховна творчість українських композиторів надає все нові переконливі свідчення плідності діалогу сучасності й минулого, поєднання багатоміжових національних традицій і потужної енергії оновлення» (Гусарчук, 2018, с. 17).

Водночас розгляд творчості сучасних українських композиторів у контексті діалогу культур переконує нас у тому, що сучасне мистецтво не варто ототожнювати з постсучасним (тобто постмодерним): сучасне мистецтво не завжди відповідає стильовим засадам постмодернізму й використовує у своєму арсеналі не лише постмодерністські художні прийоми. Власне, розглянуті на прикладі новітньої української композиторської творчості типи діалогу за класифікацією М. Бахтіна можуть бути віднесені до постмодерністського світогляду лише частково. Сучасне мистецтво є набагато ширшим у своїх видах, формах, жанрово-стильових та інших виявах, змістовно більш складним, глибоким, неоднозначним як у стильовому аспекті, так і в плані концептуального наповнення.

## **УКРАЇНСЬКЕ МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО НА ЗЛАМІ ХХ – ХХІ СТОЛІТЬ: У ПОШУКАХ НОВИХ ТРАЄКТОРІЙ РОЗВИТКУ**

Сучасне мистецтвознавство, як і інші гуманітарні науки, перебуває в процесі формування нового погляду на зміст культури і мистецтва ХХ–ХХІ століть. Із занепадом радянської ідеологічної доктрини, яка через історичні обставини була й головним вектором мистецтвознавчих досліджень, виникло неймовірне плюралістичне розмаїття наукових концепцій і методів, у тому числі щодо періодизації мистецьких явищ новітньої історії. Одна з нових концепцій ґрунтується на засадах того,

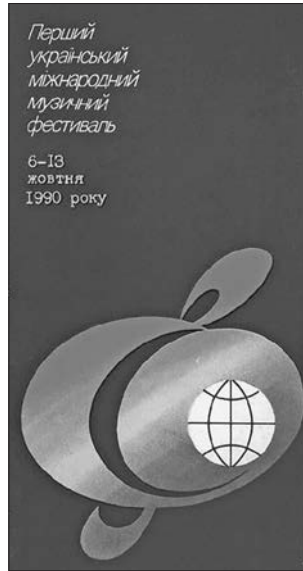
що кожне десятиріччя ХХ століття мало свої характерні особливості, пов'язані із політичними змінами в суспільстві, що зумовило певну внутрішню періодизацію явищ культури й мистецтва. Якщо розглядати історичний відтинок часу від другої половини ХХ століття до сьогодні, то кінець 1950-х– перша половина 1960-х років були періодом радикального соціокультурного оновлення — «хрущовської відлиги» та появи пов'язаних із нею художніх явищ епохи «шістдесятництва» як нової естетичної платформи авангардних пошуків. Від другої половини 1960-х до початку 1980-х у період стагнації і тривалого економічного застою в країні різні види мистецтва демонструють продовження стадії активного розвитку й пошуку нових типів світовідчуття, увиразнюються тенденції полістилістики, нової фольклорної хвилі, сплеску неоромантичних пошуків. Від другої половини 1980-х до початку 1990-х відхід від тоталітаризму в суспільстві позначився процесами подальшої плюралізації думок, а в мистецтві — урізноманітненням творчих пошуків, визріванням ідей постмодернізму. Період від 1991-го року, пов'язаний із розбудовою нових незалежних держав на теренах колишнього Радянського Союзу, у мистецтві, відповідно, активізував процеси формування національних культур та розширення діапазону творчих пошуків у різних національних школах.

Головним здобутком у сфері культури й мистецтва від початку 1990-х років була чи не вперше з радянських часів отримана реальна свобода слова. Цензура значно послабила свої позиції, а потім узагалі була скасована. Реальними стали й інші громадянські права: свобода совісті та віросповідання, свобода громадських об'єднань. Пробудження громадянської свідомості, пов'язане з процесами «перестройки», принесло довгоочікувану свободу для духовного життя соціуму. У суспільстві розпочинався більш послідовний критичний аналіз власної історії, що зачепив уже не тільки сталінську епоху, як під час «хрущовської відлиги» 1960-х років, а й торкнувся ленінського періоду історії. Відбувалися процеси реабілітації та відродження у власне мистецькій сфері: поверталися з забуття поети й філософи Срібного віку та Розстріляного Відродження, відкривався цілий шар творчості митців, котрі жили й працювали в еміграції. Святкування 1000-ліття Хрещення Київської Русі (1988) та зняття офіційних заборон на релігію спровокувало справжній релігійний бум та сплеск духовної хорової творчості. Основою для відродження духовної творчості стала православна хорова традиція, що в попередні століття сягала вершинних виявів у творчості Дмитра Бортнянського, Максима Березовського, Артемія Веделя та ін. Першими зразками нової духовної музики, яка

належить до православного літургійного обряду, стали твори таких українських композиторів, як Леся Дичко («Літургія № 1», «Літургія № 2», «Урочиста Літургія»), Віктор Камінський («Архиєрейська Літургія»), Олександр Козаренко («Архиєрейська Літургія»), Мирослав Скорик («Літургія святого Йоанна Золотоустого») та ін. До сфери духовної музики належить й інша частина композиторської творчості, яка прямо не відтворює літургійний канон, але пов'язана з інтерпретацією текстів Святого Письма в інших жанрових формах (наприклад, «Панахида за померлими з голоду» на сл. Д. Павличка Є. Станковича, кантата «Роздество Іоанна Предтечі» для дитячого хору та ударних О. Щетинського, ораторія «Благодатна Марія» на сл. П. Тичини і «Чотири молитви до Пресвятої Богородиці» для тенора, мішаного хору та симфонічного оркестру І. Тараненка тощо).

Після виведення радянських військ із Афганістану (1988) було знято культурне ембарго, що дало змогу розпочати справжній діалог культур: до СРСР почали приїздити з гастрольями найкращі оркестри та оперні театри світу (Чиказький, Нью-Йоркський симфонічні оркестри, Берлінський філармонійний оркестр, Міланський оперний театр Ла Скала, німецькі оперні театри тощо). Помітно позвавилося музично-культурне життя: значно оновився й збагатився репертуар театральних концертних організацій, традиційні огляди радянської музики втратили номенклатурно-офіційний характер, їм на зміну прийшли численні музичні фестивалі.

Стимулом до виникнення більшості новаторських починань того часу було прагнення протиставити нові форми концертної і творчої практики офіційним вимогам Спілки композиторів. Та й сама спілка, позбувшись ідеологічної і, головне, фінансової підтримки держави, що розпалася, уже не могла провадити колишню політику й повністю втратила свій фінансово-економічний вплив на митців. У цій атмосфері ще в 1989 році виник перший в Україні міжнародний музичний фестиваль «Київ Музик Фест», який став альтернативою традиційним спілчанським оглядам композиторської творчості. Біля витоків цього фестивалю стояв видатний український композитор Іван Карабиць (1945–2002), котрий був його очільником упродовж перших 12 років існування. Згодом почали виникати за моделлю «Київ Музик Фесту» інші подібні фестивалі в регіонах України, які й до сьогодні є репрезентантами найновішої композиторської творчості («Контрасти» у Львові, «Два дні й дві ночі нової музики» в Одесі, «Харківські музичні асамблеї» тощо). Також Іван Карабиць стояв біля витоків започаткування в Україні й упродовж низки років був головою журі першого українського



*Буклет Першого українського міжнародного музичного фестивалю «Київ Музик Фест» (1990 рік)*

міжнародного виконавського конкурсу — Міжнародного конкурсу молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця.

Однією з важливих тенденцій новітнього українського музичного мистецтва стало знайомство з музикою української діаспори. До програм міжнародних музичних фестивалів, окремих концертних проєктів, навчальних курсів у мистецьких закладах вищої освіти почали включати твори представників української діаспори. Сьогодні в середовищі музикознавців поширилася ідея інтегрованого підходу до вивчення історії української музики ХХ–ХХІ століть із долученням творів не тільки композиторів материкової України, а й закордонних українців, які ідентифікують себе зі своєю історичною батьківщиною і не втратили духовний зв'язок з нею.

У композиторській творчості від кінця 1980 — початку 1990-х років відбувалися процеси плюралізації, урізноманітнення творчих пошуків, увиразнення нових тенденцій образного змісту та естетики творів, які, зокрема, полягали в гуманістичній спрямованості, увазі до внутрішнього світу людини; інтелектуалізації, концептуалізації мистецтва, апеляції до підготовленої аудиторії; розкритті заборонених раніше тем (наприклад, таких як теми Розстріляного Відродження, Голодомору в Україні 1932–1933 років тощо); актуалізації сатирично-гротескних підтекстів у творах, зверненні до естетики абсурдизму тощо.

Однією з найважливіших змістових тенденцій мистецтва останньої третини ХХ ст. є його гуманістична спрямованість. Основна проблематика творів цього періоду пов'язана з прагненням митців до правдивого

відображення подій історії, морального вдосконалення людини, її духовного очищення й відродження. У багатьох творах домінантними стають духовні виміри, ідеї покаяння; проблема «Людина – Сучасність» вирішується в інтелектуальній, духовній площині. Після тривалого періоду ідеологічних гасел, соціальної заангажованості, нівелювання особистості вперше зазвучав голос митця, з'явився інтерес до особистості людини, її внутрішнього світу. Ця тема стає провідною в літературі, музиці, художньому мистецтві, театральних постановках, зразках кінематографу, створених на основі сучасних сюжетів. Особливо актуальною є тема духовності людини — моральності її вчинків, психологічної свободи, особистої відповідальності перед самим собою і суспільством, місця людини в соціумі та взаємовідносин із ним, збереження історичної пам'яті, покаяння тощо.

Однією з домінуючих у мистецтві стає тема покаяння, яка «проростає» в літературних, театральних, кінематографічних, музичних полотнах. Справжнім духовним одкровенням для українського суспільства кінця ХХ століття стала публікація і широкий резонанс видатного роману Олеса Гончара «Собор». Письменник написав його ще в 1968 році, але в ті часи твір визнали творчою невдачею письменника, розгорнулася кампанія з шельмування роману та його автора, твір було заборонено до публікації впродовж 20 років. Насамкінець, після публікації роману в 1988 році про нього заговорили. Головний конфлікт твору — зіткнення високої духовності, людяності, правди з облудним фарисейством чиновників, кар'єристів і бюрократів; боротьба народу за збереження свого національного коріння, історичної пам'яті. Порушуючи проблему історичної пам'яті, О. Гончар у своєму романі звертається до часів героїчної козаччини, возвеличує народних витязів давнього й недавнього минулого. З проблемою історичної пам'яті органічно пов'язана й інша — потреба «собору душ», тобто духовної і моральної краси, особистої причетності людини до історичного буття свого народу, прагнення до суспільної гармонії і взаємоповаги. О. Гончар у своєму романі засудив фізичну й духовну руйнацію людської сутності через постійно присутній у тексті образ собору. Цей образ безпосередньо впливає на хід подій, є не просто історичним пам'ятником, а виступає символом культурних цінностей народу, духовної єдності поколінь, минулого й сучасного, незнищенності народної пам'яті.

У 1984 році на екранах тоді ще Радянського Союзу з'явився двосерійний фільм грузинських кінематографістів «Покаяння», який згодом отримав численні призи, у т. ч. Канського міжнародного кінофестивалю (1987). У фільмі втілено збірний образ тоталітарних країн і диктаторів першої

половини 20 століття. Фільм насичений різного роду символікою, у ньому є багато алегоричних і навіть кітчевих моментів. Зокрема, представники репресивно-каральних органів упродовж усього фільму виконують свої функції у середньовічних латах зі списками, уособлюючи душевне й духовне убозтво, темряву, нищість, середньовічне мракобісся. У картині багато християнської символіки, зокрема храм як головна духовна православна святиня — образ, який супроводжує головну героїню фільму Кетеван із самого дитинства. Червоною ниткою через увесь фільм проходить тема Храму як образ соборного храму душі. Тема мучеництва й несправедливого засудження художника Сандро Барателі прямо перегукується з біблійною темою страждань Ісуса Христа. Упродовж фільму часто в кадрі й у звуковому полі картини з'являється вода — символ фізичного й духовного очищення. У картині багато класичної музики, яка не лише звучить за кадром, а й у виконанні самих героїв фільму. Наприклад, міський голова Варлам має гарний голос (тенор), що теж споріднює цей образ із образом Сталіна, який добре співав і взагалі любив музичне мистецтво. Так, прийшовши привітати Ніно з днем народження, Варлам виконує в супроводі своїх підлеглих відому грузинську пісню в традиціях народного багатоголосся. Художник Сандро Барателі, батько Кетеван, перед своїм арештом тихенько награв на роялі прелюдію «Кроки на снігу» Дебюссі. У гротескно-трагічній сцені очної ставки Сандро Барателі з його другом Міхаїлом у в'язниці одна з другорядних героїнь одягнута в костюм Феміди, а за кадром звучить Весільний марш Мендельсона з музики до драми «Сон літньої ночі», що символізує «одруження» влади з правосуддям у тоталітарній державі. Також у звукове поле фільму вплетено фрагменти з відомих класичних творів Людвіга ван Бетховена — Оду до радості з фіналу 9-ї симфонії і першу частину «Місячної сонати», що є символом краси й вічних людських цінностей. Цей фільм спричинив справжній духовний вибух у тодішньому радянському суспільстві, сприяв остаточному руйнуванню основ тоталітарної держави, у якій відсутні поняття моралі та духовності.

1980–1990 роки позначилися появою цілої низки музичних творів, де так чи інакше ставиться питання гріхопадіння людини на найнижчі щаблі моралі. Тільки через очищення людство зможе увійти в наступну еру свого існування, тільки через покаяння можна спробувати дати життя новим поколінням. Про це — «Реквієм» Едісона Денисова й «Сім слів Ісуса на хресті» Софії Губайдуліної, «Канон покаянен» Арво Пярта, твори Гіі Канчелі та Авета Тертеряна, опера Родіона Щедріна «Лоліта» (за романом В. Набокова) та багато інших творів.

Не стоїть осторонь і українська музика. Цікавими зразками «покаянних» творів зі своєрідною трактовкою ідеї є «Покаянний вірш» для скрипки й струнного оркестру І. Щербакова, «Плач і молитва» для симфонічного оркестру В. Бібіка, «Кадіш-реквієм» для солістів, хору та симфонічного оркестру Є. Станковича, Третій концерт для оркестру «Голосіння» І. Карабиця, «Покаянний псалом» для симфонічного оркестру М. Скорика, твори композиторів молодшого покоління — В. Рунчака, В. Зубицького та ін.

Звернення митців до проблем високого духовного порядку, апеляція до підготовленої, освіченої, інтелігентної, ерудованої аудиторії, здатної розшифрувати приховані смисли, підтексти, символи, що вкладаються автором у твір, і, відповідно, ускладнення художньої мови свідчать про тенденцію інтелектуалізації, концептуалізації мистецтва на зламі століть. Одним із виявів інтелектуалізації та концептуалізації сучасного мистецтва стає його насиченість символами. ХХ століття є абсолютно винятковим у історії музики тим, що в жодну попередню епоху не існувало такої потужної наснаженості мистецтва символами. ХХ ст. — епоха гіпертрофованого інтелектуалізму, зашифрованих значень, закодованих символів, стильових алюзій. Особливо прикметною в процесі інтелектуалізації музичного мистецтва є остання третина ХХ ст. — час розквіту творчих пошуків композиторів-авангардистів. Композитори звертаються до сюжетів і власне поезії символізму початку ХХ ст. (серед поетів найбільш популярними є О. Блок, О. Мандельштам, Ф. Сологуб, М. Заболоцький та ін.). Естетика символізму особливо яскраво втілюється в камерно-вокальному та хоровому жанрах (хори на вірші Ф. Тютчева та О. Блока, Два романси на вірші О. Блока, Чотири пісні на вірші О. Мандельштама, вокальний цикл «Ступени» та інші твори Валентина Сильвестрова, Камерна кантата № 4 на вірші О. Мандельштама та М. Заболоцького Олега Киви тощо). З іншого боку, символічність у композиторській творчості останньої третини ХХ ст. представлена більш широко — в алегоричності, неоднозначності художніх образів, проникненні в міфологію та естетику неєвропейських цивілізацій (наприклад, числа символика в «П'яти мініатюрах» для фортепіано або східна символика в «П'яти піснях» на вірші Р. Тагора Івана Карабиця (2000–2001), про що пише О. Гуркова (2016). У творах молодшого покоління композиторів ця тенденція виявляється в залученні принципів музичного цитування і стилізації музики минулих епох, зверненні до літературних паралелей у сюжетних фабулах музично-сценічних творів, явищах інструментального театру й поліфонії шарів у партитурах, використанні сучасних композиторських

і розширених виконавських технік, активізації процесів музичної комунікації, комп'ютеризації усього творчого процесу тощо.

Серед тем, які вперше з'явилися в музичному мистецтві на зламі століть – заборонені раніше теми трагедій українського народу, які замовчувалися радянською владою. Це теми Голодомору, Бабиного Яру, інші болючі моменти нашої історії. На початку 1990-х у межах КМФ було проведено конкурс творів на тему Голодомору. Загалом, можна помітити, що світогляд українських композиторів еволюціонував у бік трагічних тем. Трагедійна тематика почала з'являтися навіть у тих композиторів, для яких раніше був характерний інший, більш світлий тип світовідчуття. Наприклад, Мирослав Скорик за своїм типом композиторського мислення в ранньому й середньому періодах творчості наближався до прокоф'євського типу мислення, для якого характерні часті зміни контрастних настроїв і станів. А в останньому періоді творчості він розкрив у своїй творчості різні грані трагічного світовідчуття.

Специфічне сприйняття навколишнього світу й соціуму, пошук оригінальних засобів сюжету, образної драматургії та художньої мови (зокрема символічних) для викривального відображення дійсності привели митців до сатирично-гротескної та абсурдистської спрямованості творів.

Сатирична лінія в сучасному мистецтві простягається від початку ХХ століття (згадаймо твори Михайла Зощенка, роман «12 стільців» та інші твори творчого тандему Ільфа й Петрова). У середині ХХ століття сатирична спрямованість творів простежуються в Дмитра Шостаковича пізнього періоду його творчості: «Сатири» — п'ять романсів на слова Саші Білого для сопрано і фортепіано (1960), П'ять романсів на тексти з журналу «Крокодил» для баса і фортепіано (1965), вокальний цикл «Чотири вірші капітана Лебядкіна» на слова Федора Достоєвського (з роману «Біси», 1974). У цьому ж ряду стоять і твори інших композиторів: вокальний цикл «Сатири» (сл. А. Григуліса) для голосу і фортепіано Валерія Гавриліна (1959), курортна кантата «Бюрократіада» для солістів, хору та оркестру на тексти інструкції для відпочивальників у пансіонаті «Курпати» Родіона Щедрина (1963), вокальний цикл «Повісті» (сл. О. Куліча) Івана Карабиця (1975), вокальний цикл О. Злотника «Облачність» (2000) тощо.

Злам століть характеризується в українській музиці концептуалізацією явища музичного абсурдизму, що склалося в окрему яскраву тенденцію (твори В. Рунчака, С. Зажитька, С. Ярунського) під впливом фундатора музичного акціонізму та інструментального театру абсурду

в музиці, відомого аргентино-німецького композитора Маурісіо Кагеля. Наприклад, один із творів С. Зажитька під дивною назвою Речитатив та арія тіні батька Миколи Нечипорука з опери «Легенди Нанало-ямайського округу» (2010) — це пародія на драматичні оперні арії і взагалі на оперне мистецтво з його несправжністю, надуманістю й ходульністю текстів, заплутаністю і відсутністю сенсу в сюжетах.

Прикметою музичного мистецтва зламу ХХ–ХХІ століть є тенденції видовищності й театралізації. Видовищний аспект, закладений ще в синкретизмі прадавніх культур, де були злиті воедино звукові та візуальні коди, свого часу визначив появу театру, який упродовж багатьох століть був одним із найбільш масових і демократичних форм мистецького спілкування. На новому витку історичної спіралі посилена увага композиторів до зорового ряду, введення додаткових візуальних елементів, що посилюють видовищність музично-театральних форм, їх здатність привернути увагу величезних глядацьких аудиторій значною мірою визначають популярність музично-сценічних жанрів у сучасній культурі та є чи не єдиною альтернативою масовим естрадним шоу та примітивним шаблонам медійних комунікацій. Тенденція видовищності й театралізації проникає також у сферу інструментальної музики, зумовлюючи появу такого явища, як інструментальний театр. Видовищними й театралізованими за своєю суттю є експерименти сучасних композиторів у сфері нових для української музики жанрів хепенінгу й перформансу. Яскравий приклад одного з перших українських музичних перформансів – диптих для ансамблю солістів та симфонічного оркестру «Трансформа» (1993) Вікторії Польової.

Однією з провідних тенденцій музичного мистецтва останньої третини ХХ ст. стало жанрово-стильове й технологічне оновлення. Із занепадом соцреалізмівських канонів митці отримали можливість більш вільного самовираження, унаслідок чого виникло неймовірне різноманіття творчих ідей, концепцій, технік і стильових систем, розпочалися процеси плюралізації, урізноманітнення творчих пошуків. Водночас, ці бурхливі процеси не привели до радикальних стильових змін у композиторській творчості. Кардинально нових стильових напрямів не виникло, творчі уподобання композиторів оберталися навколо засобів неокласицизму, неоромантизму, неофольклоризму, полістилістики, мінімалізму, «нової простоти»; з'явилося чимало синтетичних («інтерактивних») композицій, перформансів, творів, у яких поєднуються елементи серйозних та розважальних жанрів. Невіддільною складовою сучасного композиторського мислення стали композиторські техніки, більшість із яких виникла й концептуалізувалася в музичних творах переважно

західноєвропейських композиторів у першій половині – середині ХХ століття. Практично всі ці техніки описані у відомій праці чеського музикознавця Цтирада Когоутека (1976). Це розширено-тональна й модальна техніка, додекафонія або серійна техніка, пуантилізм, алеаторика, сонористика, стохастична музика, алгоритмічний метод композиції, мінімалізм як філософська концепція і репетитивна техніка як її матеріалізований вияв, електронна музика в її численних різновидах (електроакустична, конкретна, комп'ютерна, акусматична, спектральна тощо), інші авторські техніки.

Наприкінці ХХ — з початку ХХІ століття відбулося певне зміщення акцентів у жанрово-стильовій палітрі сучасної української музики. Система державного замовлення на симфонічні, кантатно-ораторіальні, оперні, балетні твори, що існувала в радянський час, припинила своє існування, а значна затратність матеріальних і людських ресурсів спричинила зниження популярності великих циклічних жанрів. У цьому зв'язку небувалою раніше в українській музиці розквіту зазнали значно мобільніші камерно-інструментальні та камерно-вокальні жанри.

За роки незалежності України відбулося справжнє відродження вітчизняної хорової культури. Розквіту хорової справи в Україні сприяла діяльність провідних хормейстерів Павла Муравського, Анатолія Авдієвського, Євгена Савчука, Миколи Гобдича та ін., відомих і нових високопрофесійних хорових колективів. Велику увагу розвитку хорового жанру приділяють композитори старшого й середнього покоління, які за два останні десятиліття написали значну кількість хорових творів духовної і світської тематики. Жанрово-стильові архетипи творів духовного спрямування поділяються на численні традиційні й новаторські жанри, пов'язані як із канонічними, так і з неканонічними (авторськими) текстами. Хорова музика світського змісту також зазнала значного оновлення. Звільнившись із «прокрустового ложа» методу соцреалізму під час хрущовської «відлиги», композитори вийшли на нові шляхи розвитку кантатно-ораторіального жанру. Спостерігається відхід від урочисто-славильного варіанту жанру, значно розширюється тематика та літературна основа творів: до «вічних» тем мистецтва (історичні долі вождя і народу, Поета, Батьківщини тощо) додаються нові (тема покаяння, релігійно-християнська, гостро сучасна тематика тощо). Кантатно-ораторіальний жанр також стає полем застосування нових, зокрема авангардних засобів музичної виразності. Кантата та ораторія «включаються» в плюралістичне різнобарв'я нових стильових пошуків — неофольклорних, неоромантичних, необарокових, полістилістичних тощо, а також у контекст постмодерністських пошуків, тенденцій «камерності», жанрової дифузії.

Від 1990-х років в Україні почала активно розвиватися електронна музика як специфічний вид композиторської творчості й нова сфера експериментів зі звуком. Завдяки можливості опанування сучасних музичних комп'ютерних технологій українські митці отримали як якісно нові засоби для музичної творчості — композиторської та виконавської, так і інструменти для навчання та здійснення наукових досліджень. Серед композиторів нового покоління, які використовують електронні технології у своїй творчості, — Алла Загайкевич, Максим Абакумов, Ігор Гайденко, Святослав Луньов, Іван Небесний, Данило Перцов, Кармелла Цепколенко, Іван Тараненко, Андрій Карнак, Сергій Пілютиков, Людмила Юріна, Юлія Гомельська, Олексій Войтенко, Остап Мануляк, Святослав Крутиков, Любава Сидоренко, Катерина Оленич, Анастасія Комлікова, Марина Фрідман, Анастасія Архангородська, Максим Шалигін, Олексій Ретинський, Юрій Булка, Сергій Леонт'єв, Анна Юферова та ін.

Загалом, у період останньої чверті ХХ — початку ХХІ століть в українській музиці плідно працює декілька поколінь українських композиторів:

- композитори-представники музичного авангарду 1960-х років: В. Сильвестров, В. Годзяцький, Л. Грабовський, Л. Дичко, М. Скорик, Г. Ляшенко, В. Загорцев, Л. Колодуб, Ю. Іщенко, В. Губаренко, В. Губа, А. Караманов та ін.;

- композитори, які прийшли в музику в 1970-х роках: Є. Станкович, І. Карабиць, Я. Губанов, О. Костін, В. Зубицький, О. Кива та ін.;

- композитори, які прийшли в музику в 1980–1990-х роках: І. Щербаков, Г. Гаврилець, О. Скрипник, В. Польова, О. Щетинський, О. Грінберг, О. Гугель, С. Пілютиков, К. Цепколенко, О. Козаренко, В. Рунчак, М. Денисенко, І. Тараненко, С. Зажитько, Л. Юріна, М. Ковалінас, А. Загайкевич, С. Луньов, І. Олексійчук, І. Гайденко, І. Небесний, А. Карнак, Ю. Гомельська та ін.;

- Наймолодше покоління, яке прийшло в музику в 2000-х роках: Б. Кривопуст, О. Безбородько, О. Войтенко, Д. Перцов, З. Алмаші, Л. Сидоренко, М. Шалигін, М. Абакумов, О. Войтенко, О. Мануляк, С. Крутиков, К. Оленич, А. Комлікова, М. Фрідман, А. Архангородська, О. Ретинський, Ю. Булка, С. Леонт'єв, І. Разумейко, Р. Григорів, А. Мерхель та ін.

### *Використані джерела за Розділом першим*

**Алексеев, М. П.** (1964). Очерки истории испано-русских литературных отношений. Л.: Изд. Ленингр. унив.

**Алієва, З.** (2011). Імагологічний дискурс нової художньої парадигми, тенденції культурної глобалізації і культурної автономії (Схід / Захід). *Perspektywy rozwoju*

nauki. С. 28–36. Режим доступу: [http://xn--e1aajfpcds8ay4h.com.ua/files/image/konf%2011/doklad\\_11\\_2\\_09.pdf](http://xn--e1aajfpcds8ay4h.com.ua/files/image/konf%2011/doklad_11_2_09.pdf) (дата звернення: 06.10.2020).

**Алієва, З.** (2013). Лінгвістичний аспект міжкультурної комунікації: імагологічний дискурс. *Вісник Черкаського університету*. Філологічні науки. Черкаси: Черкаський університет. № 5. С. 131–137.

**Алієва, З.** (2013). Образ «Я» / Інший як проблема імагології. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки*. Філологічні науки. Літературознавство. Луцьк: Східноєвропейський університет імені Лесі Українки. № 13. С. 3–6.

**Апресян, Р.** (2014). Проблема Другого в філософії Аристотеля. Етичеська думка, № 14. С. 65–85. Режим доступу: <https://cyberleninka.ru/article/n/problema-drugogo-v-filosofii-aristotelya> (дата звернення: 04.10.2020).

**Басенко, І. В.** (2014). Образ німців у воєнній поезії: за матеріалами преси Києва (серпень-грудень 1914 р.). *Український історичний журнал*, № 3. С. 70–77.

**Бахтин, М.** (1986). Проблема текста в лінгвістичній, філологічній і інших гуманітарних науках. Опыт філософського аналізу. *Естетика словесного творчествa*. Сост. С. Г. Бочаров: 2-е изд. М.: Искусство. С.297–325. Режим доступу: <http://www.infoliolib.info/philol/bahtin/probltext.html#1> (дата звернення: 16.10.2020).

**Бахтин, М. М.** (1986). Проблема речевих жанрів. *Естетика словесного творчествa*. М.: Искусство. С. 250–296.

**Берегова, О.** (1999). Постмодернізм в українській камерній музиці 80-90-х років ХХ сторіччя: монографія. К.: НПУ. 141 с. ISBN 966-7547-05-1

**Берегова, О.** (1999). Тенденції постмодернізму в сучасній українській камерній музиці. До проблеми художньої картини світу на межі століть. *Педагогічна наука та мистецтвознавство на межі століть*: 36. наук. праць. Харків. С. 5–13.

**Берегова, О.** (2000). Культура сучасної доби: проєкт постмодернізму. *Повіт*: наук. видання Українського центру культурних досліджень та Київського національного університету культури і мистецтв. Укл. Ківшар Т. І., Петрова І. В. Київ. С. 14–19.

**Берегова, О.** (2000). Сильові тенденції в камерній музиці українських композиторів 80-90-х років ХХ сторіччя. Ситуація постмодерну. *Українське музикознавство*, вип. 29. К.: НМАУ. С. 103–108.

**Берегова, О.** (2000). Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80–90-х років ХХ сторіччя: дис...канд.мистецтвознавства, 17.00.03 – музичне мистецтво. Київ. 240 с.

**Берегова, О.** (2001). Проблематика творів сучасних українських композиторів у контексті ідей постмодернізму. *Українське музикознавство: науково-методичний збірник*. Вип. 30. К.: НМАУ. С. 150–156.

**Березовчук, Л.** (1979). О типологии межкультурных взаимодействий в музыке. *Стилевые тенденции в советской музыке 1960–70-х гг.* Л.: ЛГИТМиК. С. 164–181.

**Беспалая, О.** (2014). После постмодерна: альтермодерн, трансмодерн, постпостмодерн... *Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки*, № 3. С. 20–22.

**Більченко, Є.** (2012). Концепт Іншого в сучасній гуманістиці: трансценденталізм versus діалогізм. *Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки*, вип. 15. С. 9–15.

**Більченко, Є.** (2017). «Четверта хвиля»: людина як культурний шизоїд і нова освіта. *СХІД*, No 5 (151). С. 65–70.

**Бодріяр, Ж.** (2004). Символічний обмін і смерть: Пер.з фр. Леоніда Кононовича. Львів: Кальварія. 376 с.

**Бодріяр, Ж.** (2004). Симулякри і симуляція: Пер.з фр. Володимира Ховхуна. Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 230 с.

**Бойцов, М. А.** (2010). Что такое потестарная имагология? *Власть и образ. Очерки потестарной имагологии*. Под ред. М. А. Бойцова и Ф. Б. Успенского. СПб.: Алетейя. С. 5–37.

**Бойцов, М. А.** (Отв. ред.). (2010). *Власть и образ: очерки потестарной имагологии*: сб. ст. СПб.

**Бондарчук, Т.** (2013). Національний прояв тенденцій постмодернізму в образотворчому мистецтві. *Культура і сучасність*. № 1. С. 138–143.

**Боплан, Г. Л. де.** (1990). Опис України, кількох провінцій Королівства Польського, що тягнуться від кордонів Московії до границь Трансильванії, разом з їхніми звичаями, способом життя і ведення воен. К.: Наук. думка; Кембрідж (Мас.): Укр. наук. ін-т. 256 с.: іл.; de Beauplan, G. Description d'Ukraine des contrées du Royaume de Pologne, contenues depuis les confins de la Moscovie, insques aux limites de la Transilvanie. Par le Sieur de Beauplan. A. Rouen, Chez Jacques Cailloué, 1651. Режим доступу: <http://litopys.org.ua/boplan/bop01.htm> (дата звернення: 07.10.2020).

**Бубер, М.** (1993). Я и Ты: Пер. с нем. Ю.С. Терентьев, Н. Файнгольд. М.: Высш. шк. 175 с.

**Бубер, М.** (1995). Два образа веры. М.: Республика. 464 с.

**Будний, В.** (2007). Розгадка чарів Цірцеї: національні образи та стереотипи в освітленні літературної етноімагології. *Слово і час*. № 3. С. 52–63.

**Будний, В. В., & Ільницький, М. М.** (2008). Порівняльне літературознавство. Київ: Києво-Могилянська академія. 430 с.

**Вальденфельс, Б.** (2002, 2004). Топографія Чужого: студії до феноменології Чужого: посібник з філософських дисциплін: Пер. з нім. В. І. Кебуладзе. К.: ППС. 206 с.

**Вельш, В.** (1992). «Постмодерн». Генеалогія і значення одного спорного поняття. Путь 1. Москва. С. 109–136.

**Веселовский, А.** (1873). Сравнительная мифология и ее метод. *Вестник Европы*. Кн. V Октябрь. С. 637–680.

**Веселовский, А.** (1938). *Собр. соч.* Т. 16. Статьи о сказке. М.-Л. С. 83–127 (подготовка текста и комментарий В. Я. Проппа). Режим доступу: [http://az.lib.ru/w/weselowskij\\_a\\_n/text\\_1873\\_sravn\\_mifologia.shtml](http://az.lib.ru/w/weselowskij_a_n/text_1873_sravn_mifologia.shtml) (дата звернення: 07.10.2020).

**Габермас, Ю.** (2001). Філософський дискурс модерну: Пер.з нім. та комент. В. М. Купліна. К.: Четверта хвиля. 424 с.

**Гарбузюк, М.** (2019). Образ України у польському театрі XIX ст.: имагологічний аспект: дис...докт. мист. 17.00.02 – театральне мистецтво. К.: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. 397 с.

**Гачев, Г.** (1995). Национальные образы мира. Космо–Психо–Логос. М.: Издательская группа «Прогресс» – «Культура». 480 с.

**Гачев, Г.** (2008). Ментальности народов мира. Москва.

**Герчикова, И. А.** (2012). Имагологические исследования за рубежом. *Славяноведение*, № 4. С. 107–112.

**Грабович, Гр.** (1997). Єврейська тема в українській літературі XIX та початку XX сторіччя: у кн.: Грабович Гр. До історії української літератури: Дослідження, есе, полеміка. Київ: Основи. С. 238–258.

**Гуменюк, Т.** (1999). Жак Деррида и постмодернистское мышление. Киев. 326 с.

**Гундорова, Т.** (2013). Післячорнобильська бібліотека: український літературний постмодернізм. К.: Критика. 344 с.

**Гундорова, Т.** (2013). Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми: статті та есеї. Київ: Грані-Т. 548 с.

**Гуркова, О.** (2016). Творчість І. Карабиця в контексті жанрово-стильових тенденцій в українській музиці останньої третини XX століття: дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Київ. 225 с.

**Гусарчук, Т.** (2018). Діалог століть у «Хоровому концерті пам'яті Артемія Веделя» Світлани Острової на тексти Григорія Сковороди. *Young Scientist*, № 3 (55). С. 14–18.

**Деррида, Ж.** (2000). О грамматологии: Пер. с фр. и вст. ст. Н. Автономовой. М.: Ad Marginem. 512 с.

**Дженкс, Ч.** (1985). Язык архитектуры постмодернизма. Перевод с английского А. Рябушина, М. Уваровой; под ред. А. Рябушина, В. Хайта. М.: Стройиздат. 136 с., ил. Перевод издания: *The Language of Post-Modern Architecture: Charles A. Jencks*. Rizzoli.

**Дизерінк, Х.** (2011). Імагологія та питання етнічної ідентичності. *Літературна компаративістика*, вип. IV: Імагологічний аспект сучасної компаративістики: стратегії та парадигми. Ч. II. Київ: Стилос. С. 382–395.

**Дорогавцева, И.** (2006). Проблема Другого в западной культуре: автореф. дис.... канд. культурологии, специальность 24.00.01 Теория и история культуры. Чита. Режим доступу: <http://cheloveknauka.com/problema-drugogo-v-zapadnoy-kulture> (дата звернення: 04.10.2020).

**Елистратов, В. С.** (1994). Россия как миф (к вопросу о структурно мифологических типах восприятия России Западом). *Россия и Запад: диалог культур*. Вып. 3. С. 12–34.

**Ерофеев, Н. А.** (1982). Туманный Альбион. Англия и англичане глазами русских 1825—1853 гг. Москва.

**Забіяка, І. В.** (2013). Імагологічний аспект вивчення сучасної чеської та української літератур. *Компаративні дослідження слов'янських мов та літератур*. Вип. 21. С. 213–219.

**Забужко, О.** (2016). «І знов я влізаю в танк...». Вибрані тексти 2012 – 2016: Статті, есе, інтерв'ю, спогади. Київ: Комора. 416 с.

**Ілечко, М.** (2018). Тенденції розвитку сюїти в творчості українських композиторів: діалог «бароко – XX століття». *Young Scientist*, № 2 (54). С. 513–516.

**Карнаухова, В.** (1999). Диалог с классическим наследием в хоровых сочинениях Макса Регера. *Искусство XX века: диалог эпох и поколений*: сб. ст. Т. I. Нижний Новгород: Нижегородская государственная консерватория имени М.И. Глинки; Институт «Открытое общество» (Фонд Сороса). С. 89–97.

**Карпенко-Иванова, У. А.** (2006). Фрейм «Вооруженное противостояние» в русской, английской, итальянской культурно-языковой традиции. К.: Изд. дом Дмитрия Бурого. 232 с.

**Келюх, В.** (2018). Метамоделізм як компроміс між вічністю і тимчасовістю. *Сучасні проблеми архітектури та містобудування*, вип. 51. С. 45–49.

**Кіор, Н.** (2010). Літературна імагологія: вивчення образів наших етнокультур у національній літературі. *Питання літературознавства*, вип. 79. С. 290–299.

- Когоутек, Ц.** (1976). Техника композиції в музиці ХХ століття. М.: *Музыка*. 358 с.
- Козаренко, О.** (2011). Національна музична мова в дискурсі постмодернізму: в кн.: Козаренко О. *Феномен української національної музичної мови*. Львів, Вид. НТШ. С. 218–254.
- Козлова, А.** (2015). Имагологический метод в исследованиях литературы и культуры. *Обсерватория культуры*, № 3. С. 114–118. Режим доступу: file:///D:/Downloads/252-326-1-PB.pdf (дата звернення: 08.10.2020).
- Козловски, П.** (1997). Культура постмодерна: Общественно-культурные последствия технического развития. М.: Республика. 240 с.
- Коновалова, І.** (2019). Феномен композитора в європейській музичній культурі ХХ століття: особистісні та діяльнісні аспекти: дис...докт. мистецтвознавства, 26.00.01 – теорія та історія культури. Х.: ХДАК. 630 с.
- Конрад, Н. И.** (1972). К вопросу о литературных связях. *Запад и Восток*: стаття. М.: Наука. С. 315–343.
- Конрад, Н. И.** (1972). Проблемы современного сравнительного литературоведения в связях. *Запад и Восток*: стаття. М.: Наука. С. 290–313.
- Корнієнко, Н.** (1998). Постмодернізм як культурний жест. *Artline*, № 7–8. С. 4–7.
- Котова, С.** (2015). «Образ чужого» і «образ ворога»: «имагологія» в сучасних міждисциплінарних гуманітарних дослідженнях. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Серія «Історія»*, № 4 (127). С. 20–24.
- Кравченко, А.** (2016). Феномен міжжанрової діалогічності в камерно-інструментальній творчості українських композиторів: кінець ХХ – початок ХХІ століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва*, № 4. С. 90–94.
- Криворукова, О.** (2009). Ораторії на різдвяний і страшний сюжети останньої чверті ХХ століття в аспекті діалогу традицій: автореф. дис. на здобуття ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків. 18 с.
- Ле Гофф, Ж.** (1992). Цивілізація середньовікового Запада. М.: Издательская группа «Прогресс», ПрогрессАкадемия. 376 с.
- Левинас, Э.** (1998). Время и другой. Гуманизм другого человека: Пер. с фр. А. В. Парибка. СПб.: Высшая религиозно-философская школа.
- Лиотар, Жан-Франсуа.** (1998). Состояние постмодерна.: Перевод с французского: Н. А. Шматко. М.: Институт экспериментальной социологии.
- Липпманн, У.** (2004). Общественное мнение. Пер. с англ. Т. В. Барчунова. Под ред. К. А. Левинсон, К. В. Петренко. Москва: Ин-т фонда «Общественное мнение». 384 с.
- Лірсен, Дж.** (2011). Имагологія: історія і метод. *Літературна компаративістика*. Вип. IV: Имагологічний аспект сучасної компаративістики: стратегії та парадигми. Ч. II. Київ: ВД «Стилос». С. 362–376.
- Лобанова, М.** (1990). Музыкальный стиль и жанр. История и современность. М.: Сов. композитор. 223 с.
- Маленко, О.** (2013). Світоглядні модуси постмодернізму в національній художньо-естетичній практиці кінця ХХ ст.: рецепція наукового осмислення проблеми. *Вісник Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди. Філософія*. Вип. 40 (2). С. 110–124.
- Мельниченко, В.** (2017). Специфіка естетики постмодернізму в контексті феномену творчості Валентина Сильвестрова. *Молодий вчений*. № 10. С. 297–300.
- Менегетти, А.** (2005). Мир образов. СПб: «Онтопсихология».

**Миры образов — образы мира: Bilderwelten — Weltbilder: Справочник по имагологии.** (2003). Пер. с нем. М. И. Логвинова, Н. В. Бутковой. Волгоград: Перемена. 93 с.

**Морозова, И. В.** (2010). О перспективах междисциплинарных исследований в изучении Америки: американистика и имагология. *Американский ежегодник 2008/2009*. М.: ИВИ РАН. С. 91–94.

**Морщакова, Н.** (2016). Концептуальний вияв світоглядної естетики музичної культури постмодерну: фагатові композиційні ескізи В. Рунчака. *Культурологічна думка*, № 10. С. 141–149.

**Мукаржовский, Ян.** (1994). Сценическая речь в авангардном театре. *Исследования по эстетике и теории искусства*: Пер. с чешск. М.: «Искусство». С. 356–360.

**Наливайко, Д.** (2009). Літературна компаративістика вчора і сьогодні. *Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія*. За заг. ред. Д. Наливайка. К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія». С. 5–42.

**Наливайко, Д. С.** (1988). Спільність і своєрідність: Українська література в контексті європейського процесу. К.: Дніпро. 395 с.

**Наливайко, Д. С.** (1998). Очима Заходу: Рецепція України в Західній Європі XI–XVIII ст. К.: Основи. 578 с.

**Наливайко, Д. С.** (2006). Літературна имагологія: предмет і стратегії. *Теорія літератури й компаративістика: статті розвідки*. К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія». С. 91–103.

**Наливайко, Дм.** (2000). Стан і завдання українського порівняльного літературознавства. *Урок української*. № 11–12. С. 50–57.

**Наливайко, Дм.** (2011). Актуальні проблеми структури й стратегії літературної имагології. *Літературна компаративістика*. Вип. IV: Имагологічний аспект сучасної компаративістики: стратегії та парадигми. Ч. I. Київ: ВД «Стилос». С. 4–60.

**Ніжинський, І.** (1994). Проблема наукової раціональності у соціокультурному контексті сучасності. *Філософська та соціологічна думка*, № 3–4. С. 93–107.

**Нойманн, И. Б.** (2004). Использование «Другого»: Образы Востока в формировании европейских идентичностей. Москва.

**Одробіньський, Ю.** (2019). Метамодернізм і скульптура: світовий і український контекст. *Матеріали V Міжнародної науково-практичної конференції «Стан та перспективи розвитку культурологічної науки»*: Збірник тез доповідей (I частина). Миколаїв: ВП «Миколаївська філія КНУКиМ». С. 115–120. Режим доступу: [https://mfknukim.mk.ua/images/konferentsii/kultura\\_2019\\_1.pdf](https://mfknukim.mk.ua/images/konferentsii/kultura_2019_1.pdf) (дата звернення: 13.10.2020).

**Ожегов, С. И., & Шведова Н. Ю.** (1997). Толковый словарь русского языка: 4-е изд. Москва.

**Оляндер, Л.** (2011). Форми вияву имагологічних процесів у суспільстві й у літературі та способи їх відображення у творах письменників. *Волинь філологічна: текст і контекст*. Вип. 12. С. 175–182.

**Ощепков, А. Р.** (2010). Имагология. *Знання. Розуміння. Уміння*, № 1. С. 251–253.

**Павличко, С.** (1999). Дискурс модернізму в українській літературі. Київ. 447 с.

**Павлишин, М.** (1994). Козаки в Ямайці: постколоніальні риси в сучасній українській культурі. *Слово і час*, № 4–5. С. 65–71.

**Павлов, А.** (2019). Філософія культури в постмодернізмі: критический аналіз: дис...д-ра філос. наук, 09.00.13 – філософська антропологія, філософія культури. М.: Інститут філософії РАН. 447 с.

**Павловская, А. В.** (2003). Англия и англичане. *Гео*, № 4. С. 67—72.

**Папилова, Е. В.** (2013). Художественная имагология: немцы глазами русских (на материале литературы XIX в.): автореф. дисс. ... к. филол. н. Москва. 21 с. Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/hudozhestvennaya-imagologiyanyemtsy-glazami-russkih> (дата звернення: 01.10.2015).

**Папилова, Е. В.** (2011). Имагология как гуманитарная дисциплина. *Вестник Московского государственного гуманитарного университета им. М. А. Шолохова. Серия: Филологические науки*, № 4. С. 31–40.

**Перцов, Д.** (2019). Композиторський стиль Олега Безбородька: візії постмодерну. *Культура і сучасність*. № 1. С. 134–138.

**Поліщук, Я.** (2019). Дискусійність та вичерпаність постмодерністського проекту. *Слово і час*, № 4. С. 22–29.

**Поляков, О.** (2014). Становление и развитие категориального аппарата имагологии. *Вестник Вятского гос. гуманит. ун-та*, № 9. С. 125–135.

**Поляков, О. Ю.** (Отв. ред.). (2012). Имагологические аспекты русской и зарубежной литературы: сб. ст. Киров.

**Попіль, Д.** (2011). Український постмодернізм у дзеркалі медіа. *Вісник Львівського університету*. Вип. 34. С. 183–187.

**Пупурс, І. В.** (2017). Схід у дзеркалі романтизму (імагологічна парадигма романтичного орієнталізму: на матеріалі західно- й східноєвропейських літератур кінця XVIII–XIX ст.). Суми: Університетська книга. 407 с.

**Репина, Л. П.** (2011). Диалог культур в контексте истории и в историческом познании: в кн.: Репина Л. П. Историческая наука на рубеже XX–XXI вв.: социальные теории и историографическая практика. Москва. С. 251–286.

**Репина, Л. П.** (2012). «Национальный характер» и «образ другого». *Диалог со временем*, № 39, с. 9–19.

**Рикер, П.** (2008). Я — сам как другой. М.: Изд-во гуманитарной литературы.

**Самойленко, А.** (2002). Музыкаведение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога: Монография. Одесса: Астропринт. 244 с.

**Самойленко, А.** (No date). Лекции по музыкальной семиологии. Режим доступа: [http://musikology.com.ua/upload-files/semiology/Тема\\_1.pdf](http://musikology.com.ua/upload-files/semiology/Тема_1.pdf) (дата звернення: 15.10.2020).

**Сартр, Ж.-П.** (2000). Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии: Пер. с фр., предисл., примеч. В. И. Колядко. М.: Республика. 639 с.

**Свербілова, Т.** (2011). Іміджі та міражі радянського літературного проекту: (випадок Миколи Куліша в світлі мета-іміджів). *Літературна компаративістика*. К.: Стило. Вип. 4: Имагологічний аспект сучасної компаративістики, ч. 1. С. 184–213.

**Сенявский, А. С.** (2001). Проблема «свой-чужой» в историческом сознании: теоретико-методологический аспект. «*Наши*» и «*чужие*» в российском историческом сознании: Международная научная конференция (24–25 мая 2001 г., СПб). СПб.: Нестор. С. 13–15.

**Скржинська, М.** (2004). Геродот та його історії про Скіфію. *Енциклопедія історії України*: у 10 т. Редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін., Інститут історії України НАН України. К.: Наук.думка. Т. 2: Г – Д, С. 93. 518 с.: іл.

**Скринник, М.** (2010). Деформація українського життєвого світу як проблема національної безрідності: романтизм і сучасність. *Філософські діалоги*, вип. 4, ч. I: Філософсько-антропологічні читання: творча спадщина В. І. Шинкарука та сьогодення, с. 204–212.

**Сміт, Е.** (1994). Національна ідентичність: Пер. з англ. П. Таращук. К.: Основи. 223 с.

**Степаненко, В.** (1994). Соціологія як переживання сучасності: образ життя у пост-модерністському проекті. *Філософська та соціологічна думка*, № 3–4. С. 120–138.

**Тимофеєнко, А. В.** (2017, 22 грудня). Історична імагологія в Україні: історія та перспективи розвитку: «VI Міждисциплінарні гуманітарні читання»: тези доповідей міжн. наук. конф. Київ. С. 132–133.

**Тимофеєнко, А. В.** (2017, 23–24 листопада). Особливості імагологічного підходу в українській науці. «*Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку*»: матер. міжн. наук. конф. Харків. С. 22–24.

**Тимофеєнко, А. В.** (2018). Імагологічний метод дослідження культурних текстів (на прикладі кіноматеріалів). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, вип.29. С. 135–139.

**Трыков, В. П.** (2015). Имагология и имагопоэтика. *Знание. Понимание. Умение*, № 3, с. 120–129.

**Тукова, І.** (2003). Функціонування інструментальних жанрових моделей західно-європейського бароко в українській музиці другої половини ХХ ст.: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ. 19 с.

**Тягло, К.** (2009). Метаморфози візуального у добу постсучасності. *Как возможна философия кино?* Киев – Харьков. С. 68–77.

**Уварова, Т.** (2009). Постмодернізм як нова парадигма української культури. *Аркадія*, вип. 2. С. 12–16.

**Хайдеггер, М.** (2002). Бытие и время. СПб.: Наука. 451 с.

**Хорев, В.** (2000). Имагология и изучение русско-польских литературных связей. *Поляки и русские в глазах друг друга*. Москва: Индрик. С. 20–32.

**Цехмістро, О.** (2010). Сучасна українська кантата та ораторія в контексті діалогу культур: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків. 23 с.

**Чміль, Г.** (2016). Людина віртуальна, людина телематична: від «образів у собі» до «образів для себе» як проблема нової культурної реальності. *Культурологічна думка*, вип.9, К.: ІК НАМ України. С. 7–11.

**Шайтанов, І.** (1998). Уравнение с двумя неизвестными: поэты-метафизики Джон Донн и Иосиф Бродский. *Вопросы литературы*, № 6. С. 14–29.

**Шукуров, Р. М.** (Ред.). (1999). Чужое: опыты преодоления: Очерки из истории культуры Средиземноморья: В. А. Артюнова-Федонян, Г. И. Беневич, А. С. Демидчик и др. М.: Алетея. 380 с.

**Щедровицкий, Г. П.** (2004). Интеллект и коммуникация. *Вопросы философии*, № 3. С. 170–183.

**Эко, У.** (1998). Заметки на полях «Имени розы». *Иностранная литература*, № 10. С. 88–104.

**Юдкін-Ріпун, І.** (2009). Імагологія як комплексний напрям дослідження культур. *Культурологічна думка*. № 1. С. 42–48.

**Якимович, В.** (2019). Імагологічний дискурс прози М. Матіос та Д. Рубіної: дис... канд. філол. наук, 10.01.05 – порівняльне літературознавство. Кременець. 210 с.

**Bloch, M.** (1990). *L'Étrange Défaite: Témoignage écrit en 1940*. Paris: Gallimard Folio Histoire. 326 p.

**Bourriaud, N.** (2015). *Altermodern. Supplanting the Postmodern. An Anthology of Writings on the Arts and Culture of the Early 21<sup>st</sup> Century*: Rudrum D., Stavris N. (eds.). New York – London – New Delhi – Sydney: Bloomsbury Academic. 400 p. Pp. 219–230.

**Carré, J.-M.** (1947). *Les écrivains français et le mirage allemand: 1800–1940*.

**Childish, B., & Thomson, Ch.** (2015). *Remodernism. Supplanting the Postmodern. An Anthology of Writings on the Arts and Culture of the Early 21<sup>st</sup> Century*: Rudrum D., Stavris N. (eds.). New York – London – New Delhi – Sydney: Bloomsbury Academic. XXIII, 450 p.

**City as Landscape: A Post Post-modern View of Design and Planning**, (Taylor & Francis: London 1995), p. 9.

**Crowther, Paul.** (2018). *Geneses of Postmodern Art. Technology as Iconology*. N.-Y., Routledge. 166 p. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780429467974>

**Deleuze, G., & Guattari, F.** (1976). *Rhizome*. Paris: Les éditions de minuit. Pp. 74. S.p., broché.

**Derrida, Jacques** (1999). *Adieu to Emmanuel Levinas*. Palo Alto: Stanford University Press. 168 p.

**Dyserinck, H.** (1966). Zum problem der «images» und «mirages» und ihrer untersuchung im rahmen der vergleichenden literaturwissenschaft. *Arcadia*. № 1. S. 107–120.

**Dyserinck, H.** (1982). Komparatistische Imagologie jenseits von «Werkimmanenz» und «Werktranszendenz». *Synthesis. Bulletin du Comité National de Littérature Comparée de la République Socialiste de Roumanie*. № 9. S. 27–40.

**Dyserinck, H.** (1984 Sept.). Komparatistische Imagologie. Zur politischen Tragweite einer europäischen Wissenschaft von der Literatur. *Europa und das nationale Selbstverständnis: Imagologische Probleme in Literatur, Kunst and Kultur des 19 und 20. Jahrhunderts* (Symposium in Luxembourg).

**Dyserinck, H.** (2003). Imagology and the Problem of Ethnic Identity. *Intercultural Studies: Scholarly Review of the IAIS*, № 1 (Spring). Режим доступу: [https://is.muni.cz/el/1421/podzim2009/NIDCC03\\_01/um/2\\_Dyserinck.pdf](https://is.muni.cz/el/1421/podzim2009/NIDCC03_01/um/2_Dyserinck.pdf) (дата звернення: 05.10.2020).

**Dyserinck, H., & Syndram, K. U.** (eds.). (1988). Bonn: Bouvier. S. 13–33.

**Epstein, Mikhail; Genis, Alexander; Vladiv-Glover, Slobodanka.** (1999). *Russian Postmodernism. New Perspectives on Post-Soviet Culture*. Berghahn Books: New York, pp. 457–460.

**Eshelman, R.** (2008). *Performatism, or the End of Postmodernism*. Aurora, CO: Davies Group. 288 p.

**Febvre, L.** (1954). Les lumières de clio. *Le Nouveau Monde et l'Europe*. Tome IX. P. 11–29.

**Fiedler, L.** (June 1, 1972). *Cross the Border — Close the Gap*. Stein & Day Pub. 148 p.

**Fischer, M.** (1979). Komparatistische Imagologie. Fur eine interdisziplinäre Erforschung national-imagotyper Systeme. *Zeitschrift fur Sozialpsychologie*, № 3.

**Gans, Eric** (June 3, 2000). *The Post-Millennial Age*. Режим доступу: <http://anthropoetics.ucla.edu/views/vw209/>

**Guyard, M.-F.** (1951). *La littérature comparée*. Paris.

**Jameson, F.** (1998). *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern 1983–1998*, London and New York, Verso.

**Kirby, A.** (2006). The Death of Postmodernism and Beyond. *Philosophy Now*. Issue 58. Режим доступу: [https://philosophynow.org/issues/58/The\\_Death\\_of\\_Postmodernism\\_And\\_Beyond](https://philosophynow.org/issues/58/The_Death_of_Postmodernism_And_Beyond)

**Kirby, A.** (2009). *Digimodernism: How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure Our Culture*. New York; London: Continuum.

**Leerssen, J.** (2007). Imagology. History and method. *Imagology. The cultural construction and literary representation of national characters. A critical survey*. Beller, M. and Leerssen, J. (eds). Amsterdam. P. 17–32.

**Leerssen, J.** (2013). National identity and national stereotype (April 12, 2013). Режим доступу: <http://www.nationalstereotype.com/national-identity-and-national-stereotype/> (дата звернення: 14.10.2020).

**Leerssen, J.** (2016). Imagology: On using ethnicity to make sense of the world. *Iberic@l, Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*. № 10. P. 13–31.

**Lippmann, W.** (1922). *Public Opinion*. New York: Harcourt, Brace and company. 427 p.

**Lyotard, J.-F.** (1979). *La Condition Postmoderne*. Les Editions de Minuit.

**Manfred, Beller, Joep, Leerssen (Ed.)**. (2007). *Amsterdam Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters: a Critical Survey*. New York: Rodopi. 476 p.

**Moraru, C.** (2011). *Cosmodernism: American Narrative, Late Globalization, and the New Cultural Imaginary*. Ann Arbor: University of Michigan Press. 440 p.

**Moura, J.-M.** (1999). *L'imagologie littéraire: tendances actuelles*. Perspectives comparatistes. Paris.

**Nealon, J. T.** (2012). *Post-postmodernism, or, The logic of just-in-time capitalism*. Stanford: Stanford University Press. 241 p.

**Pageaux, D.-H.** (1981). Une perspective d'études en littérature comparée: l'imagerie culturelle. *Synthesi*, № 8, p. 169–185.

**Pageaux, D.-H.** (1983). L'imagerie culturelle: de la littérature comparée à l'anthropologie culturelle. *Synthésis*, № 10, p. 79–88.

**Pageaux, D.-H.** (1989). De l'imagerie culturelle à l'imaginaire. *Précis de littérature comparée*. P. 139–140.

**Pannwitz, R.** (1917). *Die Krisis der europaeischen Kultur*. Verlag Hans Carl. 207 p.

**Paul of Aleppo** (1828). *The Travels of Macarius, Patriarch of Antioch. Part the fifth: Muscovy*. London. Режим доступу: [https://books.google.com.ua/books?id=wA8OQAAMAAJ&printsec=frontcover&hl=uk&source=gb\\_s\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.ua/books?id=wA8OQAAMAAJ&printsec=frontcover&hl=uk&source=gb_s_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false) (дата звернення: 07.10.2020).

**Samuels, R.** (2007). *Auto-Modernity after Postmodernism: Autonomy and Automation in Culture, Technology, and Education*. Digital Youth, Innovation, and the Unexpected / McPherson T. (ed.). Cambridge (MA): The MIT Press. 269 p. Pp. 219–240.

**Swiderska, M.** (2013). *Comparativist Imagology and the Phenomenon of Strangeness*. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*. Vol. 15.7. Режим доступу: <http://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2387&context=clcweb/> (дата звернення: 15.10.2020).

**Toth, J.** (2010). *The Passing of Postmodernism: A Spectroanalysis of the Contemporary*. Albany: SUNY Press. 212 p.

**Toynbee, A.** (1946). *A Study of History: Abridgement of Vols I–VI, with a preface by Toynbee*. Oxford, U.K.: Oxford University Press. 617 p.

**Turner, L.** (2011). *The Metamodernist Manifesto*. Режим доступу: <http://www.metamodernism.org/> (дата звернення: 12.10.2020).

**Vermeulen, T.; van den Akker, R.** (2010). *Notes on metamodernism*. *Journal of Aesthetics & Culture*. Vol. 2. P. 1–14.

## РОЗДІЛ ДРУГИЙ



## **ІСТОРИЧНА ПОЕТИКА ОБРАЗІВ У МУЗИЧНОМУ ТЕАТРІ ОСТАННЬОЇ ЧВЕРТІ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ**



## МУЗИЧНИЙ ТЕАТР НА МЕЖІ ХХ-ХХІ СТОЛІТЬ У МИСТЕЦТВОЗНАВЧИХ І КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ РЕФЛЕКСІЯХ

У сфері музичного театру, як і в інших мистецьких сферах, кінець ХХ – початок ХХІ століть став періодом активних перетворень. Стіна штамтів і стереотипів, зведена в попередніх десятиліттях, упала від потужної хвилі творчих пошуків. Перед композиторами постає нове, ширше коло творчих завдань, змінюються підходи до сучасної тематики, сміливіше застосовуються авангардні засоби виразності й нові форми оперної драматургії. Характерними рисами опери й балету стають різноманітність, рухливість форм та їхніх складових, оригінальність сценічних рішень. Водночас оновлення відбувається і традиційними для митців методами: через пошук нової тематики, залучення нетрадиційних прошарків фольклору тощо.

Доля жанрів музичного театру в цей період пов'язана з продовженням характерного для всього ХХ сторіччя процесу жанрових мутацій. Потужний поштовх до розвитку отримали наявні раніше жанри опери-ораторії, опери-балету; посилюється інтерес до жанрових різновидів камерної та моноопери. Одночасно народжуються нові різновиди оперного жанру — теле- та радіоопера, рок- і зонг-опера, мюзикл та опера в дусі народного майданного дійства, музично-поетичні спектаклі, хореографічні або ліричні сцени, опера, спеціально написана для концертного виконання тощо. Усі ці жанрові модифікації є гібридними, оскільки використовують ресурси інших музичних жанрів, а також суміжних видів мистецтв — драматичного театру, кінематографу, телебачення, радіо, літературно-музичної монтажної композиції.

Посилена стильова взаємодія опери з іншими музичними жанрами та видами мистецтв приводить до народження гібридних (змішаних) оперних форм: музично-поетичних спектаклів, опер-ораторій, опер-балетів, зонг-опер тощо. У таких формах можуть траплятися відмінні від традиційних для опери співвідношення вокального та інструментального первня, нова драматургічна функція хору, перетворення

різних форм фольклору, включення декламації та розмовних інтонацій тощо.

На зламі ХХ–ХХІ століть опера як один із найскладніших і найпривабливіших жанрів музичного мистецтва входить у нову стадію свого розвитку, пов'язану з численними експериментами й новаціями. Перед сучасними композиторами постає нове, значно ширше, ніж у попередні епохи, коло творчих завдань, змінюються підходи до оперної драматургії, сміливіше застосовуються авангардні засоби виразності. Водночас оновлення відбувається шляхом утілення нової тематики, залучення нетрадиційних літературних джерел, звернення до архаїчних шарів фольклору тощо. Характерними рисами опери стають різноманітність, рухливість форм та їхніх складових, оригінальність сценічних рішень.

У ґрунтовній монографії Еліота Антоколец «Історія музики ХХ століття в теоретико-аналітичному контексті» (Antokoletz, 2014) подається інтегрований виклад жанрів та концепцій розвитку музичного мистецтва в ХХ столітті, організований за естетичними, стилістичними, технічними та географічними критеріями та вписаний у політичні, соціальні, економічні та культурні контексти. Розкриваючи основні етапи еволюції композиторського мислення і композиторських технік упродовж ХХ століття, автор аналізує теоретичні аспекти цього процесу на окремих прикладах із сучасних опер.

Керолайн Еббейт і Роджер Паркер (Abbate, & Parker, 2012) пропонують захопливий огляд шляхів розвитку жанру опери в історичній ретроспективі від зародження до наших днів. Проте, коли мова заходить про сучасні зразки опери, то автори книги приділяють їм дуже мало уваги, еважуючи їх невдалими, або взагалі ігнорують їх, а наприкінці монографії роблять невтішний висновок про те, що сучасна опера — це мертва форма мистецтва.

В об'ємному збірнику «Мистецтво та ідеологія в європейській опері. Есеї на пошану Джуліана Раштона» (Cowgill, Cooper, & Brown (Eds), 2010) є лише одна стаття, присвячена сучасній опері — «Будучи з Граймсом: Проблема Інших у першій опері Бріттена («Being-with Grimes: The Problem of Others in Britten's First Opera»). Її автор — Дж. П. Е. Харпер-Скотт (J. P. E. Harper-Scott) — зосереджує увагу на ранній опері видатного британського композитора Бенджаміна Бріттена, написаній у 1945 році. Проте цей матеріал виходить за часові межі нашого дослідження.

Книгу Ірен Морри «Британські автори ХХ століття та піднесення опери в Британії» (Morra, 2007) присвячено дослідженню британської

оперної традиції ХХ століття через призму поглибленого вивчення доробку видатних британських письменників як критиків та лібретистів (зокрема, поета В. В. Одена та літератора-есеїста Е. М. Форстера, визначення їхньої ролі в піднесенні британської опери в ХХ столітті. Простежуються взаємозалежність літературної та музичної естетик, взаємозв'язки між літературним першоджерелом, лібретистом та автором опери.

Ольга Перейма (2007) у своїй кандидатській дисертації пропонує панорамний огляд оперної творчості італійських композиторів ХХ століття.

Тетяна Золозова-Ле-Менестрель (2016) розгортає широку панораму творчості сучасних французьких композиторів у сфері оперного жанру та ілюструє основні тенденції на прикладі оперної творчості Паскаля Дюсапена.

Рената Сокачик (2019) досліджує оперну творчість угорського композитора Петера Етвеша в контексті розвитку угорського національного музичного театру.

Деякі зразки оперних творів сучасності потрапляють у наукове поле зору Оксани Бабій (2012), Олени Берегової (2006), Олега Гудачева (2014), Олександра Кана (2017), Анастасії Капралової (2020), Любові Кияновської та Лідії Мельник (2001), А. Коновалової (2017), Евеліни Кущової (2013), Світлани Лаврової (2012, 2013, 2016, 2019), Євгенії Пахомової (2015), Ради Станкович-Спольської (2005) та ін.

Аналізуючи корпус наукових і науково-публіцистичних текстів останніх десятиліть, авторка цього дослідження не виявила жодного джерела, у якому проблема сучасної опери розкривалася б саме в широкому крос-культурному аспекті та з використанням інструментарію імагології. Це й зумовило подальший шлях розгортання дослідження.

## **ДІАЛОГ ІСТОРІЇ І СУЧАСНОСТІ У ВЕЛИКІЙ ОПЕРІ. ОБРАЗ ІНШОГО В ДЗЕРКАЛІ ВЕЛИЧІ Й ПАДІННЯ ЛЮДСЬКОЇ ДУХОВНОСТІ**

Історична тематика — одна з найпопулярніших у всі періоди розвитку оперного мистецтва. Більшість національних музичних культур Європи і світу закладали підвалини власних професійних композиторських шкіл шляхом розробки та втілення в операх історичних сюжетів. Історична проблематика залишається актуальною і наприкінці

XX – початку XXI століть, причому втілюється вона з надзвичайною величністю, пишністю, залученням ресурсів суміжних видів мистецтв. Яскравим прикладом є мінімалістична опера **Філіпа Гласса** «*Akhnaten*» («Ехнатон», 1983) про життя, діяльність і смерть давньоєгипетського фараона Ехнатона, котрий уславився тим, що першим у історії людства проголосив монотеїстичну релігію бога Сонця (на противагу релігійному багатобожжю, яке панувало у віруваннях давніх єгиптян). В останній постановці Метрополітен-Опера в Нью-Йорку 23 листопада 2019 року (режисер — Фелім МакДермотт) на сцені було встановлено багаторівневу конструкцію, на різних поверхах якої паралельно відбувалися то ритуальні дії, то хорові сцени або ж танцювальні номери. З мінімумом музичних засобів і за загальної статичності драматургії перед глядачем розгортається вражаюче за масштабами та емоційною напругою видовищне дійство, для створення якого залучено додаткові ресурси інших видів мистецтва:

- драматичного театру (акторська декламаційна риторика під час виголошення віршованих промов у партії Духа батька Ехнатона Аменхотепа III, різнопланові пантомімічні сцени, світлові спецефекти тощо);

- кінематографу (подібні до уповільненої кінозйомки рухи акторів у сцені «Атака і падіння», нашарування епізодів у сцені «Руїни» — процес муміфікації померлого фараона Ехнатона відбувається на одній частині сцени, а на іншій – лекція з історії Давнього Єгипту для сучасних студентів);

- циркового мистецтва (артисти-жонглери з м'ячами або булавами в оркестрових танцювальних епізодах).

Додаткові візуальні ряди підсилюють експресію особистої драми фараона, сприяють повнішому розкриттю піднятої в опері теми величчя й падіння духовного лідера соціуму, прихильності та зради оточення, скороминущості людського життя.

Міфологічній тематиці присвячено опери «Прометей» Луїджі Ноно (1984), «Greek» Марка-Ентоні Тьорнеджа (1986–1988), «Лісістрата або Оголена богиня» Марка Адамо (2005) та інші твори.

Увагу композиторів привертають також біблійні сюжети, які втілюються часом у незвичній ярмарково-балаганній формі.

В основі опери французького композитора українського походження **Мар'яна Кузана** «*Les tentations de Saint Antoine*» («Спокушання святого Антонія», лібрето Ф. Трістана, 1992) — біблійна історія про спробу відвернення аскета Антонія від молитов у пустелі Люцифером і Сатаною, котрі для здійснення свого підступного задуму залучають

чотири міфічні персонажі: грецьку Гелену, Балкіс — королеву Савську, Фауста та Дон-Жуана. Головною ідеєю опери є боротьба добра і зла, а драматургію твору побудовано на контрастах духовного, релігійного й буденного, ярмаркового.

Сцени Судного дня постають у опері угорсько-австрійського композитора **Дьордя Лігеті** «*Le Grand Macabre*» («Великий мрець» (1974–1977, 2-а ред. 1996) за п'єсою бельгійського драматурга першої половини ХХ ст. М. де Гельдерода. Неоекспресіоністське відчуття страху перед катастрофою, що наближається, утілено тут у гротескно-гумористичному ключі — у стилі середньовічної ярмаркової вистави театру маріонеток. У перших трьох сценах опери мирне життя мешканців королівства Бройгелланд переривається появою Некроцаря — узагальненого образу смерті, котрий приходить, щоб оголосити про «останній день усього людства». Епізоди оголошень Некроцаря стають моментами зупинки часу, що підкреслено паузами в звучанні оркестру або остінатними акордами-ударами, що розділені паузами. Завершальна четверта сцена є аналогом традиційного для середньовічної драми фіналу-мораліте.

Сучасні композитори звертаються і до популярних у всі часи казкових сюжетів, які набувають нових сенсів у сучасному контексті й дивовижно можуть поєднуватися з давніми та новітніми текстами. Опера «*Дівчинка з сірниками*» для вокального квартету й камерного оркестру видатного німецького композитора **Гельмута Лахенманна** (1990–1996, друга редакція — 1999) — один із найрадикальніших зразків оперного жанру кінця ХХ століття. Казка Ганса Хрстіана Андерсена про змерзлу від холоду дівчинку у версії Г. Лахенманна вписана в гострий соціальний контекст сьогодення, у якому червоною ниткою виділено проблеми нерозуміння, байдужості й холодності сучасного суспільства, гнітючої самотності людини, безпритульності як однієї з найстрашніших хвороб суспільства. Крім казки Андерсена, першоджерелами опери стали також фрагменти епістолярію Леонардо да Вінчі «про страх і бажання» та листів загиблої 1977 року терористки «Фракції Червоної Армії» Гудрун Енслін, яка була подругою дитинства композитора. Композитор називає свій музичний театр «музичними картинками», і це знаходить відображення у структурі двохактної опери, яка складається з 28 практично нічим не пов'язаних між собою сцен. У плані стилістики опера є вінцем творчих пошуків композитора у сфері інструментальної конкретної музики. Основою естетики звуку Лахенманна є розпад музичної мови на окремі звуки, призвуки, шуми, які матеріалізуються за допомогою новаторських

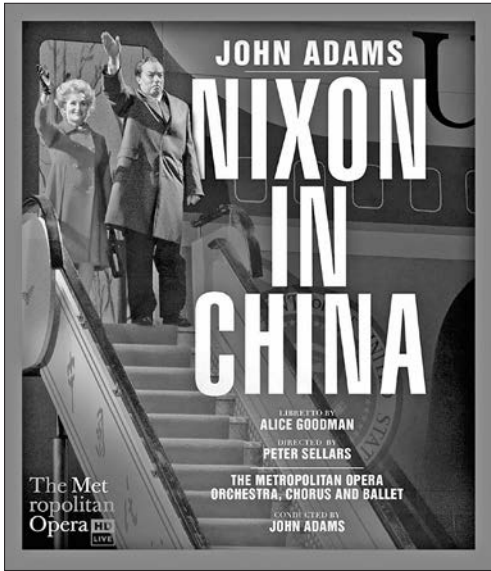
засобів звуковидобування (або так званих розширених виконавських технік). Композитор прагне відкрити нові, невідомі раніше можливості інструментальної гри й вокальної техніки. Завдяки цьому музика в його опері постійно змінює свій емоційний «градус»: від ледве чутної тиші – до галасливих жорстких звукових масивів, від ніби застиглих довгих «крижаних» звуків — до об'ємних «зігріваючих» звучань і драматичного напруження.

Варто зауважити, що в сучасній оперній творчості ми виявили небагато творів, сюжети яких базуються на віддалених у часі історичних подіях, міфах, казках і легендах. Особливістю оперного процесу кінця ХХ — початку ХХІ століть є поява значної кількості сюжетів про події недалекого минулого, виведення головними дійовими особами людей, які є сучасниками композиторів або зовсім недавно пішли з життя. Опері «Смерть Клінгхоффера» («The Death of Klinghoffer»), «Ніксон у Китаї» («Nixon in China»), «Доктор Атомний» («Doctor Atomic») від британського композитора Джона Адамса (John Adams), «Анна Ніколь» його співвітчизника Марка-Ентоні Тьорнеджа («Anna Nicole» by Mark-Anthony Turnage), «Ходячий мрець» американця Джейка Хеггі («Dead Man Walking» by Jake Heggie) та інші подібні твори стали музично-сценічним втіленням подій сучасності: персонажами цих опер стають, як правило, реальні публічні особи ХХ–ХХІ століть — відомі політичні та релігійні діячі, вчені, актори тощо.

Наприклад, мінімалістична опера американця **Філіпа Гласа** «Сат'яграха» (1979) — це вільна інтерпретація життєвого шляху національного героя Індії, видатного державного діяча першої половини ХХ століття Махатми Ганді — автора філософської концепції ненасильницького опору несправедливості та насиллю. Ця опера складає другу частину «Портретної трилогії» опер Гласа про людей, які змінили світ (дві інші частини оперної трилогії — це «Ейнштейн на пляжі» та «Ехнатон»). В опері використано текст із Бхагавад Гіти, який виконується на санскриті.

В опері **Джона Адамса** «Nixon in China» («Ніксон у Китаї», 1987) головними дійовими особами є Президент США Річард Ніксон та Голова Комуністичної Партії Китайської Народної Республіки Мао Цзедун, котрі дійсно мали офіційну зустріч у 1972 році, яка відіграла важливу роль у розрядці політичної напруженості відносин між Сходом і Заходом.

Інша опера Джона Адамса — «Doctor Atomic» (2005) — ґрунтується на реальних подіях червня–липня 1945 року, які відбувалися в американському місті Лос-Аламосі під час підготовки до випробування



Обкладинка DVD-диску  
з відеозаписом опери  
«Ніксон у Китаї» Джона Адамса  
(2011 р.)

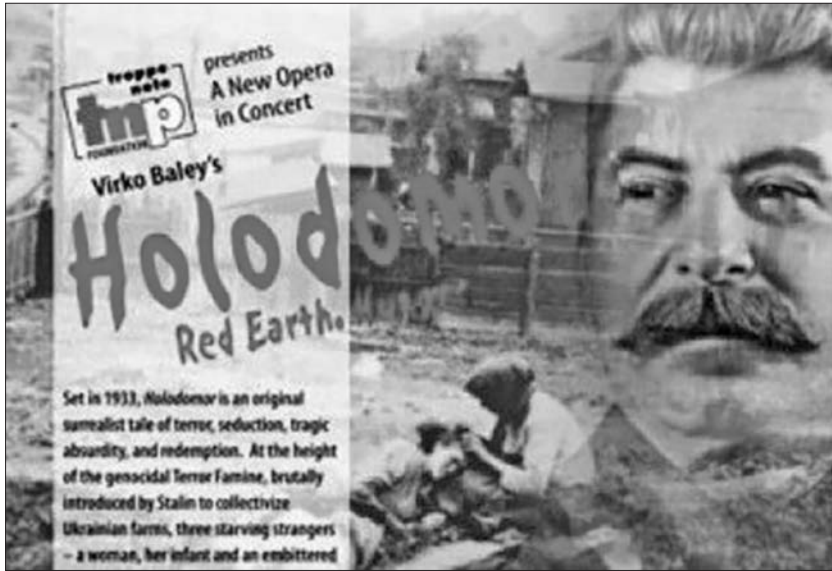
першої у світі атомної бомби. У драматичній за змістом опері композитор прагнув відтворити настрої сум'яття, стресу та тривоги, які панували в душах тодішніх учасників так званого Манхеттенського проекту. Головними дійовими особами опери є американський фізик Роберт Опенгеймер, його дружина Кітті, генерал Леслі Гроувз та інші ключові фігури проекту. Автор лібрето Пітер Селларс адаптував текст опери з різних джерел, значну частину яких становили розсекречені урядові документи та повідомлення США для задіяних у проекті науковців, урядових чиновників та військових. Серед інших запозичених літературних і музичних текстів опери — поезія Шарля Бодлера, Мюріель Рукейсер, Священні сонети Джона Донна, цитати з Бхагавад Гіти та традиційна індійська пісня Тева.

Трагічні сторінки історії ХХ сторіччя доволі часто потрапляють у поле зору сучасних оперних композиторів. Так, драматургічну основу лібрето одноактної опери «Голодомор. Червона земля. Голод» (2013) американського композитора українського походження **Вірка Балея** (за творами Богдана Бойчука) становлять реальні трагічні події, що відбувалися в Україні під час Голодомору 1932–1933 років. Композитор концептуалізував цей твір майже 30 років, з початку 1980-х. Лібрето до опери написав поет-модерніст, прозаїк Богдан Бойчук, один із фундаторів об'єднання україномовних поетів у США – легендарної Нью-Йоркської групи (останніми роками мешкає і працює у Києві). Лібрето написане на основі 2-х п'єс Богдана Бойчука — «Голод» та «Приречені любити». Драму «Голод» було створено ним ще 1962 р.

в Америці. За сюжетом, це історія про трьох голодуючих людей — жінку-селянку з немовлям та озлобленого чоловіка, колишнього функціонера, який брав участь у розкуркуленні селян, але з часом розкаявся і теж став жертвою голоду, штучно спровокованого тоталітарним режимом колишнього Радянського Союзу. Якщо постать Жінки — це втілення високих моральних цінностей, то постать Чоловіка спочатку характеризується цинізмом, жорстокістю, зневірою в будь-які людські чесноти. Поступово цей негативний образ трансформується, набирає глибини, стає людянішим, і в кінці опери стає здатним до самопожертви: намагаючись врятувати дитину, Чоловік віддає їй свою кров.

Головні герої опери — це носії контрастних ідеологій і темпераментів, через їхні долі глядачам відкривається все жахіття Голодомору. Композитор намагається втілити засобами музики складне духовне життя героїв, зазирнути в їхній внутрішній світ, через діалоги між символічними образами показати зміну ціннісних парадигм у екстремальній ситуації. Атмосфера опери вражає емоційною напругою, у ній досить відчутними є експресіоністичні риси, а також стильові впливи музики Стравінського та Лятошинського. Реалізація окремих сцен у опері здійснюється з залученням суміжних видів мистецтв. Так, у прем'єрній постановці Театру Джеральда Лінча (Gerald W. Lynch Theater) в Нью-Йорку, яка відбулася 5 лютого 2013 року з нагоди 80-річчя трагедії Голодомору, широко використовувалися мультимедійні технології — трансляція уривків із фільмів 1930-х років, фотографій, кінохроніки, радіопередач, автентичних записів тогочасної музики, промов радянських вождів тощо.

В. Балеєм створено дві версії опери: з повним складом симфонічного оркестру та камерну. У камерній версії — 5 дійових осіб (Жінка, Чоловік, Батько Жінки, Поет, Стара Жінка), камерний хор та інструментальний ансамбль у складі флейти, гобоя, кларнета, валторни, фортепіано, арфи, ударних, скрипки, віолончелі. Опера має чітку номерну структуру та композицію: пролог, п'ять великих сцен та постлюдії. Музична мова опери складна, переважно атональна з окремими вкрапленнями тональних фрагментів. Водночас тематизм має доволі відчутний жанровий нахил. Так, пролог будується на темі ліричної української народної пісні «Вербовая дощечка». Вокальні партії Жінки, Батька та Поета наспівні, ліричні, у Жінки часто трапляються елементи коліскової або ламенто, у Батька — інтонації, характерні для українських народних плачів (перша картина — «Інтрада»). Появу Чоловіка в другій картині («Спустошене поле і випадкова зустріч») супроводжує мілітаризований дріб малого барабана, герой насвистує веселеньку



Американська афіша опери «Червона земля. Голод» В. Балея (2013 р.)

пісеньку. Музична мова цього персонажа значно еволюціонує: у третій картині («Поет співає») вона є більш екзальтованою, герой часто зривається на крик або вдається до звичайних розмовних інтонацій. У п'ятій картині («Година вовка. Немовля помирає») Чоловік, вражений горем Жінки, усе частіше звертається з молитвою до Бога, у його партію проникають елементи арій бахівських пассіонів. Молитовні хорові епізоди в четвертій картині («Парастас. Дарування миру юній душі») нагадують церковний спів під час відспівування померлого в християнській традиції. Отже, можна стверджувати, що ця сучасна за музичною мовою опера ґрунтується на традиціях української музики — як народної, так і професійної, а також увібрала в себе величезний шар традицій світової музичної культури від епохи бароко до експресіонізму, неокласицизму та постмодернізму. Прем'єра опери відбулася у 2013 р. з нагоди 80-річчя Голодомору спочатку в Нью-Йорку (5 лютого), а 21 листопада — у Національній опері України з американськими солістами, камерним хором «Київ», ансамблем солістів «Київська камерата» (англійською мовою). Партію головного героя виконував оперний співак світового масштабу Джон Дайкерс (тенор).

Трагічні події Другої світової війни постають у центрі уваги психологічної драми «*Les Bienveillantes*» («Доброзичливий», 2019) молодого іспанського композитора **Гектора Парри** (лібрето Хендла Клауса засноване на однойменному романі Джонатана Літтелла). Проте подані

вони в досить незвичний спосіб — через призму галюцинаційної свідомості негативного персонажа — колишнього офіцера Третього рейху Макса Оу, котрий брав участь у масовому винищенні євреїв в Україні, відігравав важливу роль у організації примусової праці євреїв у німецькій військовій промисловості. Поринаючи в спогади про своє минуле, головний герой постає в шокуючому вигляді освіченого, але жорстокого й морально гнилого типа, який розмовляє без жалю про жажиття Другої світової війни, стверджуючи, що за тих обставин, у яких він опинився, кожен діяв би так, як він. Значну частину спогадів займають сексуальні фантазії Макса Оу на ґрунті гомосексуалізму та інцестуальних стосунків із рідною сестрою, численних ситуацій, коли йому доводилося рятувати власне життя за рахунок життів інших людей. Для підкреслення нікчемності, вульгарності, духовної убогості цього типа в постановці театру опери та балету Фландрії Opera Ballet Vlaanderen (Бельгія) каталонського режисера Калікто Біейто застосовано натуралістичні ефекти як один із способів емоційного впливу на глядача: сцену під час вистави поливають зі шланга якоюсь брудною рідиною, борсаючись у якій герої і масовка виконують свої партії. Особливо вражає гротескна любовна сцена головного «героя» та його сестри, котрі буквально валяються в брудному болоті, що справляє особливо гнітюче враження і підкреслює бруталність спотвореної численними злочинами свідомості. Гострий викривальний пафос цієї опери покликаний допомогти суспільству очиститися від скоєних злочинів, стати більш гуманним і люблячим. З моменту світової прем'єри міжнародна культурна спільнота вже встигла охрестити цей твір найважливішою оперою ХХІ століття.

Проблемі покаяння присвячено оперу «*Dead Man Walking*» («Ходячий мрець», 2000) сучасного американського композитора **Джейка Хеггі**. Однією з головних дійових осіб цієї опери є реальна історична постать ХХ століття — католицька монахиня, сестра Хелен Прежан, котра стала відомою завдяки своїй подвижницькій діяльності в Анголі: вона була духовним наставником засуджених до смертної кари в'язнів, перебувала поряд із ними перед стратою, активно виступала за скасування смертної кари в усьому світі. В опері Дж. Хеггі (лібрето Терренса МакНеллі за щоденниками Елен Прежан) її підопічним є Джозеф де Роше — злочинець, засуджений до смертної кари на електричному стільці за жорстоке вбивство юнака та дівчини. Оперу присвячено не тільки темі скоєного злодіяння і щиросердного розкаяння, а й складній, до сьогодні не вирішеній проблемі смертної кари в сучасному суспільстві, можливості прощення вбивці, порівняння

страждань родин жертви та злочинця. За всього драматизму змісту й складності охоплених аспектів соціального буття опера Дж. Хеггі є традиційною за структурою та музичним втіленням. Партитура насичена численними аріями та ансамблями з яскравою ліричною мелодикою в стилі негритянських спірічуелс і блюзів та мажороміноним мерехтінням джазових гармоній. Стильові алюзії до оперних шедеврів XIX і XX століть доповнюють музичну драматургію: сумна витка мелодія скрипок у пролозі, до якої приєднуються в поліфонічному сплетінні інші голоси, нагадує симфонічні епізоди «Травіати» Дж. Верді; у Сцені 1 першої дії відчуваються зв'язки з оперою Дж. Гершвіна «Поргі і Бесс», а в Сцені 5 цієї ж дії хор чоловіків-в'язнів нагадує загрозливий хор натовпу з опери Б. Бріттена «Пітер Граймс». Маша Хініч висловлює припущення, що «можливо, саме завдяки своїй традиційній формі ця опера стала найбільш успішною з усіх американських сучасних опер, найбільш виконуваною з написаних за останні 20 років» (Хинич, 2019). Газета «The Guardian» зауважила, що опера «Ходячий мрець» входить до числа найбільш значущих американських опер останніх років (Ashley, 2012).

Поряд із трагічними спостерігаємо комічні сюжети в операх.

Італієць **Лука Франческоні** є автором одноактної «*Buffa Opera*» («Опери Буффа», 2002), у якій головними дійовими особами є комахи. У творі використовуються разом з традиційними стильовими моделями комічної опери — скоромовкою, перебільшеною емоційністю, невідповідністю форми й змісту, танцювальними кліше тощо — засоби масових музичних жанрів, джазу, авангардні виконавські прийоми.

Американський композитор **Марк Адамо** написав комічну оперу «Лісістрата або Оголена богиня» за комедією давньогрецького філософа й письменника Аристофана (2005).

Гучний успіх на європейських та американських сценах мала комічна опера ірландського композитора **Джеральда Баррі** «*The Importance of Being Earnest*» («Як важливо бути серйозним», 2011) за однойменною п'єсою Оскара Вайльда.

Комічними рисами позначені опери «Альфред, Альфред» Ф. Донатоні, «Привиди Версаля» Дж. Корільяно, «Винищуючий ангел» Т. Адеса тощо.

Комічне часто буває поряд із абсурдним у людському житті. Деякі композитори вдаються до сценічної реалізації театру абсурду у своїх операх, як, наприклад, молодий польський композитор **Міхал Добржинський**. Його абсурдистська опера «Танго» (2017) за мотивами драми Славоміра Мрожека — одне з відкриттів останніх років. В опері

демонструються прості ситуації, які переживає кожен у своєму житті, висміюється безглузда поведінка, до якої люди часом схилиються, зображується абсурдність людського існування. 2017 року відомий польський театральний портал [teatrdlawas.pl](http://teatrdlawas.pl) нагородив композитора відзнакою «Оперне сяйво 2017 року» в категорії «Найкраща музика» (Gdansk, 2018).

Звернення до шедеврів світової поезії і літератури залишається провідною тенденцією оперної творчості сучасності. Але якщо раніше основою лібрето опери ставав, як правило, якийсь один твір, то сучасні композитори й лібретисти сміливо компілюють тексти різних поетів і драматургів від давнини до сучасності. Як, наприклад, австрійський композитор швейцарського походження **Беат Фуррер**. Зокрема, літературними першоджерелами його першої опери «*Сліні*» (1989) стали однойменна п'єса бельгійського драматурга Моріса Метерлінка, вірші французького поета Артюра Рембо та праці давньогрецького філософа Платона. Сюжет для своєї другої опери «*Нарцис*» (1994) Фуррер знайшов у поемі «Метаморфози» давньоримського мислителя і поета Овідія, однак запозичив з неї лише кілька рядків, які розгорнув у шість сцен. Головним сенсом опери стали вічні питання про призначення людини у світі. Ще одну оперу композитора «*Фама*» (2005), назву якій дала давньогрецька богиня чуток, створено на основі новели австрійського письменника Артура Шніцлера. Трагічна історія про дівчину, яка пожертвувала своєю честю, аби врятувати батька від в'язниці за розтрату грошей клієнтів, утілюється в драматичній декламації з елементами співу. На відміну від тих композиторів, які захоплюються електронною музикою та сучасними комп'ютерними технологіями роботи зі звуком, Б. Фуррер зосередив свої творчі пошуки у сфері акустичних тембрів, вивчення їхніх можливостей, дослідження обертонового ряду різноманітних інструментів і людського голосу. Це дало підстави композиторові визначити жанр опери «*Фама*» як «театр звуків» (Гудачев, 2014).

У ХХІ столітті помітною стає тенденція розширення обсягу джерел, які можуть стати основою лібрето. Наприклад, ніколи в попередні епохи основою лібрето не були фільми. Радше, навпаки — опера ставала основою кінематографічного прочитання (згадаймо хоча б фільми-опери «Травіата», «Отелло», «Паяци» та інші такі роботи видатного італійського режисера Франко Дзефіреллі). Деяких сучасних композиторів надихнули на створення опер саме фільми, як, наприклад, молоду австрійську композиторку Ольгу Нойвірт, яка написала оперу «Загублене шосе» («Lost Highway») (2002–2003) за мотивами фільму

Девіда Лінча. А для британського композитора Томаса Адеса джерелом натхнення під час створення опери «Винищуючий ангел» («The Exterminating Angel») (2016) став однойменний фільм Луїса Бунюеля 1962 року.

## ПОЕТИКА ЖАНРУ, СТИЛЮ, ВИКОНАВСЬКОЇ ТЕХНІКИ В СУЧАСНІЙ ОПЕРІ

Деякі композитори відмовилися від поняття опери й запропонували авторські визначення своїх музично-сценічних творів. За кожним з таких визначень стоїть власна філософська концепція, що дозволило деяким дослідникам зробити висновок про концептуальну близькість філософії і нової музики, а також про те, що музика сьогодні є своєрідним видом постфілософської діяльності (Лаврова, 2016). Наприклад, австрійський композитор **Бернхард Ланг** свідомо називає свої опери «музичним театром» («Театр повторень» — «Das Theater der Wiederholungen» (2000–2002), «esc#5» (2004), «Я ненавиджу Моцарта» — «I Hate Mozart» (2006), «Монтезума, падаючий орел» — «Montezuma Fallender Adler» (2007–2009), «Танок» — «Der Reigen» (2012), «Гемма» — «Hemma» (2014)). Композитора цікавить тема оригінальності (новації) та повторення в мистецтві, яку він, спираючись на праці видатного французького філософа Жюльєн Дельоза, досліджує і намагається концептуалізувати у власній музично-театральній творчості.

Італійський композитор **Лучано Беріо** використав альтернативне поняття «azione musicale», що в дослівному перекладі з італійської означає «музична дія». Під цим жанровим визначенням у переліку творів композитора знаходимо такі опуси, як «Opera» (1970), «La Vera Storia» (1982), «Un Re inAscolto» (1984), «Outis» (1996). У них Л. Беріо продовжує розвивати винайдену ним ще в 1960-х роках новаторську сценічну концепцію, побудовану на жестах і русі вокалістів по сцені (театр жесту).

Іншому італійському композитору **Сальваторе Шарріно** — прибічнику ідеї «чистого мистецтва» та «чистої музики» — належить новаторське жанрове визначення «azione invisibile» — невидима дія. У монодрамі «Lohengrin» («*Лоенгрін*») для солістки, інструментів та голосів (1984) яскраво втілилася його авторська психоакустична концепція невидимої дії, константами якої є відсутність будь-якого візуально-сценічного аспекту, невизначеність місця дії і самого

персонажа. В опері лише дві дійові особи — Ельза та Лоенгрін, але вони доручені одній виконавиці. За задумом композитора, відсутність сценічної дії повинна сконцентрувати увагу слухача на внутрішньому світі Ельзи, який найкраще можуть передати нерухомі звукові об'єкти та мікроскопічні зміни в них. Композитор прагне змінити свідомість слухача і його межі сприйняття, зробити його чутливим до найбільш витончених, тихих звучань. Звуковий театр С. Шарріно, який постає у площині між тишею та звуком, є протилежним явищу візуалізації сучасної культури. Як зауважує С. Лаврова, композитор є продовжувачем «ідеї розширення кордонів музикальності, відкриття нових акустичних явищ засобами артикуляції, витончених тремоло та різноманітного бурмотіння, елементів дихання виконавця» (Лаврова, 2013). Партія солістки насичена тембровими знахідками, численними шумовими ефектами, наприклад, такими як клацання язиком із закритим ротом, звуки кашлю, ридань, пронизливі гортанні звуки, стукіт зубів, хрипле дихання тощо.

Ще один італієць **Франко Донатоні** від середини 1970-х років реалізує власний творчий винахід, якому дає назву 'esercizio ludico dell'invenzione' (дослівно з італ. — «грайливе здійснення винаходу»). Керуючись певними чітко визначеними правилами, композитор застосовує до мінімалістичного матеріалу композиції комбінаторні принципи трансмутації та пермутації. Увесь процес у його уяві є схожим до того, як із маленької клітини виростає цілий живий організм. Власну композиторську техніку композитор використав в одноактній комічній опері «*Alfred, Alfred*» у семи сценах і шести інтермедіях (1995), сюжет якої був нав'язаний хворобливими видіннями автора під час перебування в стані діабетичної коми. У творі є чимало цитат і алюзій, зокрема з Застольної пісні «Травіати» Дж. Верді, інструментальних концертів А. Вівальді, барокової вокально-інструментальної музики тощо. Авторський технологічний винахід дозволив композитору написати цілу низку музично-сценічних творів, які набули великого успіху на міжнародному рівні.

Поліпросторовий принцип звуко-смислових рівнів твору склав основу концепції опери «*Квартет*» (2011) сучасного італійського композитора **Луки Франческоні**. Опера (написана за лібрето Х. Мюллера) є музичним втіленням постмодерністської драми з елементами психоаналізу та рольових ігор. О. Твердохлебова вважає, що основною ідеєю твору є показ тілесних пристрастей і насилля як руйнівного типу відносин між чоловіком і жінкою, а наслідком стає розкладання і наступне самознищення особистості (Твердохлебова,

2017). Композитор поділяє оркестр на дві частини: камерний склад розташовується в оркестровій ямі, а великий оркестр разом із хором залишається невидимим для глядача та звучить віртуально, з електронним підсиленням. Сам композитор визначив три музичних пласти, які відповідають трьом смисловим вимірам опери. Перший — це внутрішній рівень, що його уособлює партія камерного оркестру, якій доручено озвучити пристрасті й бажання героїв. Другий — середній вимір, непідвладний інтелекту та волі героїв, — це їхні сни, у яких голоси звучать у запису. Третій — зовнішній світ (великий оркестр і хор) — відображує соціум і колективну свідомість (Твердохлебова, 2017).

Загальна тенденція впродовж ХХ століття як в оперному, так і в суто оркестровому репертуарі — це використання менших за складом оркестрів як спосіб скорочення витрат: громіздкі оркестри романтичної епохи з величезними струнними секціями, кількома арфами, додатковими духовими та екзотичними ударними інструментами вже не актуальні в сучасних оперних постановках і відходять в історичне минуле. Оскільки в ХХ-му столітті державне та приватне меценатство у сфері підтримки мистецтв проявилось суттєвим зменшенням порівняно з попередніми епохами, нові опери часто вводилися в експлуатацію та виконувалися з меншими бюджетами, що призводило до появи камерних та коротких одноактних опер. Наприклад, у багатьох операх Бенджаміна Бріттена використано лише 13 інструменталістів; двоактна опера «Маленькі жінки» (1998) американського композитора Марка Адамо призначена для 18 інструменталістів, а камерну версію опери американця українського походження Вірка Балея «Голодомор. Червона земля. Голод» (2013) створено для 5 солістів і 9 інструменталістів.

Отже, однією з новітніх тенденцій в оперній творчості 1990–2000-х є посилення інтересу до жанру камерної опери для невеликої кількості дійових осіб і моноопери, де всі події показано через призму індивідуальної свідомості одного персонажа. До цього типу належать опери: «One» (2002) нідерландського композитора Мішеля Ван дер Аа, «Hypermusic Prologue» (2009) іспанця Гектора Парри, «Лоенгрін» (1984) та «Мое зрадливе світло» (2011) італійця Сальваторе Шарріно, моноопера «Леді Лазарус» (2013–2016) української композиторки Людмили Юріної, перформативна моноопера «Ентропія» (2019) українця Андрія Мерхеля та багато інших творів. В окремих випадках опера настільки стискається в масштабах і кількості виконавців, що стає схожою на невелику театралізовану музичну сценку. Композитори вигадали й жанрове визначення такої опери — міні-моно-опера. Зразки представлені у творчості українських композиторів Андрія Мерхеля

(«Лісовий пес»), Людмили Самодаєвої («Велимир у Одесі», «Голоси» — обидва твори написані в 2020 році).

Жанр камерної опери тяжіє до нових форм літератури, незвичних для сфери музичного театру. Роль літературної першооснови опери суттєво зростає, композитори не прагнуть пристосувати літературний матеріал до законів оперного жанру, а рішуче переглядають самі ці закони. Невідворотно змінюються пропорції художніх елементів — музики, слова, сценічної дії. Водночас у камерній опері зберігаються «родові» ознаки жанру опери, зокрема, притаманна опері багатоманітність складових жанрів — арій, дуетів, ансамблів, хорів тощо. Камерна опера виявляється здатною забезпечити багатопланове, істинно оперне відтворення дійсності; позасценічні персонажі, образи фону, середовище головних героїв представлено окремими, але характерними елементами, які легко впізнаються та ідентифікуються з традиційними складовими жанрами опери.

Камерна опера стає для багатьох композиторів творчою лабораторією — місцем для апробації та відпрацювання новітніх авангардних композиторських технік і технологій. Часто пошуки нової стилістики та нових засобів виразності в оперному жанрі приводять до появи нових непередбачуваних синтезів. Наприклад, опера іспанського композитора **Гектора Парри** «*Hypermusic Prologue*» («Гіпермузичний пролог», 2008–2009), жанр якої визначено автором як «проективна опера в семи площинах», є продуктом унікального симбіозу музики, науки (фізики) та пластичного мистецтва. Музика, на думку автора опери, функціонує аналогічно до фізичних процесів і концепцій, що знайшли відображення в просторово-часовій моделі науковця-фізика Лізи Рендалл (вона й стала автором лібрето). Музика тут постає як тонко організована форма просторово-акустичної енергії, а перипетії двох героїв (сопрано та баритон) відбуваються в уявному п'ятивимірному гіперпросторі. У статті, присвяченій цій опері, композитор висловив свою концепцію так: «Я встановив інтегральний синтез між тембром, ритмом і гармонією в цій (гіпер) звуковій пригоді. Я поєднав це з поліфонією, яка не обмежується переплетенням незалежних мелодичних ліній, але поширює свою дію на матеріали та пучки інструментальних волокон, характерні тембральні якості, які також розвиваються в часі. Саме в такий спосіб збільшено набір інструментів, якими я творив оперу, від макромасштабу до мікромасштабу» (Parra, 2013, с. 15). Композитор також висловив думку про те, що інтеграція різних музичних параметрів, здатних продукувати, класифікувати та маніпулювати домінуючою пластичністю звуку, відкриває шлях до нових видів музичного вираження.

Моноопера «*One*» («Одна») нідерландського композитора **Мішеля Ван дер Аа** для сопрано, відео та саундтреку (2002) побудована на ідеї інтеграції засобів музичного мистецтва та кінематографу, причому музика відіграє тут не другорядну (як, наприклад, музика у фільмі або театральній постановці), а першорядну роль. Візуальні образи слугують доповненням до концепції опери, одним зі способів її розкриття. Опера є втіленням глибоко інтимної, опоетизованої психологічної драми жінки, яка втратила власну ідентичність. Вона тоне в питаннях, які постійно киплять у її розшарованій свідомості, але відповідей чи рішень немає. Поєднання саундтреку та відео робить вісь часу такою, що коливається між справжньою реальністю «реального часу» та «іншою» реальністю на екрані відео. Майстерна здатність Мішеля ван дер Аа поєднати музику, текст та візуальні образи в органічне ціле перетворила його оперу на аудіо-візуальний шедевр. Широка аудиторія та критика у дванадцяти країнах світу високо оцінили цей твір.

Стильові засади модерних опер також рясніють розмаїттям манер і несподіваних стильових мікстів.

Неосередньовічні (neo-medieval) сюжет, стилістика й символіка в поєднанні з неоімпресіоністичними рисами музики визначили особливості естетики опери «*L'Amour de loin*» («Любов здалеку», 2000) фінської композиторки **Кайї Сааріахо**. Згідно з опитуванням музичних критиків, яке було здійснене впливовим британським щотижневиком «*The Guardian*» 2019 року, цей твір увійшов до десятки найкращих сучасних музичних творів XXI століття (*The best classical music works of the 21-st century*, 2019). Прихильність критики й публіки забезпечили опері екзотичний сюжет із далекої епохи середньовіччя (дія розгортається в XII столітті), наявність ліричної пари — принца Жофре (він же — трубадур, одержимий ідеалізованим коханням) і графині Клеманс, у яку Жофре закохується на відстані, навіть ніколи не бачивши її. Посередником між ними виступає Пілігрим. Крізь любовну історію з далеких часів проглядають паралелі з сьогоденням у вигляді глибоких тем одержимості та відданості в коханні, ілюзій та реальності, самотності митця. Партитура опери символізує відстань між закоханими на рівні стилістики, яка пролягає між двома полюсами історично віддалених музично-стильових періодів — середньовіччя та імпресіонізму — і простежується у творі, за влучним спостереженням Джеймса Джордена, «від прихованих модальних мелодій до величної імпресіоністичної палітри звукових каскадів, що уособлюють море» (Jorden, 2016). В оркестровці дійсно багато темброво-сонористичних



*Співаки Сюзанна Філіпс та Ерік Оуенс у світовій прем'єрі опери «L'Amour de loin» («Любов здалеку») фінської композиторки Кайї Сааріахо на Зальцбурзькому оперному фестивалі 15 серпня 2000 року*

знахідок, які створюють таємничий колорит моря і плюскіт хвиль, а стильовим орієнтиром для Кайї Сааріахо стала музика французького композитора-імпресіоніста Клода Дебюссі. Паралелі з його симфонічними поемами «Море» та «Сирени» особливо помітні в епізодах звучання жіночого хору за сценою.

Уже згадувана опера «Les Bienveillantes» («Доброзичливий», 2019) **Гектора Парри** написана під впливом французької та австро-німецької музичних традицій. Передусім варто відзначити вплив необарокової стилістики в цій опері, яка має структуру з семи частин, що відповідають частинам старовинної французької сюїти (Токата, Алеманда, Куранта, Сарабанда, Менует, Арія, Жига). Австро-німецька оперна традиція представлена широкими стильовими алюзіями від бароко до сучасності, які, за словами самого композитора, простираються від пасіонів Йоганна Себастьяна Баха до опер ХХ століття «Воццек» Альбана Берга й «Солдати» Бернда Алоїза Ціммермана, використаних за зразок абсолютної стильової моделі (Les Bienveillantes — warm-up, 2019).

Між двома іншими стильовими полюсами — класицизмом і сучасністю – твориться постмодерністська атмосфера опери «The Ghosts of Versailles» («Привиди Версаля», 1999) американця **Джона Корільяно**. В основу лібрето драматурга Вільяма М. Гофмана покладено комедії П'єра-Огюста Карона де Бомарше про пригоди

Фігаро й «Винна мати» («La Mere coupable»), а музичним прототипом стала опера Вольфганга Амадея Моцарта «Весілля Фігаро», звідки було запозичено головних дійових осіб (таких, як Фігаро, Сюзанна, Граф Альмавіва, Графиня Розіна, Керубіно) з додаванням низки другорядних персонажів та реальних історичних осіб — самого драматурга Бомарше та королеви Марії-Антуанетти, навколо романтичних стосунків яких і розгортається дія опери. Цілком природно, що основною стильовою моделлю опери є музика епохи класицизму та великий оперний стиль (зокрема, опера-buffa та опера-seria): неокласичні риси мають арії Фігаро та квартет двох пар закоханих у дусі Моцарта в першій дії, речитативи під клавесин, великі хорові сцени та багато інших номерів опери. Водночас класицистична стильова парадигма піддається пародіюванню, висміюються оперні штампи й кліше, безглуздість оперного стилю буффа. Але найголовнішою для Дж. Корільяно були в цій опері не стилізація і гротесковість, а можливість діалогу епох — зустрічі минулого й сучасного під символічною музичною машиною часу. Найбільш придатною для втілення його візій сучасності виявився світ привидів, яких ілюструють атональні оркестрові послідовності, алеаторичні звукові пласти, нагромадження кластерів, мікротональні структури. Саме у використанні сучасних композиторських технік виявилися велика майстерність і винахідливість композитора. Про перманентну змістову й стильову поліпластовість цієї опери Річард С. Гінелл написав: «Це комічно й серйозно, розважально та ерудовано, нерозумно та вдумливо, емоційно й загадково, болісно й піднесено, інтимно й неперевершено — і чим більше разів ви це побачите, тим більше сенсів знайдете» (Ginell, 2015).

У неоекспресіоністській опері **Дьордя Лігеті** «*Le Grand Macabre*» («Великий мрець») для музичної характеристики образів-масок використовуються цитати й стильові алюзії до музики різних епох — від Клаудіо Монтеверді та Йоганна Себастьяна Баха до Жака Оффенбаха та Джорджа Гершвіна. Таким чином, опера Д. Лігеті орієнтується на широкий спектр неостилів і має неоренесансні, необарокові, неокласичні та неоромантичні риси.

Експресіоністська естетика лягла в основу опери «*The Exterminating Angel*» («Винищуючий ангел», 2017) британського композитора **Томаса Адеса**. Водночас у музиці опери є необарокові та неоромантичні риси, а в драматургії помітні елементи психологічної драми, комедії, сюрреалізму й театру абсурду. Оскільки оперу написано на основі однойменного фільму, неважко помітити й проникнення елементів фільму жахів, містики, еротики, а також суто технологічних

кінематографічних прийомів монтажу кадрів, нашарування епізодів тощо. Експресія нагнітається не лише типовою для експресіонізму атональною музикою, а й напруженим сюжетом: звана вечірка в помешканні аристократів з приводу оперної прем'єри перетворюється на жахливе психологічне ув'язнення, бо з незрозумілих, таємничих причин усі присутні виявляються нездатними покинути салон, відчуваючи свою волю паралізованою. Композитор прагне показати слухачеві трансформацію людської психіки під дією страху, перетворення людини на тварину, ескалацію агресії і тваринних інстинктів в екстремальних умовах, відчуження людини від собі подібних та всього світу, забуття культури (епізод розтрощення віолончелі одним із гостей званої вечірки). Одним із найяскравіших є в цій опері необароковий епізод: з початку вечірки одна героїня опери, піаністка Б'янка, співає та акомпанує собі на фортепіано якийсь твір у бароковій стилістиці, на що вказують пасажі з прикрасами в душі салонної клавесинної музики XVIII століття. До найкращих сторінок опери належать й епізоди, пов'язані з романтичною парою закоханих Беатріс та Едуардо, які разом шукають розраду в цій дивній пригоді. У першій дії опери в них є чудовий ліричний дует у неоромантичному стилі з інтонаціями зітхання, у другій — ще один дует-коліскова. Ліричні герої стоять осторонь сварок, взаємної ненависті й з'ясування стосунків, які панують у опері, їхні почуття виявляються найбільш чистими, глибокими й людяними, і саме через них автор доносить до слухача свій основний меседж про те, що протистояти страхові може тільки любов.

Окремо варто сказати про особливості голосів і вокальної техніки в сучасних операх. Сучасні композитори дуже люблять писати вокальні партії головних персонажів опер для рідкісних або незвичайних голосів. Так, у деяких операх використовується надвисокий чоловічий голос — контратенор (наприклад, партії Ехнатона в однойменній опері Ф. Гласса, Франціско у «Винищуючому ангелі» Т. Адеса, Поета в опері «Голодомор. Червона земля. Голод» В. Балея, Артура в «Танго» М. Добржинського тощо).

В опері «Винищуючий ангел» Томаса Адеса головна героїня — оперна співачка Летиція — повинна мати надвисоке колоратурне сопрано. У цій партії є багато голосових сплесків, вокальних максимумів, які наближені до крику. Але враховуючи те, що в опері дуже багато дійових осіб (15), тембр цієї героїні вирізняється, стоїть ніби над тембрами решти персонажів, її завжди добре чути в пекельному, страхітливому хорі наляканих жахливою ситуацією людей.

До співаків, яких сучасні композитори хочуть бачити виконавцями своїх опер, сьогодні ставляться надзвичайно високі вимоги. Вокалісти повинні бути не лише високопрофесійними музикантами (як правило, з абсолютним слухом), а й одночасно неперевершеними акторами, які блискуче володіють прийомами сценічної гри, ідеальною артикуляцією, різноманітними типами міміки, жестів, рухів, техніками дихання тощо.

## УКРАЇНЬСЬКА ОПЕРА ОСТАННЬОЇ ЧВЕРТІ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ У ПРОЦЕСАХ ОНОВЛЕННЯ ОПЕРНОГО КАНОНУ

Кінець ХХ — початок ХХІ століть стали для українського музичного театру, з одного боку, періодом кризи, пов'язаної зі скасуванням системи державного замовлення на оперні й балетні твори, яка існувала в радянський час, а з іншого — періодом розвитку та оновлення, пошуку нових тем, ідей та образів, відкриття нових творчих особистостей, розмаїття мистецьких пошуків, індивідуальних композиторських стилів та виконавських манер. Процеси оновлення, що відбуваються в українському суспільстві, спонукають майстрів музично-театральної справи до пошуку нових оперних форм, новаторського переосмислення і розвитку національних класичних традицій, створення нових, адекватних до сучасних мистецьких запитів образів.

Українські композитори старшого покоління приділяють значну увагу створенню нових опер на історичні та літературні сюжети. Водночас відбувається процес збагачення оперного жанру досягненнями сучасного симфонізму, здобутками театру, кінематографу, образотворчого мистецтва. Українські митці прагнуть до глибокого переосмислення художніх особливостей інших видів мистецтва, їхнього внутрішнього синтезу, використання палітри національних театральних барв. Серед опер цього періоду, написаних за мотивами української класичної літератури в останню чверть ХХ століття, варто вирізнити оперу-балет «Вій» Віталія Губаренка за Миколою Гоголем (1980), оперу-ораторію «Київські фрески» Івана Карабиця (1984), комічну камерну оперу Віталія Кирейка «Вернісаж на ярмарку» (1985) за мотивами гумористичної повісті Григорія Квітки-Основ'яненка «Салдацький патрет», оперу Левка Колодуба «Поет» про Тараса Шевченка (1988) тощо. У 1990-і роки оперна тематика розширяється завдяки зверненню композиторів до високохудожніх зразків інтимної лірики (моноопери «Самотність» В. Губаренка за «Листами до невідомої» П. Меріме та «Пісні кохання» Ю. Шамо на вірші

М. Заболоцького, Б. Пастернака та інших поетів), народних текстів («Золотослов», «Різдвяне дійство» Л. Дичко), раніше не втілюваних на сцені поезій Т. Шевченка («Згадайте, братія моя» В. Губаренка, «Сліпий» О. Злотника, «Чумацький шлях Тараса» О. Рудянського) та драм Лесі Українки («Орґія» О. Костіна та «Бояриня» В. Кирейка), епістолярної спадщини видатних митців (моноопера В. Сінчалова «Лист із Мілана» за листами С. Крушельницької), біблійних історій (опери М. Скорика, О. Білинського, О. Щетинського та ін.).

Неофольклорну лінію в оперній творчості продовжують Ігор Шамо у фольк-опері «Ятранські ігри» (1978), Євген Станкович у фольк-опері «Коли цвіте папороть» (1978), Леся Дичко в хорових операх «Золотослов» і «Різдвяне дійство» («Вертеп») (обидві — 1992), Ганна Гаврилець у музично-сценічному дійстві «Золотий камінь посіємо» (1997–1998).

Оперні пошуки українських композиторів відбуваються в руслі процесу жанрових мутацій, характерного для композиторських новацій у сфері опери в усьому світі. Значно урізноманітнюється жанровий спектр українських опер (камерна, моно- та мікроопера, сатирична, одноактна хорова, опера-дума тощо). У змішаних формах спостерігаються відмінні від традиційних для опери співвідношення вокальної та інструментальної складових, нова драматургічна функція хору, перетворення різних форм фольклору, залучення декламації та розмовних інтонацій тощо. Оригінальні художні рішення запропоновані в опері-нуар «Доля Доріана» Кармели Цепколенко (1990), комічній опері Ірини Губаренко «Ведмідь» (1989), операх-ораторіях «Згадайте, братія моя...» Віталія Губаренка (1992), «Тарас. Зоряна колискова» Ігоря Щербакова (1996) та інших творох.

З'являються і перші українські рок-опери («Енеїда» С. Бедусенка за однойменною поемою І. Котляревського, 1985; «Біла ворона» Г. Татарченка на вірші Ю. Рибчинського, 1991 тощо), посилюється інтерес українських композиторів до жанру мюзиклу (мюзикли Ігоря Щербакова «Севільські заручини» за комедією Р. Шерідана «Дуенья», 2000; «Вінні-пух у снігу» за А. Мілном, 2004; «Екватор» Олександра Злотника, 2003).

Історичній тематиці присвячено оперу-ораторію **Івана Карабиця** «Київські фрески» (1984) — масштабну сценічну композицію з 12 номерів-фресок, засновану на ідеї синтезу різних видів і жанрів мистецтва: театрального, концертно-ораторіального, хореографічного та кінематографічного. Поетична основа твору полістильова — від народних обрядових текстів, «Заповіту» князя Ярослава Мудрого, віршів Тараса

Шевченка до поезій сучасних авторів Павла Тичини, Максима Рильського, Івана Драча (автор лібрето — відомий український поет і громадський діяч Борис Олійник). Це погляд на історію Києва зі збереженням хронологічної послідовності історичних часів від язичництва й княжої доби через трагічні моменти української історії до революційних подій ХХ ст., Другої світової війни, повоєнної відбудови та наших днів. Своєрідна проєкція минулого на події сучасності зумовила звернення композитора до стилістичних особливостей музики різних історичних епох, унаслідок чого виникла полістильова та поліжанрова структура твору. Особливо важливими для композитора стали ідеї соборності, національної єдності. Кульмінацією патріотичної ідеї твору стала п'ята частина «За горами гори», в основу якої покладено поезії Тараса Шевченка. Зокрема, уривок поеми «Кавказ», який не лише утверджує ідею народного протесту проти соціального зла, а й через міфологічно-біблійну символіку образів Прометея та розп'ятого Христа дозволяє розпізнати образ поневоленої України. Напевно, цей поетичний текст антицарської та антиросійської спрямованості мав для Карабиця важливе значення в контексті соціокультурної ситуації початку 1980-х років ХХ ст. Тому своєрідним громадянським подвигом того часу можна вважати звучання хору в ц. 3 на словах «Не вмирає душа наша, не вмирає воля», накладене на тупу, одноманітну, ніби «довбаючу» звукову масу оркестру; вигуки солістів у ц. 11 «Чи буде суд? Чи буде кара царям, царят на землі? Чи буде правда меж людьми?» І вже справжнім евристичним прогнозом майбутньої долі України звучить відповідь читця: «Повинна бути, бо сонце встане! Встане правда! Встане воля! Боріться! — Поборете!».

До найяскравіших українських камерних опер розглядуваного періоду належать твори **Віталія Губаренка**: моноопера «Самотність» для тенора з оркестром за «Листами незнайомки» Проспера Меріме (1994) та ліричні сцени «Монологи Джульєтти» за В. Шекспіром (1998). Звернувшись до класичного сюжету Вільяма Шекспіра в ліричних сценах «*Монологи Джульєтти*», В. Губаренко пропонує власну його інтерпретацію, у якій відсутнє послідовне розгортання подій. На думку композитора, завдяки множинності музичних втілень у творах Гектора Берліоза, Петра Чайковського, Сергія Прокоф'єва сюжет став загальновідомим, і тому не потрібно вже вкотре переповідати його. В опері Губаренка втілено ретроспективний варіант теми: у заключний монолог Лоренцо, яким розпочато дію, умонтовано монологи Джульєтти, а саме: ключові фрагменти трагедії Шекспіра — сцена кохання (сцена під балконом), монолог героїні

після смерті Тібальда, епізод прийняття Джульеттою снодійного та сцена в склепі — діалог Джульетти та Лоренцо. Згідно зі специфікою жанру камерної опери, кількість героїв обмежується двома особами, використовується й особливий склад оркестру: струнна група, орган, фортепіано та розширена група ударних. В опері відсутній головний персонаж драми — Ромео, натомість вагомим стає образ Лоренцо, який виконує роль активного учасника й оповідача подій. В опері домінує трагедійне начало, похмурий колорит, особлива містична атмосфера, що створюється завдяки системі лейтмотивів, принципам тембрової, контрастної, монтажно-кадрової драматургії. І лише завершальна молитва (*Domine Jesu Christe*) дає відчуття просвітлення, очищення, духовного катарсису.

Хронологічно першою українською оперою третього тисячоліття стала опера-ораторія «*Мойсей*» (2001) видатного композитора **Мирослава Скорика** на біблійну тематику. Складне, онтологічне трактування образу біблійного пророка, потужний резонанс з етосом пригнобленого народу, апелювання до історії, інтертекстуальне вміщення біблійних подій у контекст сучасності — усе це спрямувало композитора на створення багатоаспектного, драматургічно насиченого оперного полотна, у якому все ж таки переважають ораторіальні риси, у чому переконують і провідна роль хорів, і певна статичність дії, й абстраговане тлумачення окремих образів. Знакова конструкція цієї «опери-притчі» (Мельник, та Кияновська, 2001) будується на каркасі лейтмотивної системи — шести основних лейтмотивів і лейттем, які утворюють широке коло музичних символів і метафор. В опері є також інтонаційні моделі, стилістично наближені до східного та українського мелосу; неоромантична стильова модель, представлена жанрами любовного дуету-згоди та баркароли; танцювально-маршова складова, використана для характеристики негативних персонажів. Символічне поле опери збагачують стильові алюзії до творів Миколи Римського-Корсакова, Дмитра Шостаковича, Альфреда Шнітке, Миколи Лисенка та ін.

Біблійній тематиці присвячено камерні опери **Олександра Щетинського**. «Благовіщення», «Бестіарій» та інші музично-сценічні твори.

Молодша генерація українських композиторів удається до сміливих, часом радикальних новацій у оперному жанрі, з'являється й чимало нових експериментальних опер на сучасну тематику. Історично склалося так, що українська музика через «залізні завіси» й штучні перепони, створені тоталітарним режимом у колишньому Радянському Союзі, тривалий час не була «включена» в авангардні процеси творення

новітньої опери, які відбувалися в ХХ столітті в Європі та світі. Разом із тим, це дозволило українським митцям уникнути формального новаторства, пройти повз зайві й невиправдані з художньо-естетичних позицій експерименти, відкрити нові можливості й запропонувати нове тлумачення старого жанру вже на новому етапі його розвитку. У зв'язку з відсутністю в Україні традицій авангардного оперного театру (як постановок, так і написання) молоді композитори самотужки опановують ці традиції під час стажування в провідних світових центрах музичної освіти, участі в європейських міжнародних музичних фестивалях, майстер-класах відомих у світі композиторів. Зокрема, Алла Загайкевич навчалася в Інституті дослідження й координації акустики/музики IRCAM у Парижі (Франція), Людмила Юріна проходила стажування в Стенфордському університеті (США) в межах грантової програми Фонду Фулбрайта. Чимало молодих українських композиторів підвищили свій професійний рівень за умовами стипендіальної програми Міністра культури і національної спадщини Республіки Польща «Gaude Polonia», учасниками якої стали Золтан Алмаші, Богдан Кривопуст, Андрій Мерхель, Богдан Сегін, Богдана Фроляк, Олена Ільницька, Євген Петриченко, Олена Леонова, Олександр Шимко та ін.

Оперний жанр у трактуванні молодих українських композиторів збагачується ресурсами електронної музики, сучасних мультимедійних технологій. До таких зразків належить опера-мультимедіа **Алли Загайкевич** «*Числа і вітер*» (1992–1997) за поезією та картинами Миколи Воробйова. Твір є синтетичною звуко-зоровою композицією, у якій органічно поєдналися різні види мистецтва — опера, поезія, живопис. В основі опери — шість поезій майстра постшістдесятницької «Київської школи поезії» Миколи Воробйова: «Дорога», «Сад», «Спогади», «Гра», «Сон», «Човен». Як зазначено в авторській програмі прем'єрного показу опери, її дійовими особами є «три істоти», які «спробують створити рай та співіснувати в ньому». Хто саме ці істоти, авторка не визначає остаточно, пропонуючи глядачеві широке асоціативно-символічне коло можливих тріад, як-от: Тіло – Душа – Муза; Голос – Він – Вона; Майстер – Творіння – Втілення; Адам – Єва – Змій; Народження – Життя – Небуття... Виставу супроводжує відеопоказ слайдів живопису Воробйова, який утворює додатковий образно-змістовний ряд опери.

Справжнім відкриттям в українській музиці останніх років стала «*Леді Лазарус*» (2013–2016) — моноопера **Людмили Юріної** для сопрано, фортепіано та електроніки (Берегова, 2020). Твір інспірований творчістю американської поетеси Сильвії Плат, також використані

тексти ірландського письменника Джеймса Джойса та американського письменника Річарда Баха.

Л. Юріна вперше ознайомилася зі «сповідальною поезією» Сильвії Плат з початку 1980-х років, і вона справила на неї величезне враження. Життя поетеси було бурхливим і насиченим, сповненим злетів і падінь, кохання і зради, численних випробувань долі. Біографія С. Плат багато в чому визначила основні мотиви її творчості. Трагічний пафос світовідчуття поетеси, гостро експресивний стрій висловлювання через складні, часто парадоксальні асоціації є віддзеркаленням її особистої драми. Її твори концентровано песимістичного, суїцидального напрямку написані на оголеному нерві. Вірш С. Плат досить нервовий, рваний, «свавільний», її мова рясніє «ляпами» та навмисними помилками, фрази – абсурдно-загострені, випромінюють надзвичайно концентровану енергетику. Лінгвістичні експерименти доповнюються містичною символікою образів, особливою глибинною філософією вірша.

У центрі моноопери Л. Юріної – молода жінка, її переживання, рефлексії, емоції, роздуми про сенс життя. Це історія життя, страждань, гнітючої самотності та трагічної загибелі особи (у даному випадку

*Камерна опера «Леді Лазарус» Людмили Юріної у постановці режисерки Юлії Журавкової на фестивалі «Contemporary Music Days» у Вінниці 19 жовтня 2009 року*



особисто Сільвії Плат), її болісне відчуття жорстокого світу, який не завжди розуміє її світогляд і почуття, конфлікт між нею та оточуючим соціумом.

У моноопері 6 частин. Основу концепції опери складають 3 довільно обрані вірші С. Плат, які утворюють між собою прихований зв'язок — «The night dances» («Нічні танці»), «Mirror» («Дзеркало») та «Lady Lazarus» («Леді Лазарус»). Драматургія твору полягає в принципі «ущільнення, накопичення» емоцій, від сумних міркувань до трагічних дискурсів і відчайдушних монологів, «думок вголос», які співвідносяться з маренням. В останній частині героїня приходить до думки про неминучість свого трагічного відходу з людського світу. Також в опері використовуються фрагменти роману Джеймса Джойса «Улісс» зі вставками окремих фраз із текстів Річарда Баха, які розширюють діапазон емоцій і переживань і, у якомусь сенсі, нівелюють і нейтралізують трагічність поезії Сильвії Плат. Працюючи над лібрето опери, композиторка знайшла точки дотику, де тексти Джеймса Джойса та Річарда Баха можна драматургічно підключити до поезії С. Плат. Аналіз літературних джерел дає підстави стверджувати, що саме в монологах із прозовими текстами є хоча б якась сюжетність і розвиток. Ці фрагменти є найбільш світлими в опері, вони ніби розширюють спектр емоцій і драматургічні межі всього цього циклу, піднімають тонус моноопери до позитивного світовідчуття.

Композиторка тонко розуміє і відчуває природу обраних текстів, і намагається відобразити їх у музиці, яка адекватно відповідає образній спрямованості тексту, його характеру й навіть музиці мови. Особливо яскравим прикладом відображення музики мови у вокальній партії є № 3 «Bronze by gold», у якому ключовим драматургічним чинником стає фонізм окремих складів та звуків (дон-дон, дзинь-дзинь, тук-тук, ш-ш-ш).

Музична драматургія опери Л. Юріної позначена впливом творчості італійського композитора Фаусто Ромітеллі (1963–2004), зокрема його твору «EnTrance» для сопрано, ансамблю та електроніки (1995) та відео-опери «Каталог металів» для сопрано, камерного ансамблю, мультипрожекторів та електроніки (2003).

За формотворчими принципами моноопера «Леді Лазарус» — це відкрита наскрізна форма з повтором електронної партії. Електроніка використовується скрізь, крім № 3 — це як треки, так і живі звуки, які генеруються в програмі «Макс». Драматургічний прийом повтору електронної партії дозволяє композиторці уникнути одноманітності та створює звукову арку, яка цементує форму й скріплює драматургію

всього твору. У музиці моноопери номери, що проспівуються, чергуються з частинами-монологами, які промовляються (№ 2 «Me sits there...» («Я сиджу там»)) та № 5 «What special affinities...» («Які особливі зв'язки...»), що виконуються з електронікою<sup>1</sup>. Частини розташовані за принципом наростання емоційної напруги: починаючи зі вступу – «експонуючого», нейтрального № 1 «The night dances» і монологу № 2, приходимо до скерцозного № 3 «Bronze by gold» («За бронзою») з дещо «рафінованим» гумором, драматично-рефлексуючого № 4 «Mirror». Кульмінація твору – остання частина № 6 «Леді Лазарус».

У вокальній партії моноопери Л. Юріної, крім власне співу, застосовуються різноманітні способи звучання людського голосу, зокрема прийоми Sprechgesang, регіт, шепіт, промовляння в монологіях тощо. Інтонаційне коло й музична мова опери загалом спираються на атональність, сонористику.

Партія фортепіано рясніє різноманітними способами звуковидобування або так званими розширеними техніками гри, серед яких кластери, стуки по інструменту, шкрябання та шарудіння по струнах різноманітними предметами, гра по притиснутих струнах. У партитурі багато цікавих акустичних знахідок: піаніст використовує для звуковидобування значну кількість додаткових інструментів. Це й металева монетка, і джазові щітки, й олівці, якими він, ніби віялом, б'є по струнах, що дає особливий ефект. Фортепіано використовується як власне фортепіано і як ударний інструмент. Велике значення мають авторські темброві позначки. Фактично функції фортепіано розширені до функцій оркестру.

Цікавими є творчі пошуки українських композиторів у сфері нових жанрових синтезів. **Андрій Мерхель** намагається стерти грань між жанрами опери й перформансу. Свою першу музично-сценічну твору «Ентропія» (2019) за мотивами книги Нобелівської лауреатки Ольги Токарчук «Дім денний, дім нічний» він дає авторське визначення «перформативна моноопера». За словами самого композитора, «... тут є ознаки опери та «сліди» перформансу. З одного боку, у партитурі прописано чимало вказівок, що не властиве перформансу. З іншого – замало деталізації для вокальної партії, що не характерне для академічної опери. По суті, це — вокальний театр» (Найдюк, 2020). Композитор іде за текстом літературного першоджерела, який написаний у дусі магічного реалізму та є дуже метафоричним, має багато смислових нашарувань. Водночас моноопера вирізняється відсутністю традиційного вербального нарративу, фабульності драматургії, конфліктності, лінійного розвитку.

Текст промовляється актором перед початком звучання музики. Загалом, це твір, у якому актуалізуються аспекти снів, пам'яті та сприйняття людиною свого минулого, мандрівок у підсвідомість у пошуку нових сенсів. Головною ідеєю опери є відтворення процесу химерного балансування людини між станами хаосу, руйнації та епізодичного відновлення цілісності та впорядкованості. Реалізації цієї ідеї відповідає відкрита варіативна структура моноопери, яка складається з кількох десятків патернів (за задумом А. Мерхеля, їх можна виконувати в довільному порядку), які цілеспрямовано руйнуються.

Якщо порівняти напрями композиторських пошуків в оперному жанрі в Україні і світі, то очевидним стає факт значного відставання українських митців від їхніх зарубіжних колег за кількістю нових опер. Наприклад, у Європі не лише функціонує більш розгалужена система жанрів і створюється значно більше опер, а й існує конкуренція щодо їх виконання. В Україні маємо лише поодинокі приклади успішно реалізованих оперних проєктів, поява кожної нової опери є, радше, винятком, аніж правилом. Проте в останні роки ситуація почала змінюватися на краще: у 2014 році утворилася і почала активно діяти творча формація «Nova Opera», яка об'єднує групу вокалістів, інструменталістів, саунд- та відео-інженерів на чолі з відомим режисером і продюсером Владом Троїцьким. Також до формації входять двоє молодих композиторів – нещодавніх випускників Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського **Ілля Разумейко та Роман Григорів**, котрі пишуть музику до нових опер. Усього за неповних 6 років функціонування «Нової Опери» було написано й поставлено 10 нових опер у різноманітних і абсолютно новаторських жанрових модифікаціях. Це трилогія опер на біблійну тематику – опера-реквієм «Йов», опера-цирк «Вавилон», опера-балет «Ковчег»; нео-опера-жах «Гамлет», сон-опера «НепрОсті», trap-опера «Воццек», футуристична опера «Аерофонія», опера-антиутопія «Gaz» і дві гранд-опери — «Неро» і «PRO dni PRO». Діяльність нового творчого тандему Разумейка–Григоріва є не тільки доволі продуктивною, а й викликає неабияку зацікавленість публіки, чому сприяє вдалий арт-менеджмент.

Кожен із реалізованих І. Разумейком і Р. Григорівим оперних проєктів не є оперою в «чистому» вигляді. Композитори спрямовують свої зусилля на оновлення, осучаснення оперного канону шляхом синтезу з іншими музичними жанрами та видами мистецтва, пошуку нетрадиційних сценічних майданчиків, переглядом стереотипів щодо тривалості і форми проведення оперної вистави, орієнтацією на масову аудиторію.

Одним із перших і до сьогодні найбільш успішних проєктів стала опера-реквієм «Йов» («*Iuov*»), прем'єра якої відбулася на міжнародному фестивалі «Гоголь Фест» у Києві у вересні 2015 року. Літературною основою лібрето став мікст старозавітних текстів Книги Йова з традиційними сакральними текстами реквієма (католицької заупокійної меси). Розлогий біблійний сюжет про багатостраждального праведника Йова, котрого Сатана наклепами перед Богом піддав випробуванню на міцність у вірі, вкладено в чітку номерну структуру реквієма. Проте творці опери запропонували не вузько релігійне, а широко філософське, гуманістичне прочитання сюжету, провівши паралелі з сьогоденням України, яка потерпає від війни на Сході і для якої теми зневіри, відчаю і страждань, а з іншого боку – віри, жертвовності, пошуку своєї ідентичності й самомотивації як способів загоєння душевних ран є надзвичайно актуальними. Між 14-ма частинами опери-реквієму актор-читець виголошує текст Біблії мовою країни, у якій відбувається постановка. На думку авторів, мелодика кожної мови впливає на звукову ауру опери, надає їй щоразу нового неповторного колориту. За складом виконавців «Йов» – це камерна опера: її написано для 6 вокалістів, віолончелі, ударних, фортепіано й читця. За загальної статичності драматургії (виконавці не рухаються, а стоять навколо рояля, що підкреслює зв'язок цього твору з кантатно-ораторіальним жанром) в опері досить відчутними є риси перформансу. Центром перформативної дії і музично-драматургічної композиції в цілому стає препарований рояль, який стоїть у центрі сцени та є об'єктом застосування розширеного спектру виконавських прийомів, особливо в інструментальних інтерлюдіях (гра з затиснутими між струнами рояля паличками від ударних, доторкання трикутником до струн, удари по струнах тощо). Новацією Разумейка–Григоріва є те, що виконавцем на роялі є не лише піаніст. Співаки теж взаємодіють із цим інструментом – співають, говорять, стогнуть, сміються усередину рояля, грають по струнах, видобувають із нього додатковий резонанс. Складається враження, що рояль ніби оживає, стає повноправним учасником перформансу, а часом нагадує симфонічний оркестр. В опері використовується мікст різних вокальних стилів – академічного, народного, естрадного вокалу, тибетського горлового співу.

Наприклад, у № 5 «*Tuba mirum*» використано традиційні для європейського кантатно-ораторіального стилю хроматичні низхідні «повзучі» інтонації зі стретним накладанням голосів. № 7 «*Lacrimosa*» — прекрасна сумна мелодія сопрано соло, яку продовжує тенор, а у фіналі підхоплюють усі голоси. А от № 8 уже різко відрізняється за стилем:

вокалістка (сопрано) виконує свою партію в скандинавській манері співу, яка нагадує стиль популярної ісландської співачки Б'єрк. Ще більш оригінальним є № 10 «Gloria», з початку якого в чоловічих партіях застосовано екзотичний тибетський горловий спів, а в кінці – незвичну напівнародну, напівестрадную манеру солістки-сопрано. Загалом стилістика опери є неоднорідною: необароковими рисами наділені більш визначені в тональному плані частини (№ № 1, 7, 9, 13), що чергуються з частинами, у яких використано елементи поліфонії (№ № 5, 11, 12). Авангардна стилістика представлена в опері модусами репетиційної техніки (№ 2), мінімалізму (№ № 6, 10, 13), сонористики (інтерлюдії препарованого рояля, а також № № 13, 14). У № 4 відчутна стилістика рок-музики. Окремі номери мають більш виражений жанровий нахил, як, наприклад, № 9, у якому трагічний інструментальний вокаліз віолончелі апелює до семантики жанру плачу. А в № 6 застосовано прийом жанрового зниження: у трагедійне звучання *Kyrie eleison* у виконанні вокального ансамблю несподівано вриваються брутальні вальсові ритми, що викликає аналогію з балом Сатани і яскраву стильову альянцію з оперою «Історія доктора Фаустуса» та іншими творами видатного композитора ХХ століття Альфреда Шнітке. Отже, стилістика опери також є неоднорідною, у ній відчутні необарокові, авангардні риси, потужна енергетика рок-музики.

Оперу-реквієм «Йов» відзначено найвищою державною премією України – Національною премією України імені Тараса Шевченка 2020 року в номінації «Театральне мистецтво». Твір здобув широкий міжнародний резонанс завдяки постановкам у Польщі, Австрії, Македонії, Данії, Голландії, США. Згідно з міжнародним музично-театральним рейтингом Music Theatre Now 2018 року, опера-реквієм «Йов» увійшла до ТОП-10 найкращих експериментальних опер світу серед 436 учасників з 55 країн (Music Theatre Now, 2018).

Наступні після «Йова» проекти «Нової Опери» вразили українську та світову культурну спільноту своєю незвичністю та епатажністю.

Сон-опера «*НепрОсті*» (2016) за однойменним романом українського письменника Тараса Прохаська руйнує стереотипи щодо часу і форми проведення оперної вистави. Опера починається опівночі та триває до ранку. Публіка розташовується у фойє театру на матрацах, мобільні телефони забирають на вході, щоб люди не відволікалися і могли повністю зануритися в дійство. Під час звучання медитативної музики (фортепіано, віолончель, контрабас, акордеон, ударні, електроніка) слухачі/глядачі, на відміну від традиційної оперної вистави, можуть і повинні спати. Після пробудження вони розповідають або записують

свої сни/образи. Активізація роботи підсвідомості засобами музики й була основою концепції цієї опери І. Разумейка–Р. Григоріва.

Великою несподіванкою і навіть сенсацією стала футуристична опера «Аерофонія» (2018), у якій було використано як музичний інструмент та центральний елемент сценографії літак АН-2. Легендарний український літак АН-2 – єдиний у світі біплан, який з часів упровадження в серійне виробництво 1948 року безперервно виробляється й донині масово експлуатується. Композитори І. Разумейко та Р. Григорів під час відвідування знаменитого київського літакобудівного заводу імені О. Антонова (ДП «Антонов») помітили, що різні оберти мотора цього літака можуть давати різні музичні звуки. У них виникла ідея використати флагман української авіації в одному зі своїх оперних перформансів і примусити його «заспівати». Ідею було реалізовано 14 червня 2018 року в Івано-Франківську під час фестивалю «Порто Франко» на стадіоні «РУХ» у присутності близько 9 тисяч глядачів. Для пілота літака було створено окрему партитуру, а для диригента — розроблено унікальну систему диригентських знаків, які фіксували зміни у звучанні мотора літака. За музикою опера «Аерофонія» — це поєднання сонорики авіатурбіни з григоріанськими хоралами, монгольськими колісковими та ритмами тріп-хопу. Оригінальний підхід до розширення спектру виконавців сучасної опери був офіційно задекларований як рекорд національного масштабу: відразу після закінчення вистави представником Книги рекордів України був зроблений запис про встановлення рекорду щодо використання літака в якості музичного інструмента.

Оригінальними варіантами сучасної інтерпретації оперного жанру є проекти композиторського дуету Ілля Разумейко–Роман Григорів – гранд-опери «Неро» і «PRO dni PRO» (обидві написані й поставлені 2019 року в співпраці з рейв-бендом «ЦеШо»). Зокрема, прем'єра гранд-опери «Неро» була головною подією «Гоголь Фесту» в українському місті Маріуполі 2019 року. Для постановки масштабного оперного перформансу було обрано незвичне місце, яке ніколи до того часу не ставало сценічним майданчиком – Азовський судоремонтний завод, на території якого було споруджено імпровізовану сцену й глядацьку залу просто неба на 600 місць. Головною ідеєю цього твору є очищення водою та звеличування води як однієї з найпотужніших природних стихій («неро» у перекладі з грецької означає «вода»). Прологом і епілогом опери є біблійні наративи про створення світу у виконанні читця на фоні попереминого звучання мінорного тризвуку й трихорду у фортепіано та щемливого соло віолончелі. Згідно з задумом

авторів, сцену, а, згодом, і глядацьку залу заливає вода. Оригінальна філософська аква-концепція втілюється в музиці за допомогою мінімалістичних засобів, алеаторики, сонористики, а також балетної пластики, світлових спецефектів і потужних за енергетикою звучань рок-музики. Утім, за складом виконавців — це камерна опера (вокальний ансамбль, фортепіано, контрабас, саксофон, акордеон, ударні). Вокальна сфера опери розширена за рахунок додавання вокальних партій у інструменталістів, що частково компенсує відсутність хору в цій опері. Нескінченні повтори ритмічних паттернів, які задаються контрабасами та ударними, експресія і драйв елементів репу, раптові сплески динаміки, провокування реакції публіки наближають звучання гранд-опери «Неро» до стилю сучасної рок-опери. Водночас, за складом виконавців — це камерна опера (вокальний ансамбль, фортепіано, контрабас, саксофон, акордеон, ударні). Цікаво, що вокальна сфера опери розширена засобом додавання вокальних партій у інструменталістів. Це частково компенсує відсутність хору в цій опері. Так, у № 4 акордеоністка виконує просту мелодію спочатку без слів, потім на текст «Я — риба»; у № 6 виконавиця на контрабасі читає реп; у № 7 у чоловічих партіях з'являються елементи співу неєвропейських народів, схожі на шаманські заклинання аборигенів Африки або Австралії. А наприкінці опери (№ 10) до соло вокалістки-сопрано з ліричною наспівною мелодією без слів додаються дівочі голоси інструменталісток із секстовими інтонаціями, які ніби підсумовують і закріплюють ліричну сферу інтонацій як провідну в неоромантичній концепції опери.

Вагому складову музично-театрального шоу «Неро» становить балет кранів із танцем вантажників, у якому звуки працюючого заводу стають частиною звукового полотна, а декораціями слугують індустріальний ландшафт, море та візуальні арт-інсталяції. Неоурбаністична ідея втілюється оригінальним складом артистів балету, виконавцями якого є не люди, а три підйомні крани. Підсвічені ліхтариками (дія відбувається пізно ввечері), крани повільно рухаються спочатку під таємничу електронну музику, яка відтворює якесь дивовижне шарудіння, стукіт та інші позамузичні шуми, поєднані з віолончельними флажолетами. Зі зміною характеру музики змінюється тип рухів «артистів» балету: під музику з чіткою ритмічною основою, у якій з'являються мелодичні награвання у віолончелі на фоні вже знайомих технологічних автоматизованих звуків виробничих процесів, крани дуже повільно крутяться навколо своєї осі та синхронно повертаються.

Оригінальною трансформацією жанру опери в контексті діалогу культур є міжнародний українсько-австрійський оперний проєкт «Чорнобильдорф» (2020) з музикою І. Разумейка та Р. Григоріва. Це намагання привернути увагу суспільства до катастрофічних наслідків людської діяльності, пов'язаних із атомною енергетикою. У дивному найменуванні проєкту автори схрестили назви двох атомних електростанцій, одна з яких знаходиться в Чорнобилі, що під Києвом, а друга — у містечку Цвентендорф, що за 50 кілометрів від Відня. Цвентендорфську АЕС було побудовано ще 1978 року, але через численні екологічні протести вона так і не почала функціонувати. Рішення про заборону відкриття АЕС у Цвентендорфі було ухвалене в ході австрійського загальнонаціонального референдуму. Фактично, це дві протилежні історії про те, як суспільство має право на участь у державному управлінні в демократичній країні та позбавлене такого права тоталітарним режимом (як це було в радянській Україні).

Творців опери зацікавила ідея моделювання світу в постатомну епоху й споглядання залишків ядерної енергетики очима наших далеких нащадків, які житимуть десь наприкінці третього тисячоліття. Це прообраз археології минулого з позиції майбутнього, тому Разумейко й Григорів визначили жанр свого оперного опусу як археологічна опера. Працюючи над проєктом, композитори досліджували георафічні локації України та Австрії, пов'язані з атомними електростанціями – Чорнобиль, Цвентендорф, Енергодар, де провели низку відеоархеологічних експедицій, шукали цікаві артефакти, створювали відеоперформанси майбутніх постапокаліптичних поселень. У ході роботи у творців проєкту виникла ідея розширити його межі від окремої сценічної постановки нового твору до створення цілої нової культури майбутнього, яка включатиме написання опери «Чорнобильдорф», започаткування антропологічного музею та Інституту чорнобильдорфської культури. У концепції Разумейка–Григоріва музей — це колекція артефактів, які знайшли на місці умовної постцивілізації під назвою Чорнобильдорф. Для цієї колекції було створено мапу чорнобильдорфської культури, костюм чорнобильдорфської людини (з головним убором у вигляді фортепіанних клавіш), подаровані ноти деяких творів, музичні інструменти. Одним із експонатів стало алгоритмічне піаніно — інструмент, який грає без піаніста — подарунок австрійського винахідника Вінгрета Рітча, створений у м. Граці й презентований ним 2005 року на Венеційській бієнале. Інша інституція проєкту — Інститут чорнобильдорфської культури – займатиметься, за задумом Разумейка–Григоріва, дослідженнями

постцивілізації, розробкою наукових дискурсів мистецтва майбутнього. Інститут чорнобильдорфської культури почав діяти ще до прем'єри опери, провів 8 лекцій, які були присвячені таким темам, як кінець цивілізації, людини, філософії, науки, критики, мистецтва, перформансу й опери. Творці проекту «Чорнобильдорф» у такий незвичний спосіб прагнуть підвести підсумок досвіду криз, які людство накопичило в ХХ — на початку ХХІ століття, і на основі отриманих знань створити нову культуру.

У музиці опери «Чорнобильдорф» композитори пропонують нове уявлення про аутентичну фольклорну музичну традицію та нові можливості її функціонування в сучасних умовах. Як новий жанровий мікст використовується синтез тексту католицької меси з аутентичним поліським співом. Як відомо, після Чорнобильської катастрофи цілий пласт традиційної народної культури цього регіону було втрачено, залишилися поодинокі виконавці, котрі володіють унікальною манерою співу чорнобильського Полісся. Виконавцями опери стали носії чорнобильської співочої традиції Олексій Заєць, фольклорна співачка Сусанна Карпенко, солісти формації Nova Opera, а як перформери – український поет Юрій Іздрик, австрійська актриса Анн Беннетт, хореограф Христина Слободянюк і самі композитори Ілля Разумейко та Роман Григорів.

«Чорнобильдорф» – це мінливий, динамічний твір, який побудований за описаним У. Еко типом відкритої концепції *opera aperta* (Еко, 1989) – твору, який є принципово незавершеним, перебуває в постійному розвитку й передбачає активну участь глядача та композитора. Чорнобильдорфська культура – це міфічний світ, але, на думку творців проекту, вона може стати основою для нової культури. Дуже важливим є те, що, моделюючи музичну культуру далекого майбутнього, композитори відводять ключові ролі в ній українській національній фольклорній традиції (пісенна традиція чорнобильського Полісся) та одному з найдавніших жанрів європейської духовної музики (меса), які в імагологічному дискурсі виконують роль музичних імагем.

У цілому, для творчого почерку композиторського тандему Іллі Разумейка та Романа Григоріва характерними є:

- прагнення розширити межі жанру опери за рахунок синтезів з іншими музичними жанрами (реквієму, балету, рок-музики) та залучення інших видів мистецтва – літератури (співпраця з письменниками), медіа-арту, цирку тощо);
- використання розширених композиторських і виконавських технік, міксти стилів, у т. ч. вокальних;

- пошук нових оригінальних сценічних майданчиків (наприклад, Азовський судоремонтний завод або підвали драматичного театру в Івано-Франківську), що створює незвичайну атмосферу, викликає нові відчуття в глядачів;

- трансформація уявлень не лише про простір, у якому традиційно «живе» оперна вистава, а й про час показу (сон-опера – нічна вистава);

- трансформація ролі глядача, якому дозволяється спати під час вистави й чий сні, фантазії, марення стають повноправною складовою семантичного поля опери;

- оригінальний погляд на виконавців оперних вистав: поряд із живими співаками та інструменталістами виконавцями можуть стати рояль, який ніби оживає, літак АН-2, підйомні крани, паровози, артефакти втраченої культури тощо;

- розширення спектру звукової палітри у плані підсилення ролі тембру, потужності та динаміки;

- колективний характер творчої роботи, який разом з незвичними жанрово-стильовими синтезами, експериментами з цирком на оперній сцені та іншими рисами дуже нагадує події європейської музичної історії 100-річної давнини, а саме творчу діяльність «французької шістки» та її ідейного натхненника Еріка Саті;

- відродження барокового жанру пастичо (використання фрагментів написаних раніше опер у нових творах);

- орієнтація на масового глядача/слухача, суттєве розширення аудиторії (оперні перформанси на стадіонах).

Широкий панорамний огляд численних зразків світової та української сучасної опери дає підстави для висновку про те, що основою новітніх оперних творів стають історичні й міфологічні, біблійні та казкові, трагічні й комічні сюжети, шедеври давньої і сучасної драматургії, прози та поезії. Водночас спостерігається розширення обсягу першоджерел оперних лібрето, до яких долучаються зразки епістолярного жанру (листи, щоденники, мемуари), розсекречені урядові документи, фільми тощо.

Трирівневий імагологічний аналіз сучасних зарубіжних та українських опер (на рівнях імагем, імаготем та імаготипів) дозволив зробити певні висновки.

Вукраїнській опері виявилось кілька імагем, які можуть сприйматися як своєрідні культурні емблеми й викликати асоціації з Україною, її історією та культурою. Для «Київських фресок» І. Карабиця імагемою стала поезія Тараса Шевченка. Імагемою та одночасно імаготемою трагічного типу є тема Голодомору в опері «Червона земля. Голод»

В. Балея. Імагеми українського Чорнобиля — трагічного символу техногенної катастрофи, який часто пов'язують з іміджем України — та австрійського Цвентендорфа як замороженого ядерного об'єкта наявні в опері «Чорнобильдорф» І. Разумейка та Р. Григоріва. Музичними імагемами цієї опери стали українська національна фольклорна традиція та один з найдавніших жанрів європейської духовної музики — меса. Цей самий композиторський тандем продемонстрував свідоме творення імагеми в оперному жанрі за допомогою використання легендарного літака АН-2 — символу української авіації — як музичного інструмента та встановлення рекорду національного масштабу з відповідним записом у Книзі рекордів України.

Негритянські духовні гімни спірічуелс використано як музичні імагеми в опері «Dead Man Walking» Дж. Хеггі.

Найбільш розповсюджені в сучасній зарубіжній (переважно західноєвропейській та американській) опері імаготеми пов'язані з соціально-антропологічними вимірами буття:

- велич і падіння духовного лідера суспільства, вірність і зрада, скороминушість людського життя («Сатьяграха», «Ехнатон» Ф. Гласса);
- страх перед катастрофою («Великий мрець» Д. Лігеті, «Doctor Atomic» Дж. Адамса);
- байдужість, холодність суспільства, безпритульність, самотність людини, утрата власної ідентифікації («Дівчинка з сірниками» Г. Лахенмана, «One» М. ван дер Аа);
- злочин і кара, покаяння («Ходячий мрець» Дж. Хеггі);
- узаємовідносини чоловіка та жінки в найрізноманітніших проявах від ідеалізованого кохання («Любов здалеку» К. Сааріахо) до тілесних пристрастей, насилля («Квартет» Л. Франческоні), убивства на ґрунті ревності («Мое зрадливе світло» С. Шарріно).

Імаготеми в українській сучасній опері суттєво відрізняються від зарубіжних наявністю в них історичних, народно-фольклорних, релігійних архетипів і, водночас, психологічних, футуролого-евристичних аспектів:

- історія від давнини до сучасності, трагічні сторінки історії України («Київські фрески» І. Карабиця, «Червона земля. Голод» В. Балея);
- українські народні звичаї та обряди («Ятранські ігри» І. Шамо, «Коли цвіте папороть» Є. Станковича, «Золотослов» і «Різдвяне дійство» Лесі Дичко, «Золотий камінь посіємо» Г. Гаврилець);
- випробування на міцність у вірі, боротьба добра і зла («Спокушання святого Антонія» М. Кузана, «Мойсей» М. Скорика, «Йов» І. Разумейка–Р. Григоріва);

- створення світу, очищення водою («Неро» І. Разумейка–Р. Григоріва);
- конфлікт особистості і світу, самотність («Самотність» і «Монологи Джульєтти» В. Губаренка, «Леді Лазарус» Л. Юріної);
- активізація роботи підсвідомості людини («НепрОсті» І. Разумейка та Р. Григоріва);
- балансування між хаосом і порядком («Ентропія» А. Мерхеля);
- постапокаліпсис, майбутнє цивілізації, культури, музичного мистецтва («Чорнобильдорф» І. Разумейка та Р. Григоріва).

Імаготипи сучасної опери пов'язані з образами державних діячів минулого й сучасності: фараона («Ехнатон» Ф. Гласса), пророка («Мойсей» М. Скорика), святого праведника («Йов» І. Разумейка–Р. Григоріва), національного героя («Сатьяграха» Ф. Гласса), президента країни («Ніксон у Китаї» Дж. Адамса), вченого-дослідника («Ейнштейн на пляжі» Ф. Гласса, «Doctor Atomic» Дж. Адамса) тощо. Особливою рисою оперного процесу на зламі ХХ–ХХІ століть є прагнення зарубіжних композиторів бачити імаготипами опер своїх сучасників — відомих політичних і релігійних діячів, учених, акторів та ін. В операх на любовну тематику спостерігаємо імаготипи трубадура («Любов здалеку» К. Сааріахо), зрадженого чоловіка («Мое зрадливе світло» С. Шарріно), самотньої стражденної жінки («Самотність» і «Монологи Джульєтти» В. Губаренка, «Леді Лазарус» Л. Юріної). Також сучасні композитори запозичують як так звані імаго-цитати «вічні образи» зі світової літератури: наприклад, Фігаро та інші персонажі комедії Бомарше в опері «Привиди Версаля» Джона Корільяно, Фауст і Дон Жуан у опері «Спокушання святого Антонія» М. Кузана, Прометей в однойменній опері Л. Ноно, Джульєтта у В. Губаренка тощо. Іноді композитори виводять на сцену антигероїв – мерзенних злочинців, дегенератів і збоченців, як, наприклад, в операх «Ходячий мрець» американця Дж. Хеггі або «Доброзичливий» іспанця Г. Парри. Завдяки негативним імаготипам піднімаються гострі соціальні проблеми злочину й покарання, доцільності застосування смертної кари, можливості прощення вбивці, покаяння за скоєні гріхи. Викривальний пафос таких опер спрямований на очищення суспільства від моральних вад, актуалізацію імперативів гуманізму, любові та добра.

У жанровому та стилевому дискурсах сучасної оперної творчості тривають інтегративні процеси, пошук нових виконавських практик, які часто приводять до несподіваних синтезів. Спираючись на власні музично-філософські концепції, композитори сміливо вдаються

до модифікацій жанру опери завдяки інтегруванню з іншими музичними жанрами й суміжними видами мистецтва, електронними та мультимедійними технологіями. Оперне мистецтво, як і сучасне мистецтво в цілому, стає все більш концептуалізованим, опера разом з іншими музичними жанрами перетворюється на один із видів постфілософської діяльності (С. Лаврова).

Стосовно до творчих пошуків українських сучасних композиторів у жанрі опери, то вони цілком перебувають у руслі останніх світових трендів. Успішні постановки нових опер М. Скорика, О. Щетинського, А. Загайкевич, Л. Юріної, А. Мерхеля та інших композиторів на українських та європейських сценах підтверджують високий рівень професіоналізму української композиторської і виконавської школи. Показовою щодо цього є й діяльність творчого угруповання «Нова Опера», яка частково компенсує відсутність в Україні сучасного оперного театру. Головна мета новітніх оперних проєктів композиторського тандему Іллі Разумеайка–Романа Григоріва – розширення аудиторії любителів оперного мистецтва — досягається широтою образного змісту опер, провокативністю та епатажністю музично-сценічного втілення, апеляцією як до підготовленої, так і до масової аудиторії, постмодерністськими нашаруваннями стилів у межах одного твору (від небарокових і авангардних рис до неоурбаністичних звучань, елементів джазової, народної, популярної, рок-музики, репу, тріп-хопу тощо).

На прикладі численних опер зламу ХХ–ХХІ століть знаходить підтвердження ідея про те, що загальнолюдські цінності, які були вироблені людством за довгі віки свого існування, залишаються актуальними й для сучасного покоління, а їхня концептуалізація в новітній мистецькій практиці пов'язана з оновленням канону в напрямку створення нових гібридних жанрів, експериментів зі складом виконавців, інструментарієм, місцем і часом проведення вистав, застосування різновекторних неостильових мікстів, композиторських і виконавських технік, режисерських інтерпретацій.

У контексті вищевикладеного можна стверджувати, що висновок музикологів К. Еббейт і Р. Паркера (Abbate, Parker, 2012) про те, що сучасна опера – це мертва форма мистецтва, напевно, є передчасним. Понад чотири століття розвитку цього жанру, численні експерименти, кризи та спроби реформ, які дали й продовжують давати світові визначні художні результати, довели, що опера була, є та буде доти, доки житиме людина та її високе мистецтво.

## ОБРАЗИ БАЛЕТНОГО МИСТЕЦТВА В ТРАНСФОРМАЦІЯХ ПРОСТОРУ ТА ЧАСУ

На межі ХХ–ХХІ століть балет як жанр композиторської творчості починає занепадати в усьому світі. Дослідивши кількісні та якісні показники розвитку балету ХХ–ХХІ століть, ми виявили, що композитори кінця ХХ – початку ХХІ століть значно менше звертають свою увагу на цей жанр у порівнянні з оперою та іншими музично-сценічними жанрами. Також ми не бачимо в сучасних зразках таких вершинних виявів балету, які були представлені у творчості С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича, А. Хачатуряна, І. Стравінського та інших видатних композиторів першої половини ХХ століття, котрі сприяли розквіту цього жанру та збагатили балетний репертуар музичних театрів усього світу. Однією з причин можемо вважати кризу жанру з його ходульністю сюжетів, несправжністю почуттів та іншими сценічними умовностями. Другою та, на наш погляд, більш вагомою причиною кризи є витіснення академічного балету більш новаторськими й мобільними формами сучасної хореографії. Сьогодні розвиток балету відбувається паралельно у двох напрямках: академічному та неакадемічному. Перший передбачає як постановку балетів класичного репертуару, так і написання нових творів сучасними композиторами та їхнє сценічне втілення. Неакадемічний напрямок не завжди пов'язаний з новим музичним матеріалом; основою модерної хореографічної композиції можуть бути музичні твори різних епох, стилів і напрямів: від класичної і народної музики до естради, року, репу, хіп-хопу та інших популярних музичних напрямів, а також їхні різноманітні, часом несподівані міксти. Спробуймо коротко схарактеризувати процеси й тенденції, які відбуваються у світі в академічному й неакадемічному видах балету, а також їхні вияви в українському мистецтві.

У сучасному академічному балетному театрі на зламі століть спостерігається багатовимірність творчих пошуків: композитори намагаються подолати кризу жанру засобом його інтенсивної симфонізації, змістового й жанрово-стильового різноманіття, активного пошуку нової тематики. Образи, які надихають сучасних композиторів на написання балетів, походять із міфологічної та біблійної тематики («Саломея» британця Пітера Максвелла Дейвіса, 1978; «Орфей» німця Ханса Вернера Хенце, 1978; «Андромеда» литовця Юргіса

Юозапайтіса, 1982 тощо), визначних творів світової літератури («Монологи Річарда III» за В. Шекспіром вірменина Авета Тергеряна, 1979; «Сповідь» за А. Мюссе Едісона Денісова, 1984; «Юранд» за Генриком Сенкевичем болгарина Александра Йосифова, 1986; «Майстер і Маргарита» за романом М. Булгакова Андрія Петрова, 1987; «451 градус за Фаренгейтом» за твором Рея Бредбері болгарського композитора Георгі Мінчева, 1993; «Еффі Бріст» за повістю Т. Фонтена румунської композиторки Віолети Дінеску, 1998 тощо), подій історичної минувшини та національних фольклорних джерел («Герой» словака Іллі Зеленьки, 1980; «Козячий ріг» болгарина Красимира Кюркчийського, 1983; «Кабукі» японця Тосіро Маюдзумі, 1986; «Бабек», 1986, і «Подорож на Кавказ», 2002, азербайджанця Акшина Алікулі огли Алізаде тощо), подій і явищ сучасного буття («Вальс надії» Акшина Алікулі огли Алізаде, 2008 тощо).

Винятками в загальній тенденції зменшення кількості нових балетів є творчість окремих композиторів, котрі неодноразово зверталися до цього жанру й мали успішні постановки. Яскраві зразки балетного жанру запропонував Альфред Шнітке, у доробку якого – балети «Лабіринти» (1971), «Ескізи» (1985), «Пер Гюнт» (1987), сценічна композиція «Жовтий звук» (1974). З початку XXI століття в жанрі балету плідно працює британський композитор Марк-Ентоні Тьорнедж – автор балетів «З усіх сторін» (2005–2006), «Анатомія відчуття» (2011), «Undance» (2011), «Порушення» (2012), «Без ремінців» (2016–2017).

Показовою в плані новизни драматургічних рішень є балетна творчість **Родіона Щедріна**. Так, музика його балетів «Анна Кареніна» (1971), «Чайка» (1979) та «Пані з песиком» (1985)<sup>2</sup> вирізняється драматургічною цільністю та глибоким психологізмом, що створило передумови для нового трактування виражальних засобів хореографії. Імаготеми балету у творчості цього композитора формуються через звернення до жіночих образів російської літератури XX століття (Л. Толстой, А. Чехов).

Балет «Анна Кареніна» за романом Льва Толстого – це перше втілення в балеті образів видатного російського письменника XIX ст. Композитор обрав для твору підзаголовки – «Ліричні сцени», апелюючи до Петра Чайковського, котрий свого часу використав такий підзаголовок для опери «Євгеній Онегін». Як і Чайковський, Щедрін також відібрав для сценічного втілення лише сцени, пов'язані з любовним трикутником Анна–Каренін–Вронський. Музика балету містить дві різко контрастні стильові сфери: романтично піднесена та прониклива стихія, що розкриває душевний світ і трагедію Анни (лейтмотиви

страждання, долі та кохання), та підкреслено жанрова, різко моторна сфера, з натуралістичними ефектами – утілення ворожих образів, які протистоять людяності й коханню. Балет складається з 21-ї сцени, які згруповано в три дії. Стилїстика балету також пов'язана з музикою Чайковського: тут використано колажі з творів цього видатного композитора, написаних того часу, коли Толстой працював над романом «Анна Каренїна». Зокрема, одну з лейттем Анни побудовано на мелодїї Анданте з Другого квартету Чайковського, чарівливу мелодїю Мазурки Анни на балу — на темі фортепіанних варіацій фа мажор, церемонїальний гїмн у сцені нагородження Каренїна – на головній темі фіналу Третьої симфонїї.

У балетах на чеховські сюжети — «Чайка» та «Панї з песиком» Щедрін постає неперевершеним ліриком і витонченим психологом. Новаторською стала музична форма балету «Чайка»: цикл із 24-х прелюдїй з додаванням трьох інтерлюдїй та однієї постлюдїї. Образ чайки в різних частинах балету подається по-різному: то як символ прагнення до ідеалу, творчого пориву, віри в майбутнє (інтерлюдїя з початку першого акту), то як трагічний життєвий досвід, психологічний злам (інтерлюдїя з початку другого акту), зрештою – як вічний неспокій, подолання трагедїйних сторїн буття (останній третїй акт). Композитор створив засобами оркестру гостро експресивний «крик чайки», провівши його як трагічну лейтїнттонацію через весь балет. У цїй лейтїнттонації символїчно втілилися «підстріленї» долї героїв, а сценїчна драма ніби передавала «крик» часу.

Одноактний балет «Панї з песиком» складається з п'яти розгорнутих танцювальних дуетів – па-де-де: «Пролог», «Прогулянки», «Любов», «Видїння», «Зустріч». Чисту лірику сюжету передано стрункою музичною формою та захопливою стихїєю мелодизму. Оркестр, як завжди в Щедріна, оригїнальний і прозорий: тільки струнна група з додаванням двох гобоїв, двох валторн і челести.

Стосовно інших тенденцій у розвитку балетного жанру, то, подїбно до опери, балет також зближується з іншими жанрами: симфонїєю (симфонїї-балети «Зеленї святки», «Liebestod» Віталїя Губаренка), оперою (балети з хоровою драматургїєю «Ікар» С. Слонимського, «Ярославна» Б. Тищенка за «Словом о полку Ігоревїм»), кантатою, ораторїєю (балет-ораторїя «Мїориця» румунського композитора Георге Думїтреску, балет-ораторїя «Материнське поле» за текстами Ч. Айтматова киргизького композитора К. Молдобасанова, кантата-балет «Естонські балади» естонського композитора Вельо Тормїса). Часом масштабність філософського задуму спрямовує композиторів

на шлях поєднання в одному сценічному творі ознак відразу кількох жанрів, як, наприклад, у балеті «Пушкін» А. Петрова. Окрім двох оркестрів – великого симфонічного і камерного, який розташовується на сцені, у постановці беруть участь читець, співачка та мішаний хор, а хореографічна драматургія вибудовується за законами симфонічного жанру з наявними розгорнутими симфонічними епізодами крупних форм і наскрізною драматургічною дією. Іноді для вирішення певних художніх завдань композитори вдаються до розширення інструментарію оркестру. Наприклад, Андрій Ешпай увів у симфонічну партитуру балету «Ангара» (за п'єсою А. Арбузова «Іркутська історія») народні інструменти – балалайку, домру, баян, а також інструменти, які традиційно використовуються в джазі (jazz bateria).

Очевидні змістові, естетико-стилістичні, художні трансформації та значні мистецькі здобутки характеризують стан сучасного білоруського балету. На теренах Східної Європи Білорусь є чи не єдиною країною, у якій розвитку цього виду мистецтва приділяється велика увага на державному рівні. За останні десятиліття білоруськими композиторами написано цілу низку балетів, більшість із яких були створені з ініціативи державних театрів, отримали сценічне втілення і сьогодні знаходяться в репертуарі Національного академічного Великого театру опери і балету Республіки Білорусь, Білоруського державного академічного музичного театру, інших білоруських театрів, а також були з успіхом показані за кордоном.

Володимир Кондрусевич є автором балетів «Крила пам'яті», «Мефістофель», «Мефісто». Творчість Андрія Мдівані присвячено втіленню глибоких філософських ідей, найважливіших тем історії і сучасності, відображенню національної культурної проблематики, що яскраво ілюструють балет «Страсті (Рогнеда)» (1993), хореографічна симфонія «Шагрень» (за мотивами твору О. де Бальзака, 2008) та інші твори композитора. Анна Короткіна в балеті «Князь Ольгерд» (2013) зосереджує увагу на важливих для білоруської історії історичних подіях XIV століття, пов'язаних із діями великого литовського й руського князя Ольгерда – мудрого правителя та успішного полководця.

Балети «Купала» (2007), «Аленький цветочек» (2010), «Ассоль» (2012), «Дюймовочка» (2012), «Тарзан» (2013) належать композиторові **Володимиру Савчику**. Зокрема, основою музики світлого, поетичного балету «Ассоль» за Олександром Гріном (прем'єра відбулася 2013 року в Білоруському державному академічному музичному театрі) послужила однойменна програмна симфонія В. Савчика, написана з початку 1990-х років. У балеті багато динаміки та зміни візуальних

планів, тому в музичній партитурі є елементи рок-н-ролу та навіть цитати з композицій Deep Purple. Сам композитор зауважив, що цим балетом він прагне «сказати в мистецтві щось таке, що б просувало людський дух на нову висоту» (Творческая группа балета «Ассоль»..., 2013). Такими цінностями білоруський митець уважає милосердя, світло, добро.

У творчому доробку **В'ячеслава Кузнєцова** – 8 балетів, серед яких сценічне втілення отримали «Макбет» (2000), «Клеопатра» (2003), «Вітовт» (2013), «Анастасія» (2018). Балет «Вітовт», крім Білорусі, з великим успіхом ставився в Москві та Вільнюсі. Однією з вдалих спроб створення національного балету на історичний сюжет стала «Анастасія». Це хореографічна драма про долю яскравої, вольової, сміливої княгині Анастасії Слуцької, котра після смерті чоловіка очолила боротьбу з нашествиям татар. У балеті В. Кузнєцова показані різні етапи життєвої історії цієї харизматичної особистості, яка постає в різних іпостасях – дівчинка, дівчина, заміжня жінка, вдова, вайовниця, полонянка... Багата оркестрова палітра створює ефект занурення глядача в епоху XVI століття, потужно виражена в балеті й тема зіткнення Сходу та Заходу, чоловічої і жіночої стихій.

Оригінальні драматургічні рішення пропонує в балетному жанрі **Олег Ходоско** – автор балетів «Попелюшка» (2006), «Зал очікування» (2013), «Дюймовочка» (2014), «Титанік» (2018). Останній – це не просто хореографічне втілення трагічної історії краху сумнозвісного корабля «Титанік». Осмислюючи фатальні моменти світової історії, О. Ходоско вкупі з балетмейстером-постановником і автором лібрето С. Мікелем бачить їх крізь призму сучасності. Образ корабля в балеті є метафоричним втіленням моделі сучасного суспільства, у якому існує соціальна нерівність. Таке суспільство, на думку творців балету, може потерпіти крах і загинути. В іншому балеті «Зал очікування» О. Ходоско піднімає філософські питання конфлікту між обов'язком і почуттям, фізичної смерті й духовного безсмертя; деякі хореографічні епізоди-історії присвячені темам самотності, кохання, зради, утілення мрій. Гостро психологічну, часом напружену музику балету доповнюють автосцитати з інших творів і кіномузики композитора, які, на думку М. Доронкіної, створюють додатковий музично-асоціативний ряд (Доронкіна, 2019).

Протилежну до Білорусі тенденцію щодо ставлення очільників держави до розвитку балету продемонструвало керівництво Туркменістану: у 2001 році згідно з авторитарним рішенням Президента цієї країни Сапармурата Ніязова єдиний в країні театр опери та балету

було ліквідовано через буцімто його невідповідність туркменській ментальності. Редакція новин Світової служби ВВС з посиланням на газету «Нейтральний Туркменістан» 4 квітня 2001 року повідомила, що Сапармурат Ніязов описав класичний репертуар театру як такий, що складається з незрозумілих йому штучних пісень і нескромних танців (Un-Turkmen opera..., 2001). Будівлю театру було знесено, а на її місці побудовано новий заклад – Національний музично-драматичний театр імені Махтумкулі, основу репертуару якого складають вистави за творами сучасних туркменських поетів і письменників. Згодом, уже за наступного Президента Туркменістану, у новозбудованому театрі були відновлені оперні вистави, але балет так і не відновили до сьогодні.

Поширеною тенденцією європейського балету, починаючи з другої половини 1960-х років, стали одноактні балетні вистави на музику програмних і непрограмних симфонічних творів Петра Чайковського, Миколи Римського-Корсакова, Сергія Рахманінова, Сергія Прокоф'єва, Дмитра Шостаковича, Арама Хачатуряна, Моріса Равеля, Джорджа Гершвіна та інших композиторів минулого й сучасності. Сама форма одноактного спектаклю дає широкий простір для творчого пошуку та експерименту, збагачення жанрових, стильових і тематичних особливостей балетних постановок, оновлення виражально-хореографічної палітри лаконічними, динамічними і гранично узагальненими пластичними висловленнями. Одноактівки бувають нерівноцінними в художньому та професійно-постановочному аспектах, серед них трапляються наївно-ілюстративні хореографічні композиції, у яких складній непрограмній симфонічній музиці нав'язується примітивне, надумане лібрето, але, частіше, це – оригінальні спектаклі з розгорнутим хореографічним розвитком, у яких разом із класичним танцем з'являються сучасні пластичні форми.

Узагалі, багатьох композиторів цікавить філософська й психологічна розробка образів балету засобами сучасної хореографії. Також сьогодні вже неможливо обходити увагою потужний наступ інформаційно-комунікаційних технологій у мистецтві, які диктують нові закони сценічного втілення творчого задуму, трансформують простір сцени і звуковий ландшафт залу, видозмінюють форми слухацького сприйняття. Ураховуючи стрімкий розвиток технологій, а також появу нового покоління танцівників і балетмейстерів та пошуки ними нових форм пластичної виразності, композитори намагаються скеровувати свої творчі інтенції в русло тісної співпраці з хореографами, сценографами, кінорежисерами, відео- та саунд-дизайнерами задля створення високоякісного сучасного сценічного продукту.

Новітні тенденції в розвитку хореографії багато в чому зумовлені попередніми історичними періодами тривалих творчих пошуків у Західній Європі та США XIX і XX століть і появою видатних особистостей танцівників і хореографів, які спровокували розрив із класичним балетом і відкрили світові нові форми, види, жанри й стилі танцю. Серед чинників, які сприяли розвитку сучасної хореографії Д. Шариков називає оригінальні теоретичні методики Ф. Дельсарта та Е. Жак-Далькроза у сфері естетики людського тіла, виховання «виразної людини» через сценічне виховання жесту та усвідомлення зв'язку руху й музики; філософські ідеї провідних філософів і мислителів XX століття З. Фрейда, К. Юнга, А. Бергсона, М. Гайдеггера, А. Камю, Ж. Дерріда, Ф. Достоєвського, В. Соловйова та ін., які вплинули на формування нової філософії танцю; авангардні течії в мистецтві першої третини XX ст.; тенденції синтезу мистецтв (Шариков, 2010). Не можемо обійти увагою творчі особистості видатних американських танцівниць кінця XIX – початку XX століть, котрі здійснили революцію в танці, – Айседору Дункан і Лої Фуллер.

Мистецтво **Айседори Дункан** стало символом самовираження творчої особистості. Надиhaючись античним мистецтвом, філософськими ідеями У. Уїтмена, Р. Вагнера, Ф. Ніцше, музикою Л. ван Бетховена, Ф. Шопена, К. В. Глюка, П. Чайковського, Ф. Шуберта та інших композиторів, вона першою наважилася скинути пуанти та пачку й танцювати босоніж у легких напівпрозорих хітонах зі щирим прагненням повернути танцю його первісну природність і красу вираження. На основі системи Ф. Дельсарта Дункан створила власний стиль вільного танцю (для позначення цього напрямку в хореографічній лексиці з'явився новий термін – «дунканізм»), який ствердився як особливий вид мистецтва й спричинив великий вплив на розвиток сучасного балету.

**Лої Фуллер** належить пріоритет у використанні перших у світі сценічних візуальних спецефектів. У вигаданому нею «Зміїному танці» вона маніпулювала довгими шматками шовкової тканини, які підсвічувалися кольоровими прожекторами. Новаторське використання світла й тканин, які розвіваються і майорять, було вражаючим і захопливим видовищем на початку XX століття, яке будоражило й розбурхувало уяву публіки. Згодом танцівниця отримала кілька патентів щодо використання сценічного освітлення.

Узагалі, у XX столітті американська школа хореографії справила значний вплив на світові процеси й тенденції в цій сфері. Варто згадати імена видатних танцівників і хореографів Рут Сент-Деніс, Доріс

Хамфрі, Марти Грем, Хосе Лімона, Мерса Каннінгема та багатьох інших, кожен з яких мав неповторний стиль, був автором власної техніки руху й реформатором танцю.

Важливими передумовами розвитку розкутого, вільного сучасного танцю були також соціокультурні перетворення в країнах Західної Європи та США, зокрема процеси демократизації західного суспільства, зародження і розвитку масової культури, трансформація способу життя і норм соціальної поведінки, які сприяли становленню нових тенденцій у танці та «...виявились у розважальній молодіжно-побутовій манері демонстрації себе в суспільстві, ... в еротизації та сексуальній розкутості у взаєминах та в одязі, агресивній репрезентації власного потенціалу, акцентуванні стилю танцю як відображення музики, у виразному динамічному русі» (Шариков, 2010, с. 66).

У ґрунтовному монографічному дослідженні Д. Шарикова наведено особливості сучасного хореографічного мистецтва, які, на думку дослідника, полягають у наявності імпровізаційності в танцювальних формах та різноманітних синтезів: балетної традиції кінця XIX ст. з танцювальними інноваціями першої половини XX ст. (модерн-танець, джаз-танець, хіп-хоп танець, імпровізація з тканиною, відтворення миттєвості, показ потворного, еротизація, символізація та асоціативний образ, перфоманс); синтез усіх видів хореографії: народної, класичної, бальної; синтез танцю з іншими видами мистецтва: образотворчого, музичного, театрального, кіно, відео-арту (Шариков, 2010, с. 72).

Вільна імпровізація, найрізноманітніші й найнесподіваніші синтези, багата уява й нестримна фантазія створюють відкритий простір для творчих пошуків і експериментів нового покоління хореографів на межі XX–XXI століть.

У Франції, яка є Меккою світової сучасної хореографії, злам століть позначений діяльністю цілої плеяди яскравих танцівників і хореографів, котрі сприяли розквіту цього виду мистецтва. Серед них — Ролан Петі, Моріс Бежар, Анжелен Прельжокаж, Філіпп Жанті, Крістіан Буріго, Фред Бандонге, Фредерік Лескюр, Нель Кло, Тьєрі Буайє, Міша ван Хук, Мурад Мерзуки та ін.

Одним із найвидатніших є **Моріс Бежар**, чий вплив на розвиток сучасної хореографії беззаперечний. Його колосальна ерудиція, глибокі знання з історії світової культури, мистецтва, релігії вкупі з необмеженою фантазією дозволяли йому поєднувати у своїх виставах елементи танцювальних стилів різних епох і країн і в кожному з непередбачуваних полістильових синтезів відчувати світ як єдине ціле.

Синтетичність у творчості М. Бежара торкнулася й злиття в єдине ціле різних видів мистецтв: у його виставах використовувалися декламація, спів, засоби кінематографу, телебачення, спорту, цирку. Застосовуючи принципи кіномонтажу, він «прискорював зміну дії і концентрував час. Не боячись «склеюк» і «швів», основним засобом він обирав колаж. Його музичні, літературні та сценографічні колажі зухвалі, складні та асоціативні... У спектаклях вели діалог різні театральні системи: європейське середньовіччя і Кабукі, театр ХХ століття і Но, *commedia dell'arte* і «салонний» театр» (Каварина, 1998). Унікальна мова танцю М. Бежара органічно поєднувала в собі лексику класичної хореографії, модерного танцю і пластичні традиції Сходу, оскільки хореограф уважав, що «класика — основа будь-якого пошуку, сучасність – гарантія життєвої сили майбутнього, традиційні танці різних народностей – хліб насущний хореографічних шукань» (Бежар, 1989, с. 1). У надзвичайно широкому спектрі філософських тем, що їх обирає митець для своїх постановок (як-от: роздуми про сенс життя, покаяння і пошук віри, кохання і самотність, добро і зло, проблеми культурного діалогу в парадигмі Схід – Захід тощо), вирізняються дві, до яких він виявляє особливу схильність: тема долі творчої особистості з присвятами видатним акторам, режисерам, танцівникам («Ніжинський, клоун божий», «Айседора», «Піаф», «Містер Ч.» (на честь Чарлі Чапліна), «Чао, Федеріко» (на честь Федеріко Фелліні), «Дякую, Джанні, з любов'ю» (пам'яті Джанні Версаче) і тема життя і смерті («Ерос-Танатос», «Смерть у Відні», «Дім священика» тощо).

З початку ХХІ століття потужно й креативно працює ціла плеяда молодих і амбітних хореографів, які розвивають філософію танцю М. Бежара, М. Каннінгема та інших реформаторів сучасної хореографії. Один з них — **Рашид Урамдан**, чий хореографічний театр можна назвати театром соціальної документалістики. Його цікавлять теми екології (зокрема екологічних біженців), узаємодії людини та влади, ідеологічні аспекти буття від соцреалізму до фашистської іконографії. Р. Урамдан багаторазово реалізував проекти на кордонах танцю та документалістики, подорожував до Бразилії, В'єтнаму чи Китаю з документалістами, працюючи над темою ідентичності території (яка, зокрема, є провідною у виставі «Відновлення поверхні», 2007). У хореографічних постановках «Далеко...» (2008) та «Звичайні свідки» (2009) також задіяно документалістику: в обох роботах містяться зняті на відео та в аудіозапису свідчення людей, які намагаються описати власний досвід переживання масових вбивств, ув'язнень або тортур. Обома виставами хореограф висвітлює важливі аспекти психологічної



*Постановка «Sfumato» французького хореографа Рашида Урамдана*

травми людей, які стали жертвами насилля і «...вічно парять навколо порога травми, не в змозі врятуватися від неї чи пояснити» (Macauley, 2011). Внутрішній світ цих людей після травми був безповоротно змінений, що практично назавжди викинуло їх за межі звичайного суспільства. Зацікавленість можливістю втілення у хореографічних образах посттравматичного досвіду людини значно розширює уявлення про можливості танцю. У назві однієї зі своїх останніх робіт «Sfumato» Р. Урамдан апелює до терміну, яким у мистецтвознавстві позначають техніку м'якої манери живопису, яка дозволяє передати плавність тональних переходів, розпливчастість, розмитість контурів. Створюючи хореографічну пластику й композицію в стилі сфумато, Р. Урамдан у співавторстві з драматургом Соньєю Кьямберто та композитором Жаном-Батистом Жульєном прагнув метафорично відтворити власне бачення екологічних проблем суспільства. Його танцівники існують у розпливчастому просторі невпинних туманів і дощів, забруднених, задимлених територій, які стають непридатними для життя і змушують людей тікати на нові необжиті землі. У музиці вистави, яку написано в мінімалістичному стилі з широким використанням електроніки, також є акустичні номери під рояль, у виконанні яких застосовуються нетрадиційні вокальні техніки, зокрема спів на вдиху, що створює образ людини, яка задихається.

Інший французький хореограф **Браїм Бушелегем** – танцівник-самоучка, котрий виріс на північно-французькому хіп-хопі, створював власні

танцювальні колективи, перемагав у численних національних і міжнародних чемпіонатах, сприймає простір сцени як місце для імпровізації та креативу, втягуючи глядачів у захопливе видовищне дійство. Хореограф створює в основному чоловічі вистави, у чому є продовжувачем традицій легенди французького танцю Моріса Бежара. Широко використовуючи у своїх постановках новітні цифрові медіа-технології і принципи кінематографічного монтажу, Б. Бушелагем трансформує ігровий простір, наповнює його нестримною енергією вуличних танцювальних стилів хіп-хоп і брейк-данс, додає до цього міксту властивих йому ліричності й позитиву. (У цих пошуках Б. Бушелагем рухається в одному напрямку з іншим французьким хореографом Мурадом Мерзукі, котрий теж культивує у своїх сценічних виставах хіп-хоп у поєднанні з елементами акробатики, ексцентріади, східних бойових мистецтв, африканського танцю, театру маріонеток тощо). Одну з вистав – «Zahrbat» або «Перекоти-поле» (2010) Б. Бушелагем присвятив своєму батькові – пристрасному гравцеві й авантюристу, котрий переїхав з Алжиру до Франції в пошуках роботи, але втратив усе, що мав, за покерним столом. Історія про батька — це ніби відверта й емоційна історія про самого себе, адже танцівник успадкував від батька багато рис: нестримну пристрасть і захопленість, жагу до ризику й цілеспрямованість, нездоланність бажань і вірність своїм ідеалам. Усі ці якості наповнюють змістом і великою синовньою любов'ю сольний танець Браїма в стилі хіп-хоп — часом жорсткий, іноді романтичний, але завжди непередбачуваний.

Відомий чеський хореограф **Їржі Киліан** ще з початку 1960-х років поставив свої перші композиції «Nine eighth's» на джазову музику та «Квартет» – на музику Бели Бартока. Усесвітньої слави Ї. Киліан зажив 1978 року на Міжнародному фестивалі мистецтв в італійському місті Сполето після показу його балету «Симфоніета» на музику фундатора чеської композиторської школи ХХ століття Леоша Яначека. Також на цьому фестивалі були показані інші постановки Ї. Киліана на музику творів І. Стравінського, Б. Бріттена, М. Равеля та інших композиторів ХХ століття. У середині 1980-х років Ї. Киліан зацікавився модерними тенденціями в хореографії і почав ставити переважно абстрактні композиції. Діапазон його музичних зацікавлень розширився і містив твори різних епох від бароко до сучасності (Й. С. Бах, В. А. Моцарт, А. Веберна, С. Райх, А. Пярт, Ч. Айвз, М. де Роо та ін.). У цих постановках Киліан виробив власний стиль, у якому досить далеко відійшов від класичного канону та здобув реноме хореографа-філософа, якого більше цікавить дослідження глибин людської натури, аніж фізичні можливості тіла.



*«Діалоги 09» Саші Вальц – хореографічний проєкт з нагоди відкриття Національного музею мистецтва XXI століття в Римі, Італія (2009)*

Німкеню **Сашу Вальц** вважають зачинателькою нового жанру в мистецтві XXI століття – хореографічної опери. У своїй творчості Вальц, насамперед, присвячує себе створенню хореографії в оперних виставах. У її доробку — «Дідона та Еней» Г. Перселла (2005), «Медея» П. Дюсапена (2007), «Ромео і Джульєтта» Г. Берліоза (2007), «Полювання та форми» В. Ріма (2008), «Пристрасть» П. Дюсапена (2010), «Тангейзер» Р. Вагнера (2014), «Орфей» К. В. Глюка (2014) та численні інші постановки. Головна ідея цієї танцівниці й балетмейстера звучить так: «Мистецтва повинні стояти поруч нарівні, «статичність», яка притаманна оперним подіям, повинна бути скасована» (Konig, 2019). Часто в процесі роботи над операми в мисткині виникають власні хореографічні ідеї. Так Вальц започаткувала серію «Dialogue» — мистецькі проєкти на перетині танцю, музики та архітектури, які вона презентувала останніми роками в музеях і палацах Берліна, Рима, Венеції, Калькутти та інших міст світу. Це короткі, але інтенсивні зустрічі музикантів, художників-візуалістів, танцюристів та хореографів, які не лише існують у просторі мистецького діалогу, але й розширюють сферу спілкування, включаючи в неї глядача. Музичним центром одного з останніх проєктів цієї серії, створеного для офіційного відкриття Elbphilharmonie в Гамбургу (2017), став хоровий твір «Людське обличчя» Франсіса Пуленка – поліфонічна кантата на вірші Поля Елюара, яка пронизує людські трагедії ненависті та насильства й закінчується одою свободі. Музичну

програму доповнювали твори Хільдегарди фон Бінген, Бели Бартока, Дьєрдя Лігеті, Кеті Міллікен, Дмитра Шостаковича, Петеріса Васска, Ежена Ізаї та багатьох інших композиторів. В останні роки Вальц також зацікавилася ідеєю створення хореографії на спеціально підібрані звукові колажі, які стосувались актуальних соціально-політичних проблем: *Kreatur* (2017), *Exodos* (2018) та *Rauschen* (2019).

Для британського танцівника й хореографа **Уейна Макгрегора** танець — це філософський процес і акт пізнання людської природи. Уейн Макгрегор (нар. 1970) — хореограф-інтелектуал, 2006 року обійняв посаду хореографа-резидента королівського балету «Ковент-Гарден» і став першим адептом сучасної хореографії на цій престижній посаді. Відомий своїми постановками на найкращих світових сценах, зокрема в Паризькому Гранд-опера, Нідерландському театрі танцю (NDT) тощо. У. Макгрегора цікавлять пошуки на стику жанрів і несподівані першоджерела хореографічних постановок, у його доробку – широкий спектр образів і тем від барокової опери до «Гаррі Поттера» і показів мод. Постановки Макгрегора — це синтез мистецтва, технологій та науки. Усепоглинаючий інтерес до тілесного мислення (так званого тілоцентризму) спонукає Макгрегора до постійного контакту з різними мистецькими формами, науковими дисциплінами й сучасними технологіями. Захоплений думкою про те, що кожна клітина людського організму містить справжній біохімічний архів, хореограф звернувся до провідних генетиків світу з п'яти престижних біомолекулярних наукових інституцій (у числі яких, зокрема, Європейський інститут біоінформації), щоб ті розшифрували повну послідовність його власного геному. Ідею втілення засобами хореографії унікальності генокоду людини У. Макгрегор реалізував у балеті «АвтоБІОграфія». Вистава є до певної міри автобіографічною і складається з 23-х незалежних один від одного епізодів (за кількістю пар хромосом у людини), кожен з них присвячений унікальному періоду в житті людини. Хореографічна лексика, за допомогою якої хореограф намагається втілити в життя ідею безкінечності комбінацій генома, побудована на плинності рухів і поз, економній пластиці, досконалій технічній підготовці артистів, а за музичну основу править техно-музика Jlin з бароковими вкрапленнями (Гучмазова, 2017). Так в «АвтоБІОграфії» через артефакти особистого життя і глибокі філософські питання Уейн Макгрегор досліджує людську природу в цілому.

**Алан Люсьєн Ойєн** (Alan Lucien Ouyen), відомий у Європі норвезький хореограф і режисер, лідер нового покоління скандинавських хореографів, у власному стилі вдало синтезує сучасну хореографічну

естетику з засобами театру й кінематографу. Він пропонує твори настільки ж візуальні, як і хореографічні, будуючи уявний світ, де ілюзія переважає над реальністю. Алан здійснив свою першу постановку «Уривки цитат без контексту» 2004 року. Це був сольний виступ, заснований на есе Жана Бодрійяра «Ecran Totale» і присвячений викриттю надмірного споживання інформації в сучасному суспільстві. Одну з його останніх вистав «Bon voyage, Bob» («Щасливої дороги, Бобе») було створено 2019 року й поставлено на сцені Національного театру танцю Шайо з присвятою легендарній Піні Бауш (від 2018 року Ойен працює з хореографічною трупкою Піни Бауш). Це низка невеличких сцен, вільно об'єднаних темою втрати близьких, смерті в різних формах — від самогубства до вбивства. Образний зміст вистави зітканий із символів і метафор (наприклад, людське життя як подорож) і забарвлений у меланхолійні тони, але з відчутними зсувами в бік сюрреалізму та абсурду. Простір сцени потрачено Ойеном у кінематографічний спосіб: окремі хореографічні епізоди нагадують короткі кінозамальовки, а сцена являє собою низку змішаних планів (в основному кімнат різних конфігурацій), які швидко змінюються подібно до кінематографічного монтажу. Оуен культивує естетичну красу досконалих рухів і жестів, їхню нескінченну плинність або пульсацію, які трансформуються то в побутовий жест, то у вишукану красу вальсування, то в глузливий реверанс. Як музичний супровід до цієї вистави режисер-хореограф обрав не цілісний твір, а поєднав багато фрагментів із творів різних сучасних композиторів.

Ілюзії, фантазії, мрії, вигадані світи, які мають мало спільного з реальністю, але так ваблять до себе, є творчими інтенціями для швейцарського акробата, танцівника, міма, скрипаля, актора й режисера **Джеймса Тьєррі** та створеного ним театру «La Compagnie du Hannequin». Яскравим прикладом пошуків на межі танцювальної пластики, циркової акробатики, клоунади, драматичного театру й музики може бути сюрреалістична вистава «*La Veillée des Amysses*» («Світла безодня»), жанр якої Дж. Тьєррі визначив як «оптимістична аварія корабля». Вона відкривається і закінчується сценами бурі, а між ними глядачі спостерігають за пригодами п'ятох людей, які опиняються «...у якомусь незрозумілому світі, який міг би бути втраченим театром, казковим замком на небі, мрією сюрреаліста наяву чи якоюсь напівзабутою мансардою уяви, захаращеною старими меблями та реквізитом» (Szalwinska, 2005). Дуже важко пояснити, про що цей спектакль без слів, але він має якусь заворожливу магію, у якій є місце сильним людським почуттям кохання і байдужості, самотності й дружності,

розпачу й надії, комічності і фанатичної любові до мистецтва. Виставою, у якій дивовижним чином поєдналися цирк, театр і мистецтво танцю, «Тьеррі показує нам, що все життя – це цирк, але більше того, він перетворює нове життя на ту форму, у якій працює, і робить цирк відчуттям чогось жахливо близького до неба» (Szalwinska, 2005). У виставі використовується багато класичної музики, зокрема такі твори, як «Плач пам'яті жертв Хіросіми» К. Пендерецького, кілька фаготових концертів А. Вівальді, пісня «Гретхен за прядкою» з вокального циклу «Зимовий шлях» Ф. Шуберта, твори Й. С. Баха (прелюдія мі мінор, Варіації, Англійська сюїта), Дж. Верді (арія Травіати з однойменної опери), Ф. Шопена (етюд), Дж. Пуччіні (опера «Турандот»), а також деякі американські композиції в жанрі поп-музики.

В українській композиторській творчості в жанрі балету на зламі ХХ–ХХІ століть також спостерігається багатовимірність творчих пошуків, тематичне, стильове, жанрове розмаїття, активне освоєння сучасної тематики. Одним із найбільш плідних у балетній творчості є доробок композитора Олександра Костіна, якому належать балети «Демон» (лібрето Н. Кофмана за поемою М. Лермонтова, 1990), «Запрошення до страти» (лібрето Г. Ковтуна за твором В. Набокова, 1993), «Гранатовий браслет» (лібрето О. Костіна за повістю О. Купріна, 2001), «Бузкове вино» (лібрето О. Костіна за оповіданням Ю. Нагібіна, 2003). Імаготами балетів О. Костіна пов'язані з переосмисленням образів із творів російських письменників і поетів ХІХ–ХХ століть.

Прикладами оновлення українського балетного театру через фольклор та в синтезі з іншими жанрами стали сценічні твори **Віталія Губаренка**: симфонії-балети «Зелені святки» (1992), «Liebestod» (1997), хореографічні сцени «Вій» (2000). Віталій Губаренко був одним з найбільш радикальних новаторів у сфері новітнього українського музичного театру: він першим започаткував в українській музиці нові синтетичні жанри опери-симфонії та балету-симфонії, призначені як для театру, так і для концертної естради. Саме такою стала симфонія-балет Віталія Губаренка «Зелені святки», пов'язана з гоголівською тематикою<sup>3</sup>. «Зелені святки» – великий симфонічний твір лірико-епічного характеру. 4 частини твору, що відповідають чотирьом частинам сонатно-симфонічного циклу з програмними назвами — «Вулиця», «Русалки», «Звірячі розгри», «Благослови, мати» — поєднані за принципом образно-поетичного контрасту, де побутові та пейзажно-психологічні епізоди змінюються жанрово-фантастичними та народно-обрядовими. Безконфліктна драматургія реалізується з використанням тематичних



*Оксана в балеті «Ніч перед Різдвом»  
або «Вечори на хуторі поблизу Диканьки» Євгена Станковича  
у постановці Національної опери України*

арок та переважно варіаційного типу розвитку. Музика Губаренка та її хореографічне втілення розкривають тісний зв'язок з народною творчістю, звичаями, обрядами, образним ладом українського епосу.

Гоголівська тематика надихнула й композитора **Євгена Станковича** на створення комедійного балету *«Ніч перед Різдвом»* (1993). У балеті дотепно, із соковитим гумором та крізь призму іронії й гротеску відтворено реальний і фантастичний світ однойменної гоголівської повісті. Зображуючи картини життя сільської молоді й святкування Різдвяної ночі з щедрівками, колядками й народною грою «Коза», композитор передав у музиці щедре багатство народних звичаїв, поетичних вірувань і фантастики. Партитура балету насичена різноманітними танцювальними ритмами та яскравими інтонаціями «знайомих мелодій»: фольклорних різдвяних пісень «Щедрик» і «Радуйся, земле» та популярних сучасних танців «Танго», «Ріо-Ріта», «Розамунда» тощо. Майстерно й вигадливо змальовані фантастичні образи нічних зірок, місяця, нечистої сили, епізоди польоту коваля Вакули до цариці Катерини та його перебування в царському палаці. Музична драматургія балету будується за принципом контрастного протиставлення народно-масових сцен святкування Різдва та комедійно-жанрових епізодів, у яких виразно розкриваються образи гоголівських персонажів – пихатого й бундючного Голови, полохливого й богобоязливого Дяка, неквапливого й розважливого Чуба, гордовитої

та владної Солохи, закоханих молодих героїв – відважного, запального коваля Вакули та вередливої й водночас ніжної красуні Оксани.

Спробою осмислення подій далеких історичних часів став ще один балет **Євгена Станковича** «*Vikings*» (1999). Історична тема постійно перебуває в центрі уваги цього композитора. Цього разу його привабила романтична історія кохання відважного норвезького короля Гаральда Суворого й чарівної київської князівни Єлизавети, доньки великого князя Ярослава Мудрого та шведської королівни Інгігерди. Одружившись із Гаральдом, Єлизавета (згодом – норвезька королева Елізіф) разом із чоловіком заснувала столицю Норвегії Осло і своєю добродійною діяльністю сприяла широкому утвердженню християнства на Скандинавському півострові. Станкович створив масштабне лірико-епічне полотно, сповнене романтики й драматичного напруження. Музика балету (особливо в дуетних сценах Гаральда та Єлизавети, епізодах в палаці візантійської імператриці Зої) позначена емоційною виразністю, багатством оркестрових барв, несподіваними колористичними знахідками, за стилем є близькою до попередніх робіт композитора, пов'язаних із епохою Київської Русі: балету «*Ольга*» (1981) та музики до кінофільму «*Ярослав Мудрий*» (1981).

Цікавим зразком оновлення балетного жанру є «*Повернення Баттерфляй*» (1992–2006) **Мирослава Скорика**: композитор оригінально, сучасно, цілком у дусі постмодернізму втілює у балеті ідею «чужої» оперної музики (у цьому творі — Джакомо Пуччіні). Більшість музичних тем балету відомі кожному, водночас постмодерний експеримент із «чужим» текстом Мирославу Скорика вдавняв віртуозно. Авторські лейтмотиви й деякі інтонації не просто «цементують» партитуру, а роблять її напроцуд органічною, драматургійно логічною. Зокрема, особливо вдалою творчою знахідкою можна назвати тему «мрій Соломії»: на тлі ледь упізнаваного наспіву старогалицької пісні головна героїня поринає в спогади про свою батьківщину. Так, у творчому діалозі М.Скорика з музикою видатного італійського композитора кінця ХІХ – початку ХХ ст. Джакомо Пуччіні було втілено в балетному жанрі психологічну драму про те, як видатна українська співачка Соломія Крушельницька врятувала від провалу оперу Пуччіні «*Чіо-Чіо-Сан*» 1904 р.

Свій внесок у розвиток сучасної балетної музики зробили також композитори — представники української діаспори. Другий балет французького композитора українського походження **Мар'яна Кузана** — «*Велике вигнання*» («*Grand Exil*», 1990) – це монобалет для однієї виконавиці на одну дію. У цьому балеті, який належить до пізнього



*Видатна українська співачка Соломія Крушельницька  
в ролі Чіо-Чіо-Сан  
в опері «Мадам Баттерфляй» Джакомо Пуччіні*

періоду творчості композитора, відсутній сюжет як такий, натомість він висловив у творі думки, які глибоко хвилювали його впродовж усього життя — тугу й розпуку того, хто мусив покинути батьківщину. Виконавський склад балету включає орган Гаммонда, струнні та ударні. Музична драматургія будується на контрасті великого грізного tutti ударних і органа та солюючих скрипки й віолончелі.

Значним внеском у розвиток балетного жанру є творчість представника української діаспори в Росії **Валерія Кікти** (нар. 1941). Серед 12-ти його балетів два присвячено славетним сторінкам історії України–Руси. Це одноактні балети, створені 1995 р. за лібрето Юрія Пузакова на основі масштабних епічних симфонічних полотен композитора: «Фрески святої Софії Київської» — на основі однойменної концертної симфонії для арфи з оркестром (1972) та «Володимир-Хреститель» — на матеріалі однойменного оркестрового твору, жанр якого визначено автором як «симфонічний літопис» (1991).

Епічний характер балету «Фрески святої Софії Київської» (1995) створено домінуючим у музиці тембром арфи, розлогі акорди якої імітують перебори струн давньоруського співця Бояна. В оркестрі, крім арфи, багато сольних епізодів є у флейти та інших духових,

а також в ударних інструментів. Центральними образами балету стали Мати-заступниця за рід людський Марія-Оранта, молодий Митець – автор чудових фресок Софії Київської, його Кохана. Задля якомога більш достовірного відтворення легендарних історичних часів епохи великого князя Ярослава Мудрого драматургію балету врізноманітно контрастними батальними сценами «Звір нападає на вершника», «Напад ворога», а також запальними танцями скоморохів («Свято»). Проте музика балету далека від простої стилізації далекої епохи Київської Русі, вона є цілком сучасною, у ній використано засоби алеаторики, сонористики, нашарування контрастних пластів, як, наприклад, в одному з останніх епізодів, де веселі скомороші награвання духових і дзвіночки накладаються на гул низьких струнних, що символізує перегук епох.

Дія балету «Володимир-Хреститель» (1995) відбувається в часах правління київського князя Володимира. Сюжет будується на основі легенди про романтичне й водночас трагічне кохання князя Володимира до юної дівчини-християнки Весняни. У балеті доволі емоційно й достовірно відтворено складний характер владного, самозакоханого правителя, який, втративши кохану, виступає проти язичницьких ідолів і, прийнявши святий хрест від Весняни, виконує історичну місію хрестителя України–Руси. Найкращими епізодами балету є розгорнуті ліричні сцени — сповнені пристрасті й душевного болю дуети ніжної Весняни та поривчастого, мужнього Володимира. Серед інших образів балету вирізняються постаті вірного друга київського князя войовничого норвезького принца Олафа, звабливої хозарської княжни, верховного жреця-віщуна – охоронця жорстоких поганських обрядів, який уособлював зловісні, темні сили, старшого брата Володимира князя Ярополка, котрий став жертвою підступної змови.

Виразна сила музики в сучасному балеті вимагає нових хореографічних рішень, і в останню чверть ХХ — початку ХХІ століть на мистецькій арені України з'являється нове покоління балетмейстерів — Анатолій Шекера, Валерій Ковтун, Віктор Литвинов, Віктор Яременко та інші, котрі вносять новий свіжий струмінь у пластичне вирішення класичних вистав балетного реперуару, сміливо експериментують із новаторськими прийомами сучасної хореографії.

**Анатолій Шекера** (1935–2000) працював балетмейстером Львівського та Київського театрів опери та балету, виявив сучасне режисерське бачення, тонке розуміння принципів симфонізму, уміння передати в танці складний емоційний світ героїв сучасного

балету. У своїй творчості утверджував розвинені танцювальні форми, класичну хореографічну лексику, пластичний гротеск, оригінально використовував деякі знахідки сучасного драматичного театру й кінематографу. Поставив балети з українського репертуару: «Лілея» Данькевича (пост. 1964), «Відьма» Віталія Кирейка (пост. 1967), «Досвітні вогні» Лесі Дичко (пост. 1967), «Каменярі» Мирослава Скорика (пост. 1967), «Камінний господар» Віталія Губаренка (пост. 1969), «Ольга» (пост. 1981) і «Прометей» (пост. 1986) Євгена Станковича тощо.

**Валерій Ковтун** (1944–2005) мав значний досвід роботи артистом балету оперних театрів у Харкові та Києві, виконав понад 30 сольних партій у виставах класичного балетного репертуару, був неодноразовим лауреатом міжнародних балетних конкурсів у Варні, Москві, Парижі, гастролював у багатьох країнах світу. Як балетмейстер поставив у музичних театрах Києва класичні балети Людвіга Мінкуса («Баядерка», «Дон Кіхот»), Петра Чайковського («Спляча красуня», «Лускунчик», «Лебедине озеро» тощо), твори композиторів ХХ століття Сергія Прокоф'єва (на музику симфонічної казки «Петя і Вовк», балети «Ромео і Джульєтта», «Попелюшка»), Ігоря Стравінського («Аполлон Мусагет»), Арама Хачатуряна («Спартак») та ін. З українського репертуару — балет Костянтина Данькевича «Лілея» (пост. 2003). Здійснював балетні постановки для музичних театрів Молдови, Сербії, Словенії, Румунії, Японії.

**Віктор Литвинов** (нар. 1948) після майже 20-річного періоду роботи солістом балету в Київському оперному театрі дебютував як балетмейстер, поставивши балет «Коник-Горбоконики» Родіона Щедрина на сцені Київського муніципального академічного театру опери і балету для дітей та юнацтва (пост. 1985). Крім постановки класичних балетів («Дон Кіхот» Л. Мінкуса, «Спляча красуня» та «Лускунчик» П. Чайковського, «Попелюшка» С. Прокоф'єва, «Жар-птиця» І. Стравінського тощо) велику увагу приділяє поповненню балетного репертуару київських музичних театрів новими творами українських композиторів, поставив нові балети Євгена Станковича «Ніч перед Різдвом» (1993, 2008) та «Вікінги» (2000), Юрія Шевченка («Буратіно та чарівна скрипка», пост. 2007, «Бармалей та Айболить», пост. 2011), Нікколо Паганіні – Мирослава Скорика «Каприси долі» (пост. 2011) тощо. Ставив балети та концертні програми в Сербії, Словенії, Польщі, Японії, Китаї, Канаді.

**Віктор Яременко** (нар. 1963) після завершення блискучої кар'єри соліста балету Національної опери (виконував провідні

партії в балетах П. Чайковського — Зігфрід («Лебедине озеро»), Дезіре («Спляча красуня»), Принц («Лускунчик»), а також Базіль («Дон Кіхот») і Солор («Баядерка») у балетах Л. Мінкуса, Джеймс («Сильфіда» Х. Левенсхольда), Альберт («Жізель» А. Адана), Тібальд («Ромео і Джульєтта» С. Прокоф'єва), Хозе («Кармен-сюїта» Ж. Бізе — Р. Щедріна, виявив яскраве обдаровання балетмейстера-хореографа. Поставив на сцені Національної опери України балети «Шехеразада» М. Римського-Корсакова, «Петрушка» І. Стравінського, «Корсар» А. Адана, «Раймонду» О. Глазунова тощо, танцювальні сцени в операх «Кармен» Ж. Бізе, «Джоконда» А. Понкієлі, «Фауст» («Вальпургієва ніч») Ш. Гуно. Виступав з гастрольями у Франції, Швейцарії, Німеччині, Японії, Італії, Іспанії, Греції, США та інших країнах. Одним із найуспішніших проєктів В. Яременка-хореографа став комічний балет «Весілля Фігаро» на музику Вольфганга-Амадея Моцарта. Це була одна з небагатьох спроб звернення українських балетмейстерів до комічного жанру. Від однойменної опери Моцарта було запозичено назву, сюжетну лінію, кількість дійових осіб та увертюру. У музичному оформленні вистави було також використано 34 фрагменти з різних творів Моцарта, зокрема ранніх і маловідомих симфоній, німецьких танців, контрдансів, серенад. В. Яременку вдалося знайти однорідну за стилем хореографічну лексику, надихнути балетну трупю театру на створення індивідуальних образів і розкриття комічної суті характерів. Ще однією успішною роботою В. Яременка стала постановка монументального історичного балету «Володар Борисфену» (2010) Євгена Станковича. Незважаючи на слабке лібрето, критики відзначили яскраві образи балету, створені провідними солістами балету Національної опери України, та «неповторну хореографічну наповненість та філософський підтекст» (Туркевич, 2011).

Після розпаду Радянського Союзу в українському культурному просторі з'явилося нове явище — балетний модерн. Українські балетмейстери почали стрімко наздоганяти іноземних колег, створювати нові хореографічні колективи й пробувати свої сили в сучасних авторських постановках. У сфері модерн-балету й сучасних напрямів хореографії в Україні протягом 1990–2000-х років успішно працюють Алла Рубіна, Вадим Писарєв, Оксана Лань, Аніко Рехвіашвілі, Радуга Поклітару та інші хореографи.

**Аніко Рехвіашвілі** (1963–2019) 1995 року створила перший на теренах СНД Театр хореографічних мініатюр «Сузір'я Аніко»<sup>4</sup>,

з яким здійснила численні постановки на музику Ревербері, Вівальді, Каччіні, Перселла, Россіні, Бізе-Щедрина, Равеля, Сібеліуса, Штрауса-батька й Штрауса-сина, Родрігеса, П'яццолі, Жарра та багатьох інших композиторів. На сцені Національної опери України А. Рехвіашвілі як головний балетмейстер (з 2013 по 2019 роки) поставила балети «Віденський вальс», «Даніела», «Дама з камеліями», «Снігова королева», «Ночі в садах Іспанії», «Трикутний капелюх», «Дафніс і Хлоя», «Юлій Цезар». Одним із помітних явищ сучасної української хореографії став балет Михайла Чембержі «Даніела» (2006) в постановці А. Рехвіашвілі. Романтична тема пошуку ідеалу, образи закоханих юнака й дівчини, які на шляху до щастя долають чимало перешкод, вирішуються засобами хореографії трьох типів: класичної, романтичної і сучасної. Водночас у «Даніелі» та інших постановках А. Рехвіашвілі домінуючим є неокласичний стиль хореографії. Сама хореографія вважала, що сучасний балет повинен стати більш інтелектуальним, не давати відповіді, але ставити важливі питання буття, позбутися зайвої декоративності, перевести танець зі спортивної площини до духовно-естетичної (Гордійчук, 2015).

**Радугу Поклітару** (нар.1972) – автор численних хореографічних постановок і балетів на музику Перголезі, Вівальді, Кореллі, Баха, Моцарта, Бетховена, Шопена, Форе, Сен-Санса, Дебюссі, Оффенбаха, Прокоф'єва, Стравінського та багатьох інших композиторів – 2006 року заснував авторський театр «Київ Модерн-Балет». За короткий термін Поклітару створює різноманітний репертуар театру (вистави «Веронський міф: Шекспірименти» на музику П. Чайковського, Ф. Генделя та творів епохи Ренесансу, «Болеро» М. Равеля, «Дош» на музику Й. С. Баха й народів світу, «Лускунчик» П. Чайковського тощо), отримує численні нагороди й призи в Україні, гастролює у Франції, Молдові, Росії, Таїланді та інших країнах і дістає визнання міжнародної культурної спільноти як один з головних адептів сучасного танцю і прогресивної балетної режисури на пострадянському просторі. Однією з найяскравіших робіт Р. Поклітару останніх років є балет «*Перехрестя*» (2012) на музику творів Мирослава Скорика. Музичною основою драматичного хореографічного триптиху стали три одночастинні скрипкові концерти М. Скорика – 6-й, 2-й і 7-й. Образний зміст триптиху багатогранний і неоднозначний, серед питань, які підняті в балеті, – найбільш хвилюючі теми народження і смерті людини, кохання і байдужості, зради й прощення, гріховності й покаяння, величі й падіння, смерті та безсмертя... Але в цілому образи, представлені в трьох розділах балету, можна умовно

окреслити філософськими тріадами: Народження–Буття–Смерть або Початок–Подорож–Кінець. Драматургічною сполучною ланкою всіх трьох частин балету є образ богині Мойри, яка в давньогрецькій міфології є богинею долі й призначення людини. Візуальне вирішення сценографії вистави «Перехрестя» (сценограф О. Друганов) насичене численними символами, цитатами й алюзіями до знакових явищ сучасної європейської культури різних періодів ХХ століття: мотиви комп'ютерної графіки перегукуються з анімацією популярного британського шоу «Monty Python's Flying Circus», мультиплікаційною стрічкою «The Beatles: Yellow Submarine», епізодами мультфільмів поляка Єжи Кучі, апокаліптичними фрагментами фільмів Ларса фон Тріера, сюжетами «німого» кіно початку ХХ ст. і мотивами радянських кінострічок. Ще О. Кантор помітила й автоцитати з більш ранніх постановок Р. Поклітару. На думку цієї дослідниці, «численні знаки різних епох у сценографічному вирішенні балету сплітаються врешті-решт у образ Часу» (Кантор, 2015).

Панорамний огляд тенденцій розвитку балету на межі ХХ–ХХІ століть, здійснений у цьому підрозділі, дозволяє зробити висновок про те, що сучасний балет розвивається за двома основними напрямками, якими є вдосконалення форм класичного академічного балету й утвердження мови модерного танцю. Зменшення кількості нових балетів у всьому світі свідчить про втрату цим жанром колишньої популярності, витіснення його більш мобільними, ефектними й видовищними зразками модерн-балету. Разом з тим, композиторська творчість у жанрі балету останньої чверті ХХ – початку ХХІ століть демонструє непорушність вічних істин, які формують образний зміст балету і тяглість традицій у розвитку цього виду мистецтва, що підтверджується аналізом імагем, імаготем та імаготипів у балетах, які потрапили в поле зору авторки цього дослідження.

Імагеми, які яскраво репрезентують національні культури, виявилися в окремих зразках сучасного українського балету. Український пісенний символ Різдва – мелодію всесвітньовідомої української пісні «Щедрик» — уплетено в музичну тканину балету «Ніч перед Різдвом» Є. Станковича. Імагему Софійського собору та його унікальних настінних розписів використано як культурний символ Київської Русі у «Фресках Софії Київської» В. Кікти. Музика однієї з найбільш популярних у світі опер італійського композитора Джакомо Пуччіні «Мадам Баттерфляй» стала музичною імагемотою (символом Італії) в балеті про видатну українську співачку Соломію Крушельницьку «Повернення Баттерфляй» М. Скорика.

Аналіз імаготем та імаготипів у білоруській та українській сучасній композиторській творчості виявив багато спільних рис у музичних культурах і типах композиторського мислення.

Імаготеми сучасного білоруського балету пов'язані з осмисленням подій середньовічної історії («Князь Ольгерд» А. Короткіної, «Вітовт», «Анастасія» В. Кузнецова, «Страсті (Рогнеда)» А. Мдівані), національних фольклорних обрядів («Купала» В. Савчика), казкових сюжетів («Попелюшка», «Дюймовочка» О. Ходоска, «Аленький цветочек» В. Савчика), образів світової літератури (балети В. Кондрусевича, А. Мдівані, В. Савчика, В. Кузнецова та ін.).

Оновлення імаготем в українському балеті кінця ХХ — початку ХХІ століть відбувається, як і в Білорусі, через хореографічне втілення фольклорних образів і традицій («Зелені святки» В. Губаренка, «Ніч перед Різдом» Є. Станковича), міфологічних і казкових сюжетів («Прометей» Є. Станковича, «Принцеса на горошині» М. Чембержі), відображення подій історії часів Київської Русі («Фрески Софії Київської» і «Володимир-хреститель» В. Кікти, «Вікінги» і «Володар Борисфену» Є. Станковича), музичне прочитання кращих текстів світової літератури (балети О. Костіна).

Відповідно, імаготипами в українському й білоруському балетах є образи давньоруського князя (Володимир у В. Кікти, Ольгерд у А. Короткіної, Вітовт у В. Кузнецова), княгині (Ольга, Єлизавета у Є. Станковича, Анастасія у В. Кузнецова, Рогнеда в А. Мдівані), прекрасних казкових героїнь (Ассоль, Дюймовочка – у В. Савчика, Попелюшка, Дюймовочка – у О. Ходоска, принцеса – у М. Чембержі).

Також в українському й білоруському балеті виявилися твори, не пов'язані ні з фольклорними, ні з історичними, ні з літературними імаготемами. Назвемо їх глобальними імаготемами, адже вони позбавлені національних рис, не мають літературного чи історичного підґрунтя і відображують загальнолюдські філософські ідеї, які є актуальними для всіх часів і народів. Прикладами можуть бути апокаліптичні теми краху й загибелі суспільства, яке роздирають соціальна нерівність і конфлікти («Титанік» О. Ходоска), узагальнені філософські категорії людського буття – кохання, самотність, зрада, виконання бажань, життя, смерть і духовне безсмертя («Зал очікування» О. Ходоска), кохання і шлях до щастя через долання труднощів і перешкод («Даніела» М. Чембержі).

Образний зміст сучасних хореографічних постановок глибокий і багатогранний, він може бути як пов'язаним із реаліями сучасного буття, так і відірваним від нього, спрямованим у світ ілюзій, фантазій, абстрактних роздумів, інтенцій, бажань. Імагологічний

аналіз хореографічних зразків модерн-балету в світовій культурі дає підстави стверджувати, що сучасна хореографія практично повністю відійшла від національно орієнтованих імагем, імаготем та імаготипів, зосередившись на глобальних імаго-категоріях. Так, глобальними імаготемами для британського хореографа У. Макгрегора є унікальність генокоду людини й безкінечність життя, для норвежця А. Л. Ойена — вплив гіперінформаційного суспільства й есхатологічна тема втрати близьких, для француза Р. Урамдана — насилля та екологічної катастрофи, для Б. Бушелагема — синівської любові, для німкені Саші Вальц — мистецьких діалогів. Для українських хореографів близькими виявляються кордоцентричні імаготеми, співзвучні українській ментальності: кохання і зрада, життя і смерть (Р. Поклітару), романтичності взаємовідносини чоловіка й жінки (А. Рехвіашвілі).

Глобальним трендом у музичному оформленні хореографічних вистав є типово постмодерністська суміш класичної і сучасної музики в найрізноманітніших проявах (естрадна, джазова, рок, електронна тощо), а в плані хореографічної лексики й сценографії — синтез елементів класичного танцю з неокласикою, імпресіоністичними «дунканізмами», ритмопластикою, експресивним танцем тощо, а також іншими танцювальними формами (наприклад, вуличних танців хіп-хопу, брейк-дансу) у поєднанні з засобами циркової акробатики, ексцентрики, акторської гри, кінематографу, фотографії, скульптури, живопису тощо. Стиль сучасної хореографії вирізняється великою увагою до філософії танцю, змісту кожного руху й жесту, які змінюють відчуття танцівником свого тіла та принципи взаємодії з партнерами по сцені, а відмова творців сучасних пластичних композицій від лінійності, подієвості, метричної регламентації хронотопу трансформують наше уявлення про простір і час.

### *Примітки*

<sup>1</sup> Моноопера може виконуватись із відео, з електронною частиною або без неї.

<sup>2</sup> Практично всі балети Родіона Щедріна написані для його дружини, видатної балерини Майї Плісецької, яка й стала першою виконавицею головних партій, а в балетах на чеховські сюжети – ще й балетмейстером-постановником.

<sup>3</sup> Ще 1988-го року композитор написав балет «Майська ніч» за повістю М. Гоголя, але з об'єктивних причин твір не був поставлений. Неопублікований матеріал частково увійшов до нового сценічного твору – симфонії-балету «Зелені святки».

<sup>4</sup> Згодом колектив змінював назву на Театр сучасної хореографії «Сузір'я Аніко», «Аніко балет».

### *Використані джерела за Розділом другим*

**Бабій, О.** (2012). Опера Олександра Щетинського «Бестіарій»: відображення внутрішнього сенсу твору як містерії перевтілення засобами режисерського театру. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, вип. 37, с. 76–97.

**Бежар, М.** (1989). *Мгновение в жизни другого*: пер.с франц. Л. Зониной. М.: Союзтеатр. 238 с.

**Берегова, О.** (2006). «Київські фрески» І. Карабиця: спроба реконструкції в новому соціокультурному контексті. *Київське музикознавство: Культурологія та мистецтвознавство*: Зб. ст. Вип. 20. К.: КДВМУ ім. Р. М. Глієра. С. 197–210.

**Берегова, О.** (2006). Опера М. Скорика «Мойсей» в контексті сучасного українського культуротворення. *Мистецтвознавчі записки*: Зб. наук. праць. Вип. 9. К.: Міленіум. С. 135–144.

**Берегова, О.** (2020). Світова література у рефлексіях сучасної української композиторки Людмили Юріної. *Художня культура. Актуальні проблеми*. Щорічний наук. журнал. Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Вип. 16, № 1, с. 117–123. DOI: <https://doi.org/10.31500/1992-5514.16.2020.205246>

**Гордійчук, І.** (2015, 10 липня). Аніко Рехвіашвілі: «Новий балет – це свіжий аромат бузку». *День*. Режим доступу: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/aniko-rehviashvili-povu-balet-ce-svizhuu-aromat-buzku> (дата звернення: 17. 10. 2020).

**Гудачев, О.** (2014). Жанр звукової драми в новій музиці. Трагедія слухового восприяття. «Прометей» Луїджи Ноно і моноопера Беата Фуррера «Фама». *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой*, № 6 (35), с. 165–174.

**Гучмазова, Л.** (2017, 29 листопада). Танець маленьких хромосом. *Коммерсант*, № 222. С. 8. Режим доступу: <https://www.kommersant.ru/doc/3481036> (дата звернення: 16. 10. 2020).

**Доронкіна, М.** (2019). Образное содержание балета в белорусской музыке XXI века: к вопросу типологии жанра (на примере балетного творчества О. Ходоско и В. Кузнецова). *Исследования молодых музыковедов 2019: Тема, жанр, стиль, творческий метод в музыкальном искусстве*. Минск. С. 204–212.

**Золозова – Ле Менестрель, Т.** (2016). Огляд тенденцій розвитку жанру французької опери (1990–2015). *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. № 2 (31), с. 60–75.

**Каварина, Н.** (1998). Морис Бежар: «Наивысшая радость! Творить, умирать, любить, исчезать...». *Петербургский театральный журнал*, № 15. Режим доступу: <http://ptj.spb.ru/archive/15/the-petersburg-prospect-15-3/moris-bezhar-naivysshaya-radost-tvorit-umirat-lyubit-ischezat/> (дата звернення: 19. 10. 2020).

**Кан, А.** (2017). *Le Grand Macabre – опера для епохи Трампа*. Режим доступу: <https://www.bbc.com/russian/features-38669895>

**Кантор, О.** (2015, 24 квітня). Крик Мойри. *Всеукраїнський Інтернет-журнал «Музика»*. Режим доступу: <http://mus.art.co.ua/kryk-mojry/> (дата звернення: 21. 10. 2020).

**Капралова, А.** (2020, 27 лютого). *Філіп Гласс: музика, кіно та постмодернізм*. Режим доступу: <https://plomin.club/philip-glass/>

**Коновалова, А.** (2017). Сцени судного дня в «Реквієме» и опере «Le Grand Masacre» Дьєрдя Лигети: семантичний аспект аналізу музикального тематизма. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. № 3 (36), с. 113–124.

**Куцова, Е.** (2013). Новітні тенденції розвитку сучасної музики (на матеріалі творчості Хельмута Лахенмана). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, вип. 38. С. 135–142.

**Лаврова, С.** (2012). Французская опера и античность. *Вестник Санкт-Петербургского университета*. Серия 15. Искусствоведение, № 2(6). С. 236–239.

**Лаврова, С.** (2013). «Экология слушания», и эффект «невидимого действия» в операх «Девочка со спичками» («Das Madchen mit den Schwefelholzern») Хельмута Лахенманна и «Лозенгрин» (Lohengrin - Azione invisibile) Сальваторе Шаррино. *Вестник Санкт-Петербургского университета*. Серия 15. Искусствоведение, № 1. С. 9–20.

**Лаврова, С.** (2016). Инновация и повторение в музыкально-философском дискурсе: Умберто Эко, Жиль Делез и творчество Бернхарда Ланга. *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой*, (1). С. 131–142.

**Лаврова, С.** (2019). Беат Фуррер: Аудиотеатр «Фама» в контексте проблем современного оперного жанра. *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой*, (6). С. 102–114.

**Лаврова, С.** (2019). Полипространственные эффекты в опере «Квартет» Луки Франческони. *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой*, (4). С. 162–174.

**Мельник, Л., & Кияновська, Л.** (2001, 3–9 липня). Притча про «Мойсея». *Політика і культура*. С. 52.

**Найдюк, О.** (2020, 20 травня). «Мандрівка коридорами снів». *Kyiv Daily*. Режим доступу: <https://kyivdaily.com.ua/entropiya/> (дата звернення: 29. 08. 2020).

**Пахомова, Е.** (2015). Синестезія в оперному театрі Лесі Дичко (на прикладі опер «Золотослов» та «Різдвяне дійство»). *Актуальні питання гуманітарних наук*, вип. 11. С. 85–92. Pakhomova Jevhenia. Synesthesia in composer Lesya Dychko's operas work (on the operas «Zolotoslov» and «Christmas Deed» example).

**Переїма, О.** (2007). *Італійська опера ХХ століття: основні тенденції і напрямки розвитку*: Рукопис. Дис... наук. ступеня канд. мистецтвознавства 17.00.03 «Музичне мистецтво». Львівська державна музична академія ім. М. В. Лисенка, Львів. 197 с.

**Сокачик, Р.** (2019). *Оперна творчість Петера Етвеша в контексті розвитку угорської музики ХХ – ХХІ століть*. Дис. канд. мист. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ. 294 с.

**Станішевський, Ю.** (2002). *Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: історія і сучасність*. К.: Музична Україна. 734 с.: фото.

**Станішевський, Ю.** (2003). *Балетний театр України: 225 років історії*. Київ: Музична Україна. 440 с.: іл.

**Станкович-Спольська, Р.** (2005). «Цвіт папороті» Євгена Станковича: проблема жанру: Автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ. 18 с.

**Твердохлебова, О.** (No date). Квартет на двоих. *OPERA+ St. Petersburg Music and Art Magazine*. Режим доступу: [http://classicmus.ru/trento\\_quartet.html](http://classicmus.ru/trento_quartet.html) (дата звернення: 11. 08. 2020).

**Творческая группа балета «Ассоль» встретила с журналистами.** (2013, 09 січня). *Офіційний сайт Білоруського державного академічного музичного театру*. Режим доступу: [http://musicaltheatre.by/sobytiya/news\\_post/tvorcheskaya-gruppa-baleta-assol-vstretilas-s-zhurnalistami](http://musicaltheatre.by/sobytiya/news_post/tvorcheskaya-gruppa-baleta-assol-vstretilas-s-zhurnalistami) (дата звернення: 17. 10. 2020).

**Туркевич, В.** (2011, 8 квітня). Життя у танці. *День*. Режим доступу: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/zhyttya-u-tanci> (дата звернення: 17. 10. 2020).

**Хинич, Маша.** (2019, 10 грудня). *Опера «Мертвец идет» Джейка Хеггі буде представлена в Тель-Авиве*. Режим доступу: <https://www.israelculture.info/opera-mertvec-idet-dzhejka-heggi-budet-predstavlena-v-tel-avive/> (дата звернення: 29. 08. 2020).

**Чепалов, О.** (2007). *Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст.*: Монографія. Х.: Харківська держ. академія культури. 344 с.: іл.

**Шариков, Д.** (2010). *Теорія, історія та практика сучасної хореографії*. Генезис і класифікація сучасної хореографії – напрями, стилі, види: Монографія. К.: КиМУ. 208 с.

**Шариков, Д.** (2013). *Історія хореографічної культури*: Монографія. К.: Київський міжнародний університет. Ч. 2. 204 с.

**Шариков, Д.** (2015). Авторський неокласичний театр сучасної хореографії «Сузір'я Аніко»: стилістика, формально-технічні засоби, репрезентації. *Актуальні питання гуманітарних наук*, вип. 13. С. 161–168.

**Abbate, C., Parker, R.** (2012). *A History of Opera*. N.-Y., W.W. Norton. 576 p.

**Antokoletz, E.** (2014). *A History of Twentieth Century Music in a theoretic-Analytical Context*. Routledge. 528 p.

**Ashley, T.** (2012). Heggie: Dead Man Walking – review. *The Guardian*, May, 9, 2012. Режим доступу: <https://www.theguardian.com/music/2012/may/09/heggie-dead-man-walking-review> (дата звернення: 30. 08. 2020).

**Cowgill, Rachel, Cooper, David, & Brown, Clive (Eds).** (2010). *Art and Ideology in European Opera. Essays in honour of Julian Rushton*. Boydell and Brewer. 413 p.

**Eco, U.** (1989). *Opera aperta*. Harvard University Press. 285 p.

**Gdansk. Michal Dobrzynski's «Tango» at the Baltic Opera.** (2018). *Polish Music Information Centre*, October. Режим доступу: [https://www.polmic.pl/index.php?option=com\\_content&view=article&id=6057:gdansk-michal-dobrzynski-s-tango-at-the-baltic-opera&catid=83&Itemid=196&lang=en](https://www.polmic.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=6057:gdansk-michal-dobrzynski-s-tango-at-the-baltic-opera&catid=83&Itemid=196&lang=en) (дата звернення: 30. 08. 2020).

**Ginell, R. S.** (2015, February 08). Opera 'Ghosts of Versailles' may live forever. *Los Angeles Times*. Режим доступу: <https://www.latimes.com/entertainment/la-et-cm-ghosts-versailles-review-20150209-story.html> (дата звернення: 30. 08. 2020).

**Jorden, J.** (2016, February 12). Lovers Separated by a Sea of Light in Met's Production of 'L'amour de Loin'. *Observer*. Режим доступу: <https://observer.com/2016/12/lovers-separated-by-a-sea-of-light-in-mets-production-of-lamour-de-loin/> (дата звернення: 12. 08. 2020).

**König, R.** (2019). *Sasha Waltz: Die Opernchoreografin*. Режим доступу: <https://www.goethe.de/de/kul/tut/21575596.html> (дата звернення: 20. 10. 2020).

**Les Bienveillantes – warm-up.** (2019, April 28). Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=QCQxakn6LLk> (дата звернення: 28. 08. 2020).

Macaulay, A. (2011, October 12). Expressing Trauma in Words and Spins. *The New York Times*. Режим доступу: <https://www.nytimes.com/2011/10/13/arts/dance/rachid-ouramdanes-ordinary-witnesses-review.html> (дата звернення: 18. 10. 2020).

**Morra, I.** (2007). *Twentieth-century British Authors and the Rise of Opera in Britain* Ashgate Publishing, Ltd. 138 p.

**Music Theatre Now, Selected works 2018, Winning productions.** (2018). Режим доступу: <https://www.mtnow.org/competition/mtn-2018/> (дата звернення: 29. 08. 2020).

**Parra, H.** (2013). Hypermusic Prologue. A projective opera in seven planes. *Sonograma. Revista de pensament musical*, No 018, p. 1–17. Режим доступу: <http://sonograma.org/so/hector-parra/Sonograma-Magazine-018-Hector-Parra-Hypermusic-Prologue.pdf> (дата звернення: 29. 08. 2020).

**Szalwinska, M.** (2005). *La Veillée des Abysses: James Thiérée Compagnie du Hanne-ton Peacock Theatre, London (2005)*. *British Theatre Guide*. Режим доступу: <https://www.britishtheatreguide.info/reviews/veillee-rev> (дата звернення: 21. 10. 2020).

**The best classical music works of the 21-st century.** (2019, September 12). *The Guardian*. Режим доступу: <https://www.theguardian.com/music/2019/sep/12/best-classical-music-works-of-the-21st-century> (дата звернення: 21. 10. 2020).

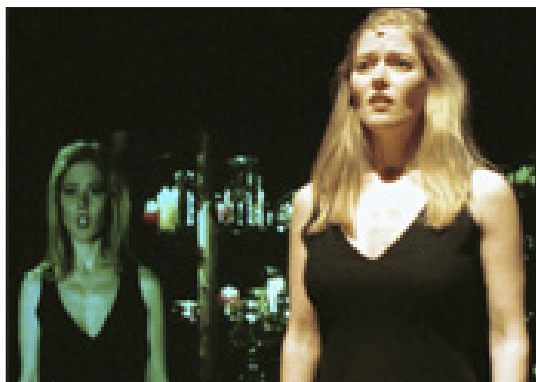
**Un-Turkmen opera, ballet banned.** (2001, April 04). *BBC World Service*. Режим доступу: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/asia-pacific/1260640.stm> (дата звернення: 20. 10. 2020).



*Опера «The Ghosts of Versailles» («Привиди Версаля») Джона Корільяно  
у постановці Метрополітен-опера*

*Опера «The Exterminating Angel» («Винищуючий ангел») Томаса Адеса  
у постановці Метрополітен-опера*





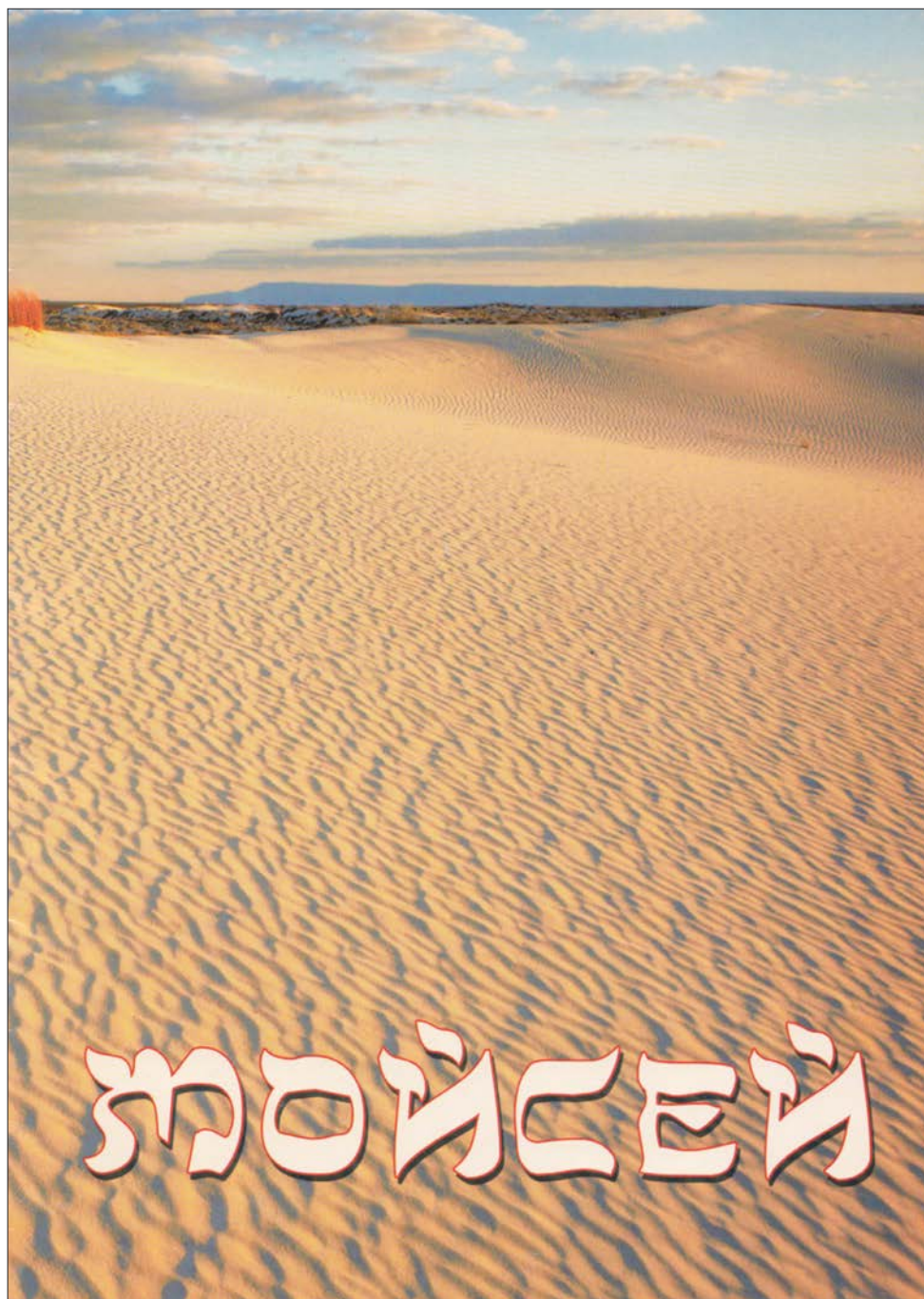
*Співачка Барбара Ханніган в опері «Опе» («Одна»)  
Мішеля ван дер Аа*

*Співачка Джойс ДіДонато у ролі Елен Прежан в опері «Dead Man Walking»  
 («Ходячий мрець») Джейка Хеггі у постановці Мадридського оперного театру*





*Опера «Ахнатен» («Ехнатон») Філіпа Гласса у постановці Метрополітен-опера*



*Програмка до постановки опери «Мойсей» Мирослава Скорика  
в Національній опері України (2006 р.)*



*Ескізи костюмів Марії Левитської до постановки опери «Мойсей» Мирослава Скорика в Національній опері України (2006 р.)*



*Ескізи костюмів Марії Левитської до постановки опери «Мойсей» Мирослава Скорика в Національній опері України (2006 р.)*



*Камерна опера «Леді Лазарус» Людмили Юріної у постановці режисерки Юлії Журавкової на фестивалі «Contemporary Music Days» у Вінниці 19 жовтня 2019 року*





*Камерна опера «Леді Лазарус» Людмили Юріної у постановці режисерки  
Юлії Журавкової на фестивалі «Contemporary Music Days»  
у Вінниці 19 жовтня 2019 року*





*Камерна опера «Леді Лазарус» Людмили Юріної у постановці режисерки Юлії Журавкової на фестивалі «Contemporary Music Days» у Вінниці 19 жовтня 2019 року*

The image displays a musical score for a performance piece. It is organized into a grid with three time markers at the top: 43', 44', and 45'. The score is divided into several horizontal sections:

- VOICE:** The top section features red, wavy, calligraphic lines representing vocal sounds.
- ORCHESTRA (ENSEMBLE):** The middle section contains several staves of musical notation, including notes, rests, and dynamic markings like 'pp'.
- ELECTRONICS:** The bottom-left section uses blue and black circles of varying sizes and a black wavy line to represent electronic sounds.
- ORCHESTRA (SPEAK):** A section with a grid of intersecting lines, possibly representing a spoken or percussive element.
- FLUTE:** Represented by a single staff with horizontal lines.
- VIOLIN:** Represented by a single staff with horizontal lines.

The score is presented on a white background with a light gray grid. The overall aesthetic is minimalist and abstract, focusing on sound and visual representation rather than traditional musical notation.

*Перформативна моноопера «Ентропія» Андрія Мерхеля (фрагмент партитури)*



*Сон-опера «НепрОсті» Іллі Разумейка – Романа Григоріва на фестивалі «ГогольFest» (2016 р.). Фото Артема Галкіна*

*Опера-реквієм «Йов» Іллі Разумейка – Романа Григоріва у постановці формації «Нова опера» на сцені Національної опери України (2019 р.)*





*Балет кранів – складова постановки гранд-опери «Неро» Іллі Разумейка – Романа Григоріва на Азовському судоремонтному заводі в Маріуполі в рамках «ГогольFest'2019»*

*Футуристична опера «Аерофонія» Іллі Разумейка – Романа Григоріва на фестивалі «Порто Франко» в Івано-Франківську 14 червня 2018 року.  
Фото Артема Галкіна*





*Опера Генрі Перселла «Дідона і Еней» у постановці Саші Вальц.  
Фото Себастьяна Больша*

*Балет Уейна Макгрегора «АвтоБІОграфія». Фото Олександра Корякова*





*Вистава «Зарбат» (2010) французького хореографа Браїма Бушелагема.  
Фото: Vasily U. Loskutov*

*Вистава «Сфумато» (2015) французького хореографа Рашида Урамдана.  
Фото: Jacques Hoerffner*





*Балет Євгена Станковича «Ніч перед Різдвом»  
або «Вечори на хуторі поблизу Диканьки» у постановці Національної опери України*

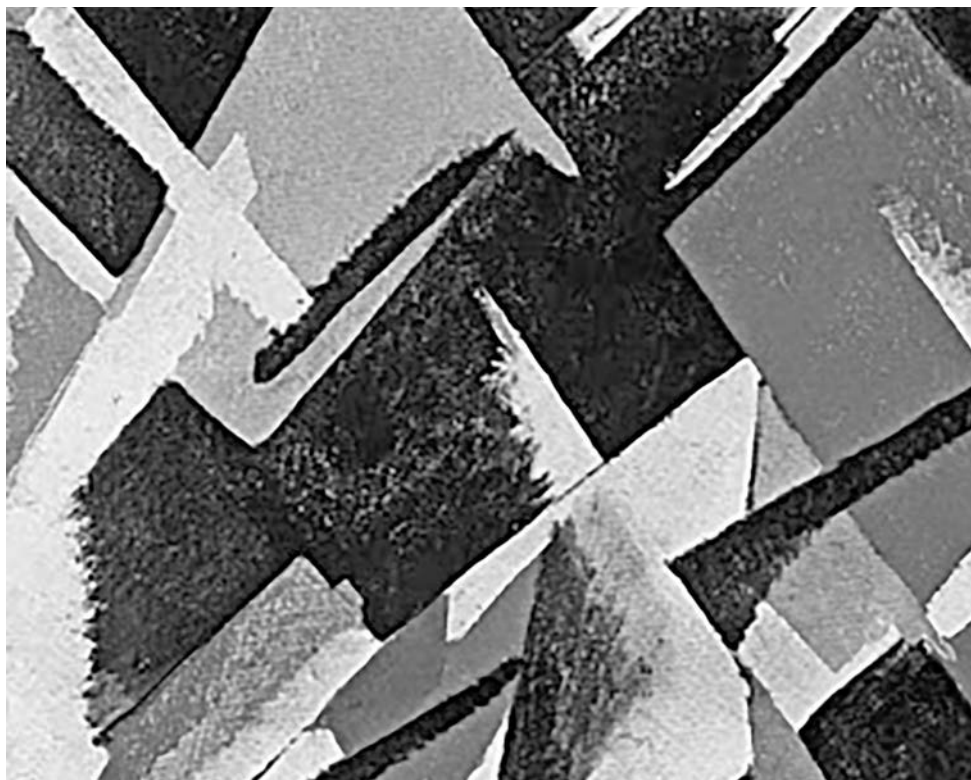


*Балет «Повернення Баттерфляй» Мирослава Скорика  
у постановці Львівського національного театру опери і балету (2006 р.)*

*Балет «Перехрестя» на музику скрипкових концертів Мирослава Скорика  
у постановці хореографа Раду Поклітару в Національній опері України (2012)*



РОЗДІЛ ТРЕТІЙ



**ІМАГОСФЕРА СИМФОНІЗМУ  
ОСТАННЬОЇ ЧВЕРТІ ХХ – ПОЧАТКУ  
ХХІ СТОЛІТЬ**



## МЕТАМОРФОЗИ КОНЦЕПЦІЇ СИМФОНІЗМУ НА МЕЖІ СТОЛІТЬ

В останній третині ХХ та з початку ХХІ століть симфонію вже неможливо розглядати як форму, яка передбачає сонатну або якусь іншу чітко встановлену структуру. Симфонія втрачає кано- нічність, намічається поступовий відхід від епічного, драматичного, ліричного типів симфонізму в їхньому традиційному розумінні, з'являються симфонічні твори, в основі яких лежать інші типи есте- тики й драматургії (зокрема, медитативна). Водночас зберігається зна- чення симфонії як фундаментального жанру, музично-філософської моделі світу.

Західноєвропейський та американський симфонізм вражають різ- номаніттям концепцій, жанрових і стильових трансформацій, засто- суванням широкого арсеналу новітніх виконавських технік та сучасних інформаційно-комунікаційних технологій. Симфонічний жанр та його різновиди приваблюють таких сучасних композиторів, як Джордж Крамб (США), Джон Кулідж Адамс (США), Джон Лютер Адамс (США), Томас Адес (Велика Британія), Дьордь Лігеті (Угорщина – Австрія), Джон Тавенер (Велика Британія), Габріела Лена Франк (США), Магнус Ліндберг (Фінляндія), Джулія Вольф (США), Анна Клейн (Велика Британія), Джордж Грінштейн (США), Шеріл Френсіс-Хоад (Велика Британія), Мейсон Бейтс (США), Марк О'Коннор (Велика Британія), Ніко Мюлі (Велика Британія), Добринка Табакова (Болгарія – Велика Британія) та багато інших.

**Джон Кулідж Адамс** (нар. 1947, США) у програмному симфонічному творі «*City Noir*» («Міський нуар», 2009) змальовує образи нічного міста, які конкретизуються в трьох частинах, кожна з яких має власну програмну назву (I ч. «Місто та його двійник», II ч. «Пісня для тебе», III ч. «Нічний бульвар»). Жанрова специфіка твору визначається синтезуванням принципів симфонії і концерту для оркестру, стильові особливості — широким використанням сонористики й коло- ристичного неоімпресіоністичного звукопису для змалювання таємни- чих картин ночі, орієнтацією на стильові ідіоми американського симфонізму середини ХХ століття, включенням елементів джазової

музики. Джазова стилістика подана оригінально: до досить розлогої групи оркестрових ударних інструментів додано джазову ритм-секцію. Водночас у сольних епізодах духових — альт-саксофона, тромбона і труби — у другій і третій частинах твору джазова стилістика відсутня.

Інший американський композитор **Джон Лютер Адамс** (нар. 1953) черпає натхнення в образах природи, особливо в пейзажах Аляски, де він мешкав більшу частину свого життя. Завдяки постійному перебуванню в єднанні з природою і вслуховуванню в найтонші нюанси північного звукового ландшафту Дж. Л. Адамс розробив концепцію звукової географії, яка в його інтерпретації актуалізується на перетині між конкретною географічною локацією та її культурою або, більш опосередковано, між середовищем та уявою, і дотримується її у своїй творчості. Найбільш довершеним виявом цієї концепції став монументальний оркестровий твір *«Весоте Осеан»* («Стань океаном», 2013). Це захоплює зображення води як продовження традицій Вагнера, Дебюссі, Сібеліуса, Чюрльоніса. Однак Дж. Л. Адамс, на відміну від своїх знаменитих попередників, далекий від простої звукозображальності водної стихії: композитор піднімає надзвичайно важливу екологічну тему, попереджаючи про небезпеку забруднення природного довкілля. За цей твір Дж. Л. Адамса було нагороджено найпрестижнішими мистецькими преміями Америки — Пулітцерівською музичною премією 2014 року, а також Греммі за найкращу сучасну класичну композицію.

**Кассандра Міллер** (Велика Британія) у *Дуеті для віолончелі з оркестром* (2015) віддає данину поваги творчості видатного італійського оперного композитора Вінченцо Белліні, чия музика стає імагемою концерту. Також у творі використано як цитату італійську народну пісню. Звукове поле твору розшаровується на дві протилежні сфери, які практично не взаємодіють одна з одною: мінімалістична, ніби застигла партія віолончелі й дієвий, активний рух оркестру, у якому переважають тембри мідних духових.

**Унсук Чин** (Південна Корея — Німеччина) у чотиричастинному *Концерті для віолончелі з оркестром* (2009) з надскладною партією соліста втілює драматичну концепцію, яка розкривається в русі від медитативного початку (I ч.), що трансформується в драматичну, насичену звукову масу (II ч.) через щемливу елегійність лірики (III ч.) до драматичного фіналу, що завершується виснажливим спустошенням. У глибокій багатосемантичній філософській концепції твору виокремлюється ідея оригінальності й краси нової музики, свіжості сучасних гармоній і оркестрових барв, у яких знайшлося місце для алюзій до музики вчителя У. Чин Дьордя Лігеті.

Східні музичні культури виходять на авансцену світового культурного процесу зі своїм специфічним баченням симфонізму, успішно синтезують досягнення європейської композиторської школи з національними традиціями філософії і культури Сходу.

Наприклад, японський композитор **Тору Такеміцу** (1930–2006) пройшов в еволюції свого симфонічного стилю через захоплення французькою музикою ХХ століття (зокрема творчістю К. Дебюссі, Е. Саті, О. Мессіана), зазнав помітного впливу перформативних практик Джона Кейджа, особливо його концепції тиші як музики, яку Т. Такеміцу розвинув у поєднанні з філософією дзен-буддизму (Burt, 2001). Згодом композитор писав твори в авангардній стилістиці, захоплювався електронною музикою. У його доробку є велика група програмних творів для соліста (солістів) та оркестру, у яких відобразилися типово романтичні образи моря, води, мрій, снів, ностальгії в поєднанні з концептами східної філософії (як-от: час, духовний сад, плін ріки тощо): *Riverrun* для фортепіано та оркестру (1984), *I hear the water dreaming* для флейти та оркестру (1987), *Nostalghia* для скрипки й струнного оркестру, пам'яті А. Тарковського (1987), *From me flows what you call Time* для 5 ударників та оркестру (1990), *Quotation of Dream — Say sea, take me!* для двох фортепіано та оркестру (1991), *Spectral Canticle* для скрипки, гітари та оркестру (1995) тощо. Суто оркестрові програмні твори Т. Такеміцу навіяні подібними образами (Ohtake, 1993): *Dream / Window* (1985), *Twilight by Twilight* пам'яті Мортон Фелдмана (1988), *Visions* (1990), *Spirit garden* (1994).

Китайський композитор, автор 14 симфоній та понад 30 творів для соліста та оркестру **Тан Дун** (нар. 1957) здійснює творчі пошуки в симфонічному жанрі, поєднуючи традиції західної і східної музичних культур та використовуючи мультимедійні та сучасні інформаційно-комунікаційні технології. Наприклад, 2008 року Тан Дун взяв участь у проекті платформи YouTube зі створення першого у світі симфонічного інтернет-оркестру, для якого композитор написав *інтернет-симфонію «Eroica»*, запозичивши як музичну імагему головну тему першої частини «Героїчної симфонії» Л. ван Бетховена. Ще з початку 1980-х років Тан Дун здійснив перші спроби об'єднання китайської національної традиції з сучасними західними техніками й незабаром набув світової слави як лідер «нової хвилі» в китайській сучасній музиці. Його твори часто включають аудіовізуальні компоненти, композитор є схильним використовувати інструменти, виготовлені з органічних матеріалів (папір, камінь, вода), часто черпає

натхнення в традиційних китайських театральних-ритуальних виставах. Наприклад, у тричастинному *Концерті для ударних та оркестру «Tears of Nature»* («Сльози природи»), який композитор присвятив жертвам стихійних лих і землетрусам у Китаї та США, образно-стильову ауру визначає китайський мелос на пентатонічній основі. У фіналі соліст-ударник поєднує свої зусилля з п'ятьма ударниками оркестру в енергійному битті в там-тами й барабани. Так початкові постукування і клацання невеликими камінчиками соліста з першої частини переростають у дикий гул нестримної енергії фіналу. У програмному *Концерті «The Mar»* («Мара») для віолончелі, відео та оркестру (1999) Тан Дун уперше втілює ідею збереження китайського національного мистецтва для майбутніх поколінь на основі польових записів музики трьох етнічних груп, які мешкають у китайській провінції Хунань. Традиційна народна культура Китаю є імагемою ще одного твору Тан Дуна — *Концерту для гітари, відео та симфонічного оркестру «Ню Шу: таємні пісні жінок»* (2019). Ню Шу — це унікальний феномен східної культури: таємна мова жінок, яка створювалася у феодальному Китаї з XIII століття. Ніхто, окрім китайських жінок, не розуміє цієї мови, яка передавалася від покоління до покоління та є єдиною у світі мовою, яка має гендерну прив'язку. Тан Дун записав таємні пісні жінок у маленькому селі в китайській провінції Хунань, де ця мова ще збереглася. На основі відзнятих у експедиції відео композитором було створено 13 мікрофільмів, які й виконують «головну партію» в цьому творі, а оркестрова музика Тан Дуна — усього лиш є супроводом до відеозаписів пісень китаянок.

У Східній Європі в симфонічній музиці означеного періоду переважають тенденції відходу від заідеологізованих варіантів жанру, які були характерні для музики тоталітарних суспільств, образного та жанрового оновлення, посилення філософсько-концепційного первення, розмаїття стилістичних пошуків, трансформації і синтезу жанрів. Лінійно спрямована симфонічна драматургія набула здатності обертатися найнесподіванішими сторонами, наприклад, у вигляді драматургії тембрової, фактурно-образної та сонорно-тонової (Е. Денисов, А. Тертерян), модально-гомофонної (А. Пярт), споглядально-дієвої (Г. Канчелі), медитативної (В. Сильвестров) тощо. Зближення симфонії з ораторією та камерно-вокальним циклом<sup>1</sup> спостерігається в таких симфоніях, як П'ятнадцята М. Вайнберга, Четверта Б. Арапова, Сьома О. Локшина, Третя Є. Станковича «Я стверджуюсь» на вірші П. Тичини тощо.

Жанр великої узагальнювальної циклічної симфонії зберіг свою дієздатність у нових соціокультурних реаліях. Значними художніми явищами стали непрограмні симфонії Б. Чайковського, М. Пейка, М. Вайнберга, Б. Тищенко, А. Ешпая, Т. Хренникова, Г. Канчелі, А. Тертеряна, В. Сильвестрова тощо.

Продовжила розвиток ідея синтезу принципів симфонізму й концертності. Глибоко змістовні симфонічні концепції органічно поєднуються з трактуванням окремих інструментів оркестру в концертній або солюючій манері (концерти для оркестру В. Лютославського, А. Ешпая, Р. Щедріна, І. Карабиця та ін.). Багато композиторів написали симфонії, що мають спільні риси з інструментальним концертом або камерно-інструментальним ансамблем (М. Вайнберг, К. Караєв, А. Шнітке, Е. Мірзоян, Б. Тищенко, Б. Чайковський, В. Цитович та ін.).

У надрах симфонії починають «проростати» жанри, які раніше були її драматургічною протилежністю: симфонія-серенада (Ю. Іщенко), симфонія-інтермеццо (Ю. Буцко, А. Загайкевич), симфонія-дума (Л. Колодуб) тощо.

Особливу увагу приділяють одночастинним композиціям для інструмента або групи інструментів, які виконують соло, та великого симфонічного оркестру. Прагнення композиторів знайти альтернативу традиційним стереотипним моделям жанру симфонії приводить їх до створення нових різновидів жанру: «симфоній для...», симфоній малих форм. Характерним для багатьох композиторів стало звернення до жанру камерної симфонії (Б. Чайковський, К. Караєв, А. Бражинскас, Е. Мірзоян, Є. Станкович, А. Караманов, І. Щербаков, Г. Гаврилець та ін.).

Помітним у багатьох композиторів є звернення до принципів програмного симфонізму.

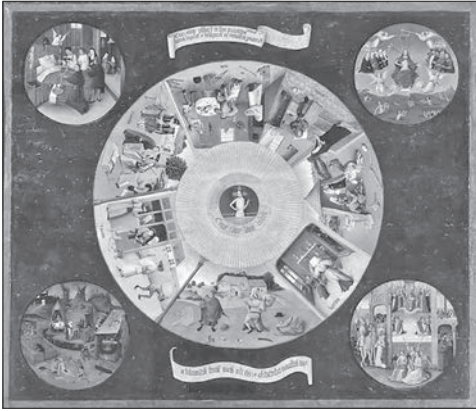
Оригінальним внеском у розвиток сучасного програмного симфонізму є творчість білоруського композитора **Володимира Савчика** (нар. 1953). Йому належать численні програмні симфонії, жанр яких сам композитор означає як симфонії-долі. В. Савчика приваблюють жіночі імаготипи, які він черпає у творах визначних білоруських і світових письменників та поетів: «Ассоль» (за О. Грінном), «Вероніка» (за М. Богдановичем), «Свитезянка» (за А. Міцкевичем), «Павлінка» (за Я. Купалою), «Анна Снегіна» (за С. Єсеніним), «Вікторія» (Грюнвальдська битва), «Наталі» (за О. Пушкіним), «Княжна М.» (за М. Лермонтовим), «Яснолика», «Анна Сергіївна» (за А. Чеховим), «Музика» (за Я. Коласом), «Мідної Гори хазяйка» (за П. Бажовим), «Віра Миколаївна» (за А. Купріним).

Збагачення сучасного симфонізму оригінальними програмними концепціями здійснює інший білоруський композитор, автор семи симфоній **Олег Ходоско** (нар. 1964). Творчими імпульсами для створення ранніх його симфоній стали теми покаяння, глибокої віри й духовності людини: *Перша «Покаянна» симфонія для оркестру, хору та магнітофонної стрічки* (1992), *Друга симфонія «Via Dolorosa» для мецо-сопрано та симфонічного оркестру* (1996). У наступні роки О. Ходоска приваблювала творчість видатних діячів західно-європейського мистецтва — французького поета Франсуе Війона (*Третя симфонія «Пам'яті Франсуа Війона» для читця та симфонічного оркестру*, 1998), нідерландського художника, одного з найкрупніших майстрів Північного Відродження Ієроніма Босха (*П'ята симфонія «Сім смертних гріхів» за картиною І. Босха «Сім смертних гріхів і Чотири останні речі»*, 2013). Провідною для *Четвертої симфонії О. Ходоска «Біла Русь»* (2000) стало втілення ідеї простеження духовної еволюції білорусів як нації через трансформацію пісенності від знаменного розспіву й кантової культури до цілого пласта популярних білоруських естрадних пісень ХХ століття (Савицкая, 2016).

Новий сплеск етнічного відродження в ХХ ст. та активне входження національних композиторських шкіл Східної Європи, Балтії, Закавказзя та інших регіонів у коло європейських музичних культур збагатили симфонічну музику цього періоду самобутніми національними зразками жанру. Загальноєвропейські досягнення симфонізму та сучасні композиторські техніки проросли на національному ґрунті у вигляді оригінальних концепцій симфонічних творів Вітольда Лютославського та Кшиштофа Пендерецького (Польща), Олексія Мачаваріані (Грузія), Яана Ряетса (Естонія), Адольфа Скулте (Латвія), Мірсадика Таджиева (Узбекистан), Авета Тертеряна (Вірменія), Альфреда Шнітке та Софії Губайдуліної (Росія) та ін.

Таким чином, у розвитку симфонічного жанру у світі на межі ХХ–ХХІ століть виявилось кілька виразних тенденцій:

- свобода творчої думки, вільний вибір образного змісту й засобів виразності, значне розширення композиційних і технічних прийомів;
- поступовий відхід «симфонії-драми» в її традиційному вигляді та створення нових лінійних концепцій — тембрової, фактурно-образної та сонорно-тонової, модально-гомофонної, споглядально-дієвої, медитативної тощо;
- продовження тенденції синтезу жанрів, стирання граней між жанрами симфонії та концерту, симфонії та ораторії; симфонії та балету, поява нових жанрових типів (наприклад, інтернет-симфонія);



Картина Ієроніма Босха  
«Сім смертних гріхів і Чотири останні  
речі» (1475-1480 роки)



Фрагмент картини Ієроніма Босха  
«Сім смертних гріхів і Чотири останні  
речі» (1475-1480) – «Обжерливість»

- помітна індивідуалізація жанру як за структурно-формальними ознаками, так і за драматургією;
- поява національних типів симфонізму, у яких синтезуються досягнення європейського симфонізму з особливостями національних музичних культур;
- розширення інструментарію симфонічного оркестру за рахунок уведення нетрадиційних інструментів, використання електронних, мультимедійних технологій, сучасних засобів комунікації.

## ОБРАЗ ІНШОГО В СХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОМУ СИМФОНІЗМІ НА МЕЖІ ХХ-ХХІ СТОЛІТЬ

У стильовому плані в новітній симфонічній музиці спостерігається значне різноманіття творчих манер. Кожне нове звернення до симфонії містить у собі одночасно дві різноспрямовані тенденції: спадкоємність, причетність до традиції та оновлення цієї традиції, індивідуальне переосмислення в авторському стилі.

Для симфонічного стилю **Альфреда Шнітке** характерне поєднання різноманітних сучасних композиторських технік на основі сформованої ним самої концепції «полістилістики». Шнітке заперечував поняття стилю як стерильно чистого явища. В основі його концепції полістилістики лежить принцип вільного оперування чужими стилями, що реалізується в музичній композиції через цитування, колажі,

алюзії (стилістичні натяки, гра в стиль тощо). Полістилістика дозволяє і передбачає інтеграцію «високого» й «низького», «вишуканого» й «банального» та інших, часто протилежних проявів стилю. Винайдений Альфредом Шнітке метод полістилістики особливо яскраво виявився в симфонічній творчості композитора. Він — автор восьми симфоній (Дев'ята — незакінчена), шести concerti grossi, кількох концертів для солюючих інструментів з оркестром, кількох симфонічних сюїт тощо.

*Третю симфонію* Шнітке (1981) присвячено долі австро-німецької музики. Симфонію було замовлено до відкриття нового філармонійного концертного залу «Gewandhaus» (Лейпціг, Німеччина, тоді — НДР). Третя симфонія стала авторським вирішенням класичного інструментального циклу симфонії з чотирьох частин (без вокалу, з додаванням органа). У цьому масштабному творі А. Шнітке втілює концепцію сумного кінця, завершення великої історії австро-німецької музики й вигадав унікальний метод реалізації ідеї шляхом зашифрування в симфонії певних слів-ідей і ключових для історії музики імен австро-німецьких композиторів. До них він додає улюблені в його полістилістиці музичні асоціації з окремими стилями у вигляді алюзій і квазіцитат. Символічні слова й назви в симфонії — це Erde (земля), Deutschland (Німеччина), Leipzig (Лейпциг), Thomaskirche (церква Св. Фоми в Лейпцигу, де працював Бах), Gewandhaus, das Böse (зло). У музичну тканину ці слова-символи упроваджуються таким чином: із слів добираються літери, відповідні до назв нот, і перетворюються на музичні звороти. Наприклад, Erde – e-d-d-e, мотив мі – ре – ре – мі. Подібним чином уведено понад 30 імен австро-німецьких композиторів: Бах з трьома синами, також їхнє загальне прізвище ВАСН, Гендель, Гайдн, Моцарт, Бетховен, Шуберт, Вебер, Мендельсон-Бартольдї, Шуман, Брамс, Вагнер, Брукнер, Малер, Регер, Йоганн Штраус, Ріхард Штраус, Шенберг, Берг, Веберн, Гіндеміт, Ейслер, Дессау, Орф, Хартман, Вайль, Штокхаузен, Хенце, Циммерман, Кагель. Прізвища композиторів перетворюються на теми-монограми й також вводяться в музичну тканину. Як алюзії і квазіцитати проходять різні хорали, вступ до опери Вагнера «Золото Рейну», прелюдія Баха До мажор, концерт Моцарта Ре мінор, увертюра Бетховена «Егмонт», вальси Йоганна Штрауса, оркестрова фактура Малера, фрагменти творів композиторів нововіденської школи, ритми Гіндеміта, пуантилізм авангарду тощо. Придуманий Шнітке й використаний ним у безпрограмній, безтекстовій симфонії смисловий метод знаменує апофеоз символічного мислення кінця другого тисячоліття. Драматургія Третьої симфонії контрастна, з гострими

зіставленнями ідей добра і зла, з потужними кульмінаціями. Сфері зла відведено всю третю частину твору, де неподільно панує символ «das Bose» (зло) із жорстким ущільненням усієї історично наявної музики в кульмінаційній зоні. У фіналі голоси, будучи «іменними символічними темами», притому додекафонними структурами, наповнюються виразним мелодійним співом. У кульмінації замість колишнього «задушливого пресування» матеріалу — широкий надбагато голосний спів сорока шести мелодичних партій оркестру. І вінчає його незвичайно лірична, сумна тема, сповнена щемкої ностальгії за прекрасним минулим.

Останній період творчості композитора — 1990-і роки — був позначений цілою низкою масштабних трагедійних і філософськи-заглиблених симфонічних творів: створені симфонія № 6 у чотирьох частинах (1992), симфонія № 7 у трьох частинах (1993), симфонія № 8 у п'яти частинах (1993–1994) та незакінчена симфонія № 9 у трьох частинах (1995–1998).

Пізній симфонізм Альфреда Шнітке характеризується значним спрощенням структури та посиленням символічної виразності кожної інтонації. Контрасти не зникають з музики Шнітке, але вони вже не є суто полістилістичними: за стильовими моделями різних епох і композиторів дедалі виразніше проглядає власний стиль Шнітке. Для його творів характерним є використання улюблених композитором тем-монограм, *perpetuum mobile*, траурних хоралів духових тощо, а також нових образно-стильових засобів: «острівців» чистої краси та пронизливої лірики (наприклад, I частина Сьомої та III частина Восьмої симфоній), романтичних ідей блукань самотньої душі в пошуках абсолютної істини.

Яскраве уявлення про оркестровий стиль Альфреда Шнітке дають його інструментальні концерти. Композиторові властива концепція жанру концерту як боротьби особистості й соціуму, фатальної сутички індивідуального й деперсоніфікованого, відтворювального імпульсу й руйнівного первня. Соліст і оркестр стають не просто учасниками музичного змагання, а втіленням двох протилежних сутностей: життя і смерті, утвердження і заперечення, зростання і руйнування. У жанрі концерту Шнітке прагне наблизитися до втілення філософської ідеї багатоманітності індивідуального й загального, їхньої складної взаємодії та взаємопроникнення.

Найяскравіше ці стильові риси відобразилися у *Концерті для альту з оркестром* (1985), який є одним із центральних творів останнього періоду життя композитора. Концерт тричастинний, хоча цей поділ

є умовним. Крайні частини повільні, середня — швидка. Перша частина коротка, подібна до каденції. Це ніби ядро майбутнього розвитку, у якому закладено майбутні колізії Концерту. Домінуючою є сфера особистісного, індивідуального. Друга частина — стихія активної дії. Музика спочатку стрімко рухається по руслу сонатного Allegro, але потім несподівано з'являються різні за жанровими ознаками образи-маски: марш, вальс, полька, а далі — жорсткі, брутальні механістичні удари. Напруга зростає, звучання модулює в усе нові стилістичні й жанрові сфери, у музиці відчутним стає щось диявольське, руйнівне. Зло, як і в інших творах Шнітке, має подвійне втілення: спочатку воно привабливе, але згодом стає брутальним, грубим, механістичним, фатальним. Форма сонатного Allegro руйнується, приголомшливе tutti, яке перериває драматичну каденцію соліста, є безладним нагромадженням злих «масок», «низьких» мотивів і ритмів. Третя частина — великий монолог соліста. Уявний герой ніби переосмислює все, що відбулося. Механістичність фатального (помірний ритмічний поступ) усвідомлюється як щось невідворотне, відчувається приреченість. Така семантика образів досягається шляхом повернення матеріалу початку Концерту, появи хоралу. Свідомість ніби зникає з простору землі, розчиняється в хаотичному просторі.

Альтовий концерт присвячено відомому російському альтисту Юрію Башмету й уперше було виконано ним у Амстердамі 1986 року. У звуках теми I частини Шнітке зашифрував прізвище першого виконавця.

Оркестровий стиль Альфреда Шнітке можна розглядати в різних аспектах: з погляду полістилістики, медитативності, неоромантизму, «нової простоти». Але найбільш сутнісною рисою його музичного мислення все ж таки залишається драматичне начало, яке виявляється на різних етапах творчої еволюції. За цими ознаками він — прямий послідовник видатних композиторів-симфоністів Густава Малера та Дмитра Шостаковича. Перевага крупних жанрів симфонічної музики у творчості Шнітке також пов'язана з концепційністю та драматургічною гостротою, конфліктністю музичного мислення композитора. У його мистецтві живе дух високої трагедії; діалогічність, полярність ідей і станів, постійна боротьба між добром і злом становлять її сутність. Його творчість ілюструє небезпечну межу, на якій балансують позитивне та негативне, що створює трагедійну концепцію музичного мистецтва ХХ століття.

Індивідуальний стиль **Софії Губайдуліної** складався в парадоксальному синтезі непоєднаних, на перший погляд, явищ: з одного

боку, це масштабність образів і драматургії, глибоке проникнення в слухацьке сприйняття, з іншого — ретельне опрацювання та винахідливість у деталях, логіка розвитку, схильність до арифметичних розрахунків, цифрових рядів (ряди Фібоначчі, Луки). У музичній мові своїх інструментальних творів вона досягає справді сценічної пластичності й логіки розвитку (Концерт для фагота, «Сім слів»), уникаючи водночас жанрів музичного театру. У своєму нестримному художньому винахідництві — й у величі концепцій, і в нюансах звуку — Софія Губайдуліна однією з перших прийшла до оригінального відкриття: уведення у твір «теми мовчання». Розуміння тиші як одного з різновидів музики і формування нової в сучасному музичному мистецтві концепції «музики тиші» привело Губайдуліну до створення симфонії «Слышу... Умолкло» (1986), головною ідеєю якої є співіснування звучання та мовчання (тиші). Згідно з цією ідеєю, у симфонії досягаються дві протилежні за смыслом та акустичним характером кульмінації: генеральна кульмінація звучання символічно пов'язана з картиною Апокаліпсису та хаосу (тромбоністи в оркестрі грають стоячи); генеральна «кульмінація мовчання» — це величезна пауза, під час якої диригент здійснює певні магічні жести (за словами автора — це «ієрогліф нашого зв'язку зі Всесвітом»). Потім вступає оркестр, ніби підбиваючи підсумок такої незвичайної симфонії.

Уявлення про образ Іншого в польському симфонізмі на межі ХХ–ХХІ століть дає панорама творчості польських композиторів, серед яких — Вітольд Лютославський, Кшиштоф Пендерецький, Казімеж Сероцький, Тадеуш Сікорський, Хенрик Миколай Гурецький, Богуслав Шеффер та ін. У своїх творчих пошуках другої половини ХХ століття польські композитори пережили кілька етапів: від середини 1950-х років багато митців відійшли від використання у своїх творах польського музичного фольклору й звернулися до експериментів у сфері авангардних композиторських технік — додекафонії, сонористики, алеаторики тощо, проте вже з середини 1970-х років у польській музиці спостерігаємо відхід від авангардизму та звернення до стилю з підкреслено мелодичними елементами, а також повернення до джерел польської народної музики. Незважаючи на розбіжності у творчих пошуках, спільними для представників сучасної польської композиторської школи стали тягіння до монументальних форм і гостра експресивність висловлювання.

Найбільш помітними в новій генерації польських композиторів-авангардистів були творчі особистості Вітольда Лютославського (1913–1994) та Кшиштофа Пендерецького (1933–2020). За всієї різноманітності

жанрової палітри у творчості цих композиторів спостерігається стійкий інтерес до сфери симфонічної музики, і саме до різноманітних симфонічних жанрів належать їхні найвизначніші досягнення.

У *Третій симфонії* (1983) **Вігольда Лютославського**, найбільш масштабній і виконуваний з усіх оркестрових партитур композитора, сповненій драматизму, багатій на контрасти, оригінально втілений принцип монументальної одночастинної монотематичної композиції. У творі є Інтродукція, три епізоди, розділені рефренами (паузами, що звучать), головна частина й повільний епілог — *Lento*. Вступні частини (Інтродукція і три епізоди) написані фактично як камерно-інструментальні ансамблі. У досить розлогих епізодах використано два типи мотивів — замкнуті, засновані на обертальному русі, численних повторах звуку, і розімкнуті мотиви, що створюють передумови для подальшого мотивного «проростання» й активного мелодичного розвитку симфонії. Перші два епізоди розгортаються як діалоги тембрів, оркестрових груп і солістів. У третьому епізоді звучання набуває все більшої експресії, зазнає образно-жанрових трансформацій від гротеску, пасторалі до стану «застиглості» та статички. Головна частина симфонії формується через узаємодію двох тем (сам композитор говорив про можливість аналогії з сонатною формою). Перша тема — токата, яку розпочинають валторни й підхоплюють дві арфи в каноні. Друга тема — лірична кантилена в струнних. У серединному розділі головної частини подано низку речитативів у різних інструментів, після чого йде ціла серія епізодів *tutti*, кожний з яких спочатку сприймається як кульмінація, але в подальшому з'ясовується, що генеральна кульмінація ще попереду. Узагалі, кульмінаційних зон у цій симфонії чимало, їхня кількість зростає у репризи: пік розгортання ліричної теми збігається з вищою точкою розвитку головної частини.

Новим, порівняно з іншими творами Лютославського зрілого періоду, стало те, що, зазвичай, короткий епілог-кода розрісся до самостійної, доволі тривалої повільної частини (*Lento*), у якій продовжує поглиблюватися конфліктна лінія симфонії та розташована друга генеральна кульмінація, що сприймається як логічне завершення кульмінації головної частини. У музиці *Lento* відбувається ще одна образна «модуляція» тематизму: кантилену супроводжують квінтолі литавр і тріолі контрабасів, які створюють у слухача алузію на поховальний марш. Відчуття трагізму формується типово романтичними композиційними елементами, що ніби суперечать один одному: тремтлива, спрямована вгору мелодія, що здійснюється із зусиллям, а з іншого боку — характерний ритм, що асоціюється з траурними жанрами.

Однак образна метаморфоза — не остання знахідка автора в симфонії: у *Lento* введено імітацію дзвонів спочатку фортепіано й арфою, до яких згодом додаються дзвони, дзвіночки й вібрафон. А завершує симфонію блискуча віртуозна концертна кода, що дозволяє слухачеві ніби дистанціюватися від бурхливих подій музичної драми, яка щойно відбулася.

Висока майстерність Вітольда Лютославського в створенні симфонічних композицій стала можливою завдяки творчому діалогу композитора з традиціями минулих епох, але діалогу опосередкованому, не обтяженому прямим цитуванням чи стильовими алюзіями. За стилем трактування струнних, філігранним шліфуванням фактури, принципами формотворення Лютославський був великим наслідувачем інструментальних традицій Кореллі, Вівальді, Баха, а також Гайдна, Моцарта, Бетховена, Брамса, Бартока та інших композиторів-симфоністів. Музику Лютославського вирізняє і притаманний минулим епохам концертний блиск, у ній яскраво втілюється елемент віртуозності. А знайдена ним нова двочастинна композиційна схема, що варіюється з невичерпною винахідливістю, стала своєрідною «матрицею» для численних інструментальних «драм» Лютославського. У зрілих творах композитора не знайти ні ознак польського національного елемента, ні рис неоромантизму чи інших «нео»-стилів, він ніколи не використовує стилістичних алюзій, а тим більше — цитування чужої музики. У цьому виявляється певна ізольованість Лютославського від полістильових та постмодерністських тенденцій музичної культури другої половини ХХ ст. Але в цьому й привабливість його самотнього мистецтва, спрямованого до слухача, але дуже опосередковано пов'язаного з традицією та явищами нової музики.

Напрямок симфонічної музики — ключовий у творчості молодшого співвітчизника Вітольда Лютославського **Кшиштофа Пендерецького**. Найважливіша тема творчості Пендерецького — існування Всесвіту, зародження живої матерії, виникнення звукового образу з хаосу. Більшість творів Пендерецького «виростає» з єдиного інтонаційного зерна. За свідченням самого композитора, на формування його стилю вплинули ренесансна музика Італії та Нідерландів, австронімецька традиція (від Гайдна, Бетховена до сучасних композиторів) і слов'янський симфонізм (від Сметани до Прокоф'єва та Шостаковича).

Починаючи від Другої симфонії, яка називається «На Свят-вечір» (1980), Кшиштоф Пендерецький звертається до великої традиції пізньоромантичного симфонізму, збагачуючи її новою виразністю та засобами вираження митця, який пройшов через авангард. Три

наступні симфонії з погляду музичної мови й стилю — це єдине ціле: Симфонія № 4 «Паризька» (1989), Симфонія № 5 «Корейська» (1991–1992), а також почата в 1988 році й закінчена в 1995 році монументальна Симфонія № 3 «Мюнхенська». Їх характеризує поєднання традиційної форми великої симфонії з оригінальним способом формування драматургії та архітектоніки твору. Діалогу культур присвячено Симфонію № 6 «Китайські пісні» для баритона та оркестру й монументальну симфонію № 7 «Сім воріт Єрусалима» для п'яти солістів, читця, трьох хорів і симфонічного оркестру (1996), яку написано до святкування 3000-ліття Єрусалиму та яка являє собою синтез кантатно-ораторіальних і симфонічних жанрів, а також є авторським поглядом із часової відстані на великі іудео-християнські традиції сучасної культури.

*Симфонію № 8 «Lieder der Verganglichkeit» («Пісні швидкоплинності»)* для трьох солістів, хору та оркестру закінчено та вперше виконано в Люксембурзі в 2005 році (у Києві цей твір виконувався 16 червня 2006 року симфонічним оркестром Національної філармонії України, Національною академічною капелою України «Думка» та польськими солістами під керуванням автора). У цьому творі поєднуються традиції вокально-інструментальної симфонії, що йде від Людвіга ван Бетховена, та пізньоромантичної пісні з оркестром (Г. Малер, Р. Штраус та ін.), Пендерецький звернувся до текстів великих німецьких поетів Гете, Рільке, Ейхендорффа, Гессе, Крауса та Арніма про красу природи, крихкість людського життя та смуток його швидкоплинності, нарешті, подяку Богові за його творчу силу й надію, яку він дарує людині. Восьма симфонія складається з 9-и частин, за жанром вона наближається до лірико-драматичного типу симфонізму. Тематизм окремих частин має яскраво визначену жанрову природу: ноктюрн (I, IV частини), вальс, колискова (V частина), хорал, марш (VI частина), плач (VII частина), ламентация, речитатив (IX частина). Контрастний характер частин не стає на заваді цілісності циклу, який створюється завдяки ремінісценціям головних тем у фіналі симфонії та об'єднавчим у циклі меланхолійно-ностальгійним настроям і екзистенційним мотивам концепції.

Еволюція Пендерецького-симфоніста відбувалася поетапно від радикальних експериментів у галузі сонористики 1960-х років через неоромантичні пошуки 1970–1980-х до формування власної синтетичної музичної мови та стилістики, які вирізняються підвищеною віртуозністю, яскравою експресією, масштабністю задумів, тяжінням до грандіозних оркестрових і хорових груп. Пендерецький одним

із перших ретельно дослідив можливості використання сонорного звукового матеріалу з погляду участі в симфонічному розвитку, у конструюванні масштабної симфонічної форми. У творах Пендерецького співвідношення старого й нового в синтезі елементів музичної мови завжди різне. До початку 1970-х років стилістичний аспект його симфонічних творів був обумовлений наявністю сонорних структур, від середини 1970-х концепції творів стають наслідком використання принципів пізньоромантичної естетики, у синтезі елементів якийсь один з них стає головним, визначальним, інші — підлеглими. Саме такий тип співвідношення стильових елементів у синтезі дає необмежені можливості для творчого пошуку, відкриває перед сучасними композиторами широкі перспективи для подальших пошуків шляхів розвитку симфонізму.

Друга половина ХХ сторіччя пов'язана з симфонічною творчістю видатних композиторів закавказького регіону — Авета Тертеряна (Вірменія) та Гїї Канчелї (Грузія). Кожний із цих самобутніх композиторів вніс свіжий струмінь у розвиток симфонічного жанру другої половини ХХ століття і визначив нові напрями симфонічних пошуків у Східній Європі.

*Шосту симфонію Авета Тертеряна* (1929–1994) для камерного оркестру й дев'яти фонограм із записом груп великого симфонічного оркестру, хорів, клавесинів і дзвонів було вперше виконано 25 квітня 1983 р. на XII Міжнародному бієнале в Загребі (тодішня Соціалістична Федеративна Республіка Югославія, нині — Хорватія). Виконавський склад симфонії, використання магнітофонних записів, накладення живого звучання і дев'яти фонограм — усе це зумовлено концепцією твору, в основі якої закладено зіставлення і злиття, конфлікт і єдність, іншими словами, діалектика руху «внутрішнього» і «зовнішнього». Симфонія безпосередньо пов'язана з новим, культивованим від твору до твору ставленням автора до звуку на основі музичного розвитку. Поодинокий звук, стаючи носієм образу, виконує важливу функцію в будові цілісної форми. Саме звук стає виразником абсолюту в концепції буття Всесвіту. Особлива східна споглядальність часу, певна статичність у його психологічному сприйнятті є одними з найважливіших чинників, що обумовлюють глибоко національні риси твору. Національне забарвлення, підкреслене в партії хору, який вимовляє літери давньовірменського алфавіту. Але це суто національне ніби наповнюється загальнолюдським і розростається до нього.

Виконання симфонії № 6 припускає елементи візуалізації і театралізації. Симфонія виконується за вимкненого світла в залі. Сцену

освітлено софітами різних відтінків червоного, синього, жовтого кольорів, і лише тамтам (гонг), що висить у центрі сцени, висвітлено особливо — променем білого кольору. Камерний оркестр розташовано вздовж сцени; диригент — ліворуч (боком до залу), перед диригентським пультом — півколом струнні, далі духові, клавесин, хор і в середині, біля задника сцени — ударні. Виконавець на тамтамі всі удари здійснює сповільненим рухом (що нагадує кадри сповільненої кінозйомки), ніби символізуючи ідею «зупиненого часу», іншого відліку часу. У центрі або в кінці залу знаходиться мікшерський пульт, на який подаються дев'ять фонограм із записом груп великого симфонічного оркестру, хорів, клавесинів і дзвонів. За вказівкою диригента фонограми виводяться на потужні динаміки, що оточують камерний оркестр і хор, розташовані на сцені. Так, із хором у тон виникає перша фонограма, що нагадує вселенський гул, наповнюючи зал «інфразвуком», крізь який пробиваються реальні звуки оркестру та інших фонограм. У партитурі твору подано ремарку: симфонію бажано виконувати в залі з великим акустичним простором.

*Сьома симфонія* для великого симфонічного оркестру та магнітофонної плівки з її обвальною кульмінацією, як і П'ята симфонія, сприймається як вселенська катастрофа. З подібної кульмінації — катастрофічної вершини-джерела — починається *Восьма*, найбільш трагічна симфонія Авета Тертеряна. Дві кульмінаційні «зони-катастрофи» формують музичний матеріал, у якому переважають ламенто й траурний марш. Ламенто інтонує жіночий голос, імітуючи плач у фольклорній манері. А в самому кінці цього трагічного твору раптом виникає обертоновий акорд, ніби світлий промінь надії.

Таким чином, симфонія як жанр постає в творчості Авета Тертеряна в оригінальному, нетрадиційному вигляді, водночас зберігаючи значення фундаментального жанру, музично-філософської картини світу. З іншого боку, симфонізм Тертеряна в зрілому періоді творчості далекий від європейської традиції. Нерозривно пов'язаний із вірменською культурою, Тертерян презентував справжній синтез локального та загальнолюдського, східного й західного типів світовідчуття. Для його стилю характерні такі риси музичного мислення: концентрація у сфері сонорики, тобто взаємодії тембру й фактури; перевага тривалих статичних тембровозвукових зон, іноді доповнених остінатним, також статичним ритмом; монодична природа звучання, пов'язана зі специфікою східного одноголосся. Унікаючи цитування фольклорного матеріалу, надаючи перевагу імітації фольклорного вокального та інструментального інтонування, композитор відтворює

дух, глибинну сутність традиційного східного музикування, закоріненого в глибокій давнині. Симфонічні полотна Тертеріяна змінили музичну атмосферу 1980–1990-х років. Багато художніх принципів, знахідок, прийомів запису Тертеріяна помітно збагатили цю атмосферу, увійшли до живого творчого словника національної школи й навіть народили нову традицію, яку успадкували композитори молодшого покоління — Гія Канчелі, Валентин Сильвестров та ін.

Самобутність музики грузинського композитора **Гії Канчелі** (1935–2019) — у поєднанні граничної відвертості стилю з його найсуворішою вибірковістю, національного ґрунту із загальнолюдською значущістю художніх ідей, бурхливого життя емоцій з піднесеністю їхнього вираження, простоти з глибиною, а доступності із захопливою новизною. Лірик за світовідчуттям, Канчелі у творчості підіймається через об'єктивну врівноваженість епосу до трагедії, не втрачаючи щирості, безпосередності ліричної інтонації.

Сім його симфоній — це ніби сім наново прожитих життів, сім розділів епопеї про одвічну боротьбу добра зі злом, про важку долю краси. Кожна симфонія — закінчене художнє ціле. Це різні образи й драматургічні рішення. Проте всі симфонії утворюють свого роду макроцикл із трагічним «Прологом» (Перша — 1967) та «Епілогом» (Сьома — 1986), який, за задумом автора, завершує великий творчий етап. У цьому макроциклі Четверта симфонія (1975), відзначена Державною премією, — це й перша кульмінація, і передвісник перелому.

*Четверту симфонію* (1975) присвячено 500-річчю від дня народження Мікеланджело Буонаротті. У цьому творі спостерігаємо поглиблення індивідуального первня та подальшу універсалізацію звукових символів, що стирають відстані між епохами та національними культурами. Зберігаючи вистраждану цілісність епічного світовідчуття, Канчелі драматизує його роздумами про долю художника — Титана, що розірвав у своїй творчості окови часу і простору, але виявився по-людськи безсилим перед лицем трагічного буття. Четверта симфонія — один з найбільш «пейзажних» творів композитора. Для створення оркестрової перспективи композитор увів у партитуру чотири старовинні дзвони, що грають за кулісами.

*П'ята симфонія* (1978), яку присвячено пам'яті батьків композитора, є його першим трагічним твором. Тут чи не вперше в Канчелі тема часу, неблаганного й милосердного, що відбиває межу людським прагненням і надіям, забарвлюється глибоко особистісним бодем. У П'ятій симфонії важливу драматичну роль відіграє мотив-спомин: зворушливе награвання клавесина, своєрідна «музична скарбничка».



*Обкладинка компакт-диску з записами Четвертої та П'ятої симфоній Гїї Канчелї, випущеного фірмою «Мелодїя» до 85-річного ювілею композитора (2020 р.)*

І хоча всі художні образи симфонії — як скорботні, так і відчайдушно протестні — розпадаються під натиском невідомої фатальної сили, у цілому твір несе відчуття катарсису, здолання скорботи. Після виконання симфонії на фестивалі радянської музики у французькому місті Турі в липні 1987 року тамтешня преса назвала її одним із найцікавіших творів сьогодення.

У *Шостій симфонії* (1979–1981) знову виникає епічний образ вічності, музичне дихання стає ширшим, контрасти укрупнюються. Проте це не згладжує, але загострює й узагальнює трагічний конфлікт. Тріумфальному успіху симфонії на кількох авторитетних міжнародних музичних фестивалях сприяли її концептуальний розмах і зворушлива емоційність.

Останню *Сьому симфонію* Гїї Канчелї (1986) написано на замовлення філармонійного оркестру Чехословаччини. Сьогодні цей твір сприймається як своєрідна епітафія ілюзіям покоління «шістдесятників». Сьома симфонія відновлює відносну рівновагу між сферами «гучної» та «тихої» музики. «Гучна» музика підкреслено плакатна: розширений склад мідних духових пафосно скандує теми, скомбіновані з інтонаційних штампів різних епох – від радянських масових пісень до барокових концертів; сферу «тиші» формують численні ламентозні мотиви.

Усі симфонії Канчелї одночастинні, кожна — тривалістю близько 25 хвилин. Вони вельми незвичайні за драматургією. Уповільнений плин часу зближує твори Канчелї із симфонією-медитацією; насиченість подіями — із симфонією-драмою; прагнення до ідеалів краси, добра,

світла та усвідомлення недосяжності цих ідеалів продовжує традиції європейського романтизму. Музику Канчелі часто відносять до напрямків «нової релігійності» та «нової простоти». Сам композитор ніколи не вважав, що його творча манера належить до стилю «нової простоти», але вона вирізняється саме цими властивостями: простотою й доступністю. Можна також з упевненістю стверджувати, що Канчелі створив новий тип філософського або «споглядально-дієвого» симфонізму. Головна тема в Канчелі, як правило, тверда, стійка; друга (так звана «побічна») – розсипчаста, крихка. Контраст між головною та побічною партіями в симфоніях Канчелі символізує контраст між міцним і хитким, вічним і скороминущим. Що для композитора є вічність? Людина, її пам'ять, образи природи, образ часу. А що — скороминуще? Трагічні епізоди, грізні, катастрофічні кульмінації. Вони виникають, але йдуть у небуття. Залишається велич природи, мистецтва, краса стародавніх храмів.

У творчості кінця ХХ — початку ХХІ століття Канчелі пробує відійти від жанру симфонії, замінивши його своєрідними філософськими кантатами. До таких належить, наприклад, «Стікс» (1999) — півгодинна вокальна симфонія для оркестру, хору та альтя соло. Згідно з античним міфом, Стікс — це підземна річка, через яку Харон перевозить у потойбічний світ душі померлих. Текст, який виконує хор грузинською мовою, складається з переліку грузинських храмів, народних пісень, духовних гімнів та імен друзів композитора, котрі пішли з життя. Музика Канчелі вирізняється особливою пронизливістю і ясністю бачення світу; вона існує поза прив'язкою до епохи. Народження, любов і смерть, генетичне відчуття зв'язку поколінь — це те, що вічно було і є головним стрижнем людського існування.

У цілому, у розвитку європейського симфонізму виявляються такі стильові тенденції:

- Творчий діалог із традиціями минулих епох, як прямого, у вигляді полістилістичних запозичень, алюзій, цитат, постмодерністської гри стилів (А. Шнітке, А. Пярт), так і опосередкованого, не обтяженого прямим цитуванням чи стильовими алюзіями (В. Лютославський, К. Пендерецький).

- Вплив пізнього симфонізму Дмитра Шостаковича. Так, традицію конфліктно-драматичного симфонізму Шостаковича продовжує А. Шнітке; уведення в симфонію вокального начала — К. Пендерецький, А. Тертерян; медитативне начало — А. Тертерян, Г. Канчелі, А. Пярт; потяг до камерності концепцій, суб'єктивно-ліричного висловлювання — Б. Чайковський, К. Караєв, М. Вайнберг, А. Караманов та ін.

• Поява самобутніх національних варіантів симфоній, представлених, зокрема, у польській композиторській школі та симфонічній творчості видатних композиторів Вірменії, Грузії. Спільним для польської школи стало тяжіння до монументальних форм і гостра експресивність висловлювання (В. Лютославський, К. Пендерецький); «закавказький» симфонізм запропонував зразки переважно одночастинних композицій поемного типу, у яких, як правило, немає фольклорних цитат, але, водночас, переважає національний характер звучання (А. Тертерян, Г. Канчелі). Нерозривно пов'язані з національними культурами, композитори Закавказзя зуміли створити справжній синтез локального та загальнолюдського, східного й західного типів світовідчуття.

Симфонічні твори, розглянуті у перших двох підрозділах Розділу третього, дають підстави для таких висновків.

Творення музичних імагем у сучасній симфонічній музиці відбувається в неспинному культурному діалозі з орієнтацією на стилі видатних композиторів минулого та сучасності або ж на великі жанрово-стильові пласти музики. Водночас діалогічна взаємодія може відбуватися як у межах однієї національної традиції, так і на перехресті різних культур. Прикладами суто національних імагем є твір «City Noir» американського композитора Дж. К. Адамса, де як музична імагема виступає джазова стилістика; симфонічна творчість вірменського композитора А. Тертеряна, в основі якої лежить вірменська одноголосна музична традиція; Четверта симфонія білоруського композитора О. Ходоска, яка спирається на музичну імагему у вигляді широкого пласта білоруського мелосу від знаменного розспіву до популярних естрадних пісень ХХ століття. Грузинський мелос симфонії «Стікс» для альту соло, хору та оркестру Г. Канчелі як музична імагема поєднується з імагемою літературною (текст хору грузинською мовою з переліком грузинських храмів, народних пісень, духовних гімнів та імен друзів композитора).

Різонаціональні діалогічні взаємодії дають безліч варіантів музичних імагем. Для Дуету для віолончелі з оркестром британки К. Міллер імагемою стає італійська вокальна традиція у двох іпостасях — як народна пісня і як мистецтво прекрасного співу бельканто, актуалізоване в оперному стилі В. Белліні. Кореянка У. Чин намагається віддати данину шани творчості свого вчителя, угорсько-австрійського композитора Дьордя Лігеті, музика якого стає імагемою для її Концерту для віолончелі з оркестром. Для китайця Тан Дуна, чия творчість пролягає у площині між Сходом та Заходом, музика Бетховена є імагемою західної культури, а традиційна культура Китаю —

музичною імагею Сходу (інтернет-симфонія «Егоїса»). Російський композитор А. Шнітке в Третій симфонії, крім численних музичних імагем, які символізують традиції австро-німецького симфонізму й представлені у вигляді численних стильових алюзій і цитат із визначних творів, уводить вербальні імагеми — слова-символи, які асоціюються з Німеччиною та її музичною культурою, та прізвища композиторів, які перетворюються на теми-монограми й уводяться в музичну тканину. Крім музичних імагем на векторі різнонаціональних діалогічних взаємодій, ми виявили в сучасній зарубіжній симфонічній музиці поетичні імагеми (Третя симфонія «Пам'яті Франсуа Війона» для читця та симфонічного оркестру О. Ходоска) та образотворчі (П'ята симфонія О. Ходоска «Сім смертних гріхів» за картиною нідерландського художника епохи Відродження І. Босха «Сім смертних гріхів і Чотири останні речі» та Четверта симфонія грузинського композитора Г. Канчелі, нав'яна творчістю одного з найвидатніших представників італійського Відродження Мікеланджело Буонаротті).

Імаготема зарубіжної симфонічної музики розкривають неймовірне багатство тем, мотивів, образів, які надихають сучасних композиторів. Велику групу творів присвячено образам живої і неживої природи, прекрасним ландшафтам, географічним локаціям, проте імаготема природи набуває щоразу нового забарвлення в залежності від світогляду, типу мислення композитора і творчих завдань, які він ставить перед собою. Наприклад, американець Джон Лютер Адамс через красу образів океану, пустель, лісів, пташиного співу намагається привернути увагу людства до гострої екологічної проблеми. Музика Тан Дуна є реакцією на природні катаклізми — стихійні лиха, землетруси в Америці та Китаї. Тору Такеміцу культивує образи природи згідно з японськими національними традиціями — як тло для філософських медитацій і роздумів, К. Пендерецький підкреслює красу природи як ознаку вічного в контексті крихкості та швидкоплинності людського життя, Джон Кулідж Адамс змальовує таємничі картини ночі як частину образів нічного міста. Творчі ідеї деяких композиторів простягаються за межі земного світу — у неосяжний і безкінечний Всесвіт, і тоді виникає імаготема універсуму в різноманітних версіях та інтерпретаціях: як існування Всесвіту, зародження живої матерії, виникнення звукового образу з хаосу (симфонічна творчість К. Пендерецького, Шоста симфонія А. Тертеріяна) або як протиставлення Апокаліпсису, хаосу, нагромадження звуків — і тиші, мовчання Всесвіту (симфонія «Слышу... Умолкло» С. Губайдуліної, Сьома симфонія Г. Канчелі) або як образи часу і вічності, смерті та духовного безсмертя (симфонічна творчість Г. Канчелі, А. Тертеріяна, К. Пендерецького).

Другу велику групу імаготем сучасної зарубіжної симфонічної творчості складають теми, пов'язані з людиною та її духовними станами — так звані загальнолюдські або антропологічні імаготеми, які «проростають» у ідеях покаяння і скорботи (Перша, Друга, П'ята симфонії О. Ходоска), духовної еволюції нації (Четверта симфонія «Біла Русь» О. Ходоска), блукання самотньої душі в пошуках абсолютної істини та ідеалу (симфонічна творчість А. Шнітке), боротьби добра і зла (симфонічна творчість Г. Канчелі, А. Шнітке), роздумів над долею художника-титана (Четверта симфонія Г. Канчелі) або всієї австро-німецької музики (Третя симфонія А. Шнітке), діалогу культур (симфонії К. Пендерецького — Третя «Мюнхенська», Четверта «Паризька», П'ята «Корейська», Шоста «Китайські пісні», Сьома «Сім воріт Єрусалима»).

Що стосується імаготипів, то на відміну від музичного театру, ми практично не виявили їх у зарубіжній симфонічній музиці (за винятком галереї жіночих образів у програмних симфоніях білоруського композитора В. Савчика). Це дозволяє зробити припущення, що в музиці імаготипи як одна з ключових категорій імагосфери присутні лише в жанрах, пов'язаних із музичним театром (у тому числі з таким його різновидом, як інструментальний театр).

## ОБРАЗНО-СТИЛЬОВІ ФЕНОМЕНИ УКРАЇНСЬКОЇ СИМФОНІЧНОЇ МУЗИКИ 1990–2000-Х РОКІВ

У 1990–2000-х роках у розвитку симфонічної музики в Україні відбулися значні зміни у порівнянні з попереднім періодом 1960–1980-х років, який дослідники вважають етапом розквіту українського симфонізму. Жанри симфонічної музики виявилися найбільш чутливими до кризових явищ у економічній та соціокультурній сферах незалежної України. Система державного замовлення на симфонічні, ораторіальні, оперні, балетні твори, яка існувала в радянський час, припинила своє існування, зник стимул для композиторів щодо написання великих циклічних творів. Симфонічний жанр утратив набуту в минулих десятиліттях популярність через значну витратність матеріальних і людських ресурсів. Українські композитори почали приділяти більшу увагу мобільнішим камерно-інструментальним та камерно-вокальним жанрам. Причиною різкого зменшення кількості симфонічних творів в українській музиці стала також чергова

стадія кризи жанру, відчуття вичерпаності циклічної моделі симфонії та необхідності її кардинального оновлення. У цілому, в українській симфонічній музиці 1990–2000-х переважають тенденції образного та жанрового оновлення, розширення філософсько-концепційного змісту, розмаїття стилістичних пошуків, трансформації і синтезу жанрів.

Дослідженню новітніх явищ у сфері української симфонічної музики присвячено небагато праць. Серед них — роботи Е. Антоколеца (Antokoletz, 2014), О. Гужви (2009), М. Ємельяненка (2012), В. Іванченко (2002), О. Зінкевич (2002, 2007) та ін.

Жанр великої узагальнювальної симфонії в означений період вабить таких видатних майстрів, як Валентин Сильвестров, Євген Станкович, Левко Колодуб, Геннадій Ляшенко, Віталій Губаренко, Іван Карабиць, Валентин Бібік, Юрій Іщенко, Алемдар Караманов, Володимир Зубицький, а також представників середнього й молодшого поколінь.

Помітним у багатьох композиторів є звернення до принципів програмного симфонізму. Симфонічний жанр у його програмному варіанті привертає увагу й композиторів середнього та молодшого поколінь, зокрема, він представлений у творчому доробку Ганни Гаврилець, Володимира Рунчака, Святослава Луньова, Вікторії Польової, Івана Тараненка, Олександра Козаренка, Олександра Щетинського, Ірини Алексійчук, Любави Сидоренко та ін. У творчості представників старшого покоління з'являються твори, навіяні трагічними сторінками історії України: симфонія № 5 «Pro memoria» пам'яті жертв страшних лихоліть в Україні Левка Колодуба (1993); симфонія «De profundis» для сопрано, тенора та симфонічного оркестру на вірші Тараса Шевченка Віталія Губаренка (1996) та багато інших творів. Наявні також і більш світлі образи й настрої — лірико-споглядальний (сюїта «Нові багателі» Ж. Колодуб, «Карпатські буколики» Є. Станковича), лірико-романтичний (П'ять пісень без слів для струнних В. Антонюка, «Симфонія концертанте. Преображення» для скрипки, альту й симфонічного оркестру Ю. Ланюка, Два романси на вірші англійських поетів для тенора та симфонічного оркестру О. Безбородька, «Там, за морем» для віолончелі та струнних І. Щербакова тощо), лірико-гумористичний (симфонічний перформанс «Тоу Concert» Є. Петриченка), медитативний (твори В. Сильвестрова, «Як молитва» для скрипки та симфонічного оркестру Б. Фроляк тощо).

Володимир Рунчак є автором численних програмних симфонічних творів: 3-х симфоній для великого симфонічного оркестру (№ 1 «Симфонія плачів», 1985, № 2 «Light sorrow», 1985–1987, № 3 «Credo» для баритона, читця і симфонічного оркестру, 1986–1991), 3-х камерних симфоній (№ 1 пам'яті Бориса Лятошинського для струнного оркестру,

1986; № 2 «Canzone spiritual» для скрипки соло, віолончелі, фортепіано та струнного оркестру, 1988; № 3 для різновисоких флейт, 1991) тощо. А в оригінальній композиції під назвою «Час X або «Прощальна» не-симфонія» для п'яти виконавців (1998) В. Рунчак по аналогії з Гайднівською «Прощальною симфонією» втілює ідею прощання з жанром у його класичному розумінні, на що вказує у своїй статті О. Зінькевич (Zinkevych, с. 125).

Досить значним у сфері програмного симфонізму є доробок молодого композитора Валерія Антонюка, який є автором дев'яти симфоній та численних симфонічних творів інших жанрів: «Звучання Присутнє» для симфонічного оркестру; Концерт для фортепіано та симфонічного оркестру; Симфонія № 1 «Гармонія Руху», Симфонія № 2 «Фанфари», Симфонія № 3 «Передбачувана Музика», Симфонія № 4 «Система Бажань», Симфонія № 5 «Про Війну», Симфонія № 6 «Лемент Над Прірвою», Симфонія № 7 «Маскарад Непобачених Снів» (присвячується невинним жертвам війн і терору, 2015–2016), Симфонія № 8 «Театр Післязвуч» (2016–2017), Симфонія № 9 «Сонячні Містерії»; «Омріяна Незбагненність» для камерного оркестру (2016).

Свій внесок у симфонічну програмну музику роблять українські жінки-композиторки. У доробку Вікторії Польової — 3 симфонії (№ 1, 1988; № 2 «Присвята Брукнеру», 1990; № 3 «Біле поховання», 2003), а також програмні симфонічні твори «ONO» (2004) та «Null» (2006). Ірина Алексійчук створила Симфонію (1995) та композицію «Мости до невидимих берегів» для двох фортепіано та симфонічного оркестру (2006). Ганні Гаврилець належить симфонія «Паралелі» (2008), Любава Сидоренко є авторкою симфонії «Ab Initio» для великого симфонічного оркестру та скрипки соло (2004), концертів для скрипки з оркестром (2006), віолончелі з оркестром (2012).

Серед жанрових різновидів популярними є симфонічна поема (В. Губаренко, В. Сильвестров, Є. Станкович, М. Скорик, Ю. Іщенко, Г. Гаврилець, І. Алексійчук), симфоніета (Є. Станкович, Г. Ляшенко, В. Губаренко), сюїта (Л. Колодуб, М. Чембержі, І. Алексійчук). Трапляються жанри з неоромантичним образним нахилом: серенада (Ю. Іщенко), баркарола (І. Щербаков), інтермецо (А. Загайкевич). Особливу увагу композитори приділяють одночастинним композиціям для інструмента або групи інструментів, які виконують соло, та великого симфонічного оркестру («Метамузика» — симфонічна поема для фортепіано та симфонічного оркестру В. Сильвестрова, 1992; «Одержання» для секстету та симфонічного оркестру В. Польової, 1993; «Процес» для фортепіано та великого симфонічного оркестру

С. Луньова, 1993; «П'ять музичних моментів» для фортепіано з оркестром з присвятою В. Сильвестрову І. Карабиця, 1999; «Liebestod», 2004, та «Баркарола» для фортепіано з оркестром, 2005, І. Щербакова тощо).

Прагнення композиторів знайти альтернативу традиційним стереотипним моделям жанру симфонії приводить їх до створення нових різновидів жанру: «симфоній для...», симфоній малих форм. Характерним для багатьох композиторів стає звернення до жанру камерної симфонії (Є. Станкович, А. Караманов, В. Губаренко, І. Щербаков, Г. Гаврилець, В. Рунчак, В. Зубицький, Б. Кривопуст, Є. Оркін та ін.).

В українській музиці 1990–2000 років продовжує розвиток уперше запропонована з початку ХХ століття (у творах І. Стравінського, П. Хіндемита, Б. Бартока) ідея синтезу принципів симфонізму та концертності. У попереднє десятиріччя 1980-х років у творчості Івана Карабиця був яскраво представлений жанр концерту для оркестру. Три концерти для оркестру цього композитора (№ 1 — 1981, № 2 — 1986, № 3 — «Голосіння», 1989) увібрали в себе риси симфонії та її блискучої концертної подачі. Конфліктність образних сфер, їхній послідовний динамічний розвиток поєднуються з елементами інструментального театру, де оркестр грає роль виконавця і, водночас, імітує активного слухача. Жанр концерту для оркестру продовжує розвиток у творчості таких композиторів, як Ігор Громадський, Віктор Камінський, Ігор Мацієвський, Наталія Рожко та ін.

Помітний вплив на розвиток української симфонічної музики 1990–2000-х років мав пізній симфонізм Дмитра Шостаковича, у якому намітилася тенденція зближення симфонії з кантатно-ораторіальним жанром та камерно-вокальним циклом (Тринадцята, Чотирнадцята симфонії). Так, традицію введення в симфонію вокального начала продовжують Г. Ляшенко, Є. Станкович; психологізація жанру, медитативне начало переважають у В. Сильвестрова, В. Польової, О. Щетинського; камерність концепцій, суб'єктивно-ліричний тип висловлювання притаманні музиці В. Губаренка, Є. Станковича, А. Караманова, І. Щербакова, Г. Гаврилець, В. Рунчака та ін.

Симфонічний жанр дає сучасним українським композиторам можливості для втілення якнайширшого образного змісту. В основі багатьох творів лежить філософська ідея осмислення стосунків людини з суспільством та природним довкіллям. Болісно переживаючи негативні зміни в суспільстві зламу століть, композитори часто не знаходять варіантів вирішення проблеми «людина і світ», бачать ситуацію в трагічному, приреченому світлі. В очікуванні можливого

«кінця світу» й загибелі всього людства, спричиненого загрозами тероризму та ядерного знищення життя на планеті, стихійними лихами, епідеміями, виникає трагедійність особливого плану, якої ще ніколи не було в попередні епохи, бо якими б спустошливими не здавалися війни чи інші соціальні катаклізми, завжди залишалася впевненість, що людство виживе. На зламі століть і тисячоліть людство втрачає цю впевненість, тому багатьом творам притаманні відчуття безвиході, трагедійно-апокаліптичний колорит. Музика українських композиторів діагностує всеосяжну трагічність сучасного буття. Трагічні передчуття «кінця історії» (С. Кримський) і кінця світу, що на межі тисячоліть блискавично оволодівають думками митців, загострили їхню увагу до есхатологічної проблеми, ідей покаяння, морального й духовного очищення. Композитори відгукуються у своїй симфонічній творчості й на явища та процеси в українському соціумі, свідками яких вони є.

Для оркестрового стилю **Євгена Станковича** характерне вільне володіння всіма сучасними видами композиторської техніки, органічне використання додекафонії, алеаторики, різноманітних колажів, сонорних ефектів, засобів поліфонії. Композитор тяжіє до епіко-філософських широкомасштабних симфонічних полотен з насиченою музичною драматургією і, водночас, до тремтливих ліричних висловлювань, поетичних сповідей-монологів, роздумів про людину та її місце у світі. Прикметною рисою стилю Є. Станковича є органічне введення фольклорних знаків. У цих та інших стильових рисах помітний зв'язок із симфонізмом і належність до композиторської школи видатного українського композитора ХХ сторіччя Бориса Лятошинського. О. Зінькевич відзначає в музиці Станковича саме ці риси — вплив неофольклоризму та спадкоємність національних традицій стосовно до Лятошинського, а також вказує на зв'язок симфонізму Є. Станковича з творчістю Д. Шостаковича та Г. Малера, який виявляється в наявності філософських роздумів та підвищеного емоційного тону (Зінькевич, 2007). Композитор зробив значний внесок у новітню українську симфонічну музику: 6 великих симфоній, 12 камерних симфоній, 2 симфоніет, інструментальних концертів для скрипки, віолончелі, альту, флейти, інших симфонічних творів — і сьогодні продовжує активно працювати. В останні роки помітний інтерес композитора до жанрів духовної музики і тем трагічного змісту: «Поема скорботи» для великого симфонічного оркестру (1992–2010), «Ave Maria» для малого симфонічного оркестру (1997), а також зразки вокально-симфонічного жанру «Нехай прийде царство Твоє»

на тексти з Біблії, «Господи, Владико наш», «Які любі оселі Твої, Господи, Саваоте», Панахида за померлими з голоду та інші твори для хору та симфонічного оркестру.

Пізній симфонічний стиль **Віталія Губаренка** вирізняє загострений психологізм, підвищений емоційний тонус, монологічність та суб'єктивність ліричного вислову. Залишаючись байдужим до пошуків радикальної сонористики та інших композиторських технік другої половини ХХ століття, композитор спирався на принципи традиційної оркестровки, звуковидобування та нотного запису, особливу увагу приділяв виразним ресурсам струнного оркестру та прийомам ансамблевого музикування, стежив за чистотою мелодичних ліній, виразністю тембрових барв, шукав натхнення в українському народному мелосі. Як справедливо зауважила дослідниця творчості композитора Ірина Драч, «Губаренко обирає за основу власної музичної мови вільно трансформовані й психологічно укрупнені елементи української (у тому числі західноукраїнської) пісенності. Через оригінальний мелос особливого ладового забарвлення композитор розкриває сучасне сприйняття національного» (Драч, 2002, с. 3). Композитор залишив значний спадок у сфері симфонічної музики, який складається з чотирьох симфоній, п'яти камерних симфоній, симфонічних сюїт, картин, поем, інструментальних концертів тощо. Віталій Губаренко був одним з найбільш радикальних новаторів в українській музиці: він першим започаткував новий синтетичний жанр симфонії-балету, призначений як для театру, так і для концертної естради. Усього в його творчості представлено чотири зразки цього новаторського жанру: «Ассоль» (1977), «Майська ніч» (1988), «Зелені святки» (1992) та «Liebestod» (1997).

**Валентин Сильвестров** у своїх дев'яти симфоніях, численних творах для голосу або інструменту та симфонічного оркестру розвиває знайдену ним у попередні роки концепцію медитативного симфонізму, яка, по суті, є новим варіантом ліричного типу світовідчуття. На думку Еліота Антоколеця, стиль симфонізму Сильвестрова еволюціонував «від драматичного ліризму в дусі Шостаковича через атональність і дванадцятитоновий серіалізм до творів, які базуються на комплексній суміші сучасних і традиційних елементів, залишаючись водночас типово ліричним» (Antokoletz, 2014, с. 410). Медитативна естетика Сильвестрова продукує специфічний стиль, для якого характерне довге вслуховування в музику та її відлуння, увага до найдрібніших деталей, які постійно розростаються, ніби нанизуються одна на одну, створюючи макроформу – єдине просторово-часове ціле. Схильність композитора до постлюдій, постскриптів, епітафій, перевага

в музиці нескінченного кадансування — усе це є способами створення «музики очікування», коли за зовні монотонною, хвилеподібною статикою приховується величезна внутрішня напруга. Відповідними є й композиційно-драматургічні засоби. Так, «Метамузика» (1992) для фортепіано та симфонічного оркестру (як і низка інших творів В. Сильвестрова) починається енергійним вибухом-катаклізмом, після якого настає прострація. Вона і є втіленням того стану, який настає після завершення музики або, як говорить сам композитор, у «зоні коди». У цій зоні музика сповнена невимовної краси й дорогих спогадів про саму себе: не маючи ні початку, ні кінця, перетікають одна в одну довгі, схожі на класичні або романтичні мелодії. Включення в звукове поле стильових знаків музики Баха, Моцарта, Шумана, Глінки та інших композиторів утворює своєрідний діалог із музикою минулого, наближаючи стиль В. Сильвестрова до естетики постмодернізму. Опора на принципи медитативного симфонізму є помітною у творчості молодших сучасників В. Сильвестрова — Вікторії Польової, Олександра Щетинського, Святослава Луньова та інших українських композиторів.

Один з найвизначніших симфонічних творів **Геннадія Ляшенка** — Симфонія № 6 (2008) — наближається до жанру хорової симфонії. Своєрідність цього твору визначається введенням молитовного начала, за допомогою якого втілюється творчий задум композитора. У Симфонію введено головну канонічну молитву православних християн «Отче наш», яку спочатку виконує хор а cappella, а згодом інтонації молитви проникають у оркестр і зазнають симфонічного розвитку. Визначальним для другого розділу Симфонії стало поетичне слово Тараса Шевченка: тут використано початковий фрагмент поеми «Марія» з молитвою за ошуканих, сліпих невольників. В основу останнього, третього розділу Симфонії покладено фрагмент поезії Дмитра Павличка «Молитва». Музичне вирішення фіналу Симфонії № 6 Г. Ляшенка має ознаки й молитви, і гімну, що зумовлено підкресленням значення історичної місії поета. Музикознавець Майя Ржевська вбачає в синтезі жанрів симфонії і кантати, притаманному творчості Г. Ляшенка, один із виявів національного начала в його музиці, «адже українська симфонічна музика генетично пов'язана із хоровою, виростає з неї» (Ржевська, 2018, с. 14). Загалом Геннадій Ляшенко є автором 6 симфоній, Симфонії-реквієма, низки концертів для солюючих інструментів з оркестром — арфи, контрабаса, віолончелі, альту, скрипки, фортепіано. Основними рисами симфонічної творчості Г. Ляшенка вважаються «...спадкоємність щодо лінії європейського

симфонізму, укоріненість в українській культурній традиції, зв'язок з художнім словом і кантатно-ораторіальними жанрами, національна визначеність музичної мови, гостра конфліктність, пошук особливих для кожного твору драматургічних рішень, синтез раціонального й емоціонального, використання різноманітних технік композиції, поліфонічність фактури» (Ржевська, 2013, с. 8).

**Леонід Грабовський** написав *симфонічну елегію «Ворзель»* пам'яті Бориса Лятошинського для 3-х оркестрових груп (1992). У композиції в символічній формі відтворюється світ музики вчителя Грабовського, видатного українського композитора Бориса Миколайовича Лятошинського. Назва твору пов'язана з містечком Ворзель під Києвом, де була дача Лятошинських – улюблене місце відпочинку композитора, своєрідна творча лабораторія, у якій народжувалися найвизначніші його твори. Також у Ворзелі розташовано Будинок творчості композиторів, який за радянських часів був відомий як мистецько-рекреаційний заклад всесоюзного значення, де могли відпочивати й працювати композитори з усього Радянського Союзу<sup>2</sup>. Тут написали свої найкращі твори такі українські композитори, як Костянтин Данькевич, Георгій Майборода, Андрій Штогаренко, Олександр Білаш, Євген Станкович, Валентин Сильвестров та багато інших.

Для відтворення образного світу музики великого майстра Грабовський вдається до тематичних запозичень із Третьої і П'ятої симфоній Лятошинського. Найголовнішим серед них є фрагмент головної теми з Третьої симфонії — початковий мотив із трьох звуків з першої теми вступу 1-ї частини, яка виконує функцію лейттеми. Вибір саме цієї лейттеми не є випадковим, адже Третя симфонія ще за життя Лятошинського стала візитівкою музики цього композитора. Тризвучний мотив стає джерелом, з якого виростає новий симфонічний твір (у його формі помітні риси тричастинності зі вступом і заключенням). Завдяки незмінному повторенню цього тематичного елемента впродовж усієї елегії (він виконує функцію основної теми) симфонія № 3 Лятошинського постійно знаходиться у звуковому полі слухача.

Розподіл оркестру на три групи у творі Грабовського, кожна з яких існує у власному звуковому вимірі, відповідає одній з характерних тенденцій сучасної музики — накладанню декількох оркестрових шарів. Так, запозичений тематизм із симфоній Лятошинського й постійно повторюваний тематичний лейткомплекс спостерігається

тільки в *першій оркестровій групі*. Крім лейттеми симфонії № 3, в елегії є й інші цитати з музики Лятошинського. Так, у вступному розділі «Ворзеля» з'являється тематичне запозичення, яке має спільні риси й з основною ліричною темою 2-ї ч. симфонії № 3, і з другою лейттемою симфонії зі вступу 1-ї ч. Продовженням цього тематичного імпульсу в центральному розділі елегії стає розлога оригінальна лірико-монологічна тема, викладена в партії англійського ріжка. Після заключного динамічного наростання в коді елегії Грабовський уводить ще одну цитату з музики Лятошинського — тему вступу з П'ятої «Слов'янської» симфонії. Грабовський доручає цю тему дзвонам — тембру, який відіграє важливу роль у коді останньої третьої частини П'ятої симфонії Лятошинського. Отже, у трактуванні Грабовського тема вступу симфонії в тембровому рішенні її закінчення стає узагальненим образом усього твору.

Матеріал *другої оркестровій групі* в елегії можна умовно означити як «звуки природи», оскільки його основу становлять різноманітні короткі тематичні утворення в забарвленні колоритних тембрів, що імітують звуки та голоси лісової природи. Водночас Грабовський використовує незвичні тембри та способи звуковидобування, зокрема, такі, як гра на мундштуку кларнета й тростині гобоя; флажолети та глісандо, гра за підставкою у струнних; тремоло на малому барабані, що виконується на ребрі інструмента тощо. Композитор доповнює оркестр шумовими інструментами латиноамериканського походження — гуїро та реко-реко, які точно імітують звуки природи.

*Третя оркестрова група* (струнні й дерев'яні духові в чергуванні з валторною) являє собою щільний фоно-рельєфний шар з незмінно рівномірною ритмічною пульсацією впродовж усього твору. Тематизм кожного з голосів лінійної фактури — це рельєфні звороти хвильової будови, насичені хроматикою. Окремі тематичні утворення доволі виразні, але завдяки оркестровій щільності й незмінному ритмічному пульсу створюється загальний сонорний ефект. Сонорне поле, яке охоплює понад 5 октав, утворюється шляхом послідовного накладання арпеджованих пасажів у струнних, які повторюються (з елементами алеаторики) у перемінному темпі, з частими прискореннями та уповільненнями. Завдяки тихій динаміці та виконанню рикошетом цей шар звучить ніжно, витончено й прозоро. Іноді зникаючи на певних етапах розвитку, сонорний тематизм створює просторовий ефект наближення і віддалення, ніби викликаючи в уяві спомин про дорогу людину.

Загалом тема пам'яті в симфонічній елегії «Ворзель» є провідною, і реалізується вона завдяки включенню в музичну тканину твору

лейтмотиву найвідомішого твору Лятошинського, що став своєрідним музичним символом його імені. Завдяки багатократному його повторенню розкривається глибока меморіальна семантика твору, підкреслюється момент особистісного висловлювання і уявного долучення до звукової аури музики Б. М. Лятошинського.

У розвитку українського симфонізму 1990–2000-х років намітилося кілька тенденцій:

- свобода творчої думки, вільний вибір засобів виразності, значне розширення образного змісту, оновлення арсеналу композиційних і технологічних прийомів;
- перевага програмного симфонізму над узагальнювальним;
- тенденція поступового відходу «симфонії-драми» в її традиційному вигляді, створення нових концепцій, наприклад, у вигляді медитативної драматургії (В. Сильвестров, В. Польова, С. Луньов, О. Щетинський);
- продовження характерної для музики ХХ століття тенденції синтезу жанрів, поява нових жанрових мікстів на стику симфонії та концерту (І. Карабиць та ін.), симфонії та кантати/ораторії (Є. Станкович, Г. Ляшенко), симфонії та балету (В. Губаренко) тощо;
- гранична індивідуалізація жанру за всіма параметрами: кількістю частин, формою, складом виконавців, драматургією;
- тенденція творчого діалогу композиторів з традиціями минулих епох у вигляді полістилістичних запозичень, постмодерністських алюзій, цитат, гри стилів, різних варіантів нео-стилістики.

Український симфонізм досягає європейського та світового рівня завдяки творчості Валентина Сильвестрова, Леоніда Грабовського, Віталія Губаренка, Геннадія Ляшенка, Івана Карабиця, Євгена Станковича та інших композиторів, які збагатили образно-змістовну палітру симфонії високими гуманістичними ідеалами, відкрили нові шляхи вдосконалення сонатно-симфонічного циклу та оновили палітру структурно-композиційних засобів симфонії. У багатьох творах органічно взаємодіють епос, лірика та драма, використовуються найсучасніші техніки й методи композиції, водночас український симфонізм легко впізнається завдяки самобутній національній основі, яка вступає в інтонаційних обрисах творів.

За всієї різноманітності й різноспрямованості тенденцій в українській симфонічній музиці зберігаються її родові ознаки — лірико-драматична стихія, національна визначеність музичної мови, міцний зв'язок із жанрами хоровою і духовною музики, орієнтація як на національні, так і на європейські традиції. Символічно, що, «попрощавшись» із симфонією в її традиційному варіанті наприкінці ХХ століття, українські композитори активно долучилися до глобального

тренду на образно-змістове, концепційне, технологічно-стильове оновлення симфонії, водночас демонструючи невичерпні можливості цього «старого» жанру в ХХІ столітті, який навіть у новому контексті можливо трактувати як динамічний процес, результатом якого є вихід на високий рівень філософського узагальнення.

## ДІАЛОГ КУЛЬТУР ЯК ПАРАДИГМА СУЧАСНОГО СИМФОНІЗМУ: ДОСВІД ІГОРЯ ЩЕРБАКОВА

Ігор Щербаков (нар. 1955) — видатний український композитор, відомий музично-громадський діяч, педагог. Він є представником київської композиторської школи, закінчив Київську державну консерваторію імені Чайковського (нині — Національна музична академія України імені П. І. Чайковського), де вивчав композицію в класі професора Віталія Кирейка. Сьогодні І. Щербаков сам є професором в Alma Mater і виховує нові покоління композиторів на рідній кафедрі композиції.

Філософська парадигма його творчості ґрунтується на постулатах високої духовності, гуманізму, звернення до масштабних тем загальнолюдського значення. Водночас музику І. Щербакова вирізняє психологічна заглибленість, вміння розкрити складний внутрішній світ людини. Уже у творах раннього періоду 1980-х років (Соната № 1 для фортепіано (1980), «Еклога» для флейти і фортепіано (1982), Соната для скрипки та віолончелі (1984), Симфоніета для великого симфонічного оркестру (1986), «Покаянний вірш» для скрипки та струнного оркестру (1989), низка хорових творів на вірші Ліни Костенко та Миколи Сингаївського) І. Щербаков заявив про себе як яскрава творча особистість.

Ігор Щербаков був одним із перших композиторів України, хто ще наприкінці 1980-х років звернувся до духовної тематики, ідей покаяння, християнських образів і текстів. Його камерна симфонія «Покаянний стих» для скрипки та струнного оркестру (1989) стала одним з найбільших відкриттів в українській камерній музиці того часу.

Сьогодні у творчому доробку композитора численні програмні й непрограмні оркестрові твори крупної форми, у тому числі за участю солістів (фортепіано, сопрано, флейти, віолончелі), опери та зразки кантатно-ораторіального жанру, 5 камерних симфоній, 3 концерти для фортепіано з оркестром, 3 фортепіанні сонати, музика до понад 20 драматичних вистав, твори для дітей.

І. Щербаков веде активну музично-громадську діяльність: у 1992–1999 роках був організатором і музичним директором фестивалю «Міжнародний форум музики молодих», з 1999 року — музичний директор Міжнародного фестивалю «Музичні прем'єри сезону» і одночасно — голова Київського відділення Національної спілки композиторів України, з 2010 року й дотепер — голова Правління Національної спілки композиторів України.

За значний творчий внесок у розвиток сучасної української музичної культури Ігоря Щербакова не раз було відзначено престижними мистецькими преміями. Зокрема, він є лауреатом першої премії Всеукраїнського фестивалю-конкурсу «Композиторська молодь України» (1990), Національної премії України імені Тараса Шевченка (1999), Муніципальної премії «Київ» імені Артемія Веделя (2004). 2013 року І. В. Щербакова обрано членом-кореспондентом Національної академії мистецтв України.

Творчість І. Щербакова має визнання і на міжнародному рівні: його твори виконуються не тільки в Україні, а й у Німеччині, Швейцарії, Польщі, Франції, Канаді, США, Італії, Словаччині, Угорщині, Білорусі, Росії, Узбекистані та інших країнах, видаються в Україні, Швейцарії, США. Ексклюзивні права на видання творів І. Щербакова у всьому світі (крім України) має американське видавництво Lauren Keiser Music Publishing.

Творчість І. Щербакова посідає особливе місце в україно-польському культурному діалозі. Так, 1995 року його твір «Покаянний вірш» для скрипки та камерного оркестру був виконаний у Кракові на Міжнародному фестивалі «Дні музики краківських композиторів» оркестром «Віртуози Львова» під орудою Сергія Бурка (соліст — Володимир Дуда, скрипка). З часів проголошення Незалежності України це була, фактично, перша презентація музики сучасних українських композиторів у Кракові. Світові прем'єри деяких знакових творів І. Щербакова відбулися в різні роки на цьому ж фестивалі: 1996-го року знаний львівський піаніст Йожеф Ермін з успіхом уперше виконав Концерт № 1 для фортепіано з оркестром у супроводі оркестру «Віртуози Львова» під керуванням Романа Реваковича, а на фестивалі 2017-го року цей же колектив презентував польській публіці Концерт для флейти з оркестром І. Щербакова. Серед інших польських прем'єр варто відзначити твір «Warum?» для симфонічного оркестру, який прозвучав 20 серпня 2011 року в залі Люблінської філармонії у виконанні Люблінського філармонійного оркестру під керуванням Р. Реваковича, а 20 жовтня 2014 року в концертному залі Університету музики імені Ф. Шопена у Варшаві в межах проекту «Польсько-

українські музичні діалоги» виконувався Перший фортепіанний концерт І. Щербакова в супроводі камерного оркестру Хмельницької філармонії (соліст — Й. Ермін).

Отже, від середини 1990-х і донині твори І. Щербакова регулярно включаються до програм польських фестивалів академічної і сучасної музики («Варшавські музичні зустрічі», «Дні музики краківських композиторів» тощо), звучать у музичних акціях фундації «Pro musica viva» та в окремих концертах у Кракові, Любліні, Варшаві та інших містах Польщі, виконуються і записуються творчими колективами Польського радіо і телебачення. Багаторічна творча дружба єднає І. Щербакова з відомим польським диригентом і композитором українського походження Романом Реваковичем та львівським піаністом Йожефом Ермінем.

Цікавим є також факт звернення І. Щербакова до творчості видатного польського скрипаля і композитора ХІХ ст. Генрика Венявського з метою здійснення редакції його Фантазії на теми з опери «Фауст» Ш. Гуно для скрипки та камерного оркестру (в оригіналі твір написано для скрипки та симфонічного оркестру). У редакції І. Щербакова твір було виконано 2001 року відомим українським скрипалем Андрієм Беловим у супроводі ансамблю «Київські солісти» в концерті з нагоди 60-річного ювілею видатного українського скрипаля, народного артиста України, професора Богодара Которовича. Згодом, 17 лютого 2014 року, цей твір Г. Венявського в редакції І. Щербакова виконувався на сцені Національної філармонії України Національним ансамблем солістів «Київська камерата» (солістка — Богдана Півненко, скрипка).

Яскрава й самобутня творчість і музично-громадська діяльність Ігоря Щербакова неодноразово привертала увагу українських музикознавців і музичних критиків. Однією з перших звернулася до творчості композитора І. Щербакова авторка цієї монографії, котра у своїх дослідженнях відзначила найбільш суттєві риси стилю музики композитора, якими є висока духовність концепцій, опора на класичні традиції і водночас тяжіння до романтичного типу музичного висловлювання, «вписаність» у простір сучасних постмодерністських експериментів і новацій (Берегова, 1996, 1999).

Г. Степанченко, якій на сьогодні належить чи не найбільша кількість розвідок про І. Щербакова (а також вступних статей до буклетів, нотних видань, компакт-дисків із записами його творів тощо), дає загальну характеристику різносторонньої творчої діяльності цього митця, виявляє його жанрові уподобання і стильові орієнтири. Характеризуючи музику І. Щербакова, Г. Степанченко вважає, що вона «відображує багатий спектр його творчого мислення, захоплює

особливою енергетикою, пробуджує думку, викликає співпереживання. Композитор уміє розкрити найпотаємніші переживання людини, йому властива заглибленість у психологічний світ особистості. Він ніби веде з аудиторією невимушений діалог, у якому переплітаються драматичні й ліричні інтонації» (Степанченко, 2015, с. 363).

В. Бекетова робить спробу детального опису біографії композитора з акцентом на його активній участі в музично-громадському житті України (Бекетова, 2016).

Б. Сюта відзначає в музиці І. Щербакова яскраві риси романтизму та гострої експресії, які в оркестрових композиціях поєднуються з фактурними та динамічними прийомами музики епохи бароко. Серед «полюсів стильового тяжіння» для музики І. Щербакова останніх років Б. Сюта виокремлює творчу постать К. Пендерецького «романтичного» періоду початку та середини 1980-х років (Сюта, Українська музика...).

Американський музикознавець Джеральд Гейбл стверджує, що на музику І. Щербакова справив дуже сильний вплив Людвіг ван Бетховен, а також польська композиторська школа, зокрема творчість Вітольда Лютославського. На думку дослідника, у стильовому й технологічному планах музику І. Щербакова вирізняє поєднання неоромантизму з обмеженою алеаторикою та мінімалізмом (Gabel, Fourteen Composers...).

Група авторів А. Ладний, О. Кедіс та А. Левченко підкреслюють тяжіння І. Щербакова у творчості до великих хорових жанрів (кантата, реквієм, хоровий цикл), виявляють глибокий зв'язок із вітчизняними традиціями хорової музики. На основі аналізу кантати-реквієма «Сон» І. Щербакова автори доводять, що в цьому творі поєднуються елементи західної та східної духовних традицій, зокрема католицького обряду меси та алузії до музики видатних західноєвропейських композиторів (В. А. Моцарта, Дж. Верді) із традиціями духовної музичної культури православного обряду. Останню представляють як інтонаційна сфера твору, так і його виконавський склад – читець і два хори: дитячий і мішаний, що є аналогом духовної музики православної традиції (хор прихожан і професійний хор) (Ладний, Кедіс, & Левченко, 2018).

У музикознавчій літературі останніх десятиліть існує також певна кількість статей, які присвячені іншим творам І. Щербакова, зокрема, «Покаянному віршу» для скрипки та струнного оркестру (Берегова, 1999; Янюк, 2013), Концерту для флейти та камерного оркестру (пам'яті Олега Ківи) (Степурко, 2013), Концерту № 1 для фортепіано та струнного оркестру (Gabel, Fourteen Composers...), фортепіанній композиції «Piano Gesang» (Лю Фань, 2017а, 2017б), тощо.

Як бачимо, музика Ігоря Щербакова вже не раз ставала об'єктом і предметом наукових зацікавлень як українських, так і зарубіжних музикознавців. Проте творчість цього неординарного композитора в аспекті діалогу культур та з позиції імагології ще не розглядалася. Спробуємо з'ясувати, до якого типу діалогу з традицією культури, згідно з концепцією діалогу М. Бахтіна (Бахтин, 1979), належить творчість І. Щербакова? Матеріалом дослідження став один із найяскравіших творів композитора останніх років — Концерт № 3 для фортепіано та симфонічного оркестру (2013).

*Концерт № 3 для фортепіано з оркестром* І. Щербакова написаний на замовлення Міністерства культури і національної спадщини Польщі та Фонду «Pro Musica Viva» в межах програми «Колекції — композиторські замовлення» і реалізований Варшавським Інститутом музики і танцю. Поштовхом до написання цього твору стали трагічні події Революції Гідності, які розгорталися на майдані Незалежності в Києві в листопаді–грудні 2013 року. Прем'єра Концерту відбулася в грудні 2013 року у виконанні Національного симфонічного оркестру України під орудою Володимира Сіренка (соліст — Йозеф Єрмін) у Великому залі Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

Цей твір одночастинний, його форма будується за принципом чергування напружено-драматичних і лірико-філософських епізодів. Відкриває Концерт драматичний вступ оркестру та соліста, який є досить інтенсивним за звучанням і має кілька фаз розвитку. У першій фазі соліст утверджує один акорд, а в оркестрі в цей час велику роль відведено мідним духовим та ударним, партії яких виписано в алеаторичній техніці. Другий вступ соліста з акордом – і подібна алеаторична хвиля в оркестрі. На третій хвилі підключаються струнні, їхній драматичний рух приводить до удару гонга, який символізує початок кульмінаційної зони. Далі звучання ще більше наростає (уже без соліста), сягає піку за рахунок гри струнних у напруженій високій тесатурі. Коли оркестр замовкає, соліст виконує проникливо-щемливий низхідний пасаж, який можна вважати інструментальним плачем. Те, що відбувається в партії соліста, сприймається як реакція на напругу, експресію, фатальний драматизм вступу.

Далі в повільному епізоді фортепіано соло з'являються елементи пісні Миколи Лисенка на вірші Тараса Шевченка «Думи мої», яка виконує роль однієї з музичних імагем твору. Функцію супроводу виконують поодинокі звуки трикутника або іншого ударного інструмента — дерев'яної коробочки (Blossco di Legno), короткі

пасажі арфи. І. Щербаков не дослівно цитує відому мелодію класика української музики М. Лисенка, яка вже стала народною. Це, радше, алюзія на музику М. Лисенка, оскільки в Концерті І. Щербакова ця мелодія має інший розвиток. Але загальний настрій глибокого філософського роздуму, притаманний цій пісні, зберігається. До супроводу підключаються скрипки з протяжними звуками в надвисокому флажолетному регістрі.

Про початок нового драматичного епізоду твору свідчить зміна всіх параметрів: більш рухливий темп, чіткий, пружний ритм, явна розробковість засобів музичної виразності (опора на загальні форми руху, пасажі-«завивання» у високому регістрі в дерев'яних духових тощо). Соліст і оркестр грають разом, їхня взаємодія характеризується тривожністю, нагнітанням напруги, підвищенням загального емоційного тону. Урешті-решт звучання приходить до нової хвилі кульмінації, де, як на початку, по черзі вступають соліст зі своїми акордами в репетиційній техніці, потім оркестр. Ще більша напруга, драматизм, експресія — і знов кульмінація-обвал, а затим — самотній «плач» фортепіано.

Цього разу фаза заспокоєння є значно довшою: упродовж досить тривалого проміжку часу в партії соліста практично нічого не відбувається, лише почергово, ніби машинально повторюються два акорди в репетиційній техніці. Усе свідчить про зупинку, «застиглість» розвитку, стан заціпеніння. На цьому фоні виникає щемлива мелодія в гобоя — українська народна колискова пісня «Котику сіренький», що є другою музичною імагею твору. Можемо погодитися з думкою Г. Степанченко, що введення цитати народної колискової в музичну тканину концерту символізує тугу за загиблими під час Євромайдану (Степанченко, 2014). Після другої хвилі кульмінації фортепіано втрачає свою сольючу функцію, натомість набуває функцій акомпанементу, у якому головну роль відіграють репетиційні повтори одного звука або фігураційно-фонівий матеріал. Час від часу репетиційні фігурації «перехоплюють» інші інструменти (зокрема засурдинена труба). За загального згасання напруги тривожність усе ще відчувається в постійному пульсуванні репетиційних повторів одного звука у фортепіано. Оркестр у цьому тривалому епізоді не контрастує, а підтримує, доповнює соліста, час від часу у високих духових чути відголоски інтонацій пісні «Думи мої».

Третій і останній драматичний епізод Концерту, який припадає на класичну зону «золотого перетину», за тематизмом та інтенсивністю нагнітання напруги дуже нагадує вступ твору. Звучання оркестру

ущільнюється, знову з'являються удари гонга, набувають більшого значення тембри мідних духових. На кульмінації саме в міді проходять інтонації пісні «Думи мої», що є доволі незвичним, зважаючи на ліричний характер цієї мелодії. Невпинний інтенсивний рух перетворюється на загальний хаос, досягає апогею — удару, за яким — провалля тиші...

Після великої паузи ледве чутно самотнього соліста в низькому регістрі. Поодинокі безвольні, слабкі звуки його партії схожі на падаючі краплини. Невелика алеаторична оркестрова зв'язка приводить до заключного ліричного епізоду, звучання якого створює ефект об'ємної сонорної плями, що повільно розтікається в просторі. Характерно, що партія соліста тут, як і в попередніх розділах, позбавлена індивідуальності й ніби розчиняється в цій плямі. На фігураційно-фоновий матеріал партії фортепіано накладаються подовжені звуки скрипок у високому регістрі та репетиційні повтори одного звука в засурдиненої труби. Провідну роль у цьому епізоді відіграє тема коліскової, окремі поспівки якої чути то у фортепіано, то в оркестрі. Композитор застосовує оригінальний принцип оркестровки: тему цілком не грає жодний інструмент, окремі фрази «розпорошуються» між різними інструментами. Наприклад, першу фразу коліскової грають флейти пікколо та кларнети, потім гобой у ритмічному укрупненні. Другу фразу народної пісні виконують валторни зі дзвонами. З наближенням до кінця все більшого значення набуває репетиційна техніка в соліста на фоні тремтливих фігурацій скрипок. Нарешті, тема коліскової востаннє з'являється в партії соліста, але, за встановленим принципом, грає він її не сам: звуки мелодії розподілені між фортепіано, дзвонами, гобоєм і вібрафоном. Останній акорд-удар оркестру ставить крапку в цій драматичній музичній історії.

Діалог культур є однією з парадигм творчості й музично-громадської діяльності Ігоря Щербакова. Як активний музично-громадський діяч — засновник і керівник міжнародних музичних фестивалів «Міжнародний форум музики молодих», «Музичні прем'єри сезону», а в останні 10 років — голова правління Національної спілки композиторів України, він упродовж тривалого часу плідно працює для промоції сучасного українського музичного мистецтва у світі, зміцнення та урізноманітнення міжнародних музичних контактів України. Особливо це помітно на прикладі україно-польського культурного діалогу, який останнім часом активізувався великою мірою завдяки зусиллям І. Щербакова, а також і завдяки його власній творчості.

У духовному універсумі композитора діалог культур постає як діалог традицій і сучасності, який виявляється потужним концептуальним і конструктивним вектором розглянутого в цьому підрозділі твору. Щербаков кладе в основу музичної концепції Концерту № 3 для фортепіано з оркестром базові, знакові для української культури явища, у яких закодована українська ментальність: поезію Шевченка, музику Лисенка, один із найпопулярніших зразків українського пісенного фольклору (українську народну колискову пісню «Котику сіренький») – і сміливо поєднує їх із класичними прийомами становлення композиційної драматургії, романтичною образністю та найсучаснішими композиторськими техніками — репетитивною, мінімалістичною, алеаторичною.

Опора на незаперечні, «вічні» авторитети розкриває характер діалогу композитора з традицією культури– «діалог згоди» (за М. Бахтіним), тотожності автора й музичних «авторитетів», до яких він відсилає слухача. У фортепіанному концерті глибинна національна традиція ніби вступає в діалог із сучасністю. Особливістю філософії творчості І. Щербакова є наявність у багатьох його творах третього «учасника» діалогу — позачасового Над-адресата, вищої божественної сили. Саме ця «божественність» дарує музиці І. Щербакова її особливі стильові риси — сповідальність, експресію, драматизм, трагічну монологічність, занурення в молитовний стан, медитативність, проникливий ліризм і високу духовність.

Розглянуті у двох останніх параграфах третього розділу симфонічні твори дають можливість підсумувати внесок українських композиторів у творення імагосфери сучасного симфонізму.

Концерт № 3 для фортепіано з оркестром І. Щербакова є показовим у плані застосування та класифікації імагем: ідейно-змістовою імагемою твору можемо вважати Революцію Гідності як феномен українського загальнонаціонального спротиву, що послужив імпульсом до написання концерту. Також у творі опосередковано представлено літературно-поетичну імагему — вірш Тараса Шевченка «Думи мої», який не звучить у реальному виконанні, але вмить виринає в пам'яті слухачів у зв'язку з відомим твором Миколи Лисенка, що цитується. Музичними імагемами Третього фортепіанного концерту І. Щербакова стали елементи пісні Миколи Лисенка на вірші Т. Шевченка «Думи мої» та один із найпопулярніших зразків українського музично-поетичного фольклору — колискова «Котику сіренький», які, своєю чергою, стають маркерами провідних імаготем твору — туги за загиблими героями Євромайдану, філософських роздумів про трагічні сторінки новітньої історії України.

У симфонічній поемі «Ворзель» Леоніда Грабовського використано два типи імагем — музичні, якими є фрагменти з Третьої і П'ятої симфоній класика української композиторської школи ХХ століття Бориса Лятошинського, та локально-географічна (містечко Ворзель), пов'язана з семантикою конкретного населеного пункту у творчій біографії Б. Лятошинського та в діяльності творчого осередку українських композиторів загалом (Будинок творчості композиторів «Ворзель»).

Геннадій Ляшенко використовує в Симфонії № 6 словесно-поетичні імагеми, пов'язані з молитовним станом (головну канонічну молитву православних християн «Отче наш», фрагменти поеми «Марія» Т. Шевченка з молитвою за ошуканих, сліпих невільників та вірша Дмитра Павличка «Молитва»).

Віталій Губаренко вибудовує свої симфонічні концепції на основі національних музичних імагем — елементів української (у тому числі західноукраїнської) пісенності.

Валентин Сильвестров орієнтується на використання глобальних музичних імагем, якими для нього є музика Баха, Моцарта, Шумана, Глінки та інших композиторів — видатних представників світової музичної культури.

Також ми дійшли висновку, що в сучасному українському симфонізмі переважають імаготеми, пов'язані з трагічними подіями історії України, у тому числі новітньої. Цю думку підтверджує аналіз змістовно-образної сторони розглянутих і згаданих у цій монографії симфонічних творів Л. Колодуба, В. Губаренка, В. Бібіка, І. Карабиця, Г. Ляшенка, Є. Станковича, В. Рунчака, І. Щербакова та багатьох інших композиторів. Глобальними імаготемами в українському симфонізмі на межі ХХ–ХХІ століть є трагічність буття, молитовні стани, ідеї покаяння тощо. Присутні також імаготеми інших типів, пов'язані з більш світлими образами й настроями — лірико-споглядальний (Ж. Колодуб, Є. Станкович), лірико-романтичний (В. Антонюк, Ю. Ланюк, О. Безбородько, І. Щербаков, Г. Гаврилець та ін.), лірико-гумористичний (Є. Петриченко), медитативний (В. Сильвестров, Б. Фроляк) тощо.

Що ж до імаготипів, то ця категорія імагосфери в українській симфонічній музиці, як і в зарубіжній, практично відсутня.

### *Примітки*

<sup>1</sup> Ця тенденція намітилася ще в 1960-их роках у пізніх симфоніях Д. Шостаковича, зокрема в Тринадцятій і Чотирнадцятій.

<sup>2</sup> Нині Будинок творчості композиторів «Ворзель» перебуває у власності Національної спілки композиторів України.

*Використані джерела за Розділом третім*

**Бахтин, М.** (1979). Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. *Эстетика словесного творчества*. Сост. С. Г. Бочаров: М.: Искусство. С. 281–308.

**Бекетова, В. М.** (2016). Участь композитора І. В. Щербакова в громадському житті України. *Історія і культура Придніпров'я. Невідомі та маловідомі сторінки*, вип. 12. С. 192–197.

**Берегова, О.** (1996). Потяг до вічності. *Українська культура*, № 4. С. 16–17.

**Берегова, О.** (1999). Постмодернізм в українській камерній музиці 80–90-х років ХХ сторіччя. К.: НППБУ. 141 с.

**Воронова, Н., & Прокопенко, О.** (2015). Філософія симфонізму української музики. *Мультиверсум. Філософський альманах*, випуск 5–6 (143–144). С. 156–162.

**Гужва, О.** (2009). *Симфонія та симфонізм у часі-просторі культури: монографія*. Харків: УкрДАЗТ. 386 с.

**Демченко, А.** (2009). Альфред Шнитке. Контексты и концепты. М.: Композитор. 296 с., ил.

**Драч, І.** (2002). *Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності: монографія*. Суми. 228 с.

**Емельяненко, М.** (2012). *Циклическая симфония в композиторском творчестве ХХ столетия: от жанровой переходности к интерстилевым свойствам: дис...* канд. иск. 17. 00. 03. Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової. 226 с.

**Зинькевич, Е.** (2007). *Mundus Musicae. Тексты и контексты: Избранные статьи*. К.: ТОВ Задруга. 616 с.

**Зинькевич, Е.** (2002). *Симфонические гиперболы. О музыке Евгения Станковича: монографія*. Ужгород: Лира. 208 с., ил. 9 с.

**Іванченко, В.** (2002). Українська симфонія ХХ століття: чинники та носії змісту. *Дослідження*. Донецька держ. консерваторія ім. С. С. Прокоф'єва. Донецьк. 276 с.

**Качинський, Т.** (2002). *Розмови з Вітольдом Лютославським*: пер. М. Кушніра. Львів: Сполум. 150 с.

**Кияновська, Л.** (2017). *Сад пісень Івана Карабиця*. Київ: Дух і літера. 288 с.

**Кримський, С.** (1994). «Кінець історії» чи метаісторія? *Collegium*. № 1. С. 28–39.

**Ладний, А., Кедіс, О., & Левченко, А.** (2018). Хорова творчість Ігоря Щербакова в контексті історії української музичної культури. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Том 1, № 19. С. 49–53. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/19.167590>

**Лю, Фань.** (2017). Образи фортепіано в «Piano Gesang» Ігоря Щербакова. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. Вип. 39. К.: Міленіум. С. 281–290.

**Лю, Фань.** (2017). Старий сучасний погляд на фортепіано у творчості Ігоря Щербакова. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Вип. 13. Дніпро: Грані. С. 38–49. DOI: <https://doi.org/10.15421/22184>

**Мукарежовский, Ян.** (1994). Сценическая речь в авангардном театре. *Исследования по эстетике и теории искусства*: Пер. с чешск. М.: «Искусство». С. 356–360.

**Никольская, И.** (2012). *Кшиштоф Пендерецкий. Инструментальная музыка. Симфонии. Оперы: очерки*. М.: Композитор. 300 с., ил.

**Павлишин, С.** (1980). *Зарубежная музыка ХХ века. Пути развития. Тенденции*. К.: Муз. Україна. 212 с.

**Ржевська, М.** (2013). Риси симфонічної творчості Геннадія Ляшенка. *Мистецтвознавчі записки*, вип.24. С. 3–8.

**Ржевська, М.** (2018). Геннадій Ляшенко: обрії життя, обрії творчості. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 122. С. 9–21.

**Савицкая, О.** (2016). Симфонии Олега Ходоско: метаморфозы жанра. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, № 1. С. 92–114.

**Самоїленко, А.** (2002). *Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога: Монография*. Одесса: Астропринт. 244 с.

**Самоїленко, А.** (No date). *Лекции по музыкальной семиологии*. Режим доступу: [http://musikology.com.ua/upload-files/semiology/\\_2\\_.pdf](http://musikology.com.ua/upload-files/semiology/_2_.pdf)

**Саркисян, С.** (2014). *На рубеже веков. Музыка и её сферы*. Избр. ст. М.: Альтекс. 420 с.

**Скрипник, О.** (2009). Феномен алеаторики в творчестве современных украинских композиторов: естетико-культурологический аспект. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*, вип.75. К.: НМАУ. С. 155–170.

**Степанченко, Г.** (2014, 24–30 жовтня). Діалоги львівських «Контрастів». *Культура і життя*, № 43 (4614). С. 9.

**Степанченко, Г.** (2015). Композитор Ігор Щербаков у сучасному музичному просторі. *Українське музикознавство*, вип. 41. К.: НМАУ. С. 362–368.

**Степурко, В.** (2013). Концерт для флейти та камерного оркестру (пам'яті Олега Ківи) Ігоря Щербакова: мистецька інтроверсія. *Мистецтвознавчі записки НАКККіМ*. Вип. 24. К.: Міленіум. С. 9–15.

**Сюта, Б.** (2015). *Дні музики Ігоря Щербакова*. Режим доступу: <http://www.m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/59D15E9E71921BD1C2257F1400685362?OpenDocument>

**Сюта, Б.** (No date). *Українська музика молодшої генерації композиторів* (стиглий огляд). Режим доступу: [http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/\\_a-syuta-youngukrcomp.html](http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-syuta-youngukrcomp.html)

**Холопова, В.** (2008). *Композитор Альфред Шнитке*. М.: Композитор. 228 с.

**Чжу, Юаньюань (Zhu Yuanquan).** (2015). Претворение национальных истоков в концерте «Карта» для виолончели, видео и оркестра Тан Дуна. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, № 42. С. 198–210.

**Щедровицкий, Г. П.** (2004). Интеллект и коммуникация. *Вопросы философии*. № 3. С. 170–183.

**Янюк, Б.** (2013). Образи і знаки «Покаянного стиха» І. Щербакова: рефлексії покаяння в українській музиці другого тисячоліття. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*, вип 105. Київ. С. 364–380.

**Antokoletz, E.** (2014). *A History of Twentieth Century Music in a theoretic-Analytical Context*. Routledge. 528 p.

**Burt, P.** (2001). *The Music of Toru Takemitsu*. New York: Cambridge UP.

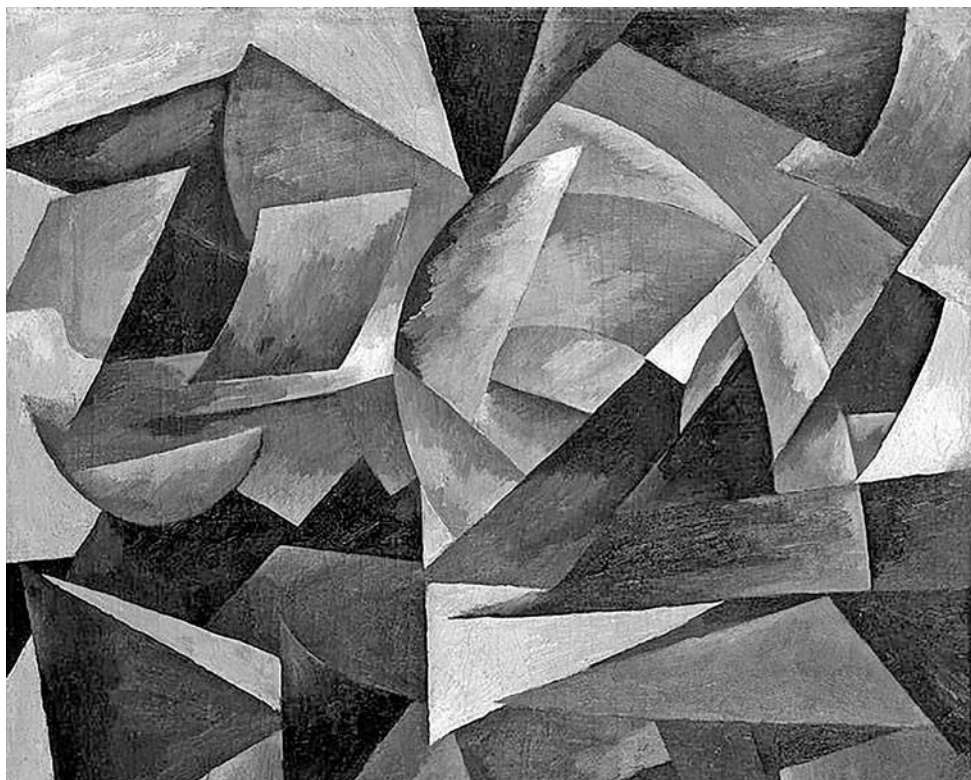
**Gabel, G.** (No date). *Fourteen Composers in Today's Ukraine*. Режим доступу: <http://www.ex-tempore.org/gabel.htm>

**Ohtake, N.** (1993). *Creative sources for the Music of Toru Takemitsu*. Aldershot: Scholar Press.

**Zinkevych, E.** (No date). *The Ukrainian Symphony – Phantom or Reality?* P. 117–125. Режим доступу: [https://www.gko.uni-leipzig.de/fileadmin/user\\_upload/musikwissenschaft/pdf\\_allgemein/arbeitsgemeinschaft/heft7/Heft7\\_BildUndText.pdf\\_127-135.pdf](https://www.gko.uni-leipzig.de/fileadmin/user_upload/musikwissenschaft/pdf_allgemein/arbeitsgemeinschaft/heft7/Heft7_BildUndText.pdf_127-135.pdf)

**Zinkevych, E.** (No date). *The Ukrainian Symphony – Phantom or Reality?* P. 125. Режим доступу: [https://www.gko.uni-leipzig.de/fileadmin/user\\_upload/musikwissenschaft/pdf\\_allgemein/arbeitsgemeinschaft/heft7/Heft7\\_BildUndText.pdf\\_127-135.pdf](https://www.gko.uni-leipzig.de/fileadmin/user_upload/musikwissenschaft/pdf_allgemein/arbeitsgemeinschaft/heft7/Heft7_BildUndText.pdf_127-135.pdf) (дата звернення: 31. 10. 2020).

## РОЗДІЛ ЧЕТВЕРТИЙ



### **ВОКАЛЬНО-ХОРОВА МУЗИКА ОСТАННЬОЇ ЧВЕРТІ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ: ОБРАЗИ, КОНЦЕПТИ, СИМВОЛИ**



## НОВИЙ СТАТУС ЖАНРУ НА МЕЖІ СТОЛІТЬ

**Б**агатовимірність тематики і свобода творчості визначили нові тенденції в розвитку кантатно-ораторіального жанру, який стає полем застосування нових, зокрема авангардних засобів музичної виразності, «включається» у плюралістичне різнобарв'я стильових новацій — неофольклорних, неоромантичних, необарокових, полістилістичних тощо, а також у контекст постмодерністських пошуків, тенденцій «камерності», жанрової дифузії. Свій внесок у розвиток жанру зробили зарубіжні композитори Альфред Шнітке, Родіон Щедрін, Георгій Свиридов, Кшиштоф Пендерецький, Арво Пярт, Мар'ян Кузан, Девід Ленг, Ганс Абрахамсен, Джеймс Макміллан та ін., серед українських — Леся Дичко, Мирослав Скорик, Іван Карабиць, Євген Станкович, Володимир Зубицький, Володимир Рунчак, Ганна Гаврилець та ін.

У країнах Східної Європи значне оновлення тематики музичних творів, пов'язане з процесами демократизації в суспільстві, привело до появи цілої низки творів на тему покаяння за злочини людства в ХХ столітті. У періоди різких соціальних зламів, коли один етап суспільного буття змінюється іншим, виникає потреба в перегляді духовно-ціннісних орієнтирів. У такі моменти історичного розвитку окремих націй і всього людства на поверхню «впливають» ідеї покаяння, які в ХХ ст. набувають епохального значення. Внутрішнє, суто інтимне прагнення до покаяння переростає в загальнолюдське явище. Тепер уже не одна людина, а цілі народи й нації каються за зло, завдане іншим народам. З'явилася навіть нова форма — покаяння за чужі гріхи: молоде покоління кається за негативні вчинки своїх батьків і дідів. Особливого сенсу ідея покаяння набуває в мистецтві, відобразившись у літературних і живописних, театральних, кінематографічних, музичних надбаннях останніх десятиліть ХХ — початку ХХІ століть. З'являється і ціла низка музичних творів, де так чи так ставиться питання гріхопадіння людини. Тільки через духовне очищення людство зможе ввійти в наступну еру свого існування, тільки через покаяння можна спробувати дати життя новим поколінням. Про це — «Вірші покаянні» Альфреда Шнітке, «Покаянний канон ко Господу нашому Ісусу Христу» Арво Пярта, «Реквієм» Едісона Денисова,

«Сім слів Ісуса на хресті» Софії Губайдуліної, опера Родіона Щедріна «Лоліта» за романом Володимира Набокова, твори Гії Канчелі, Авета Тертеряна, а також українських композиторів: Каддиш-реквієм «Бабин Яр» Євгена Станковича, Третій концерт для оркестру «Голосіння», «Молитва Катерини» Івана Карабиця, «Покаянний вірш» для скрипки й струнного оркестру Ігоря Щербакова, твори Володимира Рунчака, Володимира Зубицького тощо.

*Кантата «Історія доктора Йоганна Фауста» Альфреда Шнітке* для контратенора, контральто, тенора, баса, мішаного хору, оркестру та органу (1983) стала певним підсумком у роздумах композитора над проблемами добра і зла, провини та її спокутування, жертвості та покаєння, смерті та духовного безсмертя. Фігура Фауста виявилася для композитора квінтесенцією релігійно-філософської проблематики, що хвилювала його все життя. Як лібрето Шнітке взяв невідому інтерпретацію «Фауста» Гете, а звернувся до найпершої книги про Фауста — «Народної книги» Йоганна Шпіса, створеної ще 1587 р. Для кантати композитор відібрав останні розділи «Народної книги», що в них оповідається про кінець життя чародія, астролога та чорнокнижника Фауста, який підписав угоду з самим дияволом, продавши йому душу (Колпецкая, & Скребкова, 2017). У кантаті використано оригінальний німецький текст, для виконання якого в Росії брат композитора, відомий поет і перекладач Віктор Шнітке зробив еквіритмічний переклад. Щоб витримати оповідь на старовинний сюжет у історичному дусі, композитор використовує структуру барокових пасажів (як у Баха або Шютца), тобто залучає, крім дійових осіб, оповідача, наділяє хор функціями коментатора подій, а також застосовує засоби музичної стилізації, у чому також виявляється необарокова тенденція. Оригінальним виявився підхід композитора до вирішення проблеми диявола. Мефістофель виступає в кантаті в двох іпостасях: диявол, що спокушає (дуже високий, звабливий тенор), і диявол, що насміхається та карає (естрадне контральто з мікрофоном, з відтінком вульгарності).

Кульмінацією кантати є сцена розправи Мефістофеля над Фаустом (№ 7). Спочатку композитор хотів втілити цей епізод експресивною дисонантною музикою в дусі естетики ХХ століття, але зрозумів, що не досягне потрібного ефекту. Щоб передати атмосферу пекельного провалля, світового зла засобами музики, композитор віднаходить оригінальний прийом: він використовує банальну шлягерну мелодію, яку виконує естрадне контральто з мікрофоном у жанрі танго. Пристрасний голос солістки з м'якими глісандо, чуттєво-розв'язний синкопований

ритм акомпанементу, солюючі саксофони — і страшний натуралістичний текст, у якому описуються жахливі подробиці загибелі Фауста. У музиці сконцентровано всі сильнодійні сучасні засоби: дисонантна гармонія, складна поліфонічна техніка, поліритмія, величезні стрибки мелодики; для емоційного «накручування» застосовуються «вигуки» хору, «завивання» оркестру, у якому відчутно виділяється тембр органа, до ритму танго додається воєнізований барабанний дріб. Засоби полістилістики, а саме: стильове пониження («пониження банальністю», за словами самого композитора), шокуючий стильовий контраст між серйозною музикою і відверто легкою, — це саме те, що потрібно було композиторові для створення «диявольської кульмінації». Сила впливу цього «танго смерті» є настільки великою, що заключний домажорний хорал «Так бодрствуйте, бдите!» не створює рівноваги, трагізм переважає.

«Нова фольклорна хвиля» як потужне стильове явище 1960-х – середини 1980-х років зумовила посилений інтерес значної частини композиторів до фольклору, його обробок, перекладень, окремих запозичень або ж художньо-стильового синтезу з використанням народнопісенних тем. Наряду з традиційними обробками народних пісень з'явилися нові форми синтезу професійної композиторської та народної творчості в кантатно-ораторіальному жанрі: стилізація народної пісні; вільна обробка народної пісні із запозиченням лише одного (як правило, початкового) мотиву з фольклорного першоджерела з додаванням до нього нових мелодичних побудов; нарешті, оригінальна авторська композиція на фольклорний текст. У пісенних обробках, хорових сюїтах, кантатах, оригінальних опусах на фольклорні тексти композитори почали використовувати елементи билин, коломийок, частівок, плачів, заклинань та інших архаїчних фольклорних жанрів, які до того майже не траплялися в композиторській практиці. Спостерігалось й розширення арсеналу виразових засобів, збагачення музичної лексики та стильових обривів вокально-хорової музики за рахунок окремих прийомів, запозичених композиторами з фольклору, зокрема, таких як розширений діапазон вокального інтонування з використанням характерних окликів, вигуків, *glissandi*, темброве збагачення спектру хорового звучання завдяки введенню народної манери співу разом або в поєднанні з академічною тощо. У контексті тенденцій неофольклоризму, що «проросли» в музичному мистецтві, виникла своєрідна галузь кантатно-ораторіальної творчості — вокально-симфонічні твори з фольклорною основою (фольклорні кантати, фольклорні хорові концерти тощо).

Ще одна тенденція розвитку кантатно-ораторіального жанру в 1960–1980-х роках пов'язана з прагненням композиторів відійти від набридлого стереотипу масштабних кантат і ораторій радянського зразка, образний стрій яких ґрунтувався на уславленні партійних вождів, комуністичних ідеалів, щасливого життя будівничих соціалізму. Героїчний епос і славильний тон, урочисто-парадна символіка й монументалізм, потужні звукові маси й велетенські виконавські склади відійшли в минуле, поступились місцем лірико-психологічній тематиці й камерним зразкам кантатно-ораторіального жанру. Ця тенденція збіглася в часі з загальною тенденцією всього музичного мистецтва ХХ ст. з його тяжінням до камерності, скорочення кількості частин у творах, зменшення виконавських складів, інструментів оркестру тощо. Тенденція камернізації жанру кантати стала прикметною рисою творчих пошуків ще в 1920-х роках ХХ ст. У цьому контексті варто пригадати камерну кантату «Stabat mater» (1926) польського композитора Кароля Шимановського. Цю тенденцію розвиває Георгій Свиридов, котрий уже з початку 1960-х років остаточно відмовляється у своїй творчості від масштабних кантатно-ораторіальних циклів, надаючи перевагу жанру камерної кантати. Творчість композитора кінця 1960-х – початку 1970-х років тяжіє до філософського світовідчуття, інтимної лірики, «вічних» питань життя і смерті. Композитор створює власний жанровий різновид кантати — три «маленькі кантати» – «Дерев'яна Русь» на вірші Сергія Єсеніна для тенора, чоловічого хору та симфонічного оркестру (1964), «Сумні пісні» на вірші Олександра Блока (1965) та «Сніг іде» на вірші Бориса Пастернака для жіночого хору, хору хлопчиків та симфонічного оркестру (1965). Це циклічні твори невеликого обсягу, підкреслено камерного характеру та звучання. Притаманні авторові лаконізм засобів («нова простота»), точність вираження доведено до граничної межі; надзвичайно зростає значення кожного акорду й навіть звука. Усе ретельно вивірене, відшліфоване; музика зосереджена й піднесена, сповнена витонченої душевності, мудрої гуманістичності.

Послідовниками Свиридова на шляху камернізації жанру кантати стали Володимир Рубін, Дмитро Смирнов, Володимир Рябов, Юрій Євграфов та ін. Традицію камернізації кантатно-ораторіального жанру в 1980–1990-х роках підхоплюють і українські композитори Олег Кива, Ганна Гаврилець, Ігор Гайдено, Святослав Луньов, Юрій Іщенко, Олександр Козаренко та ін.

Особливо помітні зміни в розвитку кантатно-ораторіального жанру сталися в 1990-х роках. Докорінні зміни в духовному житті суспільства, що відбулися в 1980–1990-х роках ХХ ст., зокрема,

скасування заборони на публічне виконання духовної музики, спричинили глибокі перетворення в музичному мисленні й суттєве оновлення жанрової палітри сучасного музичного мистецтва. Відтоді до безперервної у своєму розвитку традиції світської музики додалася духовна, насильно зупинена у своїй історичній еволюції, починаючи з 1920-х років. Отже, глибокі жанрові перетворення, які відбулися в 1990-х роках, були зумовлені суспільною «реабілітацією» християнського світосприйняття, норм релігійної моралі й справжніх цінностей християнської культури. Увагу багатьох композиторів було прикуто до релігійної тематики, а найбільша кількість творів духовного спрямування належала саме до кантатно-ораторіального жанру. З'явилося багато вокально-хорових творів у жанрах духовної кантати й ораторії, хорового концерту, літургії, реквієму, панахиди, меси, музичного житія, а також численні окремі хори на церковно-канонічні тексти або не пов'язані з церковними обрядами. Духовна музика, повернувши собі чільне місце в системі вокально-хорових жанрів, здійснює позитивний вплив і на розвиток музики світського змісту. В останніх десятиліттях дві сфери композиторської творчості — світська й духовна — функціонують одночасно в органічній взаємодії.

Серед світських жанрів переважають вокально-хорові твори малих форм – пісні, хори, поеми, обробки народних пісень тощо, які часто поєднуються в групи, опуси або цикли мініатюр. Залишаються популярними ораторії на історичну тематику, фольклорні кантати та хорові концерти. До нових жанрів належать хорові вокалізи, хорові сольфеджіо та інші зразки безтекстової хорової музики. Зростання популярності цих жанрів в останній чверті ХХ ст. пояснюється певними перевагами безсловесної вокалізації перед вокально-хоровою музикою, в основі якої лежить словесний текст. Не будучи прив'язаною до слова та його конкретного смислового значення, безсловесна вокалізація містить у собі широкі можливості для образних асоціацій і не вимагає перекладу на інші мови. Історичною предтечею цього різновиду вокально-хорової творчості можна вважати Концерт для голосу з оркестром Рейнгольда Глієра.

У композиторській практиці 1990–2000-х років духовна і світська музичні сфери інтенсивно взаємодіють, причому вплив духовних жанрів і образів на світську музику виявляється іноді настільки глибоким, що не завжди дозволяє чітко визначити жанр опусу.

Показовою є творчість естонського композитора **Арво Пярта**. У середині 1970-х Пярт прийшов до нового підкреслено благозвучного стилю, заснованого на найпростіших звукових елементах — тризвуку

й русі по тонах діатонічного звукоряду; Пярт назвав його *tinnabuli* (відлат. «дзвоники») і охарактеризував як «утечув добровільну бідність». Перші ж твори, написані в цьому стилі, — *Arbos, Fratres, Summa, Tabula rasa, Cantus* («Пісня») пам'яті Бріттена для дзвонів і струнних (1977) — принесли Пярту світову популярність і виконуються вельми широко, зокрема й у пізніших авторських редакціях. Стиль *tinnabuli* був розвинутий ним у численних партитурах, пройнятих покірливим і піднесеним релігійним духом; серед найвідоміших — *Pan intervallo* для 4 блокфлейт або органа (1980), *De profundis* для чоловічого хору й органа (1980), *Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Joannem* («Пристрасті за Іоанном» на латинський текст) для солістів, хору, 4 інструментів і органа (1982), *Stabat mater* для 3 голосів і струнного тріо (1985), *Te Deum* для 3 хорів, фортепіано, струнних і магнітофона (1985), 7 антифонів до Магніфікату (на німецькі тексти, 1988), Магніфікат (1989), «Богородице Діво» для хору *a cappella* (1990), Берлінська меса для хору й органа або струнних (1990–1991), «Канон покаянен» для хору *a cappella* (1998). У творчості зрілого періоду композитор експериментує з власною композиторською системою, яка тяжіє до мінімалізму. Глибоко віруюча людина, Пярт пише багато культової музики переважно на канонічні православні тексти, у якій культивує строгість і простоту гармоній та налаштовує на піднесено-медитативний лад, через що стиль його творів кінця ХХ — початку ХХІ століття називають «сакральним мінімалізмом».

Подібний стиль музичного висловлювання виявився близьким американському композитору **Девіду Ленгу** (нар.1957). Одним із найвідоміших творів цього композитора є кантата на сюжет казки Г. Х. Андерсена про замерзлу від холоду дівчинку «*The Little Girl Match Passion*» («Страсті за маленькою дівчинкою з сірниками», 2007) для хору та ударних, яку було відзначено найвищою нагородою США в галузі музичного мистецтва — Пулітцерівською премією 2008 року (*The 2008 Pulitzer Prize Winner...*). На відміну від німецького композитора Гельмута Лахенмана та його опери на цей же сюжет зі сповненою драматичною напругою й різких контрастів стилістикою та соціальними підтекстами (більш детально про цю оперу див. Розділ другий) Д. Ленг розкриває християнське підґрунтя цієї трагічної історії, оповідаючи її як притчу, у якій страждання бідної маленької дівчинки, зневаженої натовпом, піднімаються на вищий план і прирівнюються до страждань Ісуса Христа. Для музичного втілення цієї ідеї композитор обирає шлях поєднання трагічного казкового сюжету з формою «Страстей за Матфієм» Йоганна Себастьяна Баха. У такій версії, за словами

самого Д. Ленга, ця історія може включати інші тексти, крім наративу самої казки — «реакцію натовпу, покайнні думки, висловлювання про загальну скорботу, шок чи каяття. Це показові орієнтири, маркери наших власних реакцій на цю історію, і вони роблять глядачів чимось більшим, ніж просто спостерігачі скорботних подій на сцені» (The 2008 Pulitzer Prize Winner...). Музичний стиль композиторського висловлювання наспівний, принципово благозвучний, дуже нагадує стиль *tintinnabuli* А. Пярта. Хорове письмо Д. Ленга часто супроводжується звуком дзвіночка, а іноді й зовсім акапельне, використовуються засоби мінімалізму, неомодальної поліфонічної техніки, тембрової драматургії. Вокальні партії насичені нескінченними повторами коротких, ніби недомовлених або обірваних висхідних фраз-паттернів, іноді – зі звукообразними ефектами, як, наприклад, повтори приголосних (д-д-д тощо) у першій та одинадцятій частинах, що нагадують стукіт зубів змерзлої людини, або велика кількість пауз і прийоми затухання звучання в останніх номерах кантати.

Вокально-хоровий жанр у його високо духовному прочитанні посідає провідне місце у творчості французького композитора **Мар'яна Кузана** (1925–2005). У своєму доробку М. Кузан звертається здебільшого до тем глибокого морально-філософського змісту, як-от: людина та Бог, людина й Усесвіт, життя і смерть, людина й природа тощо. Для композитора характерна багатоаспектна програмність, що відображує суперечності й соціальні катаклізми епохи ХХ–ХХІ ст. Українській тематиці присвячено ораторії на вірші Тараса Шевченка «Неофіти» (1985, до 1000-ліття хрещення Русі-України), «Псалми Давида» для хору а сарпелла (1990) та «Послання» для мішаного хору, солістів і симфонічного оркестру (1992), а також «Чорнобиль-реквієм» для 4-х солістів, мішаного й дитячого хорів та симфонічного оркестру за поемою Василя Барки (1987–1993). Це – вершинні опуси композитора, написані в пізній період творчості.

*Ораторія «Неофіти»* за поемою Тараса Шевченка для солістів (сопрано, мецо-сопрано, тенора, баритона й баса), мішаного хору та симфонічного оркестру (1985) складається з увертюри, прологу та 14-и частин. Музична мова ораторії походить від різних джерел. Композитор спирається на: 1) традиції західноєвропейської кантатно-ораторіальної та оперної класики (серед стильових орієнтирів композитора — Й. С. Бах, Й. Гайдн, Л. ван Бетховен, Дж. Верді, Р. Вагнер та ін.); 2) канони церковнослов'янської музики; 3) прийоми сучасного музичного письма (використання засобів поліmodalності, алеаторики, сонористики тощо); 4) стилістику українського музичного фольклору.

Українські риси ораторії Кузана найяскравіше виявляються в мелодиці, побудованій на інтонаціях українських народних історичних та ліричних пісень, веснянок, дум тощо. Наближеними до національної стилістики є й принципи розвитку тематизму: серед засобів поліфонії композитор часто обирає імітаційну, гетерофонну або підголоскову фактуру.

Ораторія «Посланіє» на вірші Тараса Шевченка для мішаного хору, солістів (мецо-сопрано, бас-баритон) та подвійного симфонічного оркестру та «Чорнобиль-реквієм» для 4-х солістів, мішаного й дитячого хорів та симфонічного оркестру за поемою Василя Барки – це монументальні грандіозні музичні полотна, у яких композитор, як і в «Неофітах», спирається на широкий пласт українського мелосу.

У «Псалмах Давида» для хору *a cappella* (1990) композитор обрав із переспівів Шевченка 10 псалмів (№ 1, 12, 43, 52, 53, 81, 93, 132, 136 та 149) і створив цикл хорових мініатюр для різних складів хору. Вільний поетичний переспів Давидових псалмів у поезії Тараса Шевченка залишав необмежений простір для фантазії, і композитор скористався цим для створення вельми витонченої і підкреслено індивідуальної стилістики. Біблійний сюжет став для нього лише канвою, котру він значно модернізував завдяки сучасній музичній мові та трансформував відповідно до сьогоднішніх понять про вічні символи. Характерні для української духовної музики мелодичні звороти накладаються в «Псалмах» на сонорно щільні дисонантні вертикальні співзвуччя, серед яких острівці консонантності сприймаються як свіжа звукова барва. Тому цілісний образ багатозначний і невловимий, як у мистецтві символістів, а звичні для нашого вуха пісенні інтонації раптом зазвучали по-французьки елегантно й вишукано.

У стильовому плані музику Мар'яна Кузана вирізняє щирий ліризм, характерні для українського народного мелосу інтонаційні звороти, ладовість, іноді близька до жанру думи. Як композитор ХХ ст. він володів величезним і різноманітним арсеналом сучасної композиторської техніки, але вмиле використання алеаторики, сонористики, додекафонії, мінімалізму та інших засобів не стало на заваді вироблення власної музичної мови. Композиторський стиль Кузана спирається на кілька мовно-стильових шарів: українського фольклору, західноєвропейського музичного професіоналізму та сучасної музики ХХ ст. Дослідники творчості М. Кузана (Грабовський, 1995; Павлишин, 1993; Станішевський, 1991) вбачають специфічні риси творчої індивідуальності композитора в особливому узагальненні діатоніки, що походить від вільного поєднання західноєвропейської

середньовічної традиції та слов'янської народної ладовості. Іншою визначальною рисою стилю М. Кузана є оригінальне поєднання рис українського фольклору та французького імпресіонізму.

## КАНТАТНО-ОРАТОРІАЛЬНИЙ ЖАНР В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ НА МЕЖІ ХХ – ХХІ СТОЛІТЬ

Кантатно-ораторіальний жанр в українській музиці означеного періоду розвивався в руслі основних тенденцій, характерних для усього східноєвропейського музичного простору. Найбільшу за чисельністю групу сформували твори на героїко-історичну та патріотичну тематику: кантата «Дума про Довбуша» для хору та інструментального ансамблю (1971) Валентина Бібіка; «Полтава» для соліста, хору та симфонічного оркестру (1974) Платона Майбороди; ораторії «Заклинання вогню» за поемою Бориса Олійника для баса, мішаного хору та оркестру (1978) та «Земля моя, на ймення Донбас» на вірші українських поетів (В. Сосюри, І. Драча, В. Демидова, А. Кравченка) для солістів, читця, хору та симфонічного оркестру (1980) Івана Карабиця; ораторія «І нарекоша ім'я Київ...» (1982) Лесі Дичко; кантата «Данило — Князь Галицький» (1987) Володимира Губи тощо.

Українські композитори активно відгукнулися і на тенденцію камернізації кантатно-ораторіального жанру, і на неофольклорний рух, розвиток якого в українській музиці триває до сьогодні. Біля витоків неофольклорної тенденції в кантатно-ораторіальному жанрі стояли кантати Лесі Дичко «Чотири пори року» (1973–1975), «Червона калина» та «Карпатська» (обидві — 1975), хорові концерти Володимира Зубицького «Гори мої, гори» (1985–1986) та «Ярмарок» (1987), фольк-кантати Володимира Рунчака «Чумацькі пісні» для баритона та оркестру народних інструментів (1987) та «Голосіння та співаночки» (1989), фольк-кантата Олександра Яковчука для сопрано та оркестру народних інструментів (1991) тощо.

Відчутною в українській музиці кінця ХХ — початку ХХІ ст. стала тенденція камернізації кантатно-ораторіального жанру. У цьому контексті виокремимо такі твори, як кантата для сопрано й камерного оркестру в трьох частинах на вірші Федора Тютчева та Олександра Блока (1973) Валентина Сильвестрова; камерна кантата «Погляд у дитинство» для сопрано й камерного оркестру на вірші Миколи Вінграновського

(1987) Ганни Гаврилець; камерна кантата «Луна» для сопрано, органа та ударних інструментів на вірші Олександра Блока (1988) Валентина Бібіка тощо. У 1990–2000-х потік камерних творів у кантатно-ораторіальному жанрі не вщухає. Творчий доробок Олега Киви збагатився камерними кантатами на вірші Олександра Пушкіна (1993) та Тараса Шевченка (1997). Ігорю Гайденку належить камерна кантата «Шість жіночих пісень» для сопрано, флейти, фортепіано та віолончелі (1992); Святославу Луньову — кантата «Венера» для голосу та камерного оркестру на вірші Емілія Верхарна (1994). Олександр Козаренко створив камерну кантату «П'єро мертвопетлює» на вірші поета-модерніста початку ХХ ст. Михайля Семенка (1994); Юлія Гомельська — камерну кантату «Непрошептани слова» на тексти Олени Матушек (1994). Юрій Іщенко є автором кількох камерних кантат, зокрема «Різдвяної зірки» на вірші Бориса Пастернака, Йосипа Бродського, Івана Буніна, Всеволода Соловйова для сопрано та 6 інструментів у 4-х частинах (2002).

За роки незалежності України відбувся справжній розквіт вітчизняної хорової культури. З кінця 1980-х – початку 1990-х років розпочалася бурхлива хвиля хорового ренесансу, яка сколихнула виконавців, композиторів, музикознавців, величезну слухацьку аудиторію. Скасування заборони на публічне виконання духовної музики сприяло відродженню шедеврів українського духовного мистецтва XVII–XIX століть (зокрема, творів М. Дилецького, М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя, С. Дегтярьова, М. Лисенка та ін.), пропаганді у світі української хорової музики ХХ століття (зокрема, творів К. Стеценка, М. Леонтовича, О. Кошиця, П. Демущького, С. Людкевича, Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, Г. Майбороди та ін.). Висока виконавська майстерність українських хорових колективів, їхні гастрольні поїздки й виступи в різних країнах світу, численні перемоги на престижних міжнародних конкурсах і фестивалях стали свідченням органічного входження національного українського хорового мистецтва в контекст світової музичної культури.

Відродження релігійності як основи духовного буття соціуму зумовило появу значної кількості хорових творів духовно-релігійної тематики. У доробку таких сучасних українських композиторів, як Леся Дичко, Мирослав Скорик, Євген Станкович, Алемдар Караманов, Віктор Камінський, Михайло Шух, Олександр Яковчук, Ганна Гаврилець, Віктор Степурко, Ігор Щербаков, Олександр Козаренко, Юрій Алжнев, Олексій Скрипник та інші з'явилися твори релігійної тематики.

В останні десятиліття українські композитори піднімають теми, яких ніколи не було й не могло бути за радянських часів. Це трагічні сторінки історії України, пов'язані з Голодомором 1932–1933 років, подіями Другої світової війни 1939–1945 років, техногенною катастрофою на Чорнобильській атомній електростанції 1986 року, нове прочитання поезії Тараса Шевченка тощо. За образно-змістовним наповненням сучасна українська хорова музика поділяється на твори духовної та світської тематики, за жанрово-стильовими архетипами – на численні традиційні й новаторські жанри, пов'язані як із канонічними, так і неканонічними текстами.

Серед духовних жанрів увагу українських композиторів привертають:

- *духовна кантата, ораторія* («Страсті Господа нашого Ісуса Христа» О. Козаренка, «Свет во откровение» О. Щетинського, «Скорботна мати» на сл. П. Тичини Ю. Іщенка, «Скорботна мати» на сл. П. Тичини Ю. Ланюка, ораторія «Благодатна Марія» на сл. П. Тичини І. Тараненка тощо);

- *хоровий концерт* («Господи Владико наш» Є. Станковича, «Нехай воскресне Бог!» Г. Гаврилець, «Блаженна людина, що витерпить пробу» Ю. Іщенка, Православний хоровий концерт пам'яті Сергія Рахманінова І. Щербакова тощо);

- *літургія* (Літургії № 1, № 2, «Урочиста літургія» Л. Дичко, «Архиерейська літургія» В. Камінського, «Архиерейська літургія» О. Козаренка, «Літургія святого Йоанна Золотоустого» М. Скорика тощо);

- *реквієм* («Український реквієм» Ю. Шамо, Каддиш-реквієм «Бабин Яр» Є. Станковича, Духовний концерт-реквієм М. Скорика, реквієми В. Рунчака, А. Караманова тощо);

- *панахида* («Панахида за померлими з голоду» Є. Станковича);

- *меса* (приклади у творчості В. Польової, М. Шуха, А. Караманова, В. Степурка та ін.);

- *музичне житіє* («Роздество Іоанна Предтечі» О. Щетинського);

- *окремі хори на церковно-канонічні тексти або не пов'язані з церковними обрядами, як-от: Богородична пісня, кант, псалом, стихи́ра тощо* (твори Б. Фільц, І. Щербакова, А. Гнатишина, О. Козаренка, В. Рунчака, В. Степурка, І. Тараненка, Г. Гаврилець, В. Польової, Л. Дичко, В. Гайдука, В. Зубицького, Є. Станковича, Б. Сегіна, В. Стеценка, О. Щетинського та ін.).

Багатом творам притаманна покаїнна тематика у вигляді ідеї спокутування провини й морального очищення людства від гріхів попередніх поколінь. Найбільший суспільний резонанс викликали такі твори, як Третій концерт для оркестру «Голосіння» та «Молитва

Катерини» Івана Карабиця, Каддиш-реквієм «Бабин Яр», «Чорна елегія», «Панахида за померлими з голоду» Євгена Станковича тощо.

## НЕОФОЛЬКЛОРНІ ОБРАЗИ УКРАЇНСЬКОЇ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ

Нова фольклорна хвиля як стильове явище, пов'язане з епохою шістдесятництва, в українській музиці виявила зовсім не хвильовий характер, адже після потужного «вибуху» творчих експериментів і новацій спаду інтересу до фольклору не сталося. В українській музиці й у 1970-ті, і в 1980-ті, і в 1990-ті роки з'являлися композиції, навіяні українською народною тематикою — текстами, мелосом, обрядами, образами. З'являються такі твори й у 2000-х роках.

Кантата **Лесі Дичко** «Чотири пори року» (1973–1975) — це зразок оригінального прочитання старовинних фольклорних текстів. У творі майже немає музичних цитат, його інтонаційні витоки — в українському календарно-обрядовому фольклорі: веснянках, купальських, обжинкових піснях, колядках і щедрівках. Відповідно до заявленої програми опус поділяється на чотири частини, кожна з яких пов'язана з окремою порою року. Проте структура твору має свої особливості: усередині кожної частини відбувається розшарування на мікроцикли, що є наслідком традиції театралізованого виконання обрядових пісень (Письменна, 2004). Так, в основі 1-ї ч. — «Весна» — лежать дві теми в душі веснянок, а характер їхнього розвитку нагадує подвійні варіації. Сенс музичної драматургії цієї частини — наголошення ідеї масовості свята зустрічі весни. У 2-й ч. — «Літо» — міститься єдина у творі цитата народної купальської пісні «Петрівочка мала нічка», яка розвивається варіаційно. Тричастинну безрепризну форму насичено прийомами народного багатоголосного співу (у другому розділі), перемінною метрикою і синкопованими танцювальними ритмами (у третьому розділі), а також засобами сучасної композиторської техніки, серед яких авторка надає перевагу кластерним співзвуччям, хорovým глісандо тощо. 3-я ч. — «Осінь» — будується як мікроцикл з двох обжинкових пісень, які є близькими інтонаційно. Перша з них («Ой на горі жито») відтворює сцену праці, друга — лірична, про дівчину на виданні Явдошку. Остання, 4-а ч. — «Зима» — також мікроцикл із двох щедрівок із варіантним розвитком кожної — старовинного «Щедрика» з традиційними побажаннями добра та щастя в новому році й сучасного варіанту цього пісенного жанру.

На основі текстів українських народних пісень Західного регіону створено чимало вокально-хорових творів **Володимира Зубицького**, зокрема восьмичастинний Концерт для мішаного хору на народні слова «Гори мої» (1985–1986). Авторське відтворення «образів фольклору», певне переосмислення початкового жанру поетичного тексту виявляється в Зубицького в ліричних зразках (Варакута, 2015). Так, музичне вирішення 1-ї ч. «Гори мої» пов'язане з узагальнено-символічним трактуванням тексту — концентрацією інтонаційних і ритмічних зворотів, характерних як для народнопісенних жанрів, так і для інструментального музикування. Наприклад, неодноразове введення в мелодію збільшеної секунди між третім та високим четвертим ступенями мінору — ознака «думного» ладу; перемінний розмір (5/4, 3/4, 4/4), варіантність низького та високого (дорійського) шостого ступеню — особливості ліричних пісенних жанрів. Авторська тема схожа на справжню народну й завдяки розвиткові шляхом варіювання першого двотакту, що додає звучанню певної імпровізаційності. Хор довершує картину величі Карпатських гір, породжуючи відчуття просторової та звукової перспективи. Жанровими моделями для інших ліричних частин обрано колискову (3-я ч.), плач (5-а ч.), весільну пісню (7-а ч.).

Жанрове вирішення швидких частин визначається образністю та поетичним змістом українських народних коломийок, як, наприклад, у 2-й ч. «Ой вийду я на горбочок», орієнтованій на «чистий» жанр карпатської коломийки. Композитор дбайливо зберігає особливості запального колового танцю, який супроводжується імпровізованим співом, вигуками, тупотінням ніг. Строфа коломийки складається з двох віршів і будується за чітково визначеною музично-словесною схемою: 14-складовий вірш з характерним розділенням головних і другорядних акцентів і цезур. Будова коломийкової періодичності є строго симетричною, розмір — дводольний. У музичній темі коломийки Зубицького, як і в народних зразках, велику роль відіграє заспів, із якого виростає весь музичний матеріал. Коломийковість пронизує музичну тканину інших жартівливих частин концерту: 4-у ч. «Вітер віє», 6-у ч. «Дримба», 8-у ч. «Весілля».

Фольк-кантата **Володимира Рунчака** «Чумацькі пісні» для баритона та оркестру народних інструментів (1987) стала зразком вільного компонування елементів системи народного мислення в інтерпретації народних поетичних текстів, у цьому випадку — текстів чумацьких пісень. Три частини твору утворюють розгорнутий сюжет, який відображує нелегке життя чумака: 1-а ч. «Ой, з-за гори, з-за крутої»

оповідає про збори в далеку путь, хворобу чумака, розлуку з коханою; 2-а ч. — «Ой, чумаче, чумаче» — плач за рідним братом, який загинув під час чумакування; 3-я ч. — «Ой, я чумак нещасливий» — змальовує картину трагічного загулу чумака. Лінія драматичного нагнітання від оповідності першої частини до напруженої моторики фіналу виростає через накопичення драматичної напруги в розвитку ємного й узагальненого тематизму. Скорботно-драматичні інтонаційні звороти пронизують і широкі розспівні епічні теми, і жанрово-танцювальні, і плачеві. Вони ж лежать і в основі драматургічно активної оркестрової партії. Окрім супровідної ролі, нервово-напружена пульсація оркестру, вибухові інтерлюдії, сольні епізоди часто створюють стосовно вокалу поліфонічний шар, який посилює приховану трагедійну експресію образу. Прикладом може слугувати 2-а ч. «Ой, чумаче, чумаче» — трагедійний центр кантати, який має двочастинну будову з плачем у другому розділі. Вираженням і символом страждання, нескінченної туги стає вступна тема ная — народного духового інструмента, здатного передати інтонації стогону та схлипувань, вібрації, невизначеність сексти ладу завдяки чвертьтоновості глісандуючого звука. Національну й жанрову визначеність теми, як і всієї кантати, підкреслено специфічним тембром звучання українських народних інструментів – ная, дрімб, сопілок, бандур, кобз. Інтерпретація текстів чумацьких пісень у фольк-кантаті Володимира Рунчака заснована на синтезі характерних ознак цього жанру з прикметами й особливостями спорідненої за поетикою, виражальними засобами групи історико-героїчних дум із їхніми невільницькими плачами. Виявлення цієї жанрової спорідненості збагатило інтонаційний стрій твору й значно розширило образні межі поетичного першоджерела.

У 1990–2000-х роках розвиток неофольклорної тенденції триває. Оригінальними є її вияви у творчості **Ганни Гаврилець** — авторки музично-сценічного дійства «Золотий камінь посіємо» (1997), фольк-концерту «Кроковеє колесо» для жіночого хору на народні тексти (2004), обробок українських народних колядок і щедрівок. Зокрема, музично-сценічне дійство «Золотий камінь посіємо» — це велика шестичастинна театралізована композиція для солістів, двох дитячих хорів, сучасного балету, ансамблю старовинної музики та симфонічного оркестру. У творі через українську пісню символічно втілено історію України, що сягає корінням прадавніх часів і продовжує творитися сьогодні. Під час написання твору композиторка орієнтувалася на голос відомої української співачки Ніни Матвієнко, а також було задіяно різні за стилями, жанрами й часом появи народні

пісні, крім того, зроблено колаж із музики українського бароко (частин хорових концертів Д. Бортнянського) та сучасних обробок українських пісень Є. Станковича, О. Киви, М. Скорика, Г. Гаврилець. Переосмислення фольклорного матеріалу відбувається в дусі кращих традицій Бортнянського, Березовського, Веделя, Леонтовича, Кошиця та інших композиторів минулого. Блискуча оркестровка, майстерне володіння поліфонією тембрів, елементи театралізації, зіставлення хорового співу, голосу солістки, камерного та симфонічного звучання, завдяки чому досягаються неповторні акустичні ефекти, — увесь цей величезний арсенал засобів музичної виразності дозволив мисткині створити унікальну композицію, яка вкотре довела велич, безцінність і невмирущість скарбів української народної пісні в зразках сучасного мистецтва.

## ТРАГІЧНЕ СВІТОБАЧЕННЯ У ВЕЛИКИХ ЦИКЛІЧНИХ ВОКАЛЬНО-ХОРОВИХ ТВОРАХ

В українській кантаті та ораторії, інших зразках вокально-хорового жанру в 1990–2000-і роки спостерігається значне збільшення кількості творів, які віддзеркалюють трагічне світовідчуття сучасних митців. Особливо помітною стає ця тенденція в порівнянні з попереднім періодом історії української музики, коли жанри, пов'язані зі словом, часто створювалися до певних дат радянського святкового календаря і використовувалися в ідеологічних цілях. Чи не єдиною трагічною темою в радянській ідеології вважалася пам'ять і скорбота за загиблими в роки Другої світової війни. У 1990-х роках перелік трагічних тем української історії, які пробуджують творчі інтенції композиторів, починає збільшуватися, до нього додаються замовчувані або заборонені раніше теми Голодомору, Чорнобильської аварії, християнської моралі тощо.

«Молитву Катерини» Івана Карабиця для читця, дитячого хору та симфонічного оркестру написано 1992 р. для конкурсу творів, присвячених трагічним подіям історії України — Голодомору 1932–1933 років, що проводився в межах Міжнародного музичного фестивалю «Київ Музик Фест». Автором тексту й виконавицею ролі читця стала відома українська письменниця Катерина Мотрич. Уведенням у партитуру читця Карабиць продовжив тенденцію оновлення в ХХ ст.

кантатно-ораторіального жанру, започатковану І. Стравінським (опера-ораторія «Цар Едип»), підхоплену в 1960-х роках Р. Щедріним («Поеторія») та іншими композиторами. Трагедійний пафос віршів Катерини Мотрич у авторському виконанні дозволив композиторові досягнути надзвичайно сильного емоційного впливу на слухача. Драматургія «Молитви Катерини» будується за принципом образно-тематичного контрасту: від образів смерті, спустошеної землі, мертвої тиші, скорботних інтонацій траурного маршу в 1-й частині через драматичну напругу 2-ї частини, пов'язаної зі зневірою в Бога, повною руйнацією моральних норм людства, образами плачу, стогону, крику, хаосу (використовуються засоби хорової алеаторики) до поступового заспокоєння і просвітлення в 3-й частині, в якій ніби відбувається філософське осмислення трагедії, покаяння й очищення через молитву (у фіналі як нагадування проводяться теми з 1-ї частини) (Вільчинська, 2003). Тематичні арки, безперервний симфонічний розвиток музичної тканини, використання засобів алеаторики, тембрової драматургії, посилення ролі оркестру — усе це дозволяє говорити про симфонізацію жанру кантати в творчості Івана Карабиця.

Низку кантатно-ораторіальних творів **Євгена Станковича** присвячено трагічним сторінкам історії України: Каддиш-реквієм «Бабин яр» для тенора, баса, хору та оркестру на вірші Дмитра Павличка (1991); «Чорну елегію» для хору та оркестру на вірші Павла Мовчана (1991, твір присвячено Чорнобильській трагедії 1986 року); «Панахиду за померлими з голоду» для солістів, двох мішаних хорів, читця та симфонічного оркестру на вірші Дмитра Павличка (1993).

Зокрема, Каддиш-реквієм «*Бабин яр*» було створено до 50-річчя трагедії в Бабиному Яру під час Другої світової війни (другу редакцію твору здійснено в 2010 р. до 65-річчя трагедії). Масштабна композиція твору складається з оркестрового вступу та семи частин, що виконуються аттаса: «Владико світла», «Ми тут лежимо», «Буде суд», «Похилений вітром осіннім», «Мойсею сивий», «Возрадуйтеся», «Великий Боже». У Каддиш-реквіємі «Бабин Яр» є багато перекличок з іншими творами композитора. Наприклад, засіб хорового скандування тексту по складах у кульмінаційній третій частині «Бабиного Яру», «Буде суд» уперше був використаний Станковичем у його епіко-філософській «Третій симфонії» «Я стверджуюсь» на вірші Павла Тичини. В інструментальних розділах «Бабиного Яру» багато тремтливих соло у флейти та скрипки, що є уособленням авторського голосу (як і в більш ранніх симфонічних та камерних творах композитора). А найбільш яскравим музичним образом, що проходить через усі сім частин твору, є вражаюча траурна хода (Крамаренко, 2013).

Багато кантатно-ораторіальних творів українських композиторів останньої третини ХХ століття на історичну тематику написано на вірші Тараса Шевченка. Це, зокрема, твори Мирослава Скорика, Віталія Губаренка, Левка Колодуба, Лесі Дичко, Євгена Станковича, Валентина Сильвестрова, Івана Карабиця та ін. Зокрема, монументальну кантату-поему «Гамалія» **Мирослава Скорика** для мішаного хору, сопрано, тенора та симфонічного оркестру (2004) створено за однойменною поемою Тараса Шевченка, яка належить до раннього періоду творчості поета (1842). Історичні події доби Козаччини подано як оповідь про визволення бранців козаками на чолі з отаманом Гамалією з турецької неволі. Висвітлені в поемі трагічні колізії отримують позитивну героїчну розв'язку, яка нечасто трапляється в історичних сюжетах Шевченка. Багатшаровість образності й символіки поетичного першоджерела (зокрема, поєднання епічної фольклорно-думної основи з іншими жанрово-стильовими елементами національного фольклору – ліричними, історичними, жартівливими піснями, а також ознаками поширених у тогочасній європейській романтичній поезії жанрів оди, драматичного монологу тощо) «проростає» в музиці Мирослава Скорика в багатовимірну з погляду втілених мелодико-інтонаційних і жанрово-стилістичних джерел цілісну поемну форму. Л. Кияновська розрізняє в цьому творі шість основних жанрово-стилістичних рівнів, які взаємодоповнюються, перетинаються, діалогізують між собою: думна речитація, побудована на вільно-імпровізаційному, декламаційному розспівуванні тексту; експресивний театралізований речитатив, який частіше доручається солістам; жартівливо-танцювальна сфера; лірично-пісенні фрагменти, позначені як рисами українського романсу, так і оперної експресії; звороти історичних (козацьких) пісень, як героїчно-маршові, так і урочисто-прославні; хоральність, наближена до манери українського духовного концерту ХVІІІ ст. (Кияновська, 2008). Кульмінаційним епізодом контрастної драматургії кантати-поєми є молитва козаків, у якій вони благають Бога про порятунок на чужині, причому просять захистити не лише їх особисто, але й усю Україну.

*Елегія «Плач мовчазного майдану»* для сопрано та симфонічного оркестру на тексти листів блаженного Омеляна Ковча (2015) **Ігоря Щербакова** — це твір, написаний на замовлення Міністерства культури та національної спадщини Польщі з нагоди 70-річчя звільнення концтабору Майданек. Це твір великої трагедійної сили, який звучить як «гімн нескореності й незламності людського духу» (Василенко, 2016). Тема гуманізму й жертвовності, любові й віри, духовної краси та величчя людини — ось провідні духовні константи твору І. Щербакова. Тематика

**FILHARMONIA**  
im. Henryka Wieniawskiego w Lublinie  
Dyrektor Naczelny JAN SĘK Dyrektor Artystyczny WOJCIECH RODEK

Sobota, 14 listopada 2015r. godz. 19.00, Aula Collegium Maius Uniwersytetu Medycznego  
ul. K. Jaczewskiego 4 /karnet miesięczny/

**GENOCYD**  
**TRYPTYK O KANONIE NADZIEI**

ORKIESTRA SYMFONICZNA FILHARMONII LUBELSKIEJ  
CHÓR FILHARMONII im. H. Wieniawskiego „Lutnia Lubelska”  
ELŻBIETA KRZEMIŃSKA - przygotowanie chóru

**EWA MAJCHERCZYK**  
sopran  
**WOJCIECH RODEK**  
dyrygent

Program:  
R. Kiknadze – Hymn *Psalm pochwały prawości* – prawykonanie  
I. Szczerbakow – Elegia *Lamentacja z majdanu milczenia* – prawykonanie  
P. Bańka – Litania *Ekstaza do świętego z feretronu* – prawykonanie  
F. Schubert – VIII Symfonia h-moll *Niedokończona D 759*

Афіша прем'єрного виконання Елегії «Плач мовчазного майдану» Ігоря Щербакова в Люблінській філармонії (Польща) 14 листопада 2015 року

Другої світової війни приваблювала увагу багатьох композиторів, які написали визначні музичні твори викривального пафосу та яскравої антифашистської спрямованості (Шостакович, Барток, Шенберг, Мессіан, Онеггер, Лятошинський, Станкович та ін.). І. Щербаков стає достойним продовжувачем цієї традиції.

Літературна основа твору вражає своєю надзвичайною філософською глибиною та екзистенційною пронизливістю: це — фрагменти листів греко-католицького священика Омеляна Ковча (1884–1944), закатованого в роки Другої світової війни у фашистському концтаборі Майданек.

Історія життя і смерті цієї мужньої і сильної духом людини неймовірна: під час німецької окупації Галичини священник О. Ковч, незважаючи на заборону окупаційної влади, рятував від смерті сотні євреїв, здійснюючи обряд хрещення і видаючи їм метричні виписки із церковних книг про хрещення. Також він мав сміливість звернутися з листом до Гітлера із засудженням нацизму, масових вбивств євреїв і вимогою відвідувати представників цієї національності в гетто. Цей лист став приводом для арешту та ув'язнення священника 1942 року у Львові, а згодом — переведення його до концтабору Майданек. Незважаючи на тортури й виснажливу працю, він таємно продовжував свою душпастирську місію, допомагав не тільки євреям, а й росіянам, полякам, литовцям, представникам інших національностей. Омелян Ковч мав можливість звільнитися з концтабору завдяки клопотанням родини й митрополита Андрея Шептицького, але не зробив цього, вбачаючи в духовній місії своє призначення. До останніх днів життя він сповідав і причащав в'язнів концтабору, молитовно втішав їх перед стратою. 2001 року Папа Римський Іоанн Павло II проголосив отця Омеляна Ковча блаженным священномучеником, а 2009 року Українська греко-католицька церква визнала його покровителем душпастирів.

Образ священника є центральним у трагедійному творі І. Щербакова. З листів О. Ковча до рідних композитор обрав найбільш вражаючий фрагмент, у якому священник пояснює свою відмову рятуватися від концтабору: «Я вдячний Господу за його доброту до мене. Поза небесами, це єдине місце, де я хотів би бути. Тут ми всі рівні: поляки, євреї, українці, росіяни, литовці чи естонці. Я єдиний священник між ними. Навіть не можу собі уявити, як тут буде без мене... Тут я бачу Бога, який є один для всіх нас, без огляду на наші релігійні відмінності. Можливо, наші церкви є різні, але той самий Великий і Всемогутній Бог править усіма нами. Коли я відправляю літургію, вони всі моляться. Вони умирають по-різному, і я допомагаю їм перейти цей маленький місточок до вічності. Я дякую Богові тисячу разів на день за те, що послав мене сюди. Я більше Його ні про що не прошу...» (Бірчак, & В'ятрович, 2019).

За жанром твір І. Щербакова для сопрано та симфонічного оркестру має всі ознаки кантати, однак сам композитор задекларував у партитурі жанрову приналежність свого твору як «елегія». І дійсно це є зразок лірики, але не меланхолійного, як зазвичай, а медитативного, філософського, сповідально-скорботного характеру.

Вступний розділ твору вводить слухача в молитовний стан. Загальна статичність драматургії цього фрагменту створюється

завдяки специфічній тембровій драматургії: в оркестровій партитурі початковий кластер струнних і вібрафона змінюється тембрами флейти, скрипок (їхні партії насичені інтонаціями *lamento*, далі — тремолоючим звучанням), труби з сурдиною, ксилофона. Особливою оркестровою барвою і, водночас, структуротворчим чинником композиції твору є тембр дзвонів, укралення якого в музичну тканину довершують лірико-філософський контекст прологу й у подальшому розвитку завжди сигналізують про початок нових розділів форми. На фоні тембрових метаморфоз і протяжних акордів оркестру вступає солістка із тихою молитвою «*Kyrie eleison*» («Господи, помилуй») — лейтмотивом усього твору. Обрання І. Щербаковим саме цієї частини католицької меси для лейтмотивного проведення вказує на міцний зв'язок із класичною кантатно-ораторіальною традицією та глибоку символічність, пов'язану з конотаціями цього піснеспіву в світовій музичній літературі (зокрема у творчості Й. С. Баха, В. А. Моцарта й багатьох інших композиторів-класиків).

Початкові фрази солістки зі словами вдячності Господу й поступове наростання експресії приводять до першого тривалого епізоду. Три-вожні фігурації скрипок у поєднанні з ударними слугують супроводом для уривчастих, синкопованих фраз сопрано («Тут ми всі рівні...»), які виписані в мінімалістичній репетитивній техніці. Розвиток цього епізоду з нагнітанням напруги за рахунок щоразу вищого регістру в сопрано, додаванням малого барабана та інших засобів драматизації веде до кульмінації – унісонного скандування одного звуку скрипками й удару гонга. Цей епізод — єдиний у творі, який опосередковано описує страшний табір смерті, тому поява воєнізованого барабанного дробу в партитурі символізує жорстокість і агресивність злочинного фашистського режиму. Подібний прийом використовували Д. Шостакович у знаменитій Сьомій симфонії, Б. Лятошинський у Третій симфонії, інші композитори ХХ століття.

Зміщення кульмінації ближче до початку твору дає композиторові можливість зосередитися на внутрішніх переживаннях і роздумах головного героя в наступних розділах. Тому вони мають медитативний, зосереджено-проникливий характер. На фоні спаду звучності один за одним ідуть кілька ліричних епізодів сопрано в супроводі сольюючих інструментів: спочатку в дуєті з флейтою на тлі вібрафона («Я єдиний священник...»), потім також із флейтою, але з додаванням труби з сурдиною, ксилофона та дзвонів («Тут я бачу Бога...»), ще далі — у супроводі тремоло скрипок («Коли я відправляю святу літургію...»). Темброва драматургія, підсилена символікою тексту, досягає апогею

в заключних епізодах твору, у яких тембри дзвонів і флейти починають домінувати. Зокрема, фразу «Вони умирають...», яку солістка повторює кілька разів (повтори символізують численні жертви фашистських концтаборів), за кожного проведення супроводжують удари дзвонів. Звучання флейти соло на словах солістки «Місточок до вічності» викликає яскраву алузію до знаменитої Мелодії Орфея з однойменної опери К. В. Глюка. Остання фраза сопрано «Я дякую Богові...» на фоні флейти й гобоя перекидає змістовну та тематичну арку до початку твору. Кілька разів повторюється лейтмотив-благання до Господа «Kyrie eleison», оркестрове звучання поступово згасає, з усієї маси інструментів залишаються лише дзвони й вібрафон, чиї лунки звуки розчиняються у просторі.

У стильовому плані в Елегії «Плач мовчазного майдану» чути діалогічний перегук епох, який відлунює у трагічному сучасному бутті. У творі простежуються необарокові риси, що помітно в опорі на принципи Бахівських пасіонів і Меси сі мінор, оперну традицію Глюка («Орфей і Евридика»), але водночас здається, що в цьому творі задіяні інтонаційні словники всіх епох від бароко до сучасності. Майстерне оркестрування і специфічна темброва драматургія, використання найсучасніших композиторських технік вказують на приналежність цієї музики до інтонаційного тезаурусу нового ХХІ століття.

## СИМВОЛИ ПАМ'ЯТІ І СВОБОДИ У ВОКАЛЬНО-ХОРОВІЙ ТВОРЧОСТІ

Духовні цінності, пов'язані з самоідентифікацією нації через особистість, прагненнями до незалежності і свободи, завжди були маркерами українського національного духу. Тому історичні події, що віддзеркалюють тривалу національно-визвольну боротьбу українського народу, образи духовних провідників нації, лідерів народних повстань та їхня подвижницька діяльність у ім'я свободи упродовж ХХ століття часто привертали увагу українських композиторів і ставали джерелом натхнення в різних жанрах. Чимало творів історико-патріотичної тематики було в доробку Романа Сімовича: балет «Сопілка Довбуша» (1948), Четверта «Героїчна» симфонія, присвячена Северинові Наливайку (1954), симфонічні поеми «Максим Кривоніс», «Довбуш», фортепіанна фантазія, у якій втілено образ гетьмана Петра Конашевича-Сагайдачного тощо. В оперному та вокально-хоровому жанрах варто

згадати такі твори українських композиторів, як опера «Богдан Хмельницький» (1951) Костянтина Данькевича, вокально-симфонічна поема «Запорожці» (1954) Георгія Майбороди, кантата «Слава Мазепі» (1959) Миколи Фоменка, «Дует Мазепи і Мотрі» (1972) Сергія Яременка, опера-ораторія «Довбуш» (1996) Петра Петрова-Омельчука тощо.

У новітній історії, особливо з початку ХХІ століття, незважаючи на те що Україна є незалежною державою, боротьба українського народу за свободу й демократичні цінності триває, і це знаходить відгук у душах митців, стає приводом для творчої рефлексії в композиторській практиці. Мистецьким резонансом подій Помаранчевої революції 2004 року став симфонічний твір «Pietoria sinfonica» (2005) В. Петрова-Омельчука, боротьба українців за своє європейське майбутнє і трагічні події Євромайдану 2014 року, пов'язані з розстрілом мирних демонстрантів і протистоянням народу та влади, знайшли віддзеркалення в хоровому творі Валентина Сильвестрова «Майдан — Київ» (2014) пам'яті Героїв Небесної Сотні, «Піснях Небесних Душ» для кларнета та великого симфонічного оркестру (2015) Івана Тараненка, «Небесному Щедрику» для карильйону, мішаного дитячого хору, симфонічного оркестру та саундтреку зі звуками Майдану Незалежності (2016) Івана Небесного, «Покаянному псалмі» (2016) Мирослава Скорика, хоровій симфонії на канонічні тексти для солістів та мішаного хору «Світлі піснеспіви» (2016) Вікторії Польової, «Трьох етюдах зими» для голосу (сопрано) та симфонічного оркестру (2017) Лесі Дичко з присвятою Героям Небесної Сотні та інших творах.

Циклічний 15-частинний хоровий твір «Майдан — Київ» (2014) пам'яті Героїв Небесної Сотні Валентина Сильвестрова написано на тексти поезій Михайла Вербицького, Тараса Шевченка, сакральні православні й католицькі тексти. Загалом твір витримано в типовій для стилю В. Сильвестрова медитативній естетиці, однак загальна концепція є далекою від простого занурення в медитативні стани й утечі від реальної дійсності. Цим твором композитор висловлює свою патріотичну громадянську позицію і віддає шану пам'яті Героям Небесної Сотні — загиблим на Майдані Незалежності в Києві під час протистояння беззбройних українців озброєним загонам спецпризначенців у боротьбі за європейський шлях розвитку України. У творі використано цілу низку текстових імагем, які мають велике значення для українців як важливі культурні й духовні символи, які слугують справі консолідації нації, утвердження України як соборної незалежної держави. Одним із них є відомий вірш Павла Чубинського «Ще не вмерла України і слава, і воля», який став основою сучасного Гімну

України. Цей текст з'являється в авторській музичній інтерпретації В. Сильвестрова в його хоровому творі 5 разів — у першій, четвертій, сьомій, одинадцятій і чотирнадцятій частинах. Він звучить своєрідним рефреном, який знов і знов повертається, долаючи трагічні, скорботні й молитовні епізоди та утверджуючи ідею невмирущості українського духу й самого українства. Помітною є образна трансформація цього рефрену від більш стриманого звучання на початку твору до урочистого, парадного в кінці, у якому відчувається дзвонівість як специфічна темброва барва (одинадцята й чотирнадцята частини). У другій частині циклу використано відомий вірш Тараса Шевченка «Борітеся — поборете», який неодноразово ставав основою музичних творів національної спрямованості як символ боротьби українського народу за свою за свободу (зокрема, цей текст використовується в І. Карабиця в опері-ораторії «Київські фрески»). Декілька частин циклу В. Сильвестрова присвячено релігійним образам покаяння і молитви. Наприклад, шосту частину написано на тексти православних молитов «Трисвяте» («Святий Боже, святий кріпкий, святий безсмертний, помилуй нас») і «Слава Отцю, і Сину, і Святому Духу...», у тринадцятій частині використано канонічний текст головної молитви православних християн «Отче наш». Дев'яту частину циклу написано на канонічний текст однієї з частин католицької меси «Реквієм етерна». Важливе драматургічне значення у творі мають епізоди сопрано соло (III, VIII, XV частини) як вираз невимовного смутку, туги, жалю за загиблими Героями. В останній, п'ятнадцятій частині твору В. Сильвестров використовує символічно-алегоричні та звукообразальні засоби, трактуючи хор то як відлуння інтонацій сопрано, то надаючи хоровому звучанню колісковості, то імітуючи хоровими засобами звучання птахів — символ свободи й мрій про щасливе майбутнє.

Леся Дичко у творі «Три етюди зими» на вірші А. Короліва для голосу та симфонічного оркестру з присвятою Небесній Сотні (2017) намагається воскресити в пам'яті трагічні для України події трьох місяців зими 2014–2015 років і через образи зимової природи виразити невимовну тугу за загиблими Героями. Похмуре звучання флейти соло на тлі тривожного тремоло скрипок розпочинає першу частину триптиху, яку побудовано за принципом чергування інструментальних епізодів і фраз солістки (сопрано). У другому інструментальному епізоді соліє кларнет, у виконавській манері якого відчутні риси імпровізаційності. Звукова хвиля-сплеск у скрипки й струнних викликає яскравий зоровий образ — не то порив вітру, не то круговерть заметілі. Інший звуковий пласт — довгі скрипкові звуки на фоні

дзвонів та ударних. Присутність тембру дзвонів у цій нібито пейзажній звуковій замальовці перемикає увагу слухача у сферу трагічних конотацій, оскільки цей тембр часто використовується в контексті трагедійних образів і звучань. Дзвонівість не зникає до самого кінця першої частини, постійно залишається у звуковому полі, додаючи трагічних барв зимовому пейзажу грудня. Контрастний настрій вносять у твір світлі лірико-поетичні образи другої частини триптиху, яка відтворює святкову новорічно-різдвяну атмосферу січня. Прекрасна початкова лірична мелодія скрипок на словах солістки «Тихо, браття, приступаймо» налаштовує на таїнство Щедрого вечора. В оркестровий супровід цієї жвавої частини, насиченої тембровим різноманіттям барв струнної групи, уплетено всесвітньовідомий мотив «Щедрика» Миколи Леонтовича. Піднесено, святково, урочисто звучать традиційні тексти щедрівок із побажаннями добра, щастя і радості в партії солістки в авторській обробці Лесі Дичко. Третя частина — «Лютий» — повертає настрої суму й тривоги, які панували в першій частині. Образно-сміслова арка підкреслюється тембральними засобами, оскільки знов поперемінно грають соло то флейта, то кларнет на фоні струнних, як це було з початку твору. Проте у фіналі кількість сольних епізодів збільшується, додаються нові інструменти, які грають соло. На словах солістки «Цей перший сніг, він впаде невагомо, неспішно осідає біля ніг» грають свої прекрасні сумні мелодії по черзі скрипка, віолончель, знов скрипка, арфа. Далі текст у партії солістки драматизується за рахунок уведення полярних образів — світу, що веселиться, і невинних людських жертв: «А як би веселився світ, якби не рання кров на ньому, що так пече, схиляє до молитви...». І далі: «Терпіння чаша випита до дна, і кожен день загострений, як бритва, і кожен день лунає інший плач...». Наступний вокаліз солістки без слів, із низхідними пониклими інтонаціями є символічним оплакуванням загиблих на Майдані. Після динамічного сплеску (на словах «Пекло днів таких») настає спад. Наприкінці твору повертається тембр дзвонів як своєрідний маркер пам'яті. Епізоди флейти соло на тлі тремоло скрипок і дзвонів, потім — сольні фрази кларнета, скрипки — утворюють тематично-темброві арки до початку третьої частини й усього твору. В останніх тактах похмурість і трагізм зникають, звучання поступово просвітлюється, символічно утверджується віра в можливість досягнення ідеалів свободи, за які віддали свої життя Герої Небесної Сотні.

Дослідивши певну кількість зразків кантатно-ораторіального жанру в Розділі четвертому, ми дійшли висновку, що й у зарубіжній,

і в українській музиці ці жанри є носіями глибоких філософських ідей, широкого обсягу тем, ідей і образів, які віддзеркалюють різні, часто – трагічні аспекти людського буття. У кантатно-ораторіальній творчості, яка є синтезом музичного й вербального текстів, наявне різноманіття літературно-поетичних імагем від біблійних текстів («Псалми Давида» М. Кузана), казок («Страсті за дівчинкою з сірниками» Д. Ленга), старовинних пластів фольклору (твори Лесі Дичко, В. Зубицького, В. Рунчака, О. Киви, О. Яковчука, Г. Гаврилець та ін.) до зразків епістолярію («Плач мовчазного Майдану» І. Щербакова) та авторської поезії і текстів Тараса Шевченка («Неофіти», «Посланіє» М. Кузана, «Гамалія» М. Скорика тощо), Дмитра Павличка («Бабин Яр», «Панахида за померлими з голоду» Є. Станковича), Павла Мовчана («Чорна елегія» Є. Станковича), Катерини Мотрич («Молитва Катерини» І. Карабиця) та інших. Досить несподіваним стало виявлення в кантатно-ораторіальній музиці імагеми, пов'язаної з танцем, а саме – танго, яке уособлює образ зла в кантаті «Історія доктора Іоганна Фауста» А. Шнітке. Показовою в плані різноманіття імагем трагічного є сучасна українська вокально-хорова музика, у якій представлено численні твори, присвячені таким трагічним подіям української історії, як Голодомор 1932–1933 років (твори В. Губаренка, І. Карабиця, Є. Станковича, Л. Колодуба, В. Бібіка та ін.), аварія на Чорнобильській атомній електростанції («Чорнобиль-реквієм» М. Кузана, «Чорна елегія» Є. Станковича), Євромайдан та Революція Гідності (твори В. Сильвестрова, В. Польової, М. Скорика, Лесі Дичко та ін.).

Провідними імаготемами для кантатно-ораторіальної творчості А. Шнітке є добро і зло, провина та спокута, жертвовність і покаяння, смерть і безсмертя; для М. Кузана — життя і смерть, людина й природа, людина та Бог, людина й Усесвіт; для Д. Ленга — байдужість, холодність, нерозуміння суспільства, страждання самотньої людини, покаяння. Українська музика ґрунтується на біблійних, героїко-історичних, патріотичних, духовно-релігійних імаготемах, у яких значне місце відведене трагічним образам, а також народним звичаям і обрядам.

Імаготипи як важлива антропоцентрична категорія імагосфери представлені в розглянутих зразках кантатно-ораторіального жанру «вічними» образами Фауста та Мефістофеля в А. Шнітке, бідної дівчинки з сірниками в Д. Ленга, священнослужителя-праведника в І. Щербакова.

### *Використані джерела за Розділом четвертим*

**Берегова, О.** (2013). *Інтегративні процеси в музичній культурі України ХХ–ХХІ століть*: монографія. К.: Інститут культурології НАМ України. 232 с.

**Берегова, О.** (2015). Особливості композиторського стилю Івана Карабиця в контексті тенденцій розвитку української культури останньої третини ХХ століття. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського. № 2 (27). С. 46–61.

**Бірчак, В., & В'ятрович, В.** (2019, 26 березня). Омелян Ковч – священик, патріот та праведник. *Історична правда*. Режим доступу: <https://www.istpravda.com.ua/articles/2019/03/26/153881/> (дата звернення: 29. 10. 2020).

**Варакута, М.** (2015). Хоровий концерт «Гори мої» В. Зубицького: жанрово-стильові аспекти трактовки жанра в сучасній українській музиці. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*, вип. 10. С. 27–36.

**Василенко, Ю.** (2016, 27 червня). *Про відкриття фестивалю «Прем'єри сезону» і не тільки*. *Music Review Ukraine*. Режим доступу: <http://www.m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/39A82A440B96CB1BC2257FDF002C9730?OpenDocument> (дата звернення: 31. 10. 2020).

**Вільчинська, О.** (2003). Іван Карабиць. «Молитва Катерини»: історія створення, особливості жанру та драматургія. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, вип. 31: *Vivere memento* (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця. К.: Центрмузінформ. С. 162–166.

**Грабовський, В.** (1995). «Французький українець». *Музика*, № 6. С. 23.

**Кияновська, Л.** (2008). *Мирослав Скорик: людина і митець*: наукове видання. Львів. 588 с.

**Колпецкая, О., & Скребкова, К.** (2017). «История доктора Иоганна Фауста»: литературные источники кантаты Альфреда Шнитке. *Новая наука: теоретический и практический взгляд*, № 2. С. 168–171.

**Коновалова, І.** (2015). Творчість В. Рунчака: сутність, контексти, суб'єктивно-особистісні проєкції. *Мистецтвознавчі записки*, вип. 28. С. 51–57.

**Крамаренко, О.** (2013). Духовна хорова творчість Є. Станковича у контексті сучасного історико-культурного процесу. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтва*, вип. 1. С. 195–198.

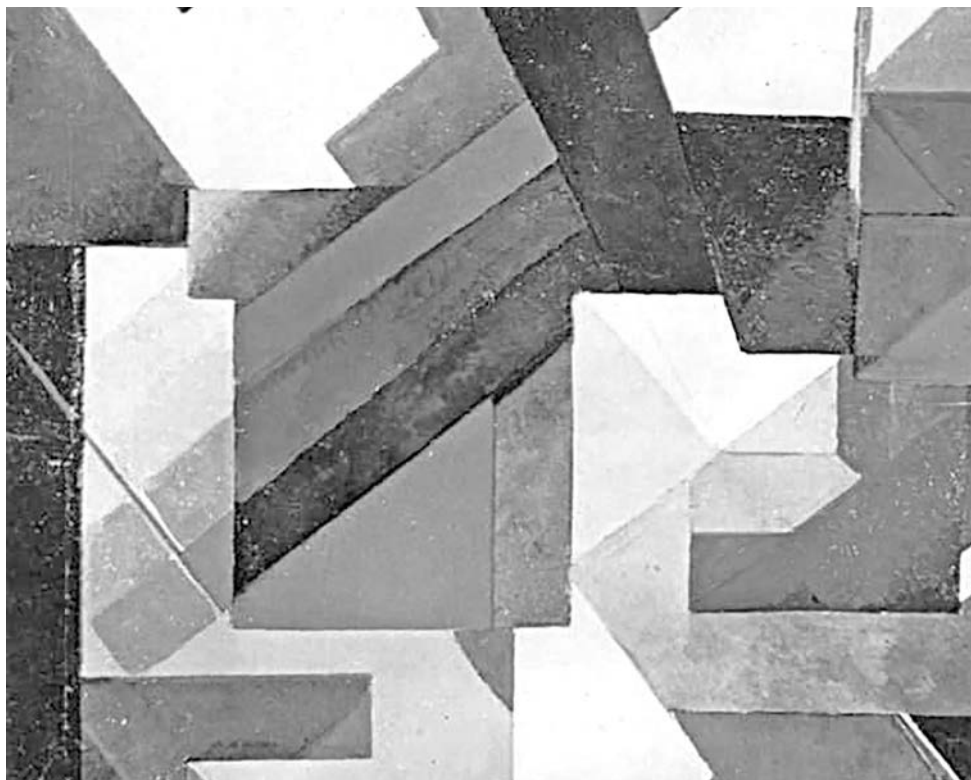
**Павлишин, С.** (1993). *Композитор Мар'ян Кузан*. Львів: Навчально-виробничі майстерні Львівського поліграфічного технікуму. 135 с.

**Письменна, О.** (2004). *Музична мова хорових творів Лесі Дичко*: автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03; Львівська держ. музична академія ім. М.В.Лисенка. Львів. 16 с.

**Станішевський, Ю.** (1991). Маєстро з Парижа. *Музика*, № 2. С. 12–13.

**The 2008 Pulitzer Prize Winner in Music: The Little Match Girl Passion, by David Lang**. Режим доступу: <https://www.pulitzer.org/winners/david-lang>

РОЗДІЛ П'ЯТИЙ



**КАМЕРНА МУЗИКА  
ОСТАННЬОЇ ЧВЕРТІ ХХ –  
ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ  
У ПРОСТОРИ ЕКСПЕРИМЕНТІВ І НОВАЦІЙ**



## КАМЕРНА МУЗИКА УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ У ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВИХ ПРОЦЕСАХ 1990-2000-Х РОКІВ ТА СВІТОВОМУ КОНТЕКСТІ

Камерна музика як цілком самодостатня, психологічно заглиблена і з галузь творчості цікавила композиторів у різні часи; для багатьох із них камерний жанр нерідко ставав творчою лабораторією, у якій відбувалися складні процеси пошуку, відбору й шліфування нових ідей. Знайдені в камерних композиціях концепційно-драматургічні прийоми часто діставали поштовх до подальшої розробки в симфоніях. У зв'язку з кризовими явищами в симфонічному жанрі в 1990-х роках українські композитори починають приділяти більш пильну увагу жанрам камерної музики, які досягають справжнього розквіту. Цьому сприяла й поява в Україні великої кількості нових високопрофесійних камерних оркестрів, ансамблів («Київська камерата», «Київські солісти», «Київський камерний оркестр», «Archi», «Рикошет», «Нова музика в Україні», Струнний квартет імені М. В. Лисенка, «Лятошинський тріо» тощо), а також діяльність деяких виконавців-солістів. Позначені розмаїттям стилів і написані для найрізноманітніших інструментальних складів, численні камерні твори цього періоду віддзеркалюють калейдоскопічність картини сучасного світу доби постмодернізму.

Камерний жанр дає сучасним композиторам можливість для втілення якнайширшого образного змісту. В основі багатьох камерних творів лежить філософська ідея осмислення стосунків людини з суспільством та природним оточенням. Болісно переживаючи негативні зміни в суспільстві на зламі століть, композитори часто не знаходять варіантів вирішення проблеми «людина і світ», відчують приреченість і песимізм, бачать ситуацію в трагічному світлі. В очікуванні можливого «кінця світу» й загибелі всього людства, спричиненого загрозами тероризму та ядерного знищення життя на планеті, виникає трагедійність особливого плану, якої ще ніколи не було в попередні епохи, бо якими б спустошливими не здавалися війни чи інші соціальні катаклізми, завжди залишалася впевненість, що людська цивілізація виживе. На зламі століть і тисячоліть людство втрачає цю впевненість, тому багатьом творам

притаманні відчуття безвиході, трагедійно-апокаліптичні образи. Музика українських композиторів діагностує всеосяжну трагічність буття на зламі століть. Авторка цієї монографії досліджувала тенденції образного змісту української камерної музики в багатьох своїх попередніх роботах (Берегова, 1999, 2000, 2013а, 2013б, 2017а, 2017б, 2018, 2020).

Розгляньмо різні типи образно-стильових пошуків у камерному жанрі у творчості українських і зарубіжних композиторів.

Значна кількість творів українських композиторів віддзеркалює трагічне світобачення і світосприйняття сучасного світу.

**Євген Станкович у камерній симфонії «Пам'яті поета» на вірші О. Пушкіна для баритона та камерного оркестру** (1987) акцентує увагу на трагічній несумісності духовних ритмів внутрішнього життя поета з пульсацією суспільних змін. Не знаходячи варіантів поєднання справжньої, істинної творчості з суєтою буття, утомлений від життєвих катаклізмів герой цього твору мріє про відхід у кращі світи. Інтонаційна драматургія твору підсилює трагічну образність багатофункціональними засобами музичної виразності, які можуть докорінно переосмислюватися залежно від поетичного контексту.

У творі **Геннадія Ляшенка «Lamento» для камерного оркестру** (1993), присвяченого темі Голодомору в Україні 1932–1933 років, образ скорботи сягає справді трагедійного звучання. Необароковий тип мислення композитора відобразився на всіх параметрах твору від вибору жанру до майстерності у володінні конструктивними ритмічними блоками, поліфонічною технікою і слухової апеляції до частин католицької меси.

**«Концерт — триптих» для камерного оркестру** (1996) **Івана Карабиця** присвячено темі людини та суспільства. У трагедійній концепції втілено образ людини, яка, будучи «роздавленою» об'єктивними обставинами, втрачає власне обличчя, а суспільство — людяність і духовність. На мовно-стилістичному рівні конфлікт суб'єктивного й об'єктивного виявляється в протиставленні ліричної мелодики підкреслено жорсткій остинатності й «витискуванні» першого останнім.

Трагічне світовідчуття є характерною рисою творчості американського композитора **Стіва Райха**. У багатьох його творах відображено трагічні події минулого й сучасності. Наприклад, у творі **«Different Trains»** («Різні поїзди») для струнного квартету та магнітофонної стрічки (1988) С. Райх протиставляє свої дитячі спогади про подорожі залізницею між Нью-Йорком і Каліфорнією в 1939–1941 роках та власні думки більш зрілого віку про Голокост та інші поїзди, які в той самий час

використовувалися нацистською владою для перевезення європейських дітей до концтаборів. У трьох частинах квартету, які мають програмні підзаголовки «Америка, перед війною», «Європа, під час війни» та «Після війни», мінімалістичне звучання струнних поєднується зі звуками гудків паровозів, звучанням сирен, що сповіщають про небезпеку, та записами свідчень жертв Голокосту. Струнний квартет відтворює мелодичні та ритмічні контури виголошених свідчень методом «мовної мелодії», який С. Райх запозичив у одного зі своїх улюблених композиторів Бели Бартока.

Цей же метод «омузичнення» людської мови використано в іншому струнному квартеті Стіва Райха під назвою «WTC 9/11» (2010). Композитор написав його під глибоким враженням від трагедії Всесвітнього торгового центру в Нью-Йорку, що сталася внаслідок найбільшого в історії людства терористичного акту 11 вересня 2001 року. С. Райх та його родина мешкали зовсім недалеко, лише в кількох кварталах від місця трагедії. У творі поєднано живе звучання квартету з двома додатковими квартетами, які звучать у запису, та фрагментами розмов авіадиспетчерів. Струнні інструменти, тембри яких подібні до тембрів людських голосів, дуже точно відтворюють забарвлення, висоту, ритм і темп людської мови. Напружений тонус звучання створюється завдяки мінімалістичній репетитивній техніці, великій кількості довгих нот, що тягнуться, численним повторам окремих звуків, слів, фраз. В останній частині твору фактура стає тягучою, темп уповільнюється, напруга змінюється прострацією і заціпенінням, чому сприяє велика кількість «порожніх» паралельних квінт. У звучанні магнітофонної стрічки чути тихий чоловічий спів, схожий на молитву. А закінчується твір тривожною пульсацією на одному звуці, яка нагадує зумер телефонного сигналу, і кількома різкими акордами-ударами.

Трагічні мистецькі рефлексії, передчуття «кінця історії» (С. Кримський) і кінця світу межі століть і тисячоліть оволодівають думками багатьох митців, загострюють їхню увагу до есхатологічної та апокаліптичної тематики. Українська камерна музика останньої чверті ХХ сторіччя позначена цілою низкою творів, у яких тема життя і смерті посідає центральне місце. Причому звертаються до цієї філософської проблеми не лише композитори старшого покоління (Л. Колодуб, Є. Станкович, В. Сильвестров), а й митці молодшої генерації (І. Тараненко, С. Зажитко та інші), хоча вони не завжди демонструють глибинний рівень її осягнення.

Зокрема, у творі **Сергія Зажитька** «*Епитафія Маркізу де Саду*» для двох віолончелей (1996) поняття життя і смерті стають об'єктами прямої

художньої рефлексії. Образи реального світу пов'язані з драматичним, напруженим атональним звучанням обох віолончелей, хроматичним рухом голосів і тенденцією до чвертьтонової нотації. Світ потойбічного охарактеризований переважно шумовими ефектами — скрипом, шерхотом, постукуваннями та іншими звуками з невизначеною висотністю, для видобування яких використовуються нетрадиційні виконавські прийоми. Водночас захоплення зовнішньою ефектністю й засобами епатажної постмодерністської стилістики не дозволяють композиторові піднятися над простою звукозображальністю у втіленні реального й потойбічного та побачити у фізичному акті смерті щось більше, ніж екзотику.

Містичні образи смерті у творі **Івана Тараненка** «*Овдовіла...*» для альта і фортепіано (1992) пов'язані, як і в С. Зажитька, з постмодерністськими пошуками нетипових прийомів інструментальної гри, уведенням нових колористичних барв та підвищенням ролі сонорики у формуванні музичної тканини твору. Трагедія жінки, що втратила чоловіка й залишилася самотньою в безкрайньому океані бруталної дійсності, наодинці зі своїми спогадами-мріями, які теж рано чи пізно підуть у небуття — у такій філософській концепції ідея скінченності всього живого, поєднуючись із проблемою ідеалу, набуває особливої глибини.

Протилежну ідею багатогранності й нескінченності життя пропонує **Левко Колодуб**. У його *Концерті для кларнета і камерного оркестру* (1995) кінець (смерть) стає початком нового етапу життя — ця ідея втілюється композитором за допомогою принципу монотематизму та контрастного зіставлення різнохарактерних епізодів, які в композиційній драматургії одночастинного концерту утворюють аналогії зі структурою сонатно-симфонічного циклу.

Художнє осмислення проблеми «людина і природа» свідчить про втрату сучасним мистецтвом гармонії, з якою в минулі епохи ототожнювалися образи природи. Музика кінця ХХ — початку ХХІ століть сигналізує про порушення людиною законів всесвітньої гармонії двома типами філософського розуміння природи, у яких відобразилися

- 1) прагнення повернутися до першоджерел природи;
- 2) застереження-заклик людству замислитися над своїми діями, змінити сучасну варварську свідомість на мудрість і благоговіння перед природою, які були притаманні більш раннім етапам розвитку людської цивілізації.

Прикладом першого типу може бути пантеїстично-споглядальний твір **Івана Карабиця** «*Music from Waterside*» для п'яти виконавців (1994) з романтичною символікою образів ріки, птаха, самотнього дерева,

імпресіоністичною програмністю і неокласичною композиційною драматургією. У зарубіжній музиці подібний тип світовідчуття знаходимо у творчості канадської композиторки **Лінди Кетлін Сміт**. Її камерні композиції «*Stare at the River*» («Дивитися на річку») для скрипки, контрабаса, кларнета, труби, фортепіано та ударних (2010), *Фортепіанний квінтет* (2014) та інші твори є зразками медитативної естетики з повільним плином тихої музики, у якій мінімалістична техніка поєднується з алюзіями до творів Куперена, Дебюссі.

Другий тип найяскравіше представлений в українській камерній музиці твором **Євгена Станковича** «*Музика Рудого лісу*» для скрипки, віолончелі та фортепіано (1992), присвяченим Чорнобильській тематиці. Осмислення катастрофи «мирного» атому відбувається у Є. Станковича через граничну емоційну загостреність музичної мови, гіперболізацію і динамічність образів, конфліктність драматургії, протиставлення ритмічного елемента мелодичному в тематизмі твору. Погляд автора на Чорнобиль як на трагедію людського духу й віддзеркалення через призму екології природи ідеї екології людської душі викликають до життя стильові алюзії середньовічного католицького піснеспіву *Dies irae*, жанрів пасакалії і плачу, поєднані з типово постмодерністським нашаруванням різноманітних технік композиції (мінімалізму, пуантилізму, сонористики) та сучасних прийомів звуковидобування.

У зарубіжній музиці другий тип світовідчуття виявився близьким американцю **Джону Лютеру Адамсу**. Цей композитор, працюючи в товариствах охорони навколишнього середовища, від 1975 року упродовж понад 40 років мешкав на Алясці, ландшафти й природа якої стали джерелом його натхнення в композиторській творчості (особливо в камерно-інструментальних та симфонічних жанрах). У музиці Адамса постійно присутні образи лісу, гір, річок, неба, хмар, птахів, вітру, грому, снігу та інших стихій і явищ природи. Як влучно зауважила Д. Черкасова, «за допомогою своєї творчості він прагне навчити людей по-новому вслуховуватися у світ навколо» (Черкасова, 2019). Реалізація концепції «звукової географії» в образах незайманої природи й необжитих просторів, які композитор наповнює високим, майже сакральним сенсом, здійснюється за допомогою медитативної музичної мови, повільних, плавних звучань, огорнутих легким серпанком смутку й ностальгії. Композитор вбачає свою місію в збереженні природного і звукового балансу планети, приверненні уваги суспільства до проблем екології і захисту природи від негативних наслідків людської діяльності. Це визначило образно-тематичний

зміст таких творів, як «In a Treeless Place, Only Snow» («У безлісному місці, лише сніг», 1999) для челести, арфи, 2-х вібрафонів та струнного квартету, «Dark Wind» («Темний вітер», 2001) для басового кларнета, вібрафону, маримби та фортепіано, «Inuksuit» («Ескімоська сюїта», 2009) для ударних, «Besome River» («Стати рікою», 2013) для камерного оркестру тощо.

Існує також ціла низка творів, де образи природи використовуються опосередковано: потрапляючи в духовні виміри свідомості сучасного митця, вони слугують розкриттю складного внутрішнього світу героя, як, наприклад, у вокальному циклі **Марини Денисенко** «*Осінь Жабка*» для голосу, флейти і фортепіано на вірші американської поетеси Сильвії Плат (1993). Трагічний пафос світовідчуття поетеси, гостро емоційний стрій висловлювання за допомогою складних, часто парадоксальних асоціацій викликав до життя яскраво експресивний твір М. Денисенко з його поліфонією пластів та лейт-інтонаційним типом драматургії. Основою мелодики та акордових конструкцій стають дисонантні інтервали (зокрема тритон), дисонанс визначає і специфіку різних рівнів твору від полі-явищ у стилістиці до конфліктності змісту. Розшарування свідомості, дисгармонія, хвороблива гра яви спричинюють появу химерно-абстрагованих образів, часто — з трагічним відтінком, а каталізатором цього процесу стають картини природи та їхня містична символіка.

Окремою, досить відчутною в українській музиці сферою композиторських рефлексій були й донині є неоромантичні творчі пошуки.

**Ігор Щербаков** є одним з перших композиторів України, хто ще наприкінці 1980-х років звернувся до духовної тематики, ідей покаяння, християнських образів і текстів. Його *камерна симфонія «Покаянний вірш» для скрипки та струнного оркестру* (1989) стала одним з найбільших відкриттів в українській камерній музиці останніх десятиріч ХХ століття. У «Покаянному вірші» суто романтичний конфлікт особистості та суспільства знаходить вирішення в синтетичному жанрі, у якому поєдналися композиційні особливості інструментального концерту та камерної симфонії. Розкриття конфлікту на мовно-стилістичному рівні твору відбувається за допомогою принципу взаємодії давніх пластів духовної музики (зокрема псалмодії) із сучасними композиторськими техніками, взаємопроникнення та взаємовпливу цих двох сфер. Драматургічний конфлікт підкреслюється на тембровому рівні: псалмодична речитація з опорою на інтервал секунди стає інтонаційною основою звучання струнного оркестру, який символізує об'єктивну реальність, а тембр солюючої скрипки з те-

матизмом декламаційного типу й терцевою інтервалікою уособлює суб'єктивне (індивідуальне) начало. Непримиренність індивідуального та загального в образно-драматургічній колізії створює передумови для виходу у вищу духовну сферу — світ молитви, покаяння, віри.

Інші твори І. Щербакова 1990–2000-х років (зокрема, камерні симфонії «Aria Passione — 1», 1992; «Aria Passione — 2» для альту й камерного оркестру, 2000; «Dreamstrings», 2001; «Warum?», 2005), «Agnus Dei» для сопрано 4-х флейт, ударних та органу (1996), романтична елегія для фортепіано «Коли втомлене серце...» (1996) тощо) також позначені яскравими рисами неоромантизму, що органічно поєднуються з прийомами барокової музики. Наприклад, увесь музичний матеріал камерної симфонії «Aria Passione -1» (1992) виростає з цитати «Кровоточи лише ти, кохане серце», запозиченої композитором з одного з найтрагічніших творів епохи бароко — «Страсті за Матфієм» Й. С. Баха. У першоджерелі — це арія сопрано, у тексті якої коментується один з епізодів Євангелія перед таємною вечерею. Твір І. Щербакова — яскравий, емоційний, гостро експресивний — це теж коментар, але вже до музики Баха.

Романтичний тип світовідчуття виявився близьким і **Ганні Гаврилець**. Для багатьох її камерних творів 1990–2000-х років (зокрема таких, як «Екслібриси» для скрипки соло, 1995; «Canticum» для струнного оркестру, 1998; «Гравітації» для фортепіано, 1999; «A-Corda» для альту й струнних, 2001; струнні квартети № 2 «Reminiscence», 1997 та № 3 «Експресії», 2003; «Диптих» для баяна, 2006; Дуєт для двох скрипок «За межею тіла і душі», 2007 тощо) характерні типово романтичні образи самотності, недосяжності ідеалу, меланхолійної мрійливості, ностальгії тощо, але на відміну від тих композиторів, у яких подібні образи потрапляють у трагедійні духовні виміри людського буття, у Г. Гаврилець вони залишаються ознаками світлого лірико-романтичного світосприйняття, природного й традиційного для української ментальності.

Так, у *Квартеті саксофонів* Г. Гаврилець (1991) концептуальним стрижнем є розмаїття образів навколишнього світу, їхня безперервна калейдоскопічність як фон буття окремої людини, котра мріє про щось ідеально прекрасне, але неможливість досягнення ідеалу робить її самотньою. У музичному плані яскраво романтична образність утілена як контрастне зіставлення невизначених у жанровому відношенні крайніх частин із скерцозно-танцювальною середньою на одному тематичному матеріалі, в основі якого лежать різні типи секундових

інтонацій. Неоромантичну стильову спрямованість твору не порушує типово постмодерністське поєднання технологічних новацій (зокрема, використання принципів мікрополіфонії, алеаторики тощо) з алюзіями до музики Б. Бартока, В. Сильвестрова, Є. Станковича.

Романтичний контраст ідеального й реального стає конструктивним принципом композицій іншого камерного твору Г. Гаврилець — «*Рапсодії-діалогу*» для флейти і фортепіано (1992). За збереження основних типових рис рапсодії, а саме: наявності кількох різнохарактерних епізодів, вільної побудови форми, імпровізаційності викладу матеріалу й навіть присутності українського народного елемента у вигляді коломийкових ритмів, авторка намагається відійти від зовнішньої ефектності, віртуозності й блиску, притаманних цьому жанру, розкрити внутрішній глибинний сенс образів і явищ. Зростання ролі витончених, ідеалізованих, лірико-ностальгійних епізодів у загальній імпровізаційно-діалогічній структурі твору, заглиблення в інтровертивні стани самоспоглядання та саморефлексії — усе це свідчить про поступовий перехід від зовнішніх форм інструментально-тембрового діалогу, від «гри на публіку» до внутрішнього діалогу, самозаглиблення і самоспоглядання.

Поступове відсторонення від активного руху, перехід від діалогу зі світом до діалогу-в-собі — концептуальний стрижень твору австрійського композитора **Георга Фрідріха Гааса** «*Finale*» («Фінал») для флейти соло (2004). Інтонації, близькі до розмовних, діалогічний принцип «питання — відповідь» покладено в основу музичного розвитку початкового розділу твору. Різні типи інтонацій у флейти: різкі, пронизливі, «крикливі» звучання у верхньому регістрі, короткі мікрофрази, висхідні й низхідні пасажі в хроматизованому русі, повтори окремих звуків у швидкому темпі, звуки, що розділені паузами й виконуються штрихом *frullato* — та інші виконавські засоби створюють образ людини, яка швидко й схвильовано про щось розповідає. У другій половині п'єси характер музичного розвитку змінюється, активність, рух, експресія поступаються місцем більш спокійним і плавним звучанням, монологічності, заглибленню уявного «героя» у свій внутрішній світ. Тут застосовуються засоби мікроінтерваліки, що вимагають від виконавця неабиякої технічної майстерності. У кінці довгі протяжні звуки перебиваються кількома короткими низхідними експресивними фразами, ніби нагадуючи про паралельне існування зовнішньої реальності.

Неоромантична естетика вкупі з неоімпресіоністичними й неофольклорними рисами визначила образний зміст камерного твору

американського композитора **Вірка Балей** (нар. 1938). Однією з найяскравіших програмних камерних композицій у творчості цього композитора є «*Dreamtime*» («Час мрій / снів», 1993–1995) для камерного ансамблю в складі: флейта, кларнет, ударні, фортепіано, скрипка, віолончель. Це великий 19-частинний твір, загальний час звучання якого майже 75 хв. У назві використано гру слів: слово «dream» англійською мовою має два значення — «сон» і «мрія». Зацікавившись ідеєю написання такого твору, композитор відштовхувався від того, що сон більше за будь-який інший феномен людського буття стирає грані між наукою та містикією. Незважаючи на значні зусилля вчених, особливо психологів, загадка сну й досі залишається нерозгаданою. Світ сну представлений у різних культурах: у традиціях тлумачення снів у Південно-Східній Азії, у ясновидців доколумбової Америки, у видіннях середньовічних європейських містиків, у міфах австралійських аборигенів тощо. На думку композитора, людина живе одночасно у двох світах. Один із них може бути описаний як Ньютонів світ, у якому існують стрілки годинника; другий — це світ снів / мрій. Отже, згідно з концепцією автора, час снів / мрій — це час, який поєднує минуле й майбутнє. Віртуальна програмність визначає інтонаційну природу твору, який виростає з кількох інтервалів (переважно великої та малої секунд) і різноманітних акордів із тритоновією основою. У гармонії, невизначеній тональній основі музики, відчутний вплив угорського композитора першої половини ХХ століття Бели Бартока. Твір має підназву — «Маски для семи інструменталістів». 19 частин циклу — це 19 історій, характерів та образів. Деякі з них написані під враженням від живописних творів (№ 16 — за картинами Поля Гогена), інші — на релігійно-біблійну тематику (№ 6 «Бароковий олтар», № 15 «Адамово яблуко»). Центральний номер циклу (№ 8 «Сновиди і метелик») містить алюзії до відомих оркестрових творів, присвячених темі сну, зокрема, таких як «Післяполудневий відпочинок фавна» Клода Дебюссі та «Сон літньої ночі» Фелікса Мендельсона.

У кількох номерах циклу В. Балей як композитор українського походження віддає данину українській тематиці та українським образам: № 9 «Коломийка», № 10 «Парастас», № 13 «Козак Мамай». Подібно до інших сучасних композиторів, представників української діаспори, Вірко Балей намагається поєднати фольклорні елементи з новітніми музичними засобами, зокрема, у цьому творі він пропонує «американізовану» модифікацію інструментальних награвань, поспівок і ритмів в українському народному дусі, які майстерно вписує в «жорсткі» урбанізовані звукові структури. Композитор

також застосовує елементи театралізованого шоу, які є популярними в американській культурній традиції: в деяких частинах твору музичний виклад думки поєднується з позамузичними явищами — вигуками, постукуваннями тощо, які посилюють загальну експресію звучання.

Як уже зазначалося в попередніх розділах цієї монографії, скасування заборон, пов'язаних із релігійними традиціями, свободою віросповідань тощо, спровокувало інтенсивний розвиток жанрів духовної вокально-хорової музики. Проте релігійна тематика проникає і в інші музичні жанри, у тому числі камерні. Виникає ціла низка камерно-інструментальних творів, позначених специфічною релігійною програмністю.

Упродовж десятиліть у творчості російської композиторки **Софії Губайдуліної** мала помітне місце релігійна тематика. У цій сфері її увагу приваблюють найвищі іпостасі — Ісус Христос, Свята Трійця. Один із найяскравіших творів на релігійну тематику — «*Сім слів*» для віолончелі, баяна та струнного оркестру (1982). Розгорнута інструментальна композиція складається з семи частин, кожна з яких має програмну назву, запозичену з Євангелія. Біблійний сюжет оповідає про останні хвилини земного життя Ісуса: прощення ворогів («ибо не ведают, что творят»), звернення до матері («се Сын Твой»), передвщення майбутнього раю розбійникові, котрий покався («ныне же будешь со мною в раю»), заклик-благання до Бога-Отця («для чего Ты Меня оставил?»), муки спраги, здійснення страти, передання Духа Ісуса Христа в руки Господа. Намагаючись гранично загострити виразність музики, Софія Губайдуліна призначила кожному інструментові ніби певну сюжетну роль: віолончель уособлює образ Ісуса Христа (Бога-Сина), баян — Бога-Отця, струнний оркестр — Святого Духа. Відповідно, партія віолончелі насичується інтонаціями стогонів, страждань, мук (Ісус на хресті), партія баяна — зітханнями й вигуками співчуття. У звучанні баяна Губайдуліна робить цікаве відкриття: гра здійснюється самими лише міхами інструмента, без звичайного звуку, що створює ефект важкого дихання велетенської істоти. Струнна група, якій відведено роль Святого Духа, грає ніби відсторонено, партії струнних інструментів насичені мелодіями, що нагадують давньоцерковні піснеспіви.

Релігійна програмність, ідеї християнської філософії й міфології в синтезі з неоромантичними тенденціями характерні для стилю українського композитора **Олександра Щетинського**. Проте в його творах застосовуються більш радикальні композиторські техніки вільної атональності, модальності, алеаторики, додекафонії, чвертьтоновості,

нерідко — мікро- та гіперполіфонічні засоби, вертикалі на основі обертонового ряду. Перевага у творчому доробку О. Щетинського опусів програмно-релігійного змісту визначила й особливий тип драматургії більшості творів композитора — медитативно-статичний.

Саме до такого типу належить твір О. Щетинського «*Моління про чашу*» для фортепіано (1990). Літературною основою програми твору є епізод з Євангелія від Святого Луки — молитва Ісуса до Бога-Отця з проханням пронести повз нього чашу страждань. Висока інтимно-релігійна програмність спричинила пошук стилістичних моделей у музиці прадавніх біблійних часів: з одного боку, в інтонаційному полі твору зосередилися характерні ознаки монодичних жанрів східних культур, з іншого — елементи античної тетрахордно-ладової системи (зокрема тетрахорд, який давні греки вважали найскорботнішим). Неможливе з позиції стильового розвитку в часі, але можливе з погляду постмодернізму поєднання елементів музичної мови, один з яких виник тоді, коли інший уже вийшов з уживання, а саме: поєднання одноголосних монодичних жанрів східної та античної музики з поліфонічними принципами розробки тематизму — саме в цьому полягає стильове новаторство твору О. Щетинського.

Медитативність, утілена за допомогою протилежних технік композицій — алеаторичної та серійної — визначила концепцію твору О. Щетинського «*Шлях до медитації*» для флейти, кларнета, скрипки, віолончелі та фортепіано (1990). Як відомо, алеаторика та серійна техніка за своїми внутрішніми якостями є протилежними, адже тотальній організованості серійної музики протистоїть випадковість як головний принцип формотворення і виконання алеаторичних композицій. Контрольована алеаторика у творі О. Щетинського поєднується з засобами тематичного розвитку, запозиченими з додекафонії: за відсутності серії збережено принципи інтервальної єдності, строгості конструкції по горизонталі й вертикалі, а також комплементарності в ритмічному, тембровому, та динаміко-артикуляційному планах. Стрижневою, об'єднувальною ідеєю твору й одночасно найтипівішою рисою стилю композитора є особливе ставлення до звуку як самодостатньої і досконалої величини, трепетне прислуховування до окремих звуків та інтервальних сполучень з метою віднайдення їхнього глибинного, можливо, містичного сенсу.

Медитативна естетика, заснована на християнській програмності й утілена за допомогою поєднання вільної атональності та модальності з елементами серійності, характерна для багатьох інших камерних творів О. Щетинського, зокрема таких, як «Обличчям до зірки» для камерного

ансамблю (1991), «Післямова», «Нині отпускаєши» (1993), «Тихими голосами» для кларнета, скрипки, двох альтів, контрабаса та акордеона (1995), «Подорож Орфея» для семи інструментів (2008) тощо.

Сфера камерної музики якнайкраще придатна для конструктивістських пошуків сучасних композиторів. Серед найголовніших тенденцій останніх десятиліть — увага до звуку та його властивостей, експерименти зі звуком, пошуки нових нетрадиційних засобів звуковидобування (так звані розширені виконавські техніки) тощо. Часто подібні експерименти супроводжуються появою нових варіантів «музики тиші» та медитативних концепцій, трансформацією відчуттів часу та простору в музиці.

Моделювання станів самозаглиблення та медитації на основі аскетичних засобів мінімалізму є характерною прикметою стилів українських композиторів О. Гугеля та О. Грінберга. Так, **Олександр Гугель** у мінімалістичних композиціях 1980–1990-х років (фортепіанні твори «Капрічіо», 1988; «Три литовські пісні», 1989; «Птахам, що відлітають», 1989; «До Геометрії», 1989; «Проростання тиші», 1994; «Елегія» для фортепіано та кларнета, 1992; «Елегія» для альту соло, 1994; «Дві хоральні постлюдії» для віолончелі та контрабаса, 2001 тощо) тяжіє до прозорих камерних звучань, часто використовує вертикалі терцевої будови, експериментує з просторовими ефектами. Зокрема, головним структурним елементом повільної фортепіанної п'єси «*Птахам, що відлітають*» є мінорний тризвук, який повторюється в різних арпеджованих варіантах. Використання засобів мінімалістичної (педальної) техніки спрямоване на створення стану зосередженого вслуховування в тихе звучання і пов'язане з загальним споглядально-ностальгійним настроєм п'єси. Інша фортепіанна композиція О. Гугеля «*Проростання тиші*» побудована, як зазначено в авторській програмі, на малосекундовому мотиві зі звуків «а» та «gis», поодинокі та трельні проведення якого підпорядковані визначеному ритмічному модусові. П'єса складається з 10-ти секцій, перша з них містить лише низхідні проведення. У наступних відбувається поступова, але чітко задана заміна низхідного руху на висхідний, який повністю завершується в останній секції. Цей процес супроводжується наростанням динаміки й емоційного напруження та вимагає зосередженого вслуховування.

На відміну від О. Гугеля, котрий упродовж тривалого часу послідовно дотримується принципів мінімалізму, стиль камерної музики **Олександра Грінберга** помітно еволюціонував від мінімалістичних опусів початку 1990-х років (Сім етюдів для кларнета соло, 1990; «Мерехтіння» для струнного квартету, 1991; «Музика для друга»

для ударних, 1992; «Мантри» для 7 блок-флейт, 1992; «Кімнатна рослина» для секстету інструментів, 1993; «У гармонії» для 12 інструментів, 1994 тощо) до більш широкого обсягу сучасних композиторських технік у творах 2000-х років, включаючи 12-тонову техніку, іноді — у поєднанні з ритмічними серіями, конструктивно-фактурні засоби та темброву драматургію. В одній з камерних композицій — «Ущільнення» для камерного ансамблю (2008) в основу музичної драматургії покладено принцип поступового фактурно-тембрового ущільнення. Музичний розвиток будується як рух від легких уривчастих одноголосних мелодичних ліній до щільних мелодизованих шарів. П'єса складається з 64-х фрагментів, що відрізняються один від одного тембрально і фактурно. Утім, алогізм, розірваність зв'язків між фрагментами є лише позірними. Об'єднувальним чинником композиції стає принцип фактурних варіацій, а також мотивні й тематичні переклички, подібність гармонічних структур, що походять від обертонового ряду.

Конструктивні пошуки характерні й для зарубіжних композиторів. Цікавим є твір французького композитора **Мар'яна Кузана** «Діахронія» для двох фортепіано (1980). За термінологією сучасного мовознавства, діахронія є співвідношенням двох форм висловлювання, одна з яких є більш ранньою, а друга є еволюцією першої. У творі М. Кузана поняття діахронії трактується в розумінні часу як часового дуалізму: одне фортепіано підхоплює і доповнює мотивні формули іншого. Форму твору наближено до фантазії з трьома розділами (*Allegro*, *Lento*, *Andante*), у композиції переважають репетитивна техніка та пуантилістична фактура, принципи темброво-фактурного варіювання.

Нове розуміння музичного часу та пошуки в царині «музики тиші» притаманні також творчості польського композитора **Тадеуша Велецко**. У його композиції «*Multiple image*» («Множинний образ», 2016) для камерного ансамблю та годинників інструментальна гра відбувається на фоні постійно присутнього тихого звучання, що схоже на цокання кількох годинників і нагадує про незворотний відлік часу. У першій половині п'єси основним «гравцем» є фортепіано: початкові лінійні послідовності в стилі П. Гіндеміта змінюються діалогами з ксилофоном, потім — із кларнетом, скрипкою. Зі вступом інструментів роль фортепіано змінюється з сольної на акомпануючу, з'являються секундово-септимові послідовності в контрастній динаміці. Партії всіх інструментів виписані в мінімалістичній манері, арсенал музично-виразових засобів є дуже скупим — від обережних торкань одного звуку в скрипці й ксилофона, коротких мотивів

у кларнета до накладання репетиційних паттернів різних інструментів. Музична тканина другої половини п'єси ніби «розірвана» численними паузами, кожен інструмент «включається» зі своїм мотивом чи фразою в яесь загадково-іграшкове, ніби несправжнє звучання, а потім замовкає. Засобом урізноманітнення звучання є перманентна зміна репетиційних паттернів, а в кульмінаційному епізоді всі інструменти починають наслідувати один одного у хвилеподібному русі вгору — вниз. Глісандо роля у високому регістрі, але не по клавішах, а прямо по струнах, завершує твір.

Музикою тиші можна назвати й твір іншого польського композитора **Кшиштофа Волека** «*Amplified. What is there*» для ансамблю з ампліфікацією (2018). Твір побудовано на принципі чергування коротких, але інтенсивних у плані руху епізодів із більш тривалими в часі сонорно-алеаторичними фрагментами. Як і в багатьох інших зразках музики такого типу, у цьому творі виходять на перший план нетрадиційні засоби звуковидобування (або так звані розширені виконавські техніки). Виконавці не грають на своїх інструментах, а видають звуки, які схожі на сипіння, шепіт, шарудіння, скрип. Наприклад, кларнетист то дме беззвучно в мундштук, то щось бурмоче у свій інструмент, то підспіває. У скрипки використовуються такі прийоми гри, як флажолети, тихе глісандо вгору — вниз, ледве чутні удари древком смичка по струнах, гра без вібрато біля підставки тощо. У фортепіано — гра в крайніх регістрах, доторкання пальцями до низьких струн, що створює ефект гулу. Усі перелічені та інші засоби надають звучанню таємничості й загаковості, але питання, поставлене в назві твору («Що там?») так і залишається без відповіді.

## ВІЗУАЛІЗАЦІЯ ОБРАЗІВ В ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ АКАДЕМІЧНІЙ МУЗИЦІ: КОМУНІКАЦІЙНИЙ АСПЕКТ

Соціокультурні зміни, що відбулися в ХХ столітті й тривають у наш час, великою мірою спричинені технічним прогресом, який суттєво вплинув на функціонування мистецтва. Важливого значення для художніх процесів сучасності набуває розвиток аудіовізуальних технологій, який викликав появу нових жанрів, напрямів творчості, а також способів їхньої передачі реципієнтам. У сфері академічної музики найбільш відкритою до тенденцій візуалізації є сучасна композиторська творчість.

Узаємодія музики та візуальних мистецтв має тривалу історію. У пошуках способів конкретизації змісту музичного твору з метою більш сильного емоційного впливу на слухача композитори різних епох намагалися збагатити художні концепції своїх творів засобами візуальних мистецтв. У наш час основним імпульсом, який спонукає сучасних композиторів звертатися до візуальних засобів, є те, що вони надають авторам композицій нові естетичні й технічні можливості, а значить — сприяють оновленню змісту музичного твору. Ця обставина дозволяє розглядати використання різних аспектів візуалізації в сучасній академічній музиці як значне явище художньої практики, яке потребує наукового осмислення і систематизації.

Виявлення передумов і чинників візуалізації сучасного музичного мистецтва не є можливим без окреслення специфічних комунікативних властивостей музики як виду мистецтва та визначення її здатності до синтезу з іншими видами мистецтв. Сьогодні загальновідомою є думка про те, що «в первісному суспільстві довготривалий процес поступового «визрівання» музики відбувався всередині практичної діяльності людей і ще не відділеного від неї прадавнього синкретичного мистецтва, яке ховало в собі зародки музики, танцю, поезії та інших видів мистецтва й слугувало цілям комунікації, організації спільних трудових і ритуальних процесів та емоційного впливу на їхніх учасників з метою виховання духовних якостей, необхідних колективу» (Келдыш, 1976, с. 739). У прадавньому синкретичному музичному мистецтві поза, жест, рух, малюнок танцю були невіддільні від слова, звуку, інтонації, ритму, отже, у ньому були задіяні два канали передачі інформації, злиті воедино звуковий та візуальний коди. Сутність такого «подвійного кодування» криється не лише в посиленому емоційному впливі давнього мистецтва, а й у наявності в ньому різних типів комунікаційних зв'язків. За М. Каганом, в основі трудової діяльності людей лежить зорове, візуальне сприйняття світу, що пов'язує людину з природою, тобто є каналом зв'язку з навколишнім світом. Слух же пов'язує людину, головним чином, не з природою, а з іншими людьми, тобто є одним з необхідних каналів спілкування з собі подібними (Каган, 1996, с. 36).

Отже, на ранніх етапах розвитку соціуму мистецтво було синкретичним, тобто являло собою єдність різних видів мистецтв та інших форм духовного життя. З розвитком людської цивілізації і формуванням художньої культури різні види мистецтв відокремлюються, проте взаємодія між ними не припиняється, а набуває нових, складніших форм.

У контексті нашого дослідження варто зупинитися на питанні типології мистецтв. Як відомо, мистецтва за способом утілення художнього образу поділяються на просторові (статичні) та часові (динамічні). До просторових належать малярство, графіка, скульптура, архітектура, народно-ужиткове мистецтво, художня фотографія, дизайн, до часових — музика, поезія, література. У світовій історії мистецтва виробилися різноманітні синтети всередині кожного з цих типів. Зокрема, архітектура й монументальне мистецтво завжди тяжіли до синтезу, ефектно об'єднуючись у просторово-пластичних ансамблях. Часові види мистецтв, зокрема музика та поезія, також завжди органічно взаємодіяли між собою, результатом чого й стало виникнення різноманіття жанрів вокальної і вокально-сценічної музики (пісня, романс, кантата, ораторія тощо). Окрім так званих «чистих» типів (просторового та часового), існує мішаний просторово-часовий тип, який представляють танець, театр, циркове мистецтво, кінематограф, телебачення, радіо. До просторово-часового типу належать і деякі жанри музичного мистецтва, зокрема опера, балет тощо.

Існує й інша класифікація видів мистецтв — за формою чуттєвого сприймання. Згідно з нею розрізняють такі види: *візуальний* (відповідає просторовому або статичному), *аудіальний* (відповідає часовому або динамічному) та *аудіовізуальний* (відповідає просторово-часовому).

Як бачимо, музичне мистецтво, згідно з цими класифікаціями, належить до часового (динамічного, аудіального) типу, а деякі його жанри, зокрема опера й балет, — до мішаного просторово-часового типу (аудіовізуального). Не виникає сумніву, що візуальний чинник у музичному мистецтві розвивався переважно через синтез музики й театрального мистецтва, який був надзвичайно плідним у всі часи. Так, наприкінці XVI століття виник жанр опери як синтез музики й драми, згодом через хореографічні сцени в операх відокремився і постав балет як самостійний жанр. Опера й балет та інші музично-сценічні жанри і сьогодні є найяскравішими виявами візуального начала в музичному мистецтві.

Виникає питання: невже інші жанри музичного мистецтва за століття свого існування та розвитку так і не спромоглися вийти за межі «чистого» аудіального типу? Сучасна музична практика засвідчує, що музика, яка є найбільш абстрактним видом мистецтва й має безсумнівні переваги у звуковому відтворенні емоційних станів і настроїв, сьогодні дає багато прикладів пошуку композиторами додаткових художніх засобів для забезпечення більш тісного взаємозв'язку зі слухачем. У переважній

більшості випадків композитор знаходить ці засоби у візуальних видах мистецтв, і вони починають виконувати роль додаткових візуальних кодів у системі музичної комунікації.

Спробуємо з'ясувати, як відбувається введення додаткових візуальних кодів на різних ланках системи музичної комунікації

### **Композитор — Музичний твір — Виконавець — Слухач.**

Звернімося до виявлення комунікаційних аспектів візуалізації на першій ланці системи музичної комунікації «Композитор». На цьому рівні нас найбільше цікавитимуть не впливи візуальних чинників на композиторів, яких чимало у творчості кожного з них, а специфічне синестезійне (тобто одночасно слухове й зорове) сприйняття ними побутових і мистецьких явищ, здібності як до музичного, так і до образотворчого мистецтва.

В історії світової музики траплялися унікальні випадки музично-кольорової синестезії (або так званого «кольорового слуху») як рідкісної фізіолого-психологічної особливості слуху в окремих композиторів. «Кольоровий слух» — це суб'єктивне уявлення про колір, викликане тими чи іншими звуками, акордами, тональностями, тембрами й, навпаки, звукові уявлення, що виникають у процесі споглядання різних кольорів і барв природи. Так, здатністю «бачити» звуки в кольорах володіли Микола Римський-Корсаков, Олександр Скрейбін, Мікалоюс Чюрльоніс, Олів'є Мессіан та інші композитори. Це дозволяло їм ефективно використовувати «барвистість», «колорит» тих чи інших тональностей, гармоній і поєднань інструментів в оркестрі з метою програмної зображальності. Прикметними рисами стилю Римського-Корсакова стали яскрава колористичність музики, майстерність тембрових мікстів і оркестрових барв, зримість музичних образів (особливо помітні в картині сходу сонця у Вступі до опери «Хованщина», нічного неба у Вступі до опери «Ніч перед Різдвом» тощо).

Рідкісна фізіологічна особливість людей із «кольоровим слухом» слугувала своєрідним стимулом для експериментів із синтетичного об'єднання кольору і звуку, які пошавилися на межі ХІХ–ХХ століть. У цьому зв'язку варто пригадати, наприклад, проекти створення світломузики як нового виду мистецтва, здійснювані видатним російським композитором **Олександром Скрейбіним**. Яскраво асоціативне мислення Скрейбіна привело його до спроби візуалізації власних кольоро-тональних уявлень у *симфонічній поемі* «Прометей» («Поема вогню», ор. 60, 1910). Композитор розширив склад учасників великого симфонічного оркестру не лише за рахунок фортепіано, органа та хору, а й уперше в історії музики ввів

до партитури твору рядок «Luce» («Світло»). За його задумом, це мала бути кольорова клавіатура, яка являла б собою диск із установленими по колу дванадцятьма кольоровими лампочками з такою ж кількістю вимикачів, з'єднаних проводами. Кольорова клавіатура мала супроводжувати музичний розвиток ефектною зміною кольорових світлових хвиль для освітлення зали. Однак прем'єрне виконання твору 15 березня 1911 року в Москві оркестром під керуванням Сергія Кусевицького пройшло без світлової партії, тому що сконструйована кольорова клавіатура не підходила для виконання у великому залі. Наступні покази цього твору зі світловим інструментом також не мали успіху: кольорова клавіатура була технічно недосконалою, тож виконання світлової партії створювало численні проблеми. У 1960–1970-х роках, коли з'явилася можливість подолати технічні недоліки попередніх виконань «Прометея», до цього твору знову виник інтерес. Він неодноразово виконувався зі світловою партією і навіть у супроводі лазерного шоу, відбулися його численні записи, було знято світломузичний фільм.

Традицію Скрябіна продовжили інші композитори, навіть ті, які не мали «кольорового слуху». Так, американський композитор Ерл Браун створив «Музику світла» для оркестру, електроніки та освітлювальної установки (1962), у якій під час виконання на сцені відтворювалися промені, колір яких залежав від характеру звучання. А Родіон Щедрін у третій частині «Поеторії» — Концерту для поета в супроводі жіночого голосу (контральто), мішаного хору та симфонічного оркестру на вірші Андрія Вознесенського (1968) — увів партію світла (Luce) для підсилення емоційного ефекту музики. У такий спосіб він намагався втілити заклик до сучасників та їхньої совісті, нагадування про відповідальність кожного за долю світу.

Іншим специфічним випадком візуалізації на рівні першої ланки музичної комунікації («Композитор») є поєднання в особі митця талантів композитора й художника.

Однією з найбільш вдалих спроб візуалізації музики через поєднання із засобами образотворчого мистецтва стала творчість видатного литовського композитора й художника **Мікалоюса Константінаса Чюрльоніса** (1875–1911). Він був надзвичайно самобутнім художником – представником символізму в живописі — й автором картин, присвячених музиці («Соната сонця», «Морська соната», «Фути», «Прелюдії» тощо). Також Чюрльоніс створив низку пейзажів у музиці («Ліс», «Море»), які стали хронологічно першими зразками жанру симфонічної поеми в литовській музиці.

Хист до малювання мав і видатний український композитор **Кирило Стеценко** (1882–1922)<sup>1</sup>. Навчаючись у Софійській духовній школі, він одночасно відвідував заняття у відомій рисувальній школі Миколи Мурашка в Києві. «Художня школа М. Мурашка, де композитор опановував живопис, у 80–90-х роках переживала період розквіту. Її керівник дбав про всебічне виховання своїх учнів, розвиток їхнього світогляду й художнього смаку. У школі викладались, окрім практичних занять, перспектива, анатомія, загальна історія мистецтв. Проводились виставки» (Сас, 2020). Проте художником Кирило Стеценко так і не став — перемогла любов до музики. Малярство залишилося для композитора засобом художньої комунікації на рівні особистого спілкування. Як згадувала його дружина Євгенія Антонівна, «вдачею Кирило Григорович був веселий і на всякі штуки здатний. Любив малювати карикатури» (Сас, 2020). Можна припустити, що художнє обдаровання мало опосередкований вплив на композиторську творчість Кирила Стеценка, виявлялося в основному через потяг до музично-сценічних жанрів — опер, драматичних сцен, музики до драматичних вистав, а також через тенденцію театралізації власних хорових творів.

Захоплення малярством своєрідно позначилося на симфонічній творчості британської композиторки українського походження **Стефанії Туркевич-Лукіянович** (1898–1977). Це була особистість із багатим духовним світом, природньо різнобічно обдарована. З молодих років, крім захоплення музикою, вона виявляла «...нахил до малювання і до прикладного мистецтва. Вишивала, гаптувала з вишуканістю і видумкою, уміла також модельно шити» (Павлишин, 2004, с. 8). Її перший чоловік Роберт Лісовський і старша донька Зоя були визначними художниками. У *Симфонієті* С. Туркевич-Лукіянович (1956) кожна з трьох частин пов'язана з певним видом живопису: 1 ч. — «Акварель», 2 ч. — «Графіка», 3 ч. — «Малювання олією». Мисткиня прагне символічно відтворити не стільки процес малювання, скільки внутрішні творчі пошуки митця. Музична мова твору не виходить за межі пізньоромантичної стилістики, проте в слухачів можуть виникати й асоціації з гармонією Пауля Гіндеміта. Синтез музики та живопису став основою концепції і одного з останніх творів композиторки — «Трьох симфонічних ескізів» (1975). Цей твір демонструє, що за два десятиліття її стиль еволюціонував у бік постімпресіоністичної естетики, що виявилось в економності музично-виражальних засобів, прозорості оркестрового письма, підсиленні сольної ролі інструментів (Павлишин, 2004).

Цікавою в аспекті синтезу музики та зображальних мистецтв є творчість сучасної української композиторки **Лесі Дичко** (нар. 1939). Для її творчого мислення характерним є синестезійне (тобто одночасно слухове та зорове) сприйняття мистецьких явищ. Ще в молоді роки композиторка захопилася образотворчим мистецтвом і архітектурою, прослухала п'ятирічний курс історії мистецтв і курси лекцій відомих викладачів-архітекторів Юрія Асеева та Миколи Тищенка в Київському художньому інституті (нині — Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури). Ознайомившись з принципами побудови архітектурних споруд, поняттями тоніки, доміанти в архітектурі, мисткиня самотужки провела паралелі з музичним мистецтвом, спроектувала нові знання на музичні форми й навпаки — навчилася уявляти кожную будівлю як музичну форму. В одному з інтерв'ю Леся Дичко зізналася: «Я можу годинами ходити вулицями міст і містечок, роздивлятися будинки. Усі споруди для мене, немов живі, кожна — неповторна. Кидаючи погляд на ту чи іншу будівлю, одразу ж бачу її в певній музичній формі — рондо, три частинній контрастній або що, а також у ладах — мажорі чи мінорі — й тональностях. І навпаки, будь-який музичний образ можу уявити у вигляді архітектурного об'єкта» (Луніна, 2004, с. 25). Своєю творчістю Леся Дичко ніби підтверджує крилатий вислів німецького теоретика мистецтва Фридриха Вільгельма Йозефа Шеллінга «Архітектура — це застигла музика». Активізації творчої уяви композиторки сприяє її практичне захоплення живописом. Вона не тільки пише музику, а й створює картини, переважно абстрактні, у яких, за її словами, втілюється її власне «...бачення колірної палітри, різних можливих комбінацій фарб. Подеколи виникають досить незвичайні та дивні образи» (Луніна, 2004, с. 25). Про художню вартість її творчих пошуків свідчить той факт, що 2006 року Леся Дичко стала почесним членом Національної спілки композиторів України.

Звернімося тепер до виявлення аспектів візуалізації на рівні другої ланки системи музичної комунікації («Музичний твір»). Навіть поверховий огляд історії розвитку жанрів інструментальної академічної музики дає численні підтвердження думки про те, що й у найбільш абстрактних з них композитори шукали шляхи візуалізації музичних образів, зокрема, через застосування літературно-поетичної програмності. Програмність у інструментальній музиці демонструє феномен синтезу мистецтв, за якого поєднання музики з іншими часовими (аудіальними) видами мистецтв — поезією, літературою — може слугувати конкретизації, опредмечуванню музичних образів, викликати яскраві візуальні асоціації в слухачів.

Уважається, що зародки програмної музики існували вже в Давній Греції. Програмність подеколи траплялася і в інструментальній музиці епохи бароко. Так, до найвідоміших програмних творів цієї доби належать клавесинні мініатюри Ф. Куперена й Ж.-Ф. Рамо, цикл інструментальних концертів «Пори року» Антоніо Вівальді та «Капричіо на від'їзд улюбленого брата» Йоганна Себастьяна Баха. В епоху класицизму знаходимо приклади візуалізації інструментального жанру через програмність у творчості Йозефа Гайдна («Прощальна» симфонія<sup>2</sup>), Вольфганга Амадея Моцарта (симфонія № 41 «Юпітер», «Серенада-ноктюрн» і «Маленька нічна музика» для камерного оркестру тощо), Людвіга ван Бетховена (симфонічні увертюри «Егмонт», «Коріолан», Шоста «Пасторальна» симфонія, фортепіанні сонати «Місячна» № 14, «Пасторальна» № 15, «Аврора» № 21, «Апасіоната» № 23 тощо).

Справжнім розквітом програмної інструментальної музики, яка дала потужний поштовх розвитку процесів візуалізації музичного мистецтва, стала епоха романтизму. Композитори-романтики висловили тезу оновлення музики через її єднання з поезією. Програмність, яка виражалася у виписаній самим композитором назві, стислому вербальному змісті твору — розгорнутому чи автобіографічному, з персонами, подіями тощо, — спричинилася до виникнення таких засобів музичної зображальності, як «картинність», «пейзажність», «ілюстративність». Практично необмежені можливості у втіленні пейзажних картин природи, літературних сюжетів конкретно-описового або зображального характеру, історичних подій та образів історичних особистостей давали започатковані композиторами-романтиками нові жанри симфонічної музики — поеми, картини, фантазії, сюїти, легенди, ескізи. Ідеї романтиків творчо переосмислювали на національному ґрунті представники різних національних музичних культур, плідними виявилися вони й у мистецтві музичного імпресіонізму. Візуальний чинник відігравав значну роль у симфонічній творчості Ф. Ліста, Г. Берліоза, Р. Штрауса, Я. Сібеліуса, Б. Сметани, К. Сен-Санса, К. Дебюссі, П. Чайковського, М. Римського-Корсакова, О. Скрябіна, О. Глазунова, А. Лядова, С. Рахманінова та ін.

В українській камерно-інструментальній та симфонічній музиці програмність розвивалася у творчості таких композиторів, як Микола Лисенко, Яків Степовий, Федір Якименко, Станіслав Людкевич, Василь Барвінський, Микола Колесса, Віктор Косенко, Левко Ревуцький, Борис Лятошинський, Андрій Штогаренко та ін.

Крім оригінальних авторських програм та сюжетів художньої літератури в програмній симфонічній та інструментальній музиці XIX–XX століть знайшли відображення також образи живописних полотен, зразків скульптури та архітектури. Поборник програмної музики Ференц Ліст створив фортепіанні п'єси «Заручини» за картиною Рафаеля і «Мислитель» за скульптурою Мікеланджело, симфонічні поеми «Битва гунів» за фрескою Вільгельма фон Каульбаха та «Від коліски до могили» за малюнком Міхая Зічі, а також низку інших творів, навіяних враженнями від шедеврів образотворчого мистецтва. Модест Мусоргський створив свої знамениті «Картинки з виставки» після відвідин виставки робіт художника-архітектора Віктора Гартмана. «Острів радості» Клода Дебюссі став відгуком на картину Антуана Ватто «Острів Цитери», а фортепіанні прелюдії Дебюссі «Дельфійські танцівниці» й «Канопа» викликані до життя спогляданням давньогрецького барельєфа та єгипетської вази. Музичним втіленням пам'яток образотворчого мистецтва стали симфонічні поеми «Острів мертвих» Сергія Рахманінова, «Станіслав і Анна Осьвенцими» Мечислава Карловича, «Римські фонтани» і «Триптих Боттічеллі» Отторіно Респігі. Ізенгеймський олтар<sup>3</sup> — шедевр німецького живопису, який належить Матіасу Грюневальду — останньому великому художнику північної готики, надихнув німецького композитора Пауля Гіндеміта на створення симфонії «Художник Матіс» та однойменної опери. Художні творіння Гойї викликали до життя 2 цикли фортепіанних п'єс «Гойєски» Енріке Гранадоса, на основі яких згодом було написано балет. За мотивами малюнків Вільяма Хогарта було створено оперу «Пригоди гульвіси» Ігоря Стравінського. Симфонічну картину «Запорожці» Рейнгольда Глієра створено за картиною Іллі Рєпіна «Запорожці пишуть листа турецькому султанові», а балет «Мідний вершник» цього ж композитора на сюжет поеми Олександра Пушкіна до певної міри музично відобразив знаменитий пам'ятник Петру I у Петербурзі, створений скульптором Етьєном Морісом Фальконе. Перелік можна продовжувати.

В українській музиці XX століття також є приклади втілення вражень від шедеврів образотворчого мистецтва. Це, зокрема, фортепіанна сюїта Ігоря Шамо «Картини російських живописців» (1959), «Симфонічні фрески» **Леоніда Грабовського** за мотивами серії картин художника Бориса Пророкова «Це не повинно повторитися» (1961). Останній — твір гострої антивоєнної спрямованості, у якому віддзеркалилися ідеї найтрагічніших моментів



*Борис Пророков. «Тривога»  
з серії малюнків «Це не повинно повторитися»*

*Борис Пророков. «Хіросіма»  
з серії малюнків «Це не повинно повторитися»*



людської історії, безглуздя війни, фізичної і духовної смерті людини, драматична експресія образів тривоги, страждання, скорботи, руїни, матері з мертвою дитиною тощо. У 7 програмних частинах (Авторська передмова, Тривога, Наліт, У руїнах, Мати, Хіросіма, Прокляття катам), об'єднаних інтонаційно-сисловою аркою, переважають скорботний колорит і викривально-публіцистичний пафос. Для драматургії твору типовим є контрастне зіставлення картин та їхній своєрідний розвиток типу розробки. У «Симфонічних фресках» наявні ознаки різних жанрів: сюїти, дивертисменту, сонатно-симфонічного циклу, симфонічної поеми. В інтонаційній драматургії твору протиставлені образи високої духовності (лірико-трагедійне начало, тема авторського монологу) та негативні образи зла, бездуховності (ускладнена або дисонантна вертикаль, темброві міксти, глісандо струнних, механістичний марш тощо). За стилістикою твір продовжує традиції конфліктно-драматичного симфонізму Бориса Лятошинського в поєднанні з неоромантичною тенденцією європейського симфонізму.

Цікавою в контексті теми візуалізації є творчість українського композитора **Миколи Полоза** (1936–2016). Із восьми його симфоній П'ята має програмний підзаголовок «Океан» (1976). Композитор, який завжди захоплювався вивченням філософських понять життя, вічності, Всесвіту, нескінченності, часу, простору тощо, пропонує слухачеві уявити неосяжну безодню Всесвіту з незліченними зірками, що відображуються в безмежному дзеркалі океану. За авторським задумом, до музики підключається відеоряд: вимикається світло й ледь помітно починає відтворюватися гігантська панорама космосу з усе новими й новими сузір'ями, серед яких є наша Галактика. З наближенням до неї упізнається Земля, яка через певний час віддаляється знову. Твір побудовано на звуконаслідувальних ефектах переливів хвиль океану, у яких, ніби у місячному сяйві, виблискує планета Земля. Отже, відеоряд як додатковий засіб візуалізації музики спрямований на підсилення сприйняття твору слухачем і є неодмінною складовою концепції симфонії.

Отже, одним із напрямків візуалізації музики в естетичному аспекті є організація взаємодії зображення з музикою відповідно до програми твору або анотованих композитором образних асоціацій.

Розмірковуючи про аспекти візуалізації на рівні другої ланки системи музичної комунікації («Музичний твір»), не можемо обійти увагою таке оригінальне явище, як візуалізація нотного тексту твору. Музична нотація сама по собі є специфічною системою фіксації музичного твору

за допомогою письмових знаків. Поява класичної п'ятилінійної тактової нотації підсумувала тривалу багатовікову еволюцію музичної нотації в Європі. Цей вид нотації до сьогодні вважається нормативним у сфері академічної музики. Проте в другій половині ХХ століття у творчості деяких композиторів намітилася тенденція використання особливих, часто — унікальних способів нотного запису для фіксації специфічних ефектів звучання, зокрема таких, як вібрація, мікроінтервали, звукові маси, «дестабілізація» звуковисотності тощо.

Музична графіка має аналоги в словесно-поетичному мистецтві. Ще в давніх східних цивілізаціях зображення окремих літер набуло самостійного естетичного значення, утілюючи, зокрема, у мистецтві каліграфії. Ю. Лотман зазначав, що в поезії ХХ століття через функціональне послаблення ритмічного, інтонаційного, фонетичного рівнів значно зростає роль елементів графічного рівня (Лотман, 1972, с. 70–71). Це явище оформилося в оригінальну тенденцію в поезії ХХ ст. (В. Маяковський, В. Хлебников, М. Семенко та ін.), яка продовжує розвиватися і в новому ХХІ ст. Досліджуючи ставлення українських поетів до графічної структури вірша, В. Корольова приходить до висновку, що «в сучасних українських поезіях, у яких текст давно перестав бути самодостатнім, значну роль відіграє їхнє графічне оформлення... Завдяки графічній структурі відбувається постійний процес актуалізації тексту, конденсації в словесних знаках кількох значень» (Корольова, 2013). Серед найбільш уживаних засобів поетичної графіки дослідниця вважає відсутність у текстах знаків пунктуації та великих літер або навпаки — надмірне використання пунктуаційних засобів, написання великої літери в середині слова, написання слів разом або через дефіс, використання пробілів і розривів усередині однієї лексеми, зміна шрифтів (виділення курсивом, жирним тощо), уведення в поетичний текст знаків інших семіотичних систем, підкреслення і закреслення частини тексту. Ці та інші засоби використовуються сучасними українськими поетами з метою актуалізації тексту, варіативності прочитання, посилення емоційного забарвлення авторського висловлення.

Музична графічна нотація або музична графіка — це оригінальний напрям у сучасній музиці, який об'єднує в собі різні види мистецтва — музику, живопис, графіку, мистецтво малих скульптурних форм. Графічна нотація виникла й розповсюдилася в музиці в середині ХХ століття і стала однією зі сфер новаторства композиторів. Американський композитор Ерл Браун став одним із перших композиторів, у чий творчості ще на початку 50-х років ХХ століття вперше

з'явилося явище графічної нотації. Цей напрям свідчить про особливе тяжіння сучасних композиторів до синтезу мистецтв, підкресленої візуалізації звукових образів. Власну графічну нотацію розробляли такі композитори, як Мауріціо Кагель, Лучано Беріо, Мортон Фельдман, Джон Кейдж, Кшиштоф Пендерецький, Яніс Ксенакіс, Дьордь Лігеті, Ерл Браун, Карлхайнц Штокгаузен, Едісон Денісов, Софія Губайдуліна, Віктор Суслін і багато інших.

Зокрема, американський композитор **Ерл Браун** (1926–2002) прийшов до графічної нотації під впливом авангардного живопису в період його формування як композитора. Композитор-новатор намагався знайти точки перетину між абстрактним експресіонізмом у живопису та атональністю в музиці. Звідси — тісний взаємозв'язок музично-звукового та візуально-графічного начал у його творах. Своєрідним художньо-естетичним маніфестом Ерла Брауна стали його інструментальні твори: *цикл «Фоліо»* (1954) для різних інструментів та *«Чотири системи»* (1954) для фортепіано.

Нот у звичному розумінні в цих партитурах немає. Як пише дослідниця творчості Брауна Марина Переверзева, «цикл «Фоліо» складається з 12 п'єс, записаних на окремих аркушах. Замість нотних голівок виписані горизонтальні лінії різної довжини, які вказують приблизну тривалість звучання. Часом ноти зображені без 5-лінійного нотного стану, ключів і динамічних відтінків. У передмові до партитури автор обумовлює часові межі тієї чи іншої нотної системи (як правило, приблизно 15 секунд), але у межах цього часу звуки можуть виникнути й зникнути в будь-який момент. Музикант інтуїтивно визначає тривалість звучання нот відносно одна до одної, а координація партій залежить від вибору виконавцями довжини нот. Тому музична тканина твору стає живою і гнучкою, здатною змінитися в будь-яку хвилину» (Переверзева, 2011).

Не менш цікавою є графічна партитура фортепіанного твору «Чотири системи». Вона «поділена на чотири рівні частини й містить прямокутники різної довжини й товщини, які намальовані чорнилом у межах клавіатури фортепіано. Нотні системи виокремлюються суцільними горизонтальними лініями, які символізують границі фортепіанної клавіатури, а знаки, які знаходяться між ними, вказують на відносну висоту й тривалість: чим вищий знак — тим вищий звук, чим довша смуга — тим довшою є тривалість. Для збільшення кількості можливих інтерпретацій композитор дозволяє читати партитуру в будь-який спосіб: справа наліво, зліва направо, згори вниз і знизу вгору» (Переверзева, 2011).

Творцем унікальної альтернативної графічної системи нотації став ще один сучасний американський композитор **Джорж Крам** (нар. 1929). Його партитури є оригінальними, вони наділені специфічним символічним сенсом, тому їх важко сплутати з партитурами інших композиторів. Крам по-особливому ставиться до процесу написання та інтерпретації музики, який трактує як своєрідне видовище. До основних рис стилю композитора відносять театральність і символічність. Театральність для Крама — це, перш за все, гра тембрами інструментів, тому провідними в його творчості стають жанри інструментальної музики. Символічність є зовнішньою ознакою партитур Крама. Як уважає Юлія Горбунова, «різноманітні символи, графічні зображення, словесні пояснення, укралені в контекст партитури, складають її візуальну компоненту..., створюючи унікальний візуальний образ» (Горбунова, 2012). Композитор обирає багатозначні «вічні» символи — хрест, квадрат, коло, спіраль, око тощо. Сам композитор зізнавався, що він прагне відтворити зміст своїх ідей у партитурі, наближаючи візуальне оформлення до змісту, який закладено у творі. Так, однією з провідних стала для композитора тема космосу. Вона втілювалася не лише в назвах і змісті багатьох творів, а й у яскравих графічних партитурах, які в окремих випадках навіть відображують структури галактичних сузір'їв.

Наприклад, у творі «Луна» Крам об'єднує послідовність нотних знаків у кола, квадрати, поєднання двох кіл, які візуально утворюють знак безкінечності. У композиції «Зірка-дитина» (1977) використано малі й великі кола, які символізують космічні тіла — зірки й планети. У великій кількості п'єс суперциклу «Макрокосмос», який створювався впродовж 1972–1979 років, також представлено символічну й графічну нотацію у вигляді хреста («Розп'яття»), кола, двох кіл, спіралі, ока, сонця з променями тощо (ілюстрація «Sunburst» Дж. Крама).

У зв'язку з широким розповсюдженням у ХХ столітті музичних комп'ютерних технологій та появою різноманітних жанрів електронної музики композитори все частіше звертаються до використання у своїй творчості спеціально розроблених комп'ютерних програм і засобів « для формування єдиної концепції музичного твору, оперування візуальними символами музичних структур, які дають змогу узгодити механізми музики й графіки... Доцільним є застосування у творчому процесі прийому конвертації в музичну форму графічних зображень і цілих композиційних схем. Нотографічні технології спрощують і прискорюють створення стандартної нотної партитури» (Білозуб, 2014, с. 184). Серед сучасних українських композиторів, які використовують

26

V. Time is a Drifting River: A Psalm for Daybreak and Morning (Instrumental Interlude)

Партитура твору «Sunburst» («Сонячний спалах») американського композитора Джорджа Крама

комп'ютер для написання партитур — Л. Колодуб, А. Гайденко, О. Щетинський, О. Гугель, І. Гайденко, О. Грінберг, С. Пилутиков, А. Загайкевич, Л. Юріна та ін.

Не можемо хоча б побіжно не згадати про тенденції візуалізації ланок «Виконавець» і «Слухач» у сучасному інструментальному виконавстві. До кардинальних змін, які сталися впродовж ХХ і нового ХХІ століття, належать пошук нових способів гри на музичних інструментах, розвиток так званого інструментального театру, переосмислення композиторами ролі виконавців і слухачів у процесі музичної комунікації. Новації в розумінні композиторами сфери інструментальної музики полягають у додаванні елементів театралізації, а саме: у зміні традиційного концертного одягу, перевдяганнях на сцені, залученні різноманітного реквізиту, знятті умовного кордону між сценою і залом, наділенні музикантів-виконавців невласливими їм функціями тощо. Особливою сферою новаторства в сучасній інструментальній музиці є розширення меж виконавської жестикуляції. Сучасні композитори змушують виконавців грати буквально всіма частинами тіла. Виконавський жест став смислоутворюючим, почав відображати нові музичні контексти, «...набув рис театральності, опуклості, значущості. У виконавця нової

музики вибудовується певний сценарій жестів на кожний конкретний твір. Виконавський жест опрацьовується так само, як і музичний текст твору» (Перепелиця, 2013, с. 31).

Найбільш радикальними новаторами цього напрямку серед українських композиторів є Сергій Зажитко, Кармелла Цепколенко, Іван Небесний, Володимир Рунчак. Так, С. Зажитко в композиції під назвою «?» змусив музикантів виходити з залу через загальний вихід і знову повертатися на сцену, а диригент у одному з моментів виконання твору повинен був високо підстрибувати, ще й насвистуючи водночас. У п'єсі К. Цепколенко «Після нічиєї» музиканти з'явилися на сцені у формі футболістів одеського «Чорноморця» (Вавшко, 2014, с. 23). Композиція В. Рунчака «Номо ludens XI або кілька конкурсних SMS-ок» для фагота соло (2013) складається з 14 різнохарактерних частин, які є імітацією відправки такої ж кількості SMS-ок членам журі, екзаменаційної комісії або слухачам концерту, а в останній частині твору автор пропонує виконавцеві дістати з кишені мобільний телефон, виконати перед публікою певний розмовний текст та на власний розсуд зімітувати отримання відповіді від адресатів SMS-ок. А також у партитурі зазначається, що виконання розмовного тексту та елементів інструментального театру у фіналі є обов'язковою умовою.

Таким чином, можемо стверджувати, що в музиці, яка є найбільш абстрактним видом мистецтва й має безсумнівні переваги у звуковому відтворенні емоційних станів і настроїв, сьогодні є відчутною потреба у введенні додаткових засобів — візуальних комунікаційних кодів — для забезпечення більш тісного взаємозв'язку зі слухачем. Візуалізація в різноманітних її проявах стала однією з найпомітніших тенденцій в українському сучасному академічному інструментальному мистецтві, а одним із найважливіших виявів цієї тенденції стала візуалізація всіх ланок системи музичної комунікації. Класифікацію засобів візуалізації в українській і світовій інструментальній музиці можемо представити у вигляді таблиці:

<i>Ланка музичної комунікації</i>	<i>Передумови й засоби візуалізації</i>
Композитор	<i>Синестезія («кольоровий слух» у композиторів). Композитори-художники.</i>
Музичний твір	<i>Літературно-поетична програмність. Утілення образів живописних полотен, скульптури, архітектури. Програмність у поєднанні з відеорядом Візуалізація нотного тексту твору (музична графіка). Використання музично-інформаційних комп'ютерних технологій.</i>

<i>Ланка музичної комунікації</i>	<i>Передумови й засоби візуалізації</i>
Виконавець	<i>Інструментальний театр.  Пошук нових способів гри на музичних інструментах.  Візуалізація виконавського жесту.  Зміна традиційного концертного одягу.  Наділення музикантів невластивими їм функціями.  Зняття умовних кордонів між сценою та глядацькою залюю.</i>
Слухач	<i>Перегляд традиційного розташування музикантів на сцені й слухачів у залі.  Активна участь слухача в музичному дійстві.</i>

Запропонована класифікація засобів візуалізації в українській і світовій інструментальній музиці не є вичерпною, вона може поповнюватися все новими різновидами з появою кожного нового твору. Це дає можливість зробити висновок, що інструментальна музика на сучасному етапі розвитку перебуває на стадії переходу від «чистого» часового (аудіального) типу до просторово-часового (аудіовізуального). Застосування аудіовізуальних засобів створює умови для домінування видовищного чинника над музичним у художньому сприйнятті слухачів. Водночас тенденції візуалізації в сучасній інструментальній музиці викликають безсумнівний інтерес і заслуговують на усебічне дослідження і творче використання.

## ОБРАЗ ІНШОГО В УКРАЇНСЬКОМУ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОМУ ТЕАТРИ

Процес візуалізації музичного мистецтва в ХХ столітті значною мірою пов'язаний з тенденцією синтезу жанрів, появою численних зразків так званих гібридних жанрів, як-от: опера-балет, опера-ораторія, концерт-симфонія, симфонія-балет тощо. Тенденції видовищності, театралізації і синтезу мистецтв, проникаючи у сферу інструментальної музики, зумовили виникнення такого явища, як інструментальний театр. Під впливом синтезу мистецтв (зокрема, музики й театру) постали абсолютно нові музичні жанри так званого музичного акціонізму: хепенінг, перформанс, рольова гра, саунд-арт, інструментальне мультимедіа тощо. Створюючи опуси в цих жанрах, композитори прагнули задекларувати свої новаторські позиції, коли досить специфічний візуальний ряд міг актуалізувати певні смисли, приваблювати увагу публіки.

Сам термін «інструментальний театр» з'явився в першій половині ХХ століття і спочатку використовувався для позначення композиторських пошуків у галузі нового розуміння тембру. Інструментальний театр як специфічне явище музичної творчості вперше був усвідомлений у середині 1960-х років, тоді ж з'явилися і перші визначення поняття, різні типи класифікацій, музикознавчі інтерпретації зразків інструментального театру. Вивченням цього феномену музичної творчості займалися такі дослідники, як Р. Костеланец, Б. Гавронська, І. Ковач, В. Єрохін, Д. Житомирський, Т. Чередниченко, В. Холопова, С. Саркісян, А. Папеніна, В. Барський, М. Воїнова, М. Висоцька, А. Демченко, А. Кром, О. Кузіна, Ю. Пантелеєва, С. Савенко, Р. Фархадов та багато інших. Сьогодні існують різні визначення поняття інструментального театру. Наприклад, Анна Приходько у своїй дефініції акцентує увагу на синтезі музичного й театрального в цьому жанрі, розуміючи його як «створення певного сценічного дійства з залученням музичних інструментів, заснованого на цілісному сприйнятті музичного твору, до складу якого входять не тільки музичні звуки, але й шуми, а також дії виконавців під час виконання твору» (Приходько, 2013, с. 96).

Владислав Петров виокремлює візуальний чинник у інструментальному театрі вже у своєму визначенні цього поняття, під яким розуміє «жанр, твори якого призначені для сценічної реалізації, що поєднує музичні й театральні прийоми, несуть слухову та візуальну/вербальну інформацію, мають конкретні елементи театралізації, спрямовані на виявлення композиторської ідеї» (Петров, 2014). Серед оригінальних ознак інструментального театру В. Петров називає його «...відмінне від інших жанрів інструментальної сфери призначення — візуалізувати музичну драматургію, у зв'язку з чим відбувається синтез різних типів інформації» (Петров, 2014).

Інші дослідники відзначають такі риси інструментального театру, як пошук нової музичної мови; наявність драматургії звуку; звернення до голосу та слова як до фону чи смислового підтексту; прихована полісюжетність; відкритість до протесту й провокації; сценічна гра самих музикантів-виконавців. Також висуваються гіпотези про те, що жанр інструментального театру змінює функції кожного об'єкта комунікаційної системи Композитор — Музичний твір — Виконавець — Слухач.

Різні види інструментального театру розвивали у своїй творчості сучасні зарубіжні композитори Мауріціо Кагель (Німеччина — Аргентина), Лучано Беріо (Італія), Влодзімедж Котонський (Польща),

Фарадж Караєв (Росія), Альфред Шнітке (Росія), Софія Губайдуліна (Росія), Авет Тертерян (Вірменія) та інші.

Піонером інструментального театру серед українських композиторів був **Іван Карабиць** (1945–2002). Риси інструментального театру були притаманні його камерно-інструментальним творам уже з кінця 1960-х років («Концертино» для валторни та фортепіано, 1967; «МузИка» для скрипки соло, 1974; «Концертино» для дев'яти виконавців, 1983). О. Гуркова наводить приклади театралізації інструментального жанру у творчості І. Карабиця, звертаючи увагу, зокрема, на його «*Концертний дивертисмент*» для струнного квінтету і фортепіано (1975). Особливістю концепції цього твору стало театралізоване відтворення уроків музики через уособлення постаті Вчителя (партія фортепіано) та учнів (окремі сольні та ансамблеві епізоди) (Гуркова, 2016). Ще один приклад — динамічний *Концерт для оркестру № 2* (1986), у якому композитор застосував оригінальне переміщення оплесків із глядацької зали на сцену: в одному з епізодів III частини чути ритмічне плескання в долоні оркестрантами, а в кінці фрагменту — справжні аплодисменти. На жаль, композитор не залишив жодних ремарок, які б могли допомогли з'ясувати призначення оплесків самими інструменталістами в його творі. У будь-якому випадку цей засіб слугує залученню оркестрантів до гри зі слухачами та є одним з перших зразків інструментального театру в українській композиторській творчості (Гуркова, 2014).

В українській музиці 1990–2000-х років інструментальний театр розвивають у своїй творчості такі композитори, як Сергій Зажитько, Людмила Юріна, Кармелла Цепколенко, Володимир Рунчак, Іван Небесний, Сергій Ярунський, Максим Шоренков та ін. Як правило, поштовхом для створення тієї чи іншої інструментально-театральної композиції стають літературні джерела вітчизняного або зарубіжного походження. Інакше кажучи, музичний образ в українському інструментальному театрі формується на основі літературно-поетичного образу Іншого.

Аналіз музичних зразків інструментального театру може бути здійснений за різними методологічними моделями, але, на наш погляд, найбільш вдалою є класифікація творів за кількістю учасників, запропонована в роботі В. Петрова (2014). Розгляньмо такі різновиди інструментального театру, як інструментальний моноспектакль, камерний інструментальний спектакль, інструментальний ритуал та масовий спектакль.

Відмінними рисами інструментального моноспектаклю є відсутність складних сюжетів і конфліктів, а часто й узагалі змісту, помітним є намагання авторів створити характеристики вигаданих персонажів, розкрити один чи кілька протилежних емоційних станів або змалювати одну невелику за часом сценку з наскрізним розвитком.

Яскравим прикладом інструментального моноспектаклю може слугувати твір **Людмили Юріної** «*Trombon (o) per (a) Dirk*» для тромбона соло (2008). Він був написаний на замовлення відомого німецького тромбоніста Дірка Амрайна. Цей твір яскраво ілюструє такі важливі тенденції розвитку інструментального театру, як вокалізація, вербалізація та візуалізація виконавського процесу. Вербальний ряд опусу створено на основі одного з віршів видатного американського поета Едварда Естліна Каммінгса (1894–1962). Як відомо, стиль цього поета сформувався під впливом європейських модерністських пошуків 1910–1920-х років, його радикальні експерименти включали навмисне викривлення граматики й пунктуації, зміну порядку слів у англійському реченні, візуалізацію вірша через розкидування слів, їхніх фрагментів, знаків пунктуації тощо в просторі книжкової сторінки. У багатьох поезіях Е. Е. Каммінгса відчутне гостре соціальне спрямування, у них висміюються недоліки суспільного устрою, водночас мають місце й високі людські почуття кохання, дружби, співчуття, взаємодопомоги. Вірш, який ліг у основу тромбової композиції, акцентує увагу слухача на поняттях життя і смерті, величі й нищості, штучного, рукотворного світу технічного прогресу й живого, вразливого світу природи. У творі Л. Юріної голос використовується як носій інформації, а текст виконує функцію доповнення, оскільки виражає спільний з музикою образ і читається одночасно з її звучанням. Текст диктує музичне втілення: в атональній композиції, написаний у наскрізній формі, використовуються різноманітні технічні прийоми, зокрема глісандо, фрулато, звуки без чітко визначеної висоти, репетитивна техніка тощо. Візуальний чинник посилюється завдяки чергуванню сольних тромбових епізодів з елементами акторської гри виконавця-тромбоніста: вигуками або беззвучним промовлянням окремих слів і фраз, клацанням пальцями, притупуванням, коловими рухами рук тощо. За серйозністю змісту твору й різноманітністю використаних у ньому традиційних і новаторських засобів композицію можна назвати маленькою тромбовою оперою.

Камерний інструментальний спектакль дозволяє увиразнити характеристики низки персонажів у взаємовідносинах. У зразках цього жанру присутній високий рівень подієвості, яка заснована на контрасті або конфлікті образів.

Відомий і епатажний український композитор **Сергій Зажитько**, який вважається родоначальником музичного абсурдизму в українській музиці, має у своєму творчому доробку численні камерні інструментальні спектаклі в жанрах музичного «мистецтва дії» — хепенінги, перформанси, музично-сценічні інсталяції. Великий вплив на творчість С. Зажитька мали ідеї письменників-абсурдистів Ф. Кафки, Е. Йонеска, С. Беккета, С. Мрожека, а також оригінальні знахідки фундатора інструментального театру Маурісіо Кагеля. Як і в театрі абсурду, передача сутнісного, глибинного, часом трагічного змісту в С. Зажитька відбувається за допомогою застосування пародійно-сміхових форм. За словами самого митця, «якщо за допомогою сміху я руйную деякі табу, то вже виходжу за межі суто сміхової теми, розкриваючи у веселих акціях серйозні проблеми. На будь-яке явище можна поглянути з різних ракурсів. У цьому — прояв множинності, а також двоїстої полярності нашого земного світу» (Луніна, 2014).

Одним з перших прикладів музичного абсурдизму С. Зажитька став його твір-присвята *«Семюелу Беккету» для контрабаса та актора* (1996). Присвятивши композицію ірландському письменникові Семюелу Беккету, С. Зажитько слідом за ним ставить у центр своєї уваги проблеми у сфері людського спілкування, наголошуючи на таких аспектах, як некомунікабельність сучасної людини, органічна нездатність людей до взаєморозуміння, парадоксальність і абсурдність життя. Важлива для письменника проблема міжлюдської комунікації у творі С. Зажитька вирішена в пародійно-ігровому ключі. Серед засобів пародіювання на перший план виходить саме візуальний компонент: у партитуру твору введено партію «німого» читця, який звертається до залу «німою мовою». Тут композитор орієнтується також і на традиції «німого» виступу музикантів у інструментальному театрі М. Кагеля («Sonant» та інші твори 1960-х років). У Зажитька виконавець-актор використовує ефектні, патетичні пози, міміку, жестикуляцію, які зазвичай притаманні ораторам, політикам, акторам, поетам під час публічних виступів. Абсурдність ситуації полягає в тому, що «виступ» відбувається за повної відсутності звуку, як у німому кіно, промовця, незважаючи на всі його зусилля, ніхто не чує. Цікавою є розв'язка: наприкінці твору в німого персонажа, немов у телевізорі, вмикається звук — і починає звучати жива людська мова (хоча й не з початку, а з середини речення). Але навіть це не впливає на зміст ситуації: усе одно ніхто в залі так нічого й не зрозумів, діалог не відбувся.

Специфічним жанровим різновидом інструментального спектаклю є інструментальний ритуал. Це втілення музичними засобами певного

порядку дій якоїсь церемонії — поховальної, трудової, релігійної, шаманської — залежно від соціального аспекту. Помітною є тенденція до побудови драматургії творів цього жанру на зіставлянні різних пластів — музичного, візуального, вербального, поведінкового тощо.

У циклі творів Сергія Зажитька під назвою «Ще!..» оригінально втілено ідею нескінченності життя, адже сам по собі вигук потребує постійного продовження, усе нових і нових «ще!». Сам композитор відзначає великий творчий потенціал, закладений у цій ідеї. Він зізнається, що в нього весь час виникають думки щодо нових варіантів музичної реалізації філософської концепції нескінченності життя, сама назва спонукає до постійного продовження, усе нових «ще!..», тому він ніяк не може припинити роботу над цим циклом. А першим «Ще!..» була композиція для баритона, кларнета-пікколо, альт-саксофона, валторни, джазової труби, тромбона та ударних (1996). Найбільш придатними для втілення ідеї виявилися імпровізаційні форми викладу музичного матеріалу. Також у творі втілено ідею древнього сприйняття музики як певного магічного ритуалу, за допомогою якого людина може зануритися у стан магічної медитації, досягнути своєрідного екстазу. З позиції музичної драматургії втілення концепції відбувається через зіставлення інструментальних епізодів і фрагментів оригінального вокалу у варіантно-варіаційній композиції, що й дозволило віднести її до категорії інструментального ритуалу.

Інструментальні епізоди твору пов'язані з імпровізаційною манерою сучасного джазового стилю — free-джазу. Надзвичайно інтенсивна, атональна, максимально віртуозна імпровізація кожного з 4-х духових інструментів, які виконують свої партії на межі динамічних можливостей, створює ефект невпинного хаотичного руху. Разом з тим, у цьому звуковому хаосі є і певний стрижень — партія там-тама, який претендує на роль основного упорядковувального фактора. Але зорганізувати, «утримати» композицію за допомогою більш-менш визначеного темпу й чіткого ритму цьому інструменту так і не вдається: жоден з учасників звукового дійства не реагує на постукування там-тама, які дуже нагадують звук військового барабана, і вони стають лише частиною загального звукового хаосу-руху.

У вокальних епізодах голос трактується як інструмент колосальних можливостей. Композитор орієнтується на стародавні форми тантричного співу, тобто тибетську культову традицію, пов'язану більше з релігійними обрядами, ніж з традиціями професійного академічного співу. Манера співу, запропонована виконавцеві (баритон), оригінальна й надзвичайно складна. Це відкриті гортанні звуки, особливе горлове

*vibrato*, *glissando* в напруженому фальцетному регістрі, афектовані вигуки, імітація сміху тощо. Стан трансу, що викликається процесом цих ритуальних дій, — своєрідна реакція на хаотичний рух інструментальних розділів, а в символічному значенні — реакція людини на хаотичний стан навколишнього світу (Берегова, 1999).

У передостанньому інструментальному епізоді замість чітко ритмізованого там-тама з'являється аритмічний жерстяний ударний інструмент *bongho*, що спричиняє повний і всепоглинаючий звуковий хаос. Твір завершується невеликим сольним епізодом вокаліста з різким обриванням подиху-шепоту в кінці. Обрив як спосіб завершення твору — чи не єдино можливий у цій варіантно-варіаційній композиції, де повтори-чергування інструментальних і вокальних епізодів, за задумом автора, можуть тривати нескінченно.

Для опусів С. Зажитька характерною є фіксація в партитурах найдрібніших нюансів виконання. І хоча композитор має схильність до режисування і контролю постановочного процесу власних творів, підвищена деталізація його партитур дозволяє виконавцям обходитися і без присутності автора під час репетицій і концертного виконання.

Розглянутий твір С. Зажитька в момент свого першого виконання був неадекватно сприйнятий публікою (як, до речі, і більшість інших його творів). Серед можливих причин можна вирізнити незвичайний екзотичний колорит твору, який виникає внаслідок поєднання імпровізаційної манери *free-джазу* й традиції архаїчного культового співу, тобто суто постмодерністської комбінації сучасного та архаїчного. Але хоча між цими звуковими прошарками є багато розмежувань стилістичного, концепційного, історико-культурного характеру, вони мають і спільні риси. Так, *free-джаз* (вільний джаз), який є творчим винаходом ХХ століття, веде свій початок від інтуїтивно-імпровізаційних форм стародавнього музикування. А емоційна стихійність *free-джазу* та гіпертрофована, надзвичайно напружена експресія тантричного культового співу за силою впливу на слухача близькі до енергетики експресіоністичного мистецтва.

Таким чином, ідея нескінченності творчого процесу як основи буття людини втілена у творі С. Зажитька за допомогою імпровізаційних форм *джазу*. У С. Зажитька з його потягом до епатажу, граничної експресії висловлювання та експериментів у сфері сучасних і стародавніх форм музикування акцентуються такі якості творчого процесу, як агресія, хаотичність, емоційна стихійність.

Масовий спектакль — найбільш розповсюджений жанровий різновид інструментального театру, під час виконання якого на сцені

перебуває велика кількість виконавців-акторів. Особливістю масового спектаклю є можливість втілення цілісного сюжету літературного твору через побудову «багатоструктурної» драматургії.

Прикладом цього жанрового різновиду може слугувати твір **Сергія Ярунського** *Містерія-буф № 2 «Вій»* для флейти, контрафагота, тромбона, дзвонів, флексона, литавр, там-тама, фортепіано та струнних (2009).

В основі сюжету твору лежить повість видатного українського письменника XIX ст. Миколи Гоголя «Вій» (1835). Назва повісті походить від імені слов'янської демонічної істоти Вія — у народних віруваннях українців так звать старшого над гномами, що в нього повіки на очах спускаються аж до землі. За народними переказами, того, хто подивиться в очі Вію, чекає смерть.

Драматургія твору будується на протиставленні й боротьбі двох контрастних пластів: реального та фантастичного, а саме: людини й нечистої сили. Оскільки основні події твору відбуваються вночі, образ головного героя — семінариста Хоми Брута — змальовано за допомогою відомої української народної коліскової пісні «Ой, ходить сон коло вікон» (у підзаголовку партитури твору подано авторське визначення жанру твору: 13 ескізів на тему української народної пісні «Ой, ходить сон»). У початковому варіанті тему виконує флейта соло, потім вона по черзі передається різним інструментам: фортепіано в різних регістрах, у т.ч. викривлена інтонаційно за рахунок хроматизації; литаври; окремі елементи теми в тромбона; нарешті, тема знов повертається до флейти (тут її дублює альт соло) і востаннє проходить у «теплому» людяному звучанні; а далі тема переходить до ударного інструмента невизначеної висоти флексона й поступово поглинається загальним хаосом демонічного звучання.

Експозиція зловісних образів нечистої сили відбувається в ц. 4. Інтонаційна сфера нечисті протилежна наспівній мелодії головного героя, для неї характерні кострубаті ходи на широкі інтервали, акцентуація окремих звуків. Домінує тембр контрафагота в поєднанні з фортепіанними кластерами, піцикато віолончелей і хвилеподібними пасажами контрабасів. Кульмінація нечистої сили — оркестр тутті багатократно закликає Вія: «Вийди! Вийди!» і далі гукає з прискоренням: «Вій! Вій!», а у фіналі всі інструменталісти ходять по сцені й тупотять ногами.

Розглянуті зразки інструментального театру різних типів в українській музиці останніх десятиліть (твори Л. Юріної, С. Зажитька та С. Ярунського) підтверджують думку про те, що роль візуального

компонента в музичному творі значно зростає. Музиканта-інструменталіста часто наділяють невластивими йому функціями співака, актора чи виконавця розмовного жанру. До інших рис візуалізації інструментального жанру належать також пошук нестандартних способів гри на музичних інструментах, нове уявлення про концертний одяг, перегляд традиційного розташування музикантів на сцені й слухачів у залі, зняття умовних кордонів між сценою та глядацькою залюю, пересування виконавців у просторі сцени, активізація участі слухача в музичному дійстві, часткове наділення його функціями виконавця тощо.

Зміна парадигм написання, виконання і сприйняття музики, домінування в багатьох творах видовищного чинника над власне музичним, дедалі більша візуалізація і театралізація музичного процесу стали свідченням трансформації сучасного музичного мислення. Ці тенденції яскраво ілюструє інструментальний театр — явище відносно нове як у світовій культурі, так і в українській музиці. Подальші дослідження цього феномена музичної культури допоможуть не тільки виокремити його специфічні риси, а й усвідомити нові духовні константи сучасності.

## **ТРАНСФОРМАЦІЯ СУЧАСНОГО МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ: ФЕНОМЕН СЕРГІЯ ЗАЖИТЬКА**

Багато дослідників сучасної музичної творчості звертають увагу на перехідний характер нинішньої цивілізації, зміну парадигм виконання і сприйняття музики, поступове визрівання нового типу мислення в сучасній музичній свідомості. Видатна українська музикознавиця Ніна Герасимова-Персидська пише: «... ми ввійшли в нову добу, і в мистецтві відбувається процес зближення типів музики, що протистояли один одному в ХХ столітті. Можливо, попереду на нас чекає новий тип, у якому об'єднуються риси попередніх» (Тукова, 2013, с. 11). В іншій своїй роботі Н. Герасимова-Персидська, досліджуючи категорії часу й простору в сучасній музиці, закономірно приходять до висновку про їхню злитність, неподільність, формування універсального поняття часопростору (Герасимова-Персидська, 1998).

Дослідники відзначають такі новаторські риси сучасної музичної творчості, як пошук нових способів гри на музичних інструментах, переосмислення композиторами ролі виконавців і слухачів у процесі музичної комунікації. Новації в розумінні композиторами сфери

інструментальної музики полягають у додаванні елементів театралізації, а саме: у зміні традиційного концертного одягу та перевдягання на сцені, залученні різноманітного реквізиту, зняття умовного кордону між сценою і залом, наділенні музикантів-виконавців невластивими їм функціями тощо. Окремою сферою новаторства в сучасній інструментальній музиці є розширення меж виконавської жестикуляції. Виконавський жест став смислоутворюючим, почав відображати нові музичні контексти.

Візуалізація в різноманітних її проявах стала однією з найпомітніших тенденцій в українському сучасному академічному інструментальному мистецтві. Розвиток цієї тенденції спровокував появу в українській музиці останніх десятиліть нових жанрових різновидів — хепенінгів, перформансів, рольових ігор, музично-акціоністських дійств. Хепенінг і перформанс — синтетичні музично-сценічні жанри ситуативної події, форми так званого «мистецтва дії», колективні мистецькі акції, що вибудовуються на взаємодії двох або більше учасників. Ці нові способи естетичного висловлювання об'єднує ігровий характер, а також елементи театралізації, епатажність. Відмінності між цими формами нового творчого мислення полягають у тому, що хепенінги (від англ. *happening* — «випадок, подія») мають суто імпровізаційний характер, часом здаються влаштованими стихійно, незаплановано, передбачають активну роль публіки (тобто в хепенінгу відсутній сценарій, і мета), а перформанси (від англ. *perform* — «виконувати», «виконання», «театральна гра») більш регламентовані, мають у своїй основі певний сценарій та елементи драматургії, передбачають пасивну роль публіки, яка виступає тільки в ролі глядача. Акціонізм — це узагальнена назва для витворів «мистецтва дії», у яких основним стрижнем мистецької концепції є розіграна «вистава» або спровокована «подія».

Найбільш радикальними новаторами музичного акціонізму серед українських композиторів є Сергій Зажитько, Людмила Юріна, Кармелла Цепколенко, Володимир Рунчак, Іван Небесний, Сергій Ярунський та ін.

Спробуймо виокремити аспекти трансформації сучасного музичного мислення на прикладі творчості українського композитора середньої генерації Сергія Зажитька — майстра музичного акціонізму, автора численних хепенінгів, перформансів, музично-сценічних інсталяцій. Його музика постійно звучить на найбільших фестивальних імпрезах в Україні, іноді викликаючи полярні відгуки в публіки й преси від неймовірного захоплення до повного несприйняття. Оригінальні

творчі пошуки зробили композитора відомим і за кордоном – у США, Німеччині, Італії, Бельгії, Швеції, Фінляндії, Польщі, Росії. Незважаючи на це, творчість композитора як цілісне мистецьке явище ще не ввійшла до наукового музикознавчого дискурсу як об'єкт дослідження, лише деякі його твори аналізувалися в окремих монографіях і дисертаціях (Берегова, 1999, 2000) та згадувалися в музично-періодичних виданнях (Луніна, 2014).

Стиль С. Зажитька сформувався під впливом ідеї синтезу мистецтв. Він не є прихильником «чистих» жанрів. Захоплення сучасним образотворчим мистецтвом, літературою, театром, кінематографом, власна літературна творчість сприяли виробленню певної синтетичної форми для самовираження в композиторській практиці. Його опуси, на перший погляд, дійсно здаються провокаційно-етапажними, стихійно-імпровізаційними, але за уважнішого ознайомлення помітними стають логіка у відборі інструментарію, справді режисерська скрупульозність і майстерність у розробці сценаріїв, відточеність деталей музично-театральних дійств.

Творчість С. Зажитька прекрасно «вписалася» в концепцію українського музичного постмодернізму. Як світогляд і філософська течія постмодерн виник у європейській культурі в 1960–1970-х роках і дав паростки в українській культурі в 1980-х і особливо в 1990-х, на тлі краху радянської ідеології і значних соціальних змін у суспільстві. Особливістю українського постмодернізму стало те, що окремі його ідеї виявилися близькими українській ментальності та історико-культурній традиції. Зокрема, українському сучасному мистецтву чужі тенденції деструктивності й повного заперечення всіх і всього, для нього більш характерні пошуки духовної основи нового відродження, естетизм, чуттєво-образне, духовно-релігійне, екзистенціальне усвідомлення людського буття, зв'язок із вічним, катарсичне переживання, яке збуджується творами, — це те, що відрізняє українське мистецтво від західноєвропейського постмодернізму.

Естетика й стилістика постмодернізму дали яскраві вияви в українському музичному мистецтві другої половини 1980-х–1990-х років, знайшовши відбиток у композиторській творчості, головними рисами якої є розмаїття концепцій та ідей, перегукування епох і стилів, пошуки нової якості звучання музики й нетрадиційних засобів виразності. Музичний постмодерн культивує тенденцію до змішування стилів, жанрів, напрямів музичного мистецтва, в одному творі можуть співіснувати класика й авангард, фольклор і джаз, поп- і рок-музика. Постмодерн стирає грані між сучасністю і архаїкою,

елітним і масовим мистецтвом, європейськими й неєвропейськими, регіонально віддаленими музичними традиціями. Естетика музичного постмодерну заснована на принципі гри — з концепціями, стилями, цитатами, інструментарієм, публікою тощо (Берегова, 1999). Посилена увага композиторів до ігрового, видовищного чинника у музичній композиції зумовила бурхливий розквіт жанрів музичного акціонізму, що яскраво ілюструє і творчість С. Зажитька. Риси постмодернізму помітні в багатьох його опусах.

Цікаво, що творчість цього композитора демонструє певну еволюцію естетико-світоглядних і стильових засад. У творах початку 1990-х років він використовував різноманітні прийоми стилізації музики європейського бароко та раннього романтизму, спирався на раціоналістичні моделі формотворення, вживав техніку, близьку до мінімалізму. Зокрема, у *Сонаті для альту і фортепіано* (1989) співіснують дві стильові сфери: одна з них несе в собі ілюзію краси та гармонії і пов'язана зі стилем європейської музики першої половини XVIII століття; друга протилежна за образним змістом і вирізняється стильовими ознаками сучасної епохи. Протиставлення та взаємодія цих сфер упродовж усього твору визначає драматургію одночасної композиції, для якої характерними є інтенсивний та емоційно насичений музичний розвиток.

Образність та стильова палітра барокового мистецтва XVII–XVIII століть і, водночас, сучасна техніка стали визначальними й для концепції твору С. Зажитька *«Пасторалі» для квінтету духових інструментів* (1993). Твір написаний у техніці, близькій до мінімалізму, і складається з кількох розділів: один з них має наскрізний розвиток, другий — форму ритмічних міні-варіацій. Об'єднуючим началом у композиції є інтонаційні зв'язки й чиста діатоніка, витримана упродовж майже всього твору.

Однак пізніше композитор виявляє демонстративний розрив із неobarоковою і взагалі з академічною музичною традицією, епатуючи публіку кожним своїм наступним твором. У композиціях другої половини 90-х років С. Зажитько починає використовувати епатажно-провокаційні як музичні, так і позамузичні засоби виразності зі схильністю до інструментального театру, перфомансу та хепенінгу.

У камерних композиціях другої половини 1990–2000-х років С. Зажитько остаточно визначається з напрямом, у якому він працює, назвавши його «музичний абсурдизм», очевидно, не без впливу естетики «театру абсурду». Як відомо, напрям театру абсурду (або драми абсурду) виник після Другої світової війни, у середині 50-х років

XX століття, однак основні риси цього напрямку означилися ще в творах Франца Кафки. Мистецтво абсурду як реакція на посилення технологій маніпулювання людьми, знеособлення, уніфікацію суспільства сповнене песимістичного ставлення до життя, просякнуте страхом перед зовнішнім світом, у ньому культивуються почуття тривоги, розгубленості, відчуженості, безвиході, страху. У творах абсурдизму світ постає як суцільне безглуздя, дії і вчинки персонажів, як правило, позбавлені логіки й причинно-наслідкових зв'язків, час і місце дії невизначені й мінливі. У театрі абсурду відсутні реалістичні персонажі й ситуації, драматургія п'єс вибудовується як накопичення фактів і вчинків, безглузвих інтриг і непослідовних дій, безцільної балаканини й діалогів, що повторюються. Персонажі п'єс театру абсурду позбавлені індивідуальності, вони часто мають фізичні вади. Наприклад, персонажі п'єс Ежена Йонеско безликі й роботоподібні, схожі на маріонеток, нездатні висловити свої думки. Абсурдизм Е. Йонеско, який сформувався в результаті прискіпливого вивчення людського існування, дозволяє помітити в людині комічні риси й одночасно підкреслити трагізм її існування. Семюел Беккет піднімає проблему некоммунікабельності людини, органічної нездатності людей до розуміння один одного. А якщо людину не розуміють інші і вона сама не розуміє себе, то, за С. Беккетом, життя, дійсність, світ — парадоксальні й абсурдні.

Естетика абсурдистських творів Ф. Кафки, Е. Йонеско, С. Беккета, С. Мрожека виявилася суголосною світогляду і творчим принципам С. Зажитька, який став родоначальником музичного абсурдизму в українській музиці. Своїми композиціями кінця 1990–2000-х років композитор доводить життєздатність цього напрямку й у наш час. Захопившись ідеями письменників-абсурдистів і шукаючи адекватну форму для їхнього вираження в музиці, композитор звернувся до жанрів музичного «мистецтва дії» – хепенінгу, перформансу, музично-сценічної інсталяції, оскільки саме вони відповідали його уявленню про музичний твір як про певну акцію. У театру абсурду С. Зажитько запозичив і саму ідею передачі сутнісного, глибинного, часом трагічного змісту через застосування пародійно-сміхових форм, хоча ця ідея в різних творчих інтерпретаціях експлуатовалася задовго до появи театру абсурду (пригадаймо хоча би твори М. Гоголя і окремі літературні школи XIX століття). За словами С. Зажитька, «якщо за допомогою сміху я руйную деякі табу, то вже виходжу за межі суто сміхової теми, розкриваючи у веселих акціях серйозні проблеми. На будь-яке явище можна поглянути з різних ракурсів. У цьому —

прояв множинності, а також двоїстої полярності нашого земного світу» (Луніна, 2014, с. 29). Ця думка композитора перегукується з бахтінською ідеєю амбівалентності самого сміху як частини людського буття. Досліджуючи карнавальну культуру середньовіччя і Ренесансу, М. Бахтін прийшов до висновку, що карнавальний сміх має амбівалентну природу, тобто одночасно є веселим і таким, що висміює, заперечує і стверджує, умертвляє і відроджує (Бахтин).

У творчості письменників-абсурдистів С. Зажитько почерпнув і нове, відмінне від усталеного, уявлення про програмність у мистецтві. У більшості його творів відсутній зв'язок між назвою та її музичним утіленням, композитор сміливо ламає стереотип про відповідність назви інтонаційній образності твору й про те, що автор, даючи своєму опусу словесний заголовок, має на меті прояснити слухачеві його зміст. С. Зажитько пропонує слухачеві самостійно віднайти зв'язок між назвою і музикою, якого не існує, активізуючи тим самим роль слухача в процесі музичної комунікації і залучаючи його до співтворчості. Назви його творів дуже дивні, загадкові, важко піддаються словесному поясненню. Так, назва твору С. Зажитька «Герстекер» для фортепіано та персонажа (1995) збігається з іменем одного з епізодичних персонажів роману видатного австрійського письменника Франца Кафки «Замок». Проте твір С. Зажитька не пов'язаний з романом, композитора зацікавив лише фонетичний аспект слова «Герстекер», яке ніби «стукає». Опус теж вийшов «стукітливий», фортепіано в ньому використовується здебільшого як ударний інструмент. Отже, композитор розглядає назву твору як суто позасмисловий фонетичний елемент, фонізм якого ідеально змикається з фонізмом музичної мови. Композиція твору, написаного в алеаторичній манері, розвивається у двох самостійних планах — звукоакустичному (виконавець-піаніст) і візуальному (персонаж). Рояль використаний у творі як персонаж інструментального театру, який пародіює, з одного боку, застарілу форму традиційного концертного «ритуалу» (представлена музикою з елементами джазу), з іншого — сучасну музику з нетрадиційними засобами звуковидобування, зокрема, концепцію рояля як ударного інструмента. Безсловесний персонаж (актор) використаний у творі для втілення ідеї повного несприйняття як традиційного, так і суперсучасного звучання музики: упродовж твору він то танцює степ, то розкидає папірці по сцені, а після закінчення твору ще деякий час сидить, затуливши вуха руками.

У контексті звернення композитора до фонетичних аспектів звучання окремих слів і фраз можна згадати ще одну композицію під назвою «*Нестор Батюк*» (2000), жанр якої визначений самим композитором як «монолог із пританцьовуванням для читця, бубна, скрипки, мандоліни, іграшкових інструментів та інших звуків». Усю композицію побудовано на варіюванні початкової фрази (та її окремих слів) із вірша М. Лермонтова «Белеет парус одинокий». Достатньо насолодившись грою слів фрази Лермонтова, далі композитор пропонує власні варіанти розвитку цієї фрази під супровід щоразу нових «інструментів» із заявлених у партитурі («увы, не ищет счастья в море он», «и все по-прежнему белеет»), а на завершення звучить риторичне питання: «и что найдет в стране далекой?». Численні повтори однієї фрази перемикають увагу слухача з фонетичного аспекту на смисловий: у контексті складної соціокультурної ситуації в Україні кінця 1990-початку 2000-х років, пов'язаної зі значним відтоком творчої інтелігенції за кордон, ці слова сприймаються як відверте глузування над тими, хто шукає щастя «в стране далекой». Цим ніби підтверджується думка про те, що інструментальний театр є соціальним явищем, яке чутливо реагує на всі події, що відбуваються в соціумі (Петров, 2014).

Назви опусів С. Зажитька не завжди пов'язані з рефлексією на літературні твори, іноді назва тієї чи іншої композиції, за словами самого автора, народжується спонтанно, від випадково почутого навулиці слова. Так, почуте водномуз київських тролейбусів оголошення зупинки «Вулиця Батюка» спровокувало появу цілої серії музичних опусів С. Зажитька під загальною назвою «Батюк» — «Лука Батюк», «Нестор Батюк», «Сара Батюк», «Збігнев Батюк». У творі С. Зажитька «*Збігнев Батюк для співаючого актора, туби та балерини* (1998) абсурдне поєднання примітивної акторської пластики з брутальним звучанням найнижчого духового інструмента – туби та вишуканими балетними *па* дає підстави припустити, що композитор, працюючи над композицією, орієнтувався на знамените шекспірівське «життя — театр», спроектоване на наше парадоксальне сьогодення, у якому поєднуються високе й низьке, смішне та трагічне.

Суть музичного абсурдизму С. Зажитька полягає в парадоксальному поєднанні протилежних чи несумісних явищ, речей і понять, сатиричному зображенні стереотипів музичного мислення тощо. Показовою з огляду на це є композиція *Речитатив та арія тіні батька Миколи Нечипорука з опери «Легенди Нанало–Ямайського округу»* (2010) — це похмура, але дотепна сатира на загальноновживані

стереотипи української класичної музики. Сатирико-пародійний ефект і численні смислові підтексти закладені вже в назві твору, у якій згадується персонаж, що не існує, точніше, його тінь (алюзія на відомий шекспірівський персонаж «тінь батька Гамлета» як додатковий привід для висміювання змісту українських історико-трагічних опер, у яких герой довго не може померти, а то ще й кілька разів з'являється після смерті у вигляді привида або тіні) з опери, якої не існує (натяк на чергову кризу жанру в сучасному українському музичному театрі), побудований на легендах географічного регіону, що не існує (напевно, автор мав на меті поглузувати зі схильності деяких українських композиторів до використання в їхніх творах елементів екзотичних, регіонально віддалених культур). Суть композиційного вирішення обраної С. Зажитьком теми полягає в парадоксальному поєднанні тексту й музики, що, водночас, суперечать і доповнюють один одного. І текст, і музика уособлюють набридливі оперні стереотипи: текст витриманий у дусі тотального нігілізму й сприймається як досить примітивний, нудний і одноманітний; музика також доволі примітивна, з тональною основою, зрозумілою структурою (речитатив відділений від арії, сама ж арія написана в складній тричастинній формі). Згідно з теорією музичної пародії О. Соломонової (2009), твір С. Зажитька відповідає типу пародії-примітиву. Авторське ставлення до примітиву в музиці й мистецтві взагалі С. Зажитько висловлює, користуючись улюбленими засобами перформансу, хепенінгу та інструментального театру (у тому числі позамузичними): твір починається з кількох ударів великого барабана, потім соліст-баритон голосно плює на підлогу та чхає. Після невеликого «соло» баритона альти в унісон затягують ноту *мі* першої октави, імітуючи процес настроювання інструментів. Соліст, повторивши цю ноту, починає співати свою нехитру арію.

В іншій композиції під назвою «?» С. Зажитько переосмислює простір традиційного концертного залу, змусивши музикантів виходити з залу через загальний вихід і знову повертатися на сцену. Роль диригента в цьому творі також вирішена нетрадиційно: в один із моментів виконання твору він, згідно з авторськими ремарками, високо підстрибує, насвистуючи водночас.

Таким чином, творчість Сергія Зажитька, заснована на ідеях синтезу мистецтв і стилів, нав'язана програмністю нового типу й пов'язана з розкриттям абсурдності людського існування, віддзеркалює певні трансформаційні процеси сучасного музичного мислення, свідчить про наявність таких тенденцій у музиці кінця ХХ — початку ХХІ століть, як:

- візуалізація музичного мистецтва, поява й активний розвиток нових для української музики жанрів музичного акціонізму;
- постмодерні тенденції, пов'язані з варіативністю мистецьких світоглядів і плюралізмом художніх концепцій, діалогом епох і стилів, ігровими аспектами сучасного художнього мислення, пошуками нових засобів виразності;
- поява й розвиток напряду так званого музичного абсурдизму, який виник під впливом театру абсурду;
- нове розуміння програмності, яку в творах С. Зажитька доцільніше було б назвати антипрограмністю, оскільки їхні назви здебільшого ніяк не пов'язані з музичним змістом;
- посилення сатирико-пародійного спрямування концепцій творів, гра підтекстами, висміювання заялжених музичних штампів і стереотипних моделей музичного мислення;
- переосмислення простору концертного залу та традиційних ролей учасників процесу музичної комунікації (зокрема диригента), посилення ролі музиканта-виконавця.

Викладений у цьому підрозділі матеріал є своєрідним підтвердженням музикознавчих прогнозів авторки цих рядків майже 20-річної давнини (Берегова, 1999) про те, що в сучасній музиці відкриваються нові потужні енергетично-емоційні канали взаємодії митця зі слухачем, з'являться нові художні форми, у яких об'єднуються кілька видів мистецтва, а роль самого мистецтва в суспільних процесах буде дедалі зростати.

## **ЛІТЕРАТУРНИЙ ОБРАЗ ІНШОГО В КОМПОЗИТОРСЬКИХ РЕФЛЕКСІЯХ: ТВОРЧІ ІНТЕНЦІЇ ЛЮДМИЛИ ЮРІНОЇ**

До образів, сюжетів, тем світової літератури композитори зверталися в усі часи. Не став винятком і нинішній етап розвитку музичного мистецтва. На створення інструментальних композицій для різних складів композиторів надихають біблійні сюжети, міфи й легенди різних народів, зразки класичної літератури. Проте в останні десятиліття в композиторських пошуках помітною стала тенденція, яку ми відзначали в сучасній опері, а саме — звернення до прози й поезії сучасних авторів. Для ілюстрації цієї тенденції звернімося до творчості української композиторки Людмили Юріної.

Людмила Юріна (нар. 1962) є одним із найяскравіших представників середньої генерації українських композиторів, котрі прийшли в українську музику з середини 80-х — до початку 90-х років ХХ століття. Л. Юріна є випускницею Київської консерваторії (нині — Національна музична академія України імені П. І. Чайковського) по класу композиції проф. Євгена Станковича. Мала численні творчі стипендії та гранти від урядів Німеччини, Швеції, фонду Фулбрайта (США). Відвідувала майстер-курси західноєвропейських композиторів та виконавців — Пола-Гайнца Діттріха, Герхарда Штеблера, Жоеля-Франсуа Дюрана, Гельмута Цафа, Ірвіна Ардітті (Райнсберг, Німеччина) та Гельмута Лахенманна й Вольфганга Ріма (Дрезден, Німеччина). 2011 року стажувалася в Стенфордському Університеті (США), у Центрі комп'ютерних досліджень музики та акустики (CCRMA). Брала участь у багатьох українських та закордонних міжнародних музичних проєктах, водночас була в них організатором – артистичним директором. Її твори виконуються в Україні, Італії, Франції, Молдові, Монголії, Німеччині, Польщі, Фінляндії, Канаді, США та ін., видаються українським видавництвом «Музична Україна», а також видавництвами інших країн (Канада, Італія, Німеччина, Швейцарія, Нідерланди). Має записи творів на компакт-дисках.

Незважаючи на такий солідний послужний список Л. Юріної, її оригінальна й самобутня композиторська творчість, на жаль, нечасто привертає увагу сучасних музикознавців. Окрім кількох джерел, присвячених загальним тенденціям розвитку української композиторської школи на сучасному історичному етапі, у яких лише окремі абзаци чи сторінки присвячені творчості Л. Юріної (Берегова, 2013, 2018; Гуркова, 2016; Сюта), у музикознавчій літературі існує лише одна рецензія на авторський концерт Л. Юріної, який відбувся у травні 2017 року (Гуркова, 2017), та одне актуальне інтерв'ю з композиторкою (Кизлова, 2012). Відомий американський композитор і музикознавець Джеральд Гейбл (Gabel) також відзначив Людмилу Юріну в числі небагатьох українських композиторів, які плідно працюють у галузі електронної музики, і коротко охарактеризував кілька її творів. Цих поодиноких згадок про Людмилу Юріну, безперечно, украй недостатньо для висвітлення великого творчого доробку мисткині, чия творчість є широко відомою і затребуваною як в Україні, так і у світі.

Людмила Юріна – композиторка авангардного напрямку. У її творчому доробку — твори для симфонічного оркестру, різноманітних камерних складів, багато композицій для інструментів соло — фортепіано,

флейти, гобоя, віолончелі, тромбона тощо, музика до кінофільмів. Л. Юріна здійснює активні творчі пошуки в галузі електронної музики. Світогляд мисткині формувався під впливом релігійних принципів православного християнства й тибетської філософії, у музичному плані на її творчий метод справили значний вплив представники додекафонної школи Антона Веберна та Карлгайнца Штокгаузена, а також європейського музичного авангарду 1960–1980-х років. Її музичну естетику вирізняють авангардні пошуки в різних стилях і техніках композиції, відкритість до технологічних новацій, синтезування принципів європейського та східного музичного мислення.

Переважає більшість інструментальних творів Людмили Юріної є програмними. Часто поштовхом до творчості стає прочитання поезії, прози, духовної літератури.

Твір Л. Юріної «*As soon as possible*» («Якнайскоріше») для гобоя соло (1997) був написаний спеціально для майстер-курсу в Райнсберзькій музичній академії (Німеччина) та надрукований у видавництві «Terem-Music Verlag» (м. Базель, Швейцарія). Прем'єра п'єси відбулася 15 листопада 1997 року в межах Фестивалю сучасного українського мистецтва «Мета-Арт» (м. Київ). Творчим імпульсом для появи цієї п'єси послужило прочитання авторкою оповідання Ежена Йонеско «Оріфламма». Ежен Йонеско (1909–1994) – французько-румунський прозаїк і драматург, один із фундаторів «театру абсурду». Він володів даром бачити комічне й сатиричне в повсякденному й банальному, а помічаючи смішні риси в людині, Йонеско водночас умів підкреслити трагізм людського існування.

Зв'язок між музикою гобойної п'єси Л. Юріної та літературним першоджерелом не сюжетний, а радше естетичний, і полягає він у опорі на абсурдність, театральність як головні характеристики образного змісту, а також у зверненні до притаманних прозі Е. Йонеско принципів композиційної драматургії, зокрема непередбачуваності розвитку сюжету. Починаючись із цілком «пристойного» звучання, п'єса поступово трансформується в інструментально-театральну сценку, яка набуває ознак абсурдності. Основною ідеєю твору, яка відображена в його програмній назві, стало поступове прискорення темпу: від повільного, задумливо-філософського вступу до швидкої, феєричної кульмінації-каденції<sup>4</sup>. Важливим компонентом драматургії твору є акторська гра. В. Петров називає це «психофізичним способом привабливості уваги публіки» й надає акторській пластиці великого

значення в контексті дослідження інструментального театру (Петров, 2014). Використання засобів пантоміми та жестикуляції, зокрема тупотіння ногами у фіналі п'єси, у поєднанні з вигуками виконавця «Fast! Faster! Faster! Faster! Stop!», за задумом авторки, мають викликати сміх у глядачів. Партитура містить чимало режисерських коментарів щодо виконавських прийомів і тексту, який гобоїст виголошує під час гри. Ідея прискорення, динамізації як головних конструктивних і формотворчих чинників твору найбільш яскраво реалізується в алеаторичних епізодах (відрізки контрольованої алеаторики): від подовжених ферматами тривалостей через чергування п'ятисекундних трелеподібних і двосекундних репетицієподібних відрізків до кульмінаційної імпровізації-каденції, у якій початковий стакатний фрагмент ще має виписану автором звуковисотність, а чотири останні прискорення — суцільна імпровізація. Ці особливості твору свідчать про звернення композиторки до принципів кадрово-монтажної драматургії: чергування контрастних епізодів із прискоренням темпу нагадують швидку зміну кадрів на екрані з поступовим нагнітанням-прискоренням у кінці.

Надзвичайно цікавими в аспекті втілення авангардними музичними засобами шедеврів світової поезії та літератури є твори Людмили Юріної для голосу або за участю голосу.

«*Funny Death*» («Смішна смерть») на текст культового американського поета Аллена Гінзберга для 8 голосів (1998). Аллен Гінзберг (1926–1997) — епатажна творча особистість другої половини ХХ століття, один із найвизначніших американських поетів та основоположників Beat-Generation — нонконформістського молодіжного руху бітників і хіпі 1950-х років. Це був митець-бунтівник проти звичних норм і зашкарублених традицій. Його творчий метод базувався на принципі «каталогу», перелічування з метою фіксації невловимих емоційних станів і передчуттів. Для поетичного стилю А. Гінзберга характерні довгі рядки, «розхлябаність», розкиданість слів у просторі книжкової сторінки, спонтанність, втягування численних предметів і понять в образну орбіту вірша. Саме цими специфічними якостями привабив Л. Юріну лаконічний, концентрований текст «*Funny Death*» («Смішна смерть»). Смысловое поле вірша формується навколо понять музики з відповідним асоціативним рядом («музика сфер», «прекрасна музика», «рояль», «мільйон мелодій») і тиші, порожнечі, яка поглинає звуки і форми. Кульмінацію вірша підкреслено візуально-графічними засобами: словосполучення «*bong, bong*», багатократно повторене,

виписане таким чином, що рядок із ним (та його оберненим варіантом *gnob, gnob*) утворює на письмі фігуру, подібну до квадрата або прямокутника. Композиторка скористалася шансом розширити технічні можливості вокалістів та поекспериментувати зі звуком. Звукова матерія твору організована з опорою на квазісерійність і сонорику. Цікавим є склад виконавців: 8 вокалістів по два в кожній з чотирьох груп (2 сопрано, 2 альти, 2 тенори та 2 баритони). Такий склад ніби на тембральному рівні підсилює графічну квадратність вірша, а також дає більше можливостей для використання різноманітних комбінацій тембрів, динаміки, звуковидобування, розширює звуковий простір (нотний приклад 1).

Твір Л. Юріної був написаний для концерту в межах «Бранденбурзького колоквиуму нової музики», який проходив у німецькому місті Райнсберзі у вересні 1998 року. Прем'єра відбулася 12 вересня 1998 року, виконавці – вокальний ансамбль «*Neue Vokalsolisten Berlin*». Цікаво, що твір тоді ще зовсім молодій українській композиторці настільки сподобався німецьким музикантам, що одна з виконавиць партії сопрано надіслала Людмилі текст авангардного німецького драматурга й поета Гайнера Мюллера «*Herzstück*» і попросила написати для неї новий твір.

І твір «*Herzstück*» («П'єса про серце») для сопрано соло, який композиторка виношувала кілька років, з'явився 2006 року, і він став оригінальним утіленням сучасної поезії засобами авангардного музичного письма. Як відомо, Гайнер Мюллер (1929–1995) — драматург, поет, есеїст, перекладач і театральний режисер, керівник театру *Berliner Ensemble*, президент німецької Академії мистецтв — був найбільшою фігурою німецького театру після Бертольда Брехта. Тексти Г. Мюллера не «лінійні», побудовані не на звичній низці подій, а складаються з фрагментів, які, хоч і не пов'язані між собою за смыслом, проте відображають «кліповість» сучасного мислення і суспільної свідомості. Для вірша «*Herzstück*» характерна підкреслена беземоційність реплік, у явно запитальних реченнях відсутні традиційні знаки питання в кінці. Персонажі вірша безіменні, лише пронумеровані, як перший і другий, важко зрозуміти, кому яка фраза належить — де слова чоловіка, а де жінки. З тексту зрозуміло лише, що це діалог, у якому один персонаж, намагаючись довести силу своїх почуттів, виражає готовність пожертвувати своїм серцем, але інший (або інша) не вірить у його щирість. Тоді за допомогою кишенькового ножа вони «дістають» серце, яке виявляється звичайнісінькою цеглиною. «Але воно б'ється для тебе», — запевняє закоханий.





## ДІАЛОГ СХОДУ І ЗАХОДУ У СВІТОВИХ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ ПРАКТИКАХ

Інтерес європейських композиторів до східної тематики виявився в ХІХ столітті<sup>5</sup> в мистецтві пізнього романтизму та національних композиторських школах (варто пригадати орієнтальні впливи у творчості М. Балакірева, О. Бородіна, П. Чайковського, М. Римського-Корсакова, С. Рахманінова та інших російських композиторів); світ східної екзотики цікавив і композиторів-імпресіоністів.

У ХХ столітті контакти європейських митців зі східними країнами та їхньою культурою завжди давали плідні результати. Так, російський художник Ніколай Реріх та його дружина Олена в 1920-х роках здійснили декілька подорожей до Індії, подовгу жили в цій країні, саме це допомогло їм переосмислити свою творчість через призму індійської філософії. Польський композитор Кароль Шимановський 1914 року здійснив подорож до Італії через Алжир і Туніс. Екзотика древньої східної культури та філософії вразили композитора, що відобразилося в багатьох його творах (особливо в Третій симфонії, вокальних циклах «Любовні пісні Хафіза», «Пісні казкової принцеси», кантатах «Деметра», «Агава», 4-х піснях на вірші Р. Тагора тощо). Французький композитор Даріус Мійо в 1916–1918 роках перебував у Бразилії як секретар посла Франції; природа, музичний фольклор Бразилії мали на нього сильний вплив, що слугувало поштовхом до втілення в життя низки музичних творів (зокрема, балету «Людина та її бажання» на основі бразильського фольклору, опери «Болівар» про національного героя Латинської Америки, «Бразильські танці» тощо). Угорський композитор Бела Барток з 1905 року здійснював регулярні фольклорні експедиції не тільки в межах своєї країни — Трансільванії, Задунав'я, а також до Алжиру (1913), Словаччини (1915) та Туреччини (1936) для запису народних пісень. Досвід народного музикування, ретельно вивчений Б. Бартоком у цих експедиціях, знайшов своє втілення у своєрідних ладових, ритмічних, тембрових особливостях його власного стилю, що є причиною сходження композитора на одне з чільних місць серед представників першої в ХХ столітті хвилі фольклоризму.

В українській музиці ХІХ — першої третини ХХ століття також є приклади звернення до східної тематики. Зокрема, у ХІХ столітті це — опера С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм», зокрема

її другий «турецький» акт. У 1920–1930-х роках видатний український композитор Борис Лятошинський написав Три романси на вірші старовинних китайських поетів для голосу та симфонічного оркестру (1925), Три п'єси на таджицькі народні теми для скрипки та фортепіано (1932).

У другій половині ХХ століття спостерігається сплеск інтересу композиторів до неєвропейських музичних традицій. Угорець Дьордь Лігеті цікавився ритмічними структурами музики центрально-африканських пігмеїв, француз Олів'є Мессіан досліджував індійську та середньовічну музику, американець Стів Райх вивчав західно-африканську барабанну техніку, індонезійський гамелан та європейську музичну традицію. Приклади можна продовжувати. Принципи екзотичних культур настільки глибоко проникають у індивідуальні композиторські стилі, що «чужі» елементи практично неможливо відділити від авторської стилістики.

Так, у творчості **Софії Губайдуліної** вже на початку її мистецького шляху виявилось поєднання західних і східних традицій у двох кантатах, тематично звернених до Сходу: «*Ніч у Мемфісі*» (на тексти зі староєгипетської лірики в перекладі А. Ахматової та В. Потапової, 1968) і «*Рубаят*» (на вірші середньовічних східних поетів Хакані, Гафіза, Хайяма, 1969). Обидві кантати розкривають вічні людські теми любові, скорботи, самотності, утіхи. У музиці здійснений синтез елементів східної мелізматичної мелодії з західною дієвою драматургією та сучасними техніками композиції. Названі авторкою кантатами, обидва твори є далекими від типових зразків цього жанру: у «*Ночі у Мемфісі*», окрім соліста, бере участь хор, записаний на магнітофонну плівку, у «*Рубаят*» — лише соліст-баритон. В обох творах композиторка використовує оригінальний інструментальний склад з великою групою ударних інструментів, що відтворюють атмосферу таємничих шурхотів, ритуальних ситуацій, посилюючи в такий спосіб орієнтальне забарвлення музики. Інтонаційний склад музики кантат спирається на додекафонно-серійний метод мислення, у супроводі широко використовується комплекс сучасних композиторських технік: складні кластерні утворення, пуантилістичні ефекти, алеаторика. Такий складний синтез музично-виражальних засобів тонко віддзеркалює висловлені в текстах настрої експресії, екзальтації, трагічної самотності, душевного збентеження тощо.

Музична творчість епохи постмодернізму декларує інтерес до екзотичних, регіонально віддалених культур і продовжує традиції Бели Бартока, котрий ґрунтовно й систематично вивчав засадничі принципи

східних музичних культур. Чимало ілюстрацій діалогу «Схід — Захід» знаходимо у творчості українських композиторів останньої чверті ХХ – перших десятиліть ХХІ століття.

Учні Б. Лятошинського також зверталися у своїй творчості до східної тематики. Зокрема Леонід Грабовський написав камерно-вокальний твір «3 японських хоку» на вірші Мацуо Басьо та інших японських поетів для тенора, флейти-пікколо, фагота й ксилофона (1964, нова версія — 1975). Леся Дичко є авторкою ораторії «Індія-Лакшмі» на тексти індійських поетів для солістів, хору, симфонічного оркестру (1989) та П'яти прелюдій у стилі «шань-шуй» на вірші японських поетів для жіночого хору (1989). Іван Карабиць, продовжуючи ідеї свого вчителя Б. Лятошинського, створив вокальний цикл «П'ять пісень на вірші Рабіндраната Тагора» (2000–2001).

Представники молодшої генерації українських композиторів також звертаються до східної тематики. Наприклад, Сергій Пілютіков написав цикл пісень «3 японської поезії» на тексти сучасних японських поетів для баса, фортепіано, перкусії (1991).

У творчості представниці середнього покоління українських композиторів **Людмили Юріної** духовна християнська символіка дивовижним чином поєднується з тибетською філософією, що відобразилося на концепціях, складі виконавців більшості творів, виявило потяг композиторки до послідовного експериментування у сфері сонористично-алеаторичних та просторових звучань, розшарування фактури на численні пласти і блоки, якнайширшого використання тембральних можливостей струнних, духових та ударних інструментів. У творчому доробку Л. Юріної переважають жанри камерної музики: це твори для мішаних камерних ансамблів і невеликих камерних груп, включаючи 2 фортепіанні тріо та 2 твори для флейти, віолончелі та фортепіано; численні композиції мисткині для інструментів соло представлені творами для фортепіано, а також п'єсами для тромбона, флейти, гобоя, віолончелі. Л. Юріна є одним з небагатьох сучасних українських композиторів, хто експериментує в галузі електронної музики. До кращих творів композиторки належать: «Музика на Воскресіння Христа» для камерного ансамблю (1990), «Рао Ноала» для сопрано та камерного ансамблю (1991), «Ран-Нан» для 19 струнних (1993), «Геометрікум» для духового квінтету (1993), «Екаграта» для ударних (1993), а також твори 2000-х років: «Irrlicht» для віолончелі соло, «Klangillusion» для флейти, віолончелі та фортепіано, «Gemma» для флейти соло, «Perseus-Beta-Algol» для електричної гітари та електроніки.

Одним із найяскравіших опусів раннього періоду творчості Людмили Юріної стала композиція «*Ран-нан*» («Внутрішнє світло») для 19-ти струнних (1993). Твір виник у період захоплення композиторки символізмом тибетської філософії, зокрема «Тибетською книгою мертвих» (Бардо Тодол) — трактатом про підготовку переходу людини до іншого світу. У музиці земний та небесний світи втілені на рівні взаємодії двох образно-стилістичних систем: гармонічно-стійких акордових комплексів та сонорно-алеаторичного шару. «Ідея нескінченного «внутрішнього світла» вдало втілена авторкою за допомогою численних динамічних градацій, *divisi* струнних і гри фарбами оркестрової партитури, застосування різних сполучень флажолетів, *pizzicato*, *glissandi*» (Гуркова, 2017). Композицію «*Ран-нан*» Людмили Юріної взяв до свого репертуару такий відомий у Європі творчий колектив, як Дрезденська симфоніета (Німеччина). Крім «*Ран-нан*» мисткиня створила ще одну інструментальну композицію за «Книгою мертвих» — «*Екаграта*» для чотирьох груп ударних (1993). Узагалі, за задумом авторки, це повинен був бути цикл із трьох творів, який поки що залишається незавершеним.

**Сергій Зажитько**, захопившись архаїчним фольклором різних народностей і культур — монголів, ескімосів, африканських племен, австралійських аборигенів тощо — включає алюзії до фольклорних зразків екзотичних народів практично в кожний твір, завдяки чому створюються умови для колоритного діалогу культур. Зупинімося, для прикладу, на церемонії «*Чорні лебеді Серафима Тігінка*» для трембіти, волинки, баяну, ударних і трьох вокалістів та акторів (2005). Концепція твору, яку деякі музикознавці сприйняли як пародію на традиційні обрядові дійства Сходу, будується на унікальному тембрі українського архаїчного духового інструмента трембіти, який за формою, тембром, специфікою і силою подачі звуку має аналоги в інших народів світу — в азіатів, африканців, австралійських аборигенів. Волинка — також старовинний духовий інструмент, відомий як в Україні, так і в багатьох європейських народів (зокрема, у Білорусі, Польщі, Болгарії, Шотландії, Ірландії, Іспанії, Італії, Німеччині, Франції, а також у балканських і скандинавських країнах). Використаний у творі С. Зажитька баян ніби об'єднує своїм тембром звучання волинки й трембіти, а додавання до цієї комбінації вокалу дає оригінальний ансамблевий ефект. Гра архаїчними тембрами, яка могла б символізувати перегук культур на осі «Схід–Захід» або «Північ–Південь», так і залишається лише грою з тембрами, не обтяженою зв'язком з будь-якою з сучасних ідей полікультурного діалогу. І, як це часто буває в С. Зажитька, дивна назва ніяк не резонує зі звучанням твору й не виконує кларитивної

(пояснювальної) функції, а стає лише ще одним елементом фонічного звучання, у якому за бажання можна відшукати певну інтригу.

Однією з форм вияву ідеї гри в постмодернізмі є гра цитат, тобто «обігрування» уривків інших музичних творів з метою посилення певного настрою або підкреслення тих чи інших рис драматургії. Однак, гра цитат може бути й основним принципом, стрижнем концепції твору. Композиція **Марини Денисенко** «Найдовша сутра» для фортепіано, струнних і ударних (1991) якраз є прикладом компілятивного жанру; вона побудована лише на цитатах, яких тут налічується шість. Усі цитати належать до зразків найдавнішого музичного епосу, зібраного й зафіксованого в різних куточках світу, у тому числі й в Україні. Об'єднати розрізнені уривки в єдину струнку композицію допомагає інтонаційна спорідненість цитат: усі вони мають діафонічну (в значенні двох рівноправних тонів), секундову природу, а секунда, як відомо, є прообразом музичного мистецтва, однією з найперших його форм.

Наприклад, мелодія з Австралії складається з трьох звуків, носить декламаційний характер і виконується контрабасом. А мелодія з Полінезії, яку доручено віолончелі, узагалі складається з двох звуків «а» й «h» і лунає на тлі остинатного супроводу другої віолончелі на одному звуці («g»). Примітивна ритміка й відсутність будь-яких динамічних сплесків і спадів повертають нас до уявлення про первісну роль музики як магії, ритуалу. Друге проведення полінезійської мелодії в там-тамів ще більше посилює цей ефект. Поеднання прадавньої діафонічної мелодії з пентатонічними кварто-квінтовими ходами тремолюючої домри й додавання містичних дзвіночків і глісандо по струнах фортепіано створює враження «передзвону» музично-історичних епох, їхній перегук із сьогоденням.

Звернення М. Денисенко до музики прадавніх часів продиктоване ідеєю наскрізного руху музики від глибини віків до сучасності, що лежить в основі концепції твору. Його назва пояснюється тим, що музика як одна з найдавніших форм людської свідомості — це найдовша нитка або «найдовша сутра» (слово «сутра» в перекладі має два значення: «священна книга» й «нитка»).

Тема сутри, відповідно до своєї семантики, має у творі з'єднувальну роль: вона з'являється у вступі, потім як зв'язка між цитатами й у кінці твору, тобто виконує функцію допоміжних розділів. Тема сутри у вступі звучить у партії домри, яку підтримують скрипки, віолончелі, ксилофон, вібрафон та дзвіночки. Протягом твору використовуватимуться різні розділи теми сутри — фортепіанне тремоло, трелі віолончелі й контрабаса і власне тема. Некваплива мелодія оповідного характеру

завжди добре впізнається, бо має особливо світлий колорит і якусь незвичайну таємничість завдяки використаній у ній пентатоніці та елементам цілотонового звукоряду.

Тема сутри у своєму кульмінаційному варіанті завершується великим, але емоційно напруженим фіналом, у якому злилися дво-, три-, чотиризвучні поспівки як символ найдавніших, архаїчних форм музикування. А фінал твору темою сутри, містичним звучанням дзвіночків (як і на початку) та невеликою кодою з імпровізаційною каденцією фортепіано й заключним пентатонічним «словом» англійського ріжка довершує концепцію ідеєю нескінченності «найдовшої сутри», продовженням її в сьогоденні й вічності. Музика всеїдина й всесуца, вона існуватиме, доки існує життя — ось провідна ідея твору М. Денисенко.

Пентатонічну основу, крім теми сутри, має і перша цитата — фрагмент твору «Ландранганг, гіранг, гіранг» для яванського оркестру, так званого гамелану. Виконання цього фрагмента доручено домрі, скрипці та ксилофону, яких підтримують англійський ріжок, ударні та низькі струнні. Пентатоніка стає ладовою основою і фрагменту «Venite gentes» з Вінчестерського тропаря (Вінчестер — місто в південній Англії). Стримане звучання паралельних квінт і октав старовинного григоріанського хоралу (віолончельні флажолети) вносить певний образний контраст з емоційною стихійністю попередніх розділів.

Крім гри цитат, авторка застосовує ідею гри технік композиції. Так, мелодія з Австралії зливається з сонористичним звучанням розділу D, а в розділі C, побудованому на фрагменті твору з Сіаму «Сумне прощання», на слух важко визначити, який інструмент веде тему, тому що кожен із них грає свій варіант простої мелодії в діапазоні кварта «g-c». Мікрополіфонічні, мінімалістичні утворення, зливаючись у швидкому темпі в єдиний потік руху, створюють ефект стихійності, первісної наївної краси музики. Аналогічні прийоми — квартовий діапазон мелодії («g-c»), принцип мікрополіфонічної роботи з тематизмом та загальний динамічний характер руху — характерні й для останньої цитати у творі — мелодії української народної весільної пісні «Хилилася вишенька» (її виконують спочатку скрипка, потім домра).

Отже, на мовно-стилістичному рівні твору зразки найдавнішого музичного епосу оброблені найсучаснішими прийомами композиторської техніки: мікрополіфонією, поліритмічним накладанням шарів, темброво-колеристичним забарвленням, вкрапленнями мінімалістичної техніки тощо. Але інтонаційна природа сучасної музики недалеко відійшла від свого праісторичного першоджерела. Сучасні композитори користуються таким самим інтонаційним набором, що і їхні далекі

пращури, зокрема, у розглянутому творі М. Денисенко вертикаль має секундову або терцеву природу, горизонталь засновується на різних видах діатоніки, пентатоніки та інших стародавніх ладових формах, особливе значення, як і в часи сивої давнини, має ритм, що надає об'єму навіть статичним епізодам композиції. З цієї позиції сучасна музика є спадкоємицею найдавніших форм музикування. На векторі формотворення М. Денисенко тяжіє, подібно до американського композитора Чарльза Айвза, до постійної експозиційності, розвиток тематизму тут відсутній. У творі також немає конфліктного зіткнення тем-цитат. Усі вони або доповнюють одна одну, або подаються через контрастне зіставлення. Гра цитат, образно-інтонаційні арки між ними, утілення життєрадісної, оптимістичної ідеї нескінченності існування музики й власне життя роблять композицію М. Денисенко одним з найбільш світлих творів в українській камерній музиці 1990-х років.

Східні музичні культури виявляють зустрічний рух у напрямку до асиміляції з європейськими культурними практиками.

Японський композитор **Тору Такеміцу** (1930–1996) спрямовує свої композиторські інтенції на синтез японської та європейської музичних культур. У сфері авангардних пошуків зі звуком Т. Такеміцу зазнав сильного впливу американського композитора Джона Кейджа, котрий першим звернув увагу на тишу як окрему сферу музичного мистецтва. Іншим джерелом натхнення для трактування порожнечі й мовчання як першооснови музичного мистецтва у творчості Т. Такеміцу була культура релігійної традиції дзен, яку він сприйняв в інтерпретації Д. Т. Сузукі.

Китайський композитор **Тан Дун** (нар. 1957) у творчих пошуках на векторі Схід–Захід насичує свою музику звучанням традиційних китайських інструментів, вводить у камерні та симфонічні композиції солістів у ролі персонажів традиційної китайської опери, привносить у традиції європейського музикування специфічні інтонації східних пентатонічних ладів. Наприклад, у творі для 12-ти віолончелей та оркестру під назвою «Secret Land» (друга назва — «Чотири секретні дороги Марко Поло», на замовлення Берлінської філармонії, 2004) Тан Дун здійснив своєрідне музичне дослідження Шовкового шляху, а для реалізації цієї ідеї запропонував виконавцям-віолончелістам використовувати техніку гри на таких старовинних струнно-щипкових інструментах, як ситар і піпа.

Синтез східного й західного типів музичного мислення є характерним для творчості японського композитора **Ацухіко Гондаї** (нар. 1965). Центральною темою його творчості є встановлення взаємозв'язку між

життям, смертю, вічністю і нескінченністю. Есхатологічна філософська парадигма знайшла яскраве відображення в одному з останніх програмних творів композитора «*Telos*» для альту соло (2018). Слово «*Telos*» у буквальному перекладі з грецької означає «кінець». Цей термін часто використовував у своїх творах давньогрецький філософ Аристотель, однак уживав його в значенні «кінцева мета», «вищий сенс людського існування». Основу музичної композиції Ацухіко Гондаї сформував принцип динамічних хвиль — наростань і спадів, яскравих переходів від найтихіших до найгучніших звучань, від медитативних до більш дієвих, драматизованих епізодів. Дещо відсторонений, ніби здалеку, початок твору гамоподібним висхідним рухом урівноважується піцикатним спадом по струнах униз, повтореним багато разів. Нове інтонаційне «сходження» — і новий спад, який цього разу завершується тихим тремоло біля підставки. Цікаво, що моменти гамоподібного руху вгору композитор мало змінює (хіба що регістрово), лише в кожному проведенні досягаються все нові й нові вершини, а от в епізодах інтонаційних «падінь» використовуються різноманітні технічні прийоми і звукові ефекти, які щоразу створюють особливу звукову атмосферу: то арпеджовані або розкладені акорди, то рух паралельними секстами, то глісандо на флажолетах... А закінчується все, як і починалось — дуже далеко, дуже тихо та дещо відсторонено...

Палітра камерної музики на межі ХХ–ХХІ століть різнобарвна, сповнена суперечностей і певною мірою еkleктична, її головними рисами є розмаїття концепцій та ідей, діалог епох і стилів, пошуки нової якості звучання музики й нетрадиційних засобів виразності. Камерний жанр дає сучасним композиторам можливості для втілення у творах якнайширшого образного змісту, що підтверджується на рівні імагологічного аналізу.

В українській композиторській творчості останніх десятиліть відчутним є значне посилення антропологічної проблематики: образ людини простежується в найрізноманітніших ракурсах творчості. Подібно до інших музичних жанрів, камерна музика демонструє наявність трагічних імагем, які пов'язані з травматичним досвідом українського народу, здобутим у ХХ столітті під час Голодомору 1932–1933 років («*Lamento*» Г. Ляшенка), Чорнобильської катастрофи 1986 року («Музика Рудого лісу» Є. Станковича). Літературно-поетичні імагеми виявляються на двох рівнях міжмистецьких узаємодій: у межах власної національної культури та в діалозі з іншими культурами. Перший тип може бути представлений образами гоголівської фантастики

у творчості С. Ярунського («Вій»), другий — різнонаціональними літературно-поетичними імагемами творів С. Зажитька, якими є вірш М. Лермонтова «Белеет парус одинокий» («Нестор Батюк»), абсурдистська проза Ф. Кафки («Герстекер»), С. Беккета («Семьюелу Беккету»), С. Мрожека, Е. Йонеска (серії творів під назвами «Ще!..», «Батюк» тощо). Л. Юрїній також виявляються близькими літературно-поетичні імагеми другого типу: у ранньому періоді творчості композиторку приваблювали сакральні тибетські тексти, пізніше з'явився інтерес до сучасних французьких (Е. Йонеско — «As soon as possible»), американських (Е. Е. Каммінгс — «Trombon (o) per (a) Dirk»; С. Плат, Р. Бах — «Леді Лазарус», А. Гінзберг — «Funny Death»), ірландських (Дж. Джойс — «Леді Лазарус»), німецьких (Г. Мюллер — «Herzstück») та інших зарубіжних поетів і письменників. Найчисельнішу групу імагем в українській камерній творчості складають музичні — національні (українські) та різнонаціональні. Невичерпним джерелом національних імагем для українських композиторів є народно-пісенний фольклор: С. Ярунський використовує колискову «Ой, ходить сон» («Вій»), М. Денисенко — весільну «Хилилася вишенька» («Найдовша сутра»). В. Балеї орієнтується на вокально-інструментальний жанр коломийки й духовні традиції парастасу — українського поховального обряду («Dreamtime»), С. Зажитько — на український народний інструментарій, зокрема трембіту («Чорні лебеді Серафіма Тігіпка»). Музичні імагеми на векторі різнонаціональних культурних узаємодій представлені використанням волинки як символу давньої європейської музики («Чорні лебеді Серафіма Тігіпка» С. Зажитька), григоріанського хоралу («Найдовша сутра» М. Денисенко), free-джазу («Ще!..» С. Зажитька). Знайшли вияв в українській камерній музиці й екзотичні музичні імагеми, пов'язані з тантричним співом і тибетською культовою традицією («Ще!..» С. Зажитька), мелодіями, що походять із географічно віддалених регіонів — Австралії, Полінезії, о. Ява, Сіама («Найдовша сутра» М. Денисенко).

Екзотичні музичні традиції складають єдину групу імагем, яку було виявлено в зарубіжній камерній музиці на основі тих творів, що зацікавили авторку цієї монографії. Це традиції ескімосів («Ескімоська сюїта» Дж. Л. Адамса), центральноафриканських пігмеїв (Д. Лігеті), індійської та середньовічної музики (О. Мессіан), західно-африканської барабанної техніки, індонезійського гамелану (С. Райх). У творчості С. Губайдуліної виявляються східні поетичні імагеми — староегипетська віршова лірика («Ніч у Мемфісі»), середньовічна східна поезія Хакані, Гафіза, Омара Хайяма («Рубяят»). Єдиним винятком серед розглянутих

камерних композицій зарубіжних авторів є твори китайського композитора Тан Дуна, у яких використано національні музичні імагеми — китайський мелос і музичний інструментарій.

Імаготеми, притаманні українській камерній музиці кінця ХХ — початку ХХІ століть, уражають різноманітністю та філософською глибиною виявлених у творах мотивів і образів. Переважає антропологічна проблематика: найбільш актуальними є теми життя і смерті, покаяння, втрати суспільством людяності й духовності, конфлікту особистості й суспільства, некомунікабельності людини, відсутності взаєморозуміння з іншими людьми тощо. Основою авторських концепцій стає «відчужений» суб'єкт: неприйнятий суспільством (камерна симфонія «Пам'яті поета» Є. Станковича), «роздавлений», знищений тоталітарною системою («Концерт-триптих» І. Карабиця, «Lamento» Г. Ляшенка), понівечений життям і втомлений від самотності та власних страхів (вокальний цикл «Осінь-Жабка» М. Денисенко). Іноді зображується відчуженим і об'єкт — наприклад, природа як одухотворений, але покалічений світ, відмежований від людини символічною «зоною відчуження» («Музика Рудого лісу» Є. Станковича). Фрагментарність, множинність, мозаїчність навколишнього світу, його контрасти теж є негативом для людини, яка на їхньому тлі відчуває себе самотною, незбагненою, відчуженою (Г. Гаврилець, І. Тараненко). Суто романтичні образи самотності, меланхолійної мрійливості, елегійності, ностальгії, недосяжності ідеалу (І. Щербаков, Г. Гаврилець, В. Балеї) відповідають засадам українського кордоцентризму. Спробами втечі людини від самотності є прагнення покаяння (І. Щербаков), гостра сатира музичного абсурдизму (С. Зажитько), медитативне відчуття себе частиною Всесвіту (О. Щетинський, О. Грінберг, О. Гутель), занурення у процес творчості (І. Тараненко), милування музикою і тишею (Л. Юріна), усвідомлення нескінченності музики й самого життя (М. Денисенко).

У сучасній зарубіжній музиці є чимало імаготематичних збігів з українською композиторською творчістю. Трагічна тематика, пов'язана з катастрофічними наслідками терактів, привертає увагу американця Стіва Райха, теми життя і смерті, вічності й нескінченності, сенсу людського існування цікавлять японця Ацухіко Гондаї, вічні теми любові та скорботи, самотності й утіхи, покаяння і молитви спонукають до творчості росіянку Софію Губайдуліну, можливості музики щодо привернення уваги до екологічних аспектів у взаємодії людини з природою хвилюють американця Джона Лютера Адамса, макрокосмос заворожує його співвітчизника Джорджа Крама,

тиша, мовчання, порожнеча як першооснова музики концептуально приваблюють японця Тору Такеміцу, загадки снів, мрій — американця Вірка Балея, медитативні ідеї — канадійку Лінду Кетлін Сміт.

Імаготипи вдалося виявити лише в деяких програмних камерних творах, а також у окремих зразках інструментального театру. Це імаготипи вчителя та учнів («Концертний дивертисмент» І. Карабиця), конкурсанта й членів журі («Номо ludens XI» В. Рунчака), поета (камерна симфонія «Пам'яті поета» Є. Станковича), оратора («Семюелу Беккету» С. Зажитька), семінарста («Вій» С. Ярунського). Особливу групу складають релігійні імаготипи — Бог-Отець, Бог-Син, Бог-Дух Святий, які представлені у творах О. Щетинського («Моління про чашу») та С. Губайдуліної («Сім слів»). До національно визначених імаготипів належать образ козака Мамає («Dreamtime» В. Балея) та персонажі традиційної китайської опери (твори Тан Дуна).

### *Примітки*

<sup>1</sup> Його батько Григорій Михайлович Стеценко був маляром-самоучкою в с. Квітки Канівського повіту Київської губернії (нині — Корсунь-Шевченківський район Черкаської області), розписував сільські храми, малював ікони, писав портрети заможних селян. Кирило Стеценко успадкував від батька здібності художника.

<sup>2</sup> У фіналі симфонії оркестранти задували свічки на пюпітрах, а потім уставали й ішли зі сцени. У такий спосіб композитор хотів нагадати князеві Естергазі, у якого служив, що настав час надати йому відпустку.

<sup>3</sup> У наш час зберігається в музеї Унтерлінден на території домініканського монастиря в ельзаському місті Кольмарі у Франції.

<sup>4</sup> Композиційна драматургія твору вирішена у вільній формі контрастно-складового типу з елементами репризності, де кожен із розділів піддається ще мікроподрібненню на підрозділи за темповими позначками (іх усього 12).

<sup>5</sup> Звісно, контакти європейської та східної музичних традицій траплялися й у більш ранні епохи. Один із прикладів — популярне «Турецьке рондо» («Rondo alla Turca») — третя частина Сонати для фортепіано ля мінор В. А. Моцарта.

### *Використані джерела за Розділом п'ятим*

**Бахтин, М.** (No date). Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Режим доступу: [http://www.bim-bad.ru/docs/bakhtin\\_rablai.pdf](http://www.bim-bad.ru/docs/bakhtin_rablai.pdf) (дата звернення: 28. 10. 2020).

**Берегова, О.** (2000). Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80–90-х років ХХ ст.: дис... канд. мист. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського. 197 с.

**Берегова, О.** (1999). Постмодернізм в українській камерній музиці 80–90-х років ХХ сторіччя. Київ: Видавництво НПУ. 141 с.

**Берегова, О.** (2013). Інтегративні процеси в музичній культурі України ХХ–ХХІ століть: монографія. К.: Інститут культурології НАМ України. 232 с.

**Берегова, О.** (2013). Камерна музика українських композиторів у контексті художньо-стильових процесів 1990–2000-х років. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, вип. 106: Культурологічні аспекти сучасного мистецького дискурсу. Пам'яті Л. К. Каверіної: 36. ст.: ред.-упоряд. Л. М. Мокрицька. К.: НМАУ імені П. І. Чайковського. С. 207–226.

**Берегова, О.** (2017). Тенденції візуалізації в сучасній інструментальній академічній музиці в аспекті музичної комунікації. *Культурологічна думка*, № 11. С. 16–25.

**Берегова, О.** (2017). Трансформація сучасного музичного мислення крізь призму творчості Сергія Зажитька. *Українське музикознавство*, вип. 43. С. 81–93.

**Берегова, О.** (2018). Інструментальний театр у творчості сучасних українських композиторів. *Культурологічна думка*, вип. 14. К.: ІК НАМУ. С. 102–108.

**Берегова, О.** (2020). Світова література у рефлексіях сучасної української композиторки Людмили Юріної. *Художня культура. Актуальні проблеми*. Щорічний наук. журнал. Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Вип. 16, № 1, с. 117–123.

**Білозуб, Л.** (2014). Музичні комп'ютерні технології у творчості сучасних українських композиторів. *Вісник Запорізького національного університету*, № 1 (22). С. 181–187.

**Вавшко, І.** (2014). Срібний Фест у золотій оправі: ювілейна мозаїка. *Музика*, № 6. С. 18–23.

**Герасимова-Персидська, Н.** (1998). Нове в музичному хронотопі кінця тисячоліття. *Українське музикознавство*, вип. 28. Київ. С. 32–39.

**Горбунова, Ю.** (2012, январь). О стиле Джорджа Крама. *Израиль-21 век: музыкальный журнал*, № 31. Режим доступу: <https://web.archive.org/web/20130603105349/http://www.21israel-music.com/Сrumb.htm> (дата звернення: 28. 10. 2020).

**Гуркова, О.** (2014). Концерт для оркестру № 2 І. Карабиця в контексті жанрово-стильових тенденцій у музиці останньої третини ХХ ст. *Рейнгольд Глієр – Борис Лятошинський. Життя і творчість у контексті культури*. Житомир: ФОП Євенок О. О. С. 267–284.

**Гуркова, О.** (2016). Творчість І. Карабиця в контексті жанрово-стильових тенденцій в українській музиці останньої третини ХХ століття: дис. на здобуття наук. ступеня кандидата мистецтвознавства. К.: НМАУ. 324 с.

**Гуркова, О.** (2017, 6 червня). «Внутрішнє світло» музики Людмили Юріної. *Музика: український інтернет-журнал*. Режим доступу: <http://mus.art.co.ua/vnutrishnje-svitlo-muzyky-lyudmyly-yurinoji/> (дата звернення: 28. 10. 2020).

**Каган, М.** (1996). Музыка в мире искусств. СПб: «Ут». 232 с.

**Келдыш, Ю. В.** (гл. ред.). (1976). Музыка. *Музыкальная энциклопедия*. Москва. Т. 3. С. 739.

**Кизлова, О.** (2012, 12 вересня). Людмила Юрина: «В Украине все новое требует невероятных усилий». *День*. Режим доступу: <http://www.day.kiev.ua/ru/article/kultura/>

lyudmila-yurina-v-ukraine-vse-novoe-trebuetsya-neimovernym-usiliy (дата звернення: 28. 10. 2020).

**Корольова, В.** (2013). Сучасна поетична графіка. *Дослідження з лексикології і граматики української мови*, вип. 13. С. 129–136.

**Лотман, Ю.** (1972). Анализ поэтического текста. Структура стиха. Л.: Просвещение. 272 с.

**Луніна, А.** (2004). «Творець своїм мистецтвом повинен нести добро». *Музика*, № 6. С. 24–29.

**Луніна, Г.** (2014). Сергій Зажитко: «Для мене сміх — річ досить серйозна». *Музика*, № 4. С. 28–33.

**Павлишин, С.** (2004). Перша українська композиторка Стефанія Туркевич-Лісовська-Лукіянович. Львів: Бак. 160 с.

**Переверзева, М.** (2011). Эрл Браун: между музыкой и графикой. *Израиль XXI. Музыкальный журнал*, № 1 (25). Режим доступу: <https://elibrary.ru/item.asp?id=30555957> (дата звернення: 28.10.2020).

**Перепелиця, О.** (2013). Жестикаліція піаніста як засіб виконавської виразовості. *Музика*, № 2. С. 28–31.

**Петров, В.** (2014). Инструментальный театр XX века: история и теория жанра: автореф. дис....доктора искусствоведения. Саратов. Режим доступу: <http://cheloveknauka.com/instrumentalnyy-teatr-xx-veka-istoriya-i-teoriya-zhanra> (дата звернення: 28. 10. 2020).

**Петров, В. О.** (2016). О графической нотации в музыкальной композиции XX века. *Традиции и новаторство в культуре и искусстве: связь времен*: Сборник статей по материалам IV Всероссийской научно-практической конференции 21—22 марта 2016 года: гл. ред. Л. В. Саввина, ред.-сост. В. О. Петров. Астрахань: Издательство ГАОУ АО ДПО «Институт развития образования». С. 22–27.

**Приходько, А.** (2013). Инструментальный театр у соціокультурному просторі XX–XXI століть. *Музичне мистецтво*, вип. 13. С. 95–102.

**Сас, Л.** (No date). Кирило Григорович Стеценко. На шляху формування українського музичного мистецтва. Режим доступу: <http://composersukraine.org/index.php?id=2244> (дата звернення: 28. 10. 2020).

**Соломонова, О.** (2009). Типология музыкальной пародии. *Научный вестник НМАУ им. П. И. Чайковского*, вип. 80. К.: НМАУ. С. 193–206.

**Сюта, Б.** (No date). Українська музика молодшої генерації композиторів. Режим доступу: [http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/\\_a-syuta-youngukrcomp.html](http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-syuta-youngukrcomp.html) (дата звернення: 28. 02. 2019).

**Тукова, І.** (2013). Ніна Герасимова-Персидська: «Музика, що завжди звучить навколо нас...». *Музика*, № 2. С. 8–11.

**Черкасова, Д.** (2019). Композитор на страже природи. Музыкальная академия, (768), вип. № 4. Режим доступу: <https://mus.academy/articles/kompozitor-na-strazhe-prirody> (дата звернення: 27.11.2020).

**Gabel, G.** (No date). Fourteen Composers in Today's Ukraine. Режим доступу: <http://www.ex-tempore.org/gabel.htm> (дата звернення: 28. 10. 2020).

## ВИСНОВКИ

Аналіз культурологічних і мистецтвознавчих праць останніх десятиліть дозволив установити, що дослідження проблеми Іншого у сфері культурології і мистецтвознавства ще не посіли такого важливого місця, яке вони займають, приміром, у літературознавчому або лінгвістичному дискурсах. Практично нерозробленою є царина імагологічних студій як у зарубіжному, так і в українському мистецтвознавстві, хоча мистецтво є надзвичайно цінним джерелом інформації про культуру тієї чи іншої країни завдяки його насиченості образами. Імагологічний підхід активізує дослідження художніх образів у творах мистецтва, через які уможливорюються узагальнення щодо ціннісних установок або ментальної картини світу певного народу в той чи інший історичний період, проясняється розуміння специфіки образного сприйняття «Іншого» представниками різних культур, коригуються уявлення учасників культурного діалогу один про одного.

Здійснений у цій монографії імагологічний аналіз різножанрових музичних творів українських та зарубіжних композиторів, написаних на межі ХХ–ХХІ століть, дав змогу започаткувати в українській культурології і музикознавстві новий напрям компаративних студій – музичну імагологію та висунути припущення щодо актуальності й перспективності подальшого розвитку проблематики Іншого й відносин Я / Інший у культурі.

Сучасна українська композиторська творчість виступає в роботі як власне Я (або автообраз у термінології В. Будного<sup>1</sup>), зарубіжна музика – як узагальнений образ Іншого (гетерообраз). Згідно з розповсюдженою в ХХ столітті діалогічною моделлю культури (М. Бахтін, Е. Левінас, П. Рікер, Ж. Делез, Ж. Дерріда та ін.), будь-яка культура завжди відкрита для впливів Іншого. Як особистість людини формується у взаємодії з іншими людьми, так і національна культурна ідентичність формується в діалозі з іншими ідентичностями. За твердженням В. Будного, «зустріч з Іншим... спонукає до вслухання у власне Я, відкриття в ньому досі не знаного, переоцінку й оновлення,

коли перебудовуються позиції, у яких «своє» існує відносно «іншого» та «універсального», загальнолюдського»<sup>2</sup>.

Місцем зустрічі Я та Іншого в мистецтві завжди є сфера образів або, в імагологічній термінології, імагосфера. Використана за основу методології імагологічного аналізу музичних творів у цій монографії концепція французького літературознавця Жан-Марка Мура дозволила уявити імагосферу сучасної музики як різномірну структуру, яка актуалізується в композиторській творчості на рівнях імагем, імаготем та імаготипів, і запропонувати класифікацію цих категорій.

Імагеми як своєрідні культурні символи, що репрезентують ту чи іншу країну в предметах і явищах традиційної культури, національних піснях, пам'ятках архітектури тощо, в основних жанрах академічного музичного мистецтва можуть бути класифіковані на історичні (історико-травматичні), літературно-поетичні та власне музичні. Своєю чергою, літературно-поетичні та музичні імагеми поділяються на монокультурні (мононаціональні) та полікультурні (полінаціональні).

Наприклад, в українській музиці в оперному, симфонічному, камерному жанрах і, особливо, у вокально-хоровому виявилася значна кількість творів трагічного змісту. В основі опусів Івана Карабиця, Віталія Губаренка, Мирослава Скорика, Євгена Станковича, Валентина Сильвестрова, Геннадія Ляшенка, Лесі Дичко, Ігоря Щербакова та багатьох інших українських композиторів лежать історичні імагеми, які пов'язані з травматичним досвідом українського народу, здобутим у ХХ столітті під час Голодомору 1932–1933 років, Другої світової війни, Чорнобильської катастрофи 1986 року, Євромайдану, Революції Гідності тощо. У творах зарубіжних авторів також присутні історико-травматичні імагеми (пов'язані, наприклад, з подіями Другої світової війни, випробуваннями першої у світі ядерної бомби, катастрофічними наслідками терактів в американському Всесвітньому торговому центрі тощо), проте таких творів виявилось не так багато, як в українській музиці.

Наявність літературно-поетичних імагем у сучасній музиці найяскравіше ілюструють жанри оперної та кантатно-ораторіальної творчості, які засновані на синтезі музичного й вербального текстів. Спостерігається пишнobarвне різноманіття літературно-поетичних імагем від біблійних наративів, казок, давніх пластів фольклору до старовинної і сучасної поезії, зразків епістолярію та авторських текстів. Водночас узаємодія композитора з літературно-поетичними джерелами може відбуватися як у межах власної національно-культурної традиції (у цьому випадку йдеться про монокультурні

або мононаціональні літературно-поетичні імагеми), так і в діалозі з іншими культурами, у тому числі віддаленими територіально (так виникають полікультурні або полінаціональні літературно-поетичні імагеми).

Творення музичних імагем у сучасному композиторському універсумі відбувається в невпинному культурному діалозі з орієнтацією на стилі видатних митців минулого та сучасності або ж на великі жанрово-стильові пласти музики. Цитати, алюзії, ремінісценції, теми-монограми та інші способи взаємодії з «чужим» стилем можуть виступати в ролі музичних імагем. А також музичні імагеми, подібно до літературно-поетичних, також можуть бути монокультурними (мононаціональними) або полікультурними (полінаціональними).

Звісно, класифікація імагем не обмежується історичним (історико-травматичним), літературно-поетичним та музичним типами. У кожному з музичних жанрів виявилися «нестандартні» імагеми, які розширюють наше уявлення про імагосферу та джерела творчого натхнення для сучасних композиторів і одночасно вказують на їх (джерел) принципову безмежність. Наприклад, у балеті «Фрески Софії Київської» Валерія Кікти стародавній Софійський собор та його дивовижні настінні розписи постали як архітектурна та образотворча імагеми. Шедеври образотворчого мистецтва епохи Відродження надихнули на створення симфоній білоруського композитора Олега Ходоска (П'ята симфонія «Сім смертних гріхів» за картиною І. Босха) та грузинського митця Гію Канчелі (Четверта симфонія за творами Мікеланджело). У кантатно-ораторіальній музиці досить несподіваним було виявлення музично-танцювальної імагеми: російський композитор Альфред Шнітке використав жанр танго як уособлення образу зла в кантаті «Історія доктора Йоганна Фауста». І вже абсолютно екстравагантною стала імагема, що умовно можна назвати аеротехнічною, оскільки вона пов'язана з використанням легендарного українського літака АН-2 як музичного інструмента й центрального елемента сценографії у футуристичній опері «Аерофонія» українського композиторського дуету Іллі Разумейка — Романа Григоріва.

Імаготеми як найбільш розповсюджені в культурі тієї чи іншої країни теми, мотиви, образи найважче піддаються класифікації. Це пов'язано з тематичним розмаїттям сучасної композиторської творчості, відсутністю будь-яких заборон (а в новітній українській музиці зняттям ідеологічних, релігійних та інших обмежень, які існували в духовно-культурній сфері в радянський час). Проте все ж таки можемо зафіксувати наявність у сучасній музичній творчості

соціально-антропологічних, історичних, національно-фольклорних, релігійних, психологічних, футуристичних та інших імаготем.

Зокрема, найбільш розповсюджені в сучасній зарубіжній (переважно західно-європейській та американській) опері імаготеми пов'язані з соціально-антропологічними вимірами буття (велич і падіння духовного лідера суспільства, вірність і зрада, скороминушість людського життя, страх перед катастрофою, байдужість, холодність суспільства, безпритульність, самотність людини, втрата власної ідентичності, злочин і кара, покаяння, взаємовідносини чоловіка й жінки тощо).

Імаготеми в українській сучасній опері суттєво відрізняються від зарубіжних присутністю в них історичних, народно-фольклорних, релігійних архетипів і, водночас, психологічних, футуролого-евристичних аспектів. Це такі теми, як історія від давнини до сучасності, трагічні сторінки минувшини, українські народні звичаї та обряди, випробування на міцність у вірі, боротьба добра і зла, створення світу, конфлікт особистості й суспільства, активізація роботи підсвідомості людини, балансування між хаосом і порядком, постапокаліпсис, майбутнє цивілізації, культури, музичного мистецтва тощо.

Такі значні розбіжності в імаготематичних аспектах Я та Іншого можна пояснити тим, що соціально-історичні умови розвитку української культури через несприятливі обставини не давали можливостей для її повноцінного розвитку ні в ХІХ, ні в ХХ століттях. Можливо, тому в українській музичній культурі на межі ХХ–ХХІ століть спостерігається засилля посттравматичних і трагічних імагом та імаготем і залишається такий стійкий інтерес до власної історії і фольклору.

А от у жанрах камерної музики як сфері інтимних почуттів і особистісної рефлексії, навпаки, спостерігаємо чимало імаготематичних збігів між зарубіжною та українською композиторською творчістю: трагічна тематика, пов'язана з посттравматичним досвідом, теми життя і смерті, вічності й нескінченності, сенсу людського існування, «вічні» теми любові й скорботи, самотності та втіхи, покаяння і молитви, можливості музики щодо привернення уваги до екологічних аспектів у взаємодії людини з природою, макрокосмос, тиша, мовчання, загадки снів, мрій, медитативні стани — це та багато іншого можна знайти й у світовій, і в українській камерній музиці.

Імаготип як важлива категорія імагосфери також підлягає класифікації. Проте на відміну від літературознавства, у якому під імаготипами розуміють найбільш повторювані та одноманітні елементарні одиниці національного образу, безпосередньо пов'язані з етнонаціональними стереотипами, і поділяють у основному на дві

категорії — національні та релігійні, у культурології і мистецтвознавстві видається можливим розширити цю класифікацію. На основі аналізу численних зразків сучасної музичної творчості можемо запропонувати таку класифікацію імаготипів:

- національні (образ козака Мамає, персонажі китайської традиційної опери тощо);
- релігійні (Бог-Отець, Бог-Син, Бог-Дух Святий, пророк Мойсей, праведник Йов, священик Омелян Ковч, монахиня Хелен Прежан тощо);
- соціально-рольові (вчитель та учні, конкурсант і члени журі, злочинець і жертва тощо);
- за родом занять (актор, поет, оратор, семінарист, вчений тощо);
- за статусом у суспільстві (фараон, князь, президент країни, державний діяч тощо);
- за статтю (чоловічі, жіночі — переважно в сучасній хореографії);
- за психологічним станом (закоханий поет, зраджений чоловік, самотня жінка тощо);
- «вічні» образи літератури, мистецтва, міфології, казок (Фауст, Мефістофель, Джульєтта, принцеса тощо).

Як показало це дослідження, тріада «імагеми — імаготеми — імаготипи» повністю присутня в усіх музичних жанрах, окрім симфонічного. За винятком галереї жіночих образів у програмних симфоніях білоруського композитора Володимира Савчика, не було виявлено жодних інших імаготипів ні в зарубіжній, ні в українській симфонічній музиці. Це дозволяє висловити припущення, що імаготипи як антропоцентрична категорія більше розкриваються в музично-сценічних жанрах (у т. ч. в інструментальному театрі), а також у лірико-інтимній жанровій сфері, якою є камерна музика.

Присутність національних імагем не так яскраво простежується в західних музичних культурах; фольклор у вигляді літературно-поетичних, музичних та інших імагем використовується переважно в Східній Європі та музичних культурах Сходу (Китай, Японія), хоча для підтвердження цієї ідеї потрібно розгорнути більш широке компаративне дослідження з охопленням ширшого обсягу музичних культур та їхніх артефактів. У цьому вбачається один із перспективних напрямів подальшої розробки теми.

Сучасна хореографія взагалі практично повністю відійшла від національно орієнтованих імагем, імаготем та імаготипів, зосередившись на глобальних імаго-категоріях, якими є «вічні» теми життя і смерті, кохання і байдужості, унікальності людської особистості й нескінченності Всесвіту тощо.

На прикладі розглянутих у роботі численних музичних творів зламу ХХ–ХХІ століть знаходить підтвердження думка про те, що загальнолюдські цінності, які були вироблені людством за довгі віки свого існування, залишаються актуальними й для сучасного покоління.

Отже, ця монографія є продовженням діалогу культур у компаративному аспекті. Реципієнт разом із персонажами і образами музичних творів поступово проймається духовною близькістю з Іншим. Оперні, балетні, симфонічні, вокально-хорові, камерні твори, розглянуті в монографії, розкривають картину спільності, духовної близькості світоглядних позицій Я та Іншого. Багатогранність музичних текстів і багатозначність музичних образів пропонують реципієнту вступити в діалог, водночас перетворюючи його на полілог концепцій, ідей, символів, образів, культур, який руйнує кордони Я та Іншого, свого й чужого, конститує відкритий простір нової — глобальної духовної ідентичності.

Нові моделі мистецького світобачення і світосприйняття виступають як способи оприявлення нової цілісності духовного універсуму людини, розширюючи межі особистого досвіду до масштабу загально-суспільного й навіть загальнолюдського. І все ж, незважаючи на очевидність процесів глобалізації в духовній сфері, у монографії підкреслюється пріоритет індивідуального, особистого досвіду митця в авто- і гетерообразах музичних культур. Музика як переживання і музика як почуття поступаються місцем музиці як досвіду, а його репрезентантом є світ художніх образів. Сучасна людина живе все більше зануреною в імагосферу, яка огортає, наснажує й наповнює нас, як життєдайне джерело, як повітря, яким ми дихаємо.

Імагологія як новий науковий напрям сьогодні перебуває на стадії інтенсивного розвитку. Про це свідчить невпинне зростання кількості праць, присвячених імагологічній проблематиці, захищених дисертацій, де за методологію обрано саме імагологічний аспект. Окремі теоретичні ракурси цієї молоді галузі гуманітаристики ще залишаються недостатньо розробленими, наприклад, такі, як категоріально-понятійний апарат, методологія, типологія, внутрішня систематизація досліджень образу Іншого. Перспективними напрямами власне музичної імагології бачаться компаративні дослідження музичних творів, які належать, наприклад, до різних історичних епох або національних музичних культур. Але вже зараз є очевидним, що імагологічна проблематика буде надалі розвиватися в культурології і мистецтвознавстві, оскільки імагологічний аналіз дає можливість конструювати модель національного характеру,

виявляти в колективному портреті того чи іншого етносу значущі для нас риси культури, що вивчається. Крім того, імагологічний аналіз дає підстави для характеристики не лише «іншої» / «чужої» культури, а й переналаштовує оптику на сприйняття та розуміння «своєї».

Німецький вчений Хуго Дизерінк у одній зі своїх робіт про імагологію писав, що він уявляє цю науку як таку сферу гуманітарного знання, яка створює умови для впізнавання різними народами один одного, що є надзвичайно важливим в умовах мультикультурного глобалізованого простору<sup>3</sup>. Спостерігаючи сплеск інтересу до імагології як важливої сфери компаративістики, можемо спрогнозувати, що використання методів імагології в аналізі текстів культури і творів мистецтва сприятиме розширенню гуманітарних досліджень і оновленню їхньої методології, віднайденню нових ефективних механізмів позитивної репрезентації України, упізнаваності її культури й мистецтва в усьому світі.

#### *Примітки*

<sup>1</sup> Будний, В. (2007). Розгадка чарів Цірцеї: національні образи та стереотипи в освітленні літературної етноімагології. Слово і час. № 3. С. 52–63.

<sup>2</sup> Там само, с. 54.

<sup>3</sup> Dyserinck, H. (1988). *Komparatistische Imagologie. Zur politischen Tragweite einer europäischen Wissenschaft von der Literatur // Europa und das nationale Selbstverständnis: Imagologische Probleme in Literatur, Kunst and Kultur des 19. und 20. Jahrhunderts.* Bonn. S. 13–33.

## SUMMARY

Olena Berehova's monograph «Dialogue of Cultures: The Image of the Other in the Musical Universe» was written within the theme of basic research of the Institute of Cultural Studies of the National Academy of Arts of Ukraine «Dialogue of Cultures in Postmodernity: Dynamics of Self-Organization and Globalization Challenges». In the book, for the first time in Ukrainian culturology, an attempt is made to scientifically comprehend the dialogue of cultures through the prism of an imagological approach. The analytical material of the monograph was the latest Ukrainian composers' creativity, as well as the best examples of contemporary world music, which are panoramic in the main musical genres (opera, ballet, symphony, vocal and choral, chamber music) and create a broad intertextual and dialogical context. In the monograph on the example of specific art cases it is proved that the imagological approach makes possible the study of artistic images objectified in works of art, revealing the specifics of figurative perception of «Other» by different cultures, revealing the ideas of cultural dialogue about each other.

Imagology is a scientific discipline about the laws of creation, functioning and interpretation of images of «others», «strangers», foreign to the subject who perceives this or that image. The opposition of «one's own» and «other's» is a fundamental concept of imagology as an interdisciplinary scientific paradigm.

Continuing the fruitful ideas of Western and Ukrainian researchers (in particular, H. Dyserinck, M. Fischer, D.-A. Pageaux, J. M. Moura, J. Leerssen, D. Nalyvayko, I. Yudkin and others who were engaged in the development of imagological issues), Olena Berehova for the first time actualizes the imagological approach in the field of musical culturology and art history.

Used as a basis for the methodology of imagological analysis of musical works in this monograph, the concept of French literary critic Jean-Marc Moura allowed us to imagine the imagosphere of modern music as a multi-level structure that is actualized in composition at the levels of imagems, imagothems and imagotypes and suggest the classification of these categories.

Imagems as a kind of cultural symbols representing a country in objects and phenomena of traditional culture, national songs, architectural

monuments, etc., in the main genres of academic music can be classified into historical (historical-traumatic), literary-poetic and actually musical. In turn, literary-poetic and musical imagems are divided into monocultural (mononational) and multicultural (multinational).

For example, in Ukrainian music in opera, symphony, chamber genres and, especially, in vocal and choral, a significant number of works of tragic content appeared. The opuses of Ivan Karabyts, Vitaliy Hubarenko, Myroslav Skoryk, Yevhen Stankovych, Valentyn Silvestrov, Hennadiy Lyashenko, Lesya Dychko, Ihor Shcherbakov and many other Ukrainian composers are based on historical imagems related to the traumatic experience of the Ukrainian people gained in the twentieth century during the Holodomor of 1932–1933, the Second World War, the Chornobyl catastrophe of 1986, the Euromaidan, the Revolution of Dignity, etc. The works of foreign authors also contain historical and traumatic imagems (related, for example, to the events of World War II, the tests of the world's first nuclear bomb, the catastrophic consequences of the terrorist attacks at the US World Trade Center, etc.), but such works were not as many as in Ukrainian music.

The presence of literary and poetic imagems in modern music is most vividly illustrated by the genres of opera and cantata and oratorio, which are based on the synthesis of musical and verbal texts. There is a rich variety of literary and poetic imagems from biblical narratives, fairy tales, ancient layers of folklore to ancient and modern poetry, examples of epistolary and author's texts. At the same time, the composer's interaction with literary and poetic sources can take place both within his own national and cultural tradition (in this case it is a question of monocultural or mononational literary and poetic images) and in dialogue with other cultures, including those that are territorially remote (these are multicultural or multinational literary and poetic images).

The creation of musical imagems in the modern compositional universe takes place in a relentless cultural dialogue with a focus on the style of outstanding artists of the past and present, or on large genre-style layers of music. Quotes, allusions, reminiscences, monogrammed themes and other ways of interacting with the «foreign» style can act as musical imagems. Musical imagems, like literary and poetic ones, can also be monocultural (mononational) or multicultural (multinational).

The classification of imagems is not limited to historical (historical-traumatic), literary-poetic and musical types. In each of the musical genres, the author of the monograph found «non-standard» imagems that expand our understanding of the imagosphere and sources of creative inspiration

for modern composers and at the same time point to their (sources) fundamental infinity. For example, in Valeriy Kikta's ballet «Frescoes of Sophia of Kyiv», the ancient St. Sophia Cathedral and its amazing murals appeared as architectural and pictorial imageds. Masterpieces of Renaissance art inspired the creation of symphonies by Belarusian composer Oleg Khodosko (Fifth Symphony «Seven Deadly Sins» based on the painting by I. Bosch) and Georgian artist Giya Kancheli (Fourth Symphony based on the works by Michelangelo). In cantata and oratorio music, the discovery of the music and dance imaged was quite unexpected: the Russian composer Alfred Schnittke used the genre of tango as a personification of the image of evil in the cantata «The Story of Dr. Johann Faust». And the imaged, which can be called aerotechnical, has become absolutely extravagant, as it is connected with the use of the legendary Ukrainian AN-2 aircraft as a musical instrument and the central element of scenography in the futuristic opera «Aerophonía» by Ukrainian composer duo Ilya Razumeyko – Roman Hrihoriv.

Imagothems as the most common in the culture of a country themes, motifs, images are the most difficult to classify. This is due to the thematic diversity of modern composition, the absence of any prohibitions (and in modern Ukrainian music, the removal of ideological, religious and other restrictions that existed in the spiritual and cultural sphere in Soviet times). However, the author of the monograph notes the presence in modern music of socio-anthropological, historical, national and folklore, religious, psychological, futuristic and other imagothems.

In particular, the most common in modern foreign (mostly Western European and American) opera imagothems associated with socio-anthropological dimensions of life (greatness and fall of the spiritual leader of society, loyalty and betrayal, the ephemerality of human life, fear of disaster, indifference, coldness of society, human loneliness, loss of identity, crime and punishment, repentance, the relationship between man and woman, etc.).

Imagothems in Ukrainian modern opera differ significantly from foreign ones in the presence of historical, folklore, religious archetypes and, at the same time, psychological, futurological and heuristic aspects. These are topics such as history from antiquity to the present, tragic pages of the past, Ukrainian folk customs and rites, tests of strength in faith, the struggle of good and evil, peace, conflict of personality and society, activation of the human subconscious, balancing chaos and order, post-apocalypse, the future of civilization, culture, music, etc.

Such significant differences in the image-thematic aspects of I and the Other are explained by the fact that the socio-historical conditions

of development of Ukrainian culture due to unfavorable circumstances did not allow for its full development in the nineteenth or twentieth centuries. Perhaps that is why in the Ukrainian musical culture at the turn of the XX–XXI centuries there is a predominance of post-traumatic and tragic imagothems and there is such a steady interest in their own history and folklore.

But in the genres of chamber music as a sphere of intimate feelings and personal reflection, on the contrary, there are many imagothematic coincidences between foreign and Ukrainian composers: tragic themes related to post-traumatic experience, life and death, eternity and infinity, meaning «eternal» themes of love and sorrow, loneliness and consolation, repentance and prayer, music's ability to draw attention to environmental aspects of human interaction with nature, macrocosm, silence, mysteries of dreams, dreams, meditative states — this and much more can be found both in world and in Ukrainian chamber music.

Imagotypes as an important category of the imagosphere are also subjects to classification. However, in contrast to literary criticism, in which imagotypes are understood as the most repetitive and monotonous elementary units of the national image, directly related to ethno-national stereotypes, and divided into two main categories – national and religious — it is possible to expand this classification in art criticism and culturology. Based on the analysis of numerous examples of modern music, we can offer the following classification of imagotypes: national, religious, socio-role, on occupation, status in society, gender, psychological state, «eternal» images of literature, art, mythology, fairy tales, etc.

As this study has shown, the triad «imagems — imagothems — imagotypes» is fully present in all musical genres except symphonic. With the exception of the gallery of female images in the program symphonies of the Belarusian composer Volodymyr Savchyk, no other imagotypes were found in either foreign or Ukrainian modern symphonic music. This suggests that imagotypes as an anthropocentric category are more revealed in musical and stage genres (including instrumental theater), as well as in the lyrical and intimate genre sphere, which is chamber music.

The presence of national imagems is not so evident in Western musical cultures; folklore in the form of literary-poetic, musical and other imagems is used mainly in Eastern Europe and musical cultures of the East (China, Japan), although to confirm this idea it is necessary to develop a broader comparative study covering a wider range of musical cultures and their artifacts. This is seen as one of the promising areas for further development of the topic.

Modern choreography in general has almost completely departed from nationally oriented imagems, imagothems and imgotypes, focusing on global imago-categories, which are «eternal» themes of life and death, love and indifference, the uniqueness of the human person and the infinity of the universe, etc.

On the example of the numerous musical works of the turn of the XX–XXI centuries considered in the work, the idea that universal values, which were developed by mankind during the long centuries of its existence, remain relevant for the modern generation is confirmed.

Thus, this monograph is a continuation of the dialogue of cultures in a comparative aspect. The recipient, together with the characters and images of musical works, gradually becomes spiritually close to the Other. Opera, ballet, symphonic, vocal-choral, chamber works, considered in the monograph, reveal a picture of commonality, spiritual closeness of worldview positions of the Self and the Other. The versatility of musical texts and the multiplicity of musical images offer the recipient to enter into a dialogue, while turning it into a polylogue of concepts, ideas, symbols, images, cultures, which destroys the boundaries of self and other, one's own and others, constitutes an open space of new — global spiritual identity.

New models of artistic worldview act as ways to reveal the new integrity of the spiritual universe of man, expanding the boundaries of personal experience to the scale of public and even universal. And yet, despite the obvious processes of globalization in the spiritual sphere, the monograph emphasizes the priority of individual, personal experience of the artist in the auto and hetero images of musical cultures. Music as an experience and music as feelings give way to music as an experience, and its representative is the world of artistic images. Modern man lives more and more immersed in the imagosphere, which envelops, inspires and fills us, as a life-giving source, as the air we breathe.

The work emphasizes the artist's personality as a generator and translator of deep philosophical ideas in society, emphasizes the procedural aspect of cultural and artistic transformations. The author of this monograph argues that modern art is not limited to cultural and artistic forms, but also extends to value orientations, type and way of thinking as an individual and society as a whole, forms a picture of the world and certain methods of its development, determines the attitude of the individual to the Other, nature, society, state, universum.

Imagology as a new scientific field today is at the stage of intensive development. This is evidenced by the steady increase in the number of works devoted to imagological issues, defended dissertations, where the methodology

is chosen is the imagological aspect. Some theoretical perspectives of this young branch of the humanities still remain underdeveloped, such as the categorical-conceptual apparatus, methodology, typology, internal systematization of research on the image of the Other. Promising directions of musical imagology are comparative studies of musical works, which belong, for example, to different historical epochs or national musical cultures. But it is already obvious that imagological issues will continue to develop in culturology and art history, as imagological analysis makes it possible to construct a model of national character, to identify in the collective portrait of an ethnic group significant for us features of the culture being studied. In addition, imagological analysis provides a basis for characterizing not only «other» / «foreign» culture, but also reconfigures the optics to the perception and understanding of «their own».

The German scientist Hugo Dyserinck in his work «Comparative Imagology» wrote that he presents this science as a field of humanities that creates conditions for different peoples to recognize each other, which is extremely important in a multicultural globalized space. Observing the surge of interest in imagology as an important field of comparative studies, the author of this monograph predicts that the use of imagology methods in the analysis of cultural texts and works of art will help expand humanities research and update their methodology, find new effective mechanisms for positive representation of culture in Ukraine in the world.

Автор висловлює щиру вдячність усім, хто здійснював підготовку цього видання, зокрема колективу Інституту культурології Національної академії мистецтв України в особі директора, академіка НАМ України, доктора філософських наук, доцента Г. П. Чміль, а також заступника директора, заслуженого працівника культури України Т. О. Дзюбенко, вченого секретаря, доктора філософії, старшого дослідника, доцента, заслуженого працівника культури України І. В. Кузнецової, провідного редактора О. А. Червонюк, провідного художньо-технічного редактора Н. Ю. Загоскіної.

Особливу подяку складаємо рецензентам – члену-кореспонденту НАМ України, доктору мистецтвознавства, провідному науковому співробітнику Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України І. М. Юдкіну, доктору культурології, професору Харківської державної академії культури О. В. Кравченку, доктору культурології, професору Київської муніципальної академії музики імені Р. М. Глієра, заслуженому діячу мистецтв України С. М. Волкову.

*Наукове видання*

**Олена БЕРЕГОВА**

**ДІАЛОГ КУЛЬТУР:  
ОБРАЗ ІНШОГО В МУЗИЧНОМУ УНІВЕРСУМІ**

МОНОГРАФІЯ

Редакційна група:  
*Наталія Загоскіна*  
(технічний супровід  
і художнє оформлення)  
*Олена Червонюк*  
(літературне редагування)  
*Олег Безродний*  
(верстка)

Підписано до друку 11.08.20. Формат 70x100/16.  
Гарнітура Minion Pro. Друк цифровий.  
Ум. друк. арк. 19. Обл.-вид. арк. 20,1. Наклад 200 пр. Зам. №

Інститут культурології  
Національної академії мистецтв України  
б-р Т. Шевченка, 50–52, к. 710, Київ, 01032  
Свідоцтво про внесення до Держреєстру  
ДК №3329 від 09.12.08

Надруковано  
ФОП Панов Андрій Миколойович  
61002, м. Харків, вул. Жон Мироносиць, 10