

Міністерство освіти і науки України  
Рівненський державний гуманітарний університет

# ***УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА:***

***минуле, сучасне,  
шляхи розвитку***

**Збірник наукових праць**

*Наукові записки  
Рівненського державного гуманітарного університету*

**Випуск 7**

ББК 63.3(4Укр) -7  
У45  
УДК 94(477)

**Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку:** Зб. наук. праць: Наук. зап. Рівненського держ. гуманіт. ун-ту. Вип. 7. – Рівне: РДГУ, 2002. – 130 с.

*У збірнику вміщено статті науковців вищих навчальних закладів та музейних установ переважно Рівненщини, присвячені розгляду історико-мистецької проблематики західноукраїнських теренів. Певна частина матеріалу висвітлює різнобічні грані музичного мистецтва.*

*Для науковців, студентів, аспірантів та усіх тих, хто цікавиться вітчизняною історико-мистецькою проблематикою.*

#### **Редакційна колегія:**

Головний редактор: **Виткалов В.Г.** – кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри культурології Рівненського державного гуманітарного університету

<b>Арцишевський Р.А.</b>	– доктор мистецтвознавства, професор (Луцьк)
<b>Афанасьєв Ю.Л.</b>	– доктор філософських наук, професор (Київ)
<b>Баканурський А.Г.</b>	– доктор мистецтвознавства, професор (Одеса)
<b>Бондарчук Я.В.</b>	– кандидат мистецтвознавства, доцент (Острог)
<b>Захарчук-Чугай Р.В.</b>	– доктор мистецтвознавства, професор (Київ)
<b>Іваницький А.І.</b>	– доктор мистецтвознавства, професор (Київ)
<b>Ільченко О.О.</b>	– доктор мистецтвознавства, професор (Київ)
<b>Кияновська Л.О.</b>	– доктор мистецтвознавства, професор (Львів)
<b>Овсійчук В.А.</b>	– доктор мистецтвознавства, професор (Київ)
<b>Прокопович Т.Ю.</b>	– кандидат мистецтвознавства, доцент (Рівне)
<b>Ричков П.А.</b>	– доктор архітектури, професор (Рівне)
<b>Смирнова Т.Б.</b>	– кандидат мистецтвознавства, доцент (Рівне)
<b>Станішевський Ю.О.</b>	– доктор мистецтвознавства, професор (Київ)
<b>Троян С.С.</b>	– доктор історичних наук, професор (Рівне)
<b>Федорук О.К.</b>	– доктор мистецтвознавства, професор (Київ)

Упорядник тому: проф. **Виткалов В.Г.**

Друкується за рішенням вченої ради Рівненського державного гуманітарного університету (протокол № 4 від 28 листопада 2002 р.)

Збірник зареєстрований Президією ВАК України як фахове видання з проблем мистецтвознавства (постанова №2409/2 від 9.02.2000 р.).

ISBN 966–602–053–X

© Рівненський державний гуманітарний університет, 2002

займають одне з важливих місць; різні типи ліричних хорів – пейзажів, нарисів відтворюють широкий спектр почуттів, розкривають важливі емоційні аспекти внутрішнього світу людини.

Переважає більшість цих творів сповнена світлих настроїв і барв. Особливе бачення, осмислення і відчуття зображуваного об'єкта, як кольорового спектра, збагачують національну хорову культуру арсеналом нових музично-виразних засобів, в якому нерозривно і органічно поєднані мелодика, ладо-гармонічне мислення, фактура, принципи розвитку та формотворення, характерне для імпресіонізму.

### Джерельні приписи

1. Друскін М. О западноевропейской музыке XX века. – М., 1973.
2. Гнатів Т. Музична культура Франції рубежу XIX-XX століть. – К.: Музична Україна, 1993.
3. Шнеерсон Г. Французская музыка XX столетия. – М., 1970.
4. Холопов Ю. Очерки современной гармонии. – М., 1974.
5. Булат Т. Яків Степовий. – К.: Музична Україна, 1980.
6. Дичко Л. Пошук творчості // Музика, 1998. – № 4.
7. Гордійчук М. Леся Дичко. – К.: Музична Україна, 1978.

### Резюме

У статті розглядається імпресіонізм як мистецьке явище світової культури кінця XIX – початку XX століття, зокрема мистецтво розмаїття кольору і фарб у національній хоровій культурі України XX століття.

### Summary

This article deals with impressionism as art phenomenon of the world culture of XIX-XX centuries particularly with colour variety in Ukraine national culture of XX century.

УДК: 78.07

О.Г. Михайлова

### “МЕЛОДІЯ”: СЛОВО І ОБРАЗ В ЕСТЕТИЦІ ВАЛЕНТИНА СИЛЬВЕСТРОВА

Під час однієї із зустрічей зі студентами Київської консерваторії, яка відбулася наприкінці 1980-х, Валентин Сильвестров промовив одну фразу, що запам'яталася: “перетворення втомленого мелодичного світу”. Йшлося про вокальну музику композитора, про його пісенні цикли. Сильвестров говорив про те, що саме на ґрунті пісні може виникнути нова творчість: мелодичний дар працює інерційним шляхом, але знайома конфігурація звуковисотної лінії непомітно перебудовується й виникає нова мелодична пластика. У “Тихих піснях”, за словами автора, головним було почути, як відомий вірш сам себе заспіває, композитор же повинен підкоритися йому, навіть проти власної волі.

Такий підхід до творчості відроджує давній сенс грецького слова *poiesis*, “пойесіс” – творення, творчість, роблення, побудова, віршотворення. За Платоном, *пойесіс* – це поєднання двох типів творення – художнього вироблення і природного народження, або самого з себе проростання [1. с.37].

Принцип *пойесіс* у (пере)творенні мелодичного світу для Валентина Сильвестрова дотепер не втрачає свого значення: “Мелодія – це така форма, яку неможливо спланувати. Це подарунок для того, в кого є інстинкт мелодії. Окрім композиторської техніки існує техніка іншого роду

– коли тобі щось дарується. Тоді – блаженство (воно може бути і трагічним, і темним, і світлим) від того, що тобі щось дарується” [2 ].

Мелодичний дар у такому розумінні є безумовно універсальним – він виявляється й у музиці, не пов’язаний ані з кантиленими, ані з мовним інтонуванням. У вищезгаданому виступі Сильвестрова в Київській консерваторії йшлося також про авангардний твір – камерну симфонію “Спектри” (1965 р.), у назві якої відображений принцип музичного формування: інструментальні спектри (сонорні спалахи) сполучаються подібно до тонів у мелодії. Тематичний і мелодичний матеріал відсутній, а втім у слідуванні “просторових мотивів”, як Сильвестров називає блочні структури, діє *мелодичний спосіб проспівування*.

Усе це є свідченням того, що поняття мелодії (співу) для композитора відповідає певному абсолюту музичного. А якщо зібрати численні вислови Сильвестрова стосовно мелодії, постає ціла концептуальна система – власне, філософія музики, яку можна виділити в окрему область сильвестровської творчості.

Перш за все, мелодія для Сильвестрова виступає абсолютним критерієм музично-цінного, онтологічно непорушного. В інтерв’ю 1990 року Сильвестров говорить: “Мені здається, в усіх справжніх композиторів присутнє якесь неруйнівне начало, що так чи інакше себе виражає (...) Композиторові і слухачеві потрібні унікальні, незнищені, нескінченно очікувані моменти, за які, як у часи Моцарта, Шуберта, Шопена, можна новий твір полюбити і з втратою яких не буде і самого твору. В умовну темряву іще не ясної мені музичної структури я, подібно до променів світла, намагаюся послати ось ці вловлені слухом моменти, незалежно від того, в якій “манері” я зараз працюю (...). Іншими словами, в усіх випадках, у тому числі і в авангардних творах, я робив спроби будувати форму як *мелодію*, наситити весь її шлях не тільки логічною, а й мелодичною напругою” [3, с. 11, 13]. Отже, мелодія як вираз музично-сутнісного, “неруйнівного начала” проектується у безпосередню композиторську творчість, перетворюючи не тільки пластику-конфігурацію звуковисотної лінії (“пісні”), а й немелодичні форми матеріалу, що стають “проспіваною структурною музикою”.

Історичний контекст авангарду особливим чином висвітлює цю ситуацію. “Форма як мелодія” це не тільки “стихія мелосу, що утворює ніби надмелодію з усієї тканини”, як, наприклад, у романтиків [4, с. 26]. Редукція традиції, здійснена авангардом у ХХ столітті, пов’язана з редукцією також і емпіричної мелодії, що перетворюється у “мінус-прийом”. Сенса цього заперечливого авангардистського жесту подібний здійсненню “трансцендентної редукції” Е.Гусерля – розриву поверхні життя, проникненню вглиб: адже для того, щоб знайти ейдос, або сутність явища, потрібно виключити емпіричний світ. Принцип побудови форми як мелодії передбачає наявність “вічного” і “цінного” взірця, трансцендентного орієнтира: *форма як мелодія* тоді постає іманентно-трансцендентною, такою, що сполучає наявність зі спрямованістю, з порівнянням, якому підпорядковується текст.

Але мелодія розуміється Сильвестровим і як панмузичне начало: “...поезія – це музика, переплавлена в мовлення, якому суджене вічне життя (...) поезія... – це спасіння найголовнішого, мелодії. Не теми, не інтонаційного ядра, з якого можна щось будувати, а саме мелодії як цілісного організму, що завжди є безумовним. Або він є, або його немає. Адже, як мені здається, музика, навіть те, чого не можна заспівати в буквальному розумінні, - все одно спів. Не філософія, не картина світу, а спів самого світу про самого себе, ніби музичне свідчення буття” [5, с. 14].

Мелодичний світ водночас є історичним і містеріальним – він “жагає перетворення” (як писав О.Ф.Лосєв про музику Скрябіна). У словах про перетворення *втомленого* мелодичного світу зафіксований конкретно-історичний момент: тут – свідомо чи ні – Сильвестров дав певне історичне самовизначення, сформулювавши власну історичну місію, чи історичну місію нової музики взагалі.

Залишається констатувати, що “мелодія” у висловах Валентина Сильвестрова виступає у якості понятійної універсалії, що об’єднує абсолют музичного, “ідеальний” образ цілісності й категорію історичного. Все це представляється програмою “універсального синтезу”, що

досягається тотальною поетизацією світу, в якому історичне і понятійне не відрізняється від уявного і художньо-образного [6].

Немає сумніву, що цей *пойетичний* світ, сформований понятійною сферою – висловами Сильвестрова й особливостями його тезаурусу, - складає для нас невід’ємну частину феномену художнього світу композитора. Слово, промовлене Сильвестровим, резонує з програмними назвами його творів, з авторськими жанровими визначеннями, дивовижним чином знаходячи відображення у внутрішній структурі композицій. Досить згадати, яким точним попаданням у найчутливіші точки сучасної духовної культури були “постсимфонії”, “постлюдії” Сильвестрова і який пласт екзегетики був породжений саме понятійним імпульсом, даним не тільки назвами, а й підзаголовками творів [7].

Крім цього, “постсимфонія” (підзаголовок П’ятої симфонії, 1980-1982 рр.) почала резонувати як з “Метамузикою” ( 1992-1993 рр.), так і з “Есхатофонією” (симфонією № 3, 1966 р.), актуалізувавши увесь понятійний комплекс, утворений програмними назвами ранніх, авангардних творів: “Містерія”, “Монодія”, “Спектри”, “Проекції”, “Елегія”, “Гімн”, “Поема”. Так утворилося єдине “енергійно-сміслові” поле, в якому кожен твір постає необхідною складовою концептуальної цілісності творчості Сильвестрова: будь-який твір здатний стати “віконцем”, крізь яке можна оглянути цю цілісність, рівнозначними характеристиками якої є “містеріальність”, “монодичність”, “спектральність”, “есхатофонічність”, “елегійність”...

Зважаючи на універсальність, якої набуло поняття “мелодії” в художній системі сильвестровської творчості, “Монодія” для фортепіано і симфонічного оркестру (1965 р.) викликає особливу цікавість. Цей твір належить до авангардної естетики з притаманною їй стильовою стерильністю “звукового ригоризму” (вираз автора). З точки зору техніки тут об’єднані серійність, серіальність, алеаторика, сонористика, пов’язані з відповідним письмом (кластерним, пуантилістичним, сонорним) і типом музичної форми (блочною, або фазовою).

Безумовно, щодо форм матеріалу, в якому мелодико-лінійний зв’язок тонів втрачає визначальне значення, де тембро-фактурно-динамічні параметри витісняють звуковисотність, може виникнути тільки поняття мета-мелодії: “мелодії тембрів”, “мелодії гучностей” (як у Вареза). Крім того, назва “Монодія” вказує на таку концепцію соборності, яка акцентує унісонну генезу сонорних пластів. Подібне “сонорне одноголосся” [8, с. 32] – це справді монодія, відтворена у “спектральному” розрізі – як стереофонічно розщеплена горизонталь, іншими словами, актуалізація глибинної конфігурації (діагоналі) тоново-звуковисотної лінії.

Можливо, даючи своєму твору в середині 60-х назву “Монодія”, композитор мав на увазі лише цей *інтерпретуючий* аспект усіх використаних тут видів письма [9, с. 133]. Але дана автором саме така психологічна установка на саме таке сприйняття “нових технік” свідчить про існування й певного межового надзавдання, що “перевершує” творення власне звукової форми (а весь комплекс програмних назв авангардних композицій Сильвестрова якраз це і підтверджує).

Для авангардної естетики така ситуація абсолютно типова: авангардовий витвір мистецтва передбачає концептуальну двошаровість, тобто наявність теоретичного двійника, що супроводжує власне художній текст.

Втім, мова нової музики вирізняється автономною концептуальністю. Цю мову Т.Чердиченко характеризує як “мову рефлексії про мову”, не “мову музики”, а “мову про музику”, “звукову ілюстрацію для концептуальної побудови”: “У цьому контексті будь-який вибір форми (навіть вповні традиційної) стає не тільки способом повідомити щось музикою, а й способом повідомити дещо про музику, про її історію та можливі варіанти структурування нею часу. Навіть коли композитор не передбачає такого смислового розвороту, творові тяжко вийти з контексту, який, знову ж, змушує чути в тому, що звучить, рефлексію про те, що звучить” [10, с. 1].

Але це властивість нашого теперішнього сприйняття: такого роду рефлексивність у концепті “Монодії” не була заздалегідь заданою! І якщо “Монодія”, завдяки програмній назві,

співвідноситься з теоретичним двійником (“мелодією”), який прийняв розгорнуту концептуальну форму, то ця співвіднесеність стала очевидною лише кілька десятиліть по тому, коли вступив у дію феномен інтертекстуальності. Дійсно, сугестивна дія “справжнього” Сильвестрова - його музики 70-90-х років – настільки сильна, що при сприйнятті ранніх творів неминуче “озвучується” весь “макроцикл” сильвестровської творчості, включно зі словесним ореолом. Уся музика композитора як цілісність, як континуум, згортається в “образ музики Сильвестрова”, наявний у кожному окремому творі.

Усе це змушує уважніше придивитися до внутрішньої структури “Монодії” – наскільки вона дійсно ілюстративна.

Особливістю цієї структури – що вирізняє “Монодію” з усього ряду творів Сильвестрова цього ж стилю, створених у післяконсерваторський період 1964-1968 років, - є сполучення класичного й аklasичного типів композиції. “Монодія” являє собою тричастинний цикл, перша частина якого написана у сонатній формі. У цій самій формі взаємодіють дві принципові композиційні установки, що представляють “динамічний” і “статичний” типи музичної форми [11].

Із сонатністю в “Монодії” пов’язана задана диспозиція складових частин: репризна тричастинність, співставлення двох образних сфер в експозиції за прототипом головної і побічної партії, функцій на нестійкість середини, а також використання класичної диспозиції передіктів та іктів з відверто тональними асоціаціями.

Класична сонатна форма (взірець “динамічної” композиції), як відомо, передбачає діалектичне перетворення заданих контрастних ідей. У “Монодії” ж задіяна лише тектонічна схема сонатності, яка сполучена з іншим композиційним принципом, пов’язаним із “сонорною формою”. Він полягає у блочному слідуванні “просторових мотивів” і представляє статичну модель, оскільки пуантилістичний і сонорний матеріал “за своєю іманентною природою не володіє перспективами для розвитку” [12, с. 131] – у класичному розумінні: “просторові мотиви” не пов’язані між собою ієрархічними та причинно-наслідковими відношеннями.

Цей принцип “знімає” діючу в “динамічній” композиції ідею розвитку і діалектичності, тобто взаємодії, якісної зміни та підсумковості. Ззовні тут – струнка, архітектонічно цілісна конструкція, в яку вбудовані “кристалічні” (висотно і ритмічно фіксовані – серійні і серіальні) і “магматичні” (алеаторно-шумові, сонорні) “просторові мотиви”. А зсередини – руйнування і додання композиційної замкненості.

Логіка цілого в “Монодії” організована “по діагоналі”: вона полягає у поглинанні сонорною формою артикульованої класичної структури. Це виявляється на різних рівнях композиції. Так, утворювані час від часу рельєфні мелодичні побудови – фрагментарні: закінчення мотивів розсіюються в пуантилістичній фактурі, гублячись у загальному сонорному контексті. А в структурі всього циклу саме сонорність стає пануючою.

Виникає образ “ослабленої” структури: розгортання “по діагоналі”, або наростання сонорності “виводить” за межі замкненої звукової форми, іншими словами, сонорна фігурація (діагональ) постає засобом, знаком трансцендування у позаструктурне, панмузичне. Внутрішня структура “Монодії” – це Хаос у Космосі – сполучення структурно оформленого і текучого.

А ідея додання композиційної замкненості справді цікавила молодого Сильвестрова – досить навести фрагмент раннього інтерв’ю з композитором: “Музика віками була музикою замкненого, соборного простору. “Авангард” – одна зі спроб вийти з замкненого простору в розірваний. Шляхи здійснення цієї спроби якоюсь мірою змикаються зі східними концепціями музики. Східна музика, наскільки я можу судити, більш залишилася у межах натурального: музичний твір там може просто тривати, він не має звичного для нас замкненого розвитку, а набуває у часі, як снігова куля. Прорвати замкнутий простір намагався вже романтизм, але по-іншому. Як спроба прорвати простір спалах авангардистів аналогічний вибуху романтиків” [13, с. 101].

Здавалося б, “Монодію” можна вважати типово формалістичним твором (тут “есе сказане

формою, вона і є змістом”). Але, як відомо, “формалісти мають одну фундаментальну хибу – байдужість до моралі, до “вічних запитань”[14, с. 103]. У випадку з Сильвестровим – просто не та традиція. У Сильвестрова йдеться про метафізичність “мелодичної напруги” як способу “прориву” замкнутого простору.

Можна було б піддатися спокусі здійснити тут формалістичний трюк: в сонатній формі, у якій редуковані тональні відношення, провести відповідну редукцію “поверхневого” шару для того, аби отримати мелодичний контур, асимільований “всерединою” стереофонічно-поліхромної фактури. Та цей “доказ” реальності мелодії настільки ж неможливий, наскільки й непотрібний. “Мелодична цілісність” належить *незнаковій* реальності Сенсу, що утворюється в “енергійному” (як висловився б В. Медушевський) полі взаємодії понятійної та поза понятійної стихій.

Усвідомити це можна лише із врахуванням того духовного, філософського контексту, в якому проходила авангардна творчість Сильвестрова.

Деяке уявлення про цей контекст можуть дати листи Якова Друскіна [15] до Сильвестрова, опубліковані у 1995 році. Листування відноситься до періоду після написання Сильвестровим “Драми” (1970-1971 рр.) – одного з рубіжних для композитора творів, де імпульс трансцендування у позаструктурне представлений також і через явні зорові образи.

Зміст листів Я.Друскіна - рефлексія з приводу ідеї “синтетичного музичного світу”, висунутої Сильвестровим. Цей світ розуміється як “єдине поле музики”, в якому об’єднуються всі музичні системи: модальність, тональність, додекафонія, “атональність як результат розпаду або тональності, або додекафонії, шумова музика (сонористика), музика реальних життєвих актів”[16, 245-246].

Друскін заперечує ідею синтезу за релігійними мотивами і дає власне релігійно-філософське обґрунтування системам музичної організації. “Звукове тяжіння (тональність), - пише Друскін, - я поєднував з душевним тяжінням, тобто з душевним тяжінням душі-язичниці (...). Атональність я розумів і відчував, як (...) заперечення тонально-душевного тяжіння. Бог створив людину атональною, людина жила в Раю поза вільним вибором (...). Тональність, як мені здавалося теоретично, - музичне гріхопадіння – вільний вибір [17]. (...) вільним вибором була порушена атональність райського життя (...). Додекафонію я розумів, як усвідомлення атональності: тобто як перехід від райської атональності через гріхопадіння в тональності, до усвідомлення райської атональності, тобто до святості. Це аналогія і все ж таки це не тільки аналогія. Мені здається, що я це чую в самій музиці”[18, 247-248].

Безумовно, у такому тлумаченні “синтетичний музичний світ” заперечується (як єресь), оскільки він передбачає етичну та історичну рівноцінність звукових систем, диференційованих за своїм духовним змістом. Ці системи не можуть бути об’єднані у синтезі також і тому, що їх історичне слідування відтворює “цілісність світу” – загальний онтологізований зв’язок світової історії, що має векторну – есхатологічну – спрямованість.

Історичний процес Я.Друскін розглядає з позицій православної “містичної апокаліптики”, посилаючись на Василя Великого, який історію людства поділяє на три еони: “еон Отця, еон Сина (з пришествям Христа) і еон св.Духа – друге пришествя Христа”. Додекафонія, як і безпредметність у живописі і “зірка нісенітниць” в поезії (О.Введенський), знаменує для Друскіна не просто новий напрям у мистецтві, а початок нової епохи: “це передчуття, наближення останнього, третього еона в історії людства”[19].

Тому звукові системи оцінюються Друскіним не в естетичній, а в духовно-моральнісній площині – як спроектований в історію процес особистісної самосвідомості, що насуває в християнстві моральної форми – спокутування: “Святість, як усвідомлення добра грішником: “праведний грішник” – це слова Лютера, - атональність, серійно організована. Я не стверджую, - пише Друскін, - що серійний принцип єдино вірний принцип організації або порядку музичної матерії. Я думаю, що Шенберг міг би сказати, як і Введенський: я – тільки предтеча”[20].

У цій схемі історії, що є ізоморфною послідовній зміні систем звукової організації, розвиток відбувається не тільки по “горизонталі” еволюційної логіки, сприйнятої в культурних

і сакральних знаках, а й по “вертикалі” духовного простору.

У художній системі Сильвестрова все “розташоване” дещо по-іншому. “Синтез” у розумінні композитора це не стільки буквальна інтеграція, скільки дійсна відмова від принципу відбору, яка полягає в скасуванні ієрархічних (історичних) зв’язків між звуковими системами. Сильвестров пише Друскіну про “модуляції між різними системами, причому є можливість у будь-який момент повернути в будь-який бік, представлених переліченими вище системами” [21, с. 252].

Така можливість модулювання “в будь-який момент” і в “будь-який бік” відкидає як структуруючу авторську волю, так і символізацію музичних систем, що використовуються не для “виразу” певних сутностей, а є безпосередньо наявними в тексті як “перша реальність” [22, с. 130]. Ця реальність не конструюється і не відбирається, а існує і розвивається.

“Музика реальних життєвих актів” є таким самим феноменом “першої реальності”, як і історично сформовані звукові системи, тому абсолютно природно здійснюється модуляція “з музичного простору в життєвий” (ремарка з “Драми”) [23, 253]. А коли Сильвестров проголошує : “Я за музику поза замкнутим простором якоїсь звукової системи” [24, с. 13], він, по суті, відсилає до “райського” стану людини поза вільним вибором.

Усе це – вираз інтенцій авангарду, спрямованих до першоджерел. Молодий Сильвестров сприймає авангард – як спробу “відшукати джерела музичного стилю, джерело жанру, джерело традиції, початок жесту, що набуває ритму і стає, наприклад, вальсом” [25, с. 101]. Історично “пізні”, “останні” змикається з “першопочатковим”, зосереджуючись на тому, з чого народжується музика. Адже “модуляція” здійснюється саме в напрямку “музики життя”.

Таке розуміння “синтетичного музичного світу” також стало предметом роздумів Я. Друскіна: “Якщо ж під синтетичним мистецтвом розуміти вихід із музичного (а для Введенського й поетичного) простору в життєвий, то як його здійснити: залишаючись у межах мистецтва (як Введенський) чи виходячи з нього? Може, друге й правильне, але ж вихід за межі мистецтва це вже ритуал, чи може він бути створений штучно? (...). Нарешті, можливе третє розуміння виходу в життєвий простір – це те, що Ви робите. Можливо, це те ж саме, що в літературі антироман та інші аналогічні явища. Це мистецтво, яке одночасно намагається стати антимистецтвом, тобто життям. Може, таким і буде мистецтво в третьому еоні” [26, с. 255].

Даний концепт, явно й ілюстративно втілений у “Драмі”, закодований і у “Монодії”, але засобами більш тонкими, у прихованій внутрішній структурі твору. При цьому смислова, незнакова наповненість внутрішньої структури проступає, актуалізується поступово, в міру формування авторської концептуальної системи.

Ціннісною (етичною) нерівнозначності звукових систем в “Монодії”, як і у “Драмі”, немає. Особливість “Монодії” полягає в тому, що взаємодія композиційних установок тут представлена як синтез *метаструктур*, тобто “форм-об’єктів” – вторинних, коннотативних утворень: з одного боку сонатності-тональності як фактора максимальної впорядкованості, структурності, з іншого – блочності-сонорності як текучості й хаотичної стихійності. Сонатна форма виконана в такому матеріалі, який редукує (історично і трансцендентально) рельєфно-мелодичні форми тематизму. Прямий наслідок цієї редукції – нівелювання і деіндивідуалізація такого матеріалу.

Не буде зайвим у зв’язку з цим згадати, що “нові техніки” для радянських авангардистів становили не стільки сферу винаходу, скільки сферу рефлексії, вступаючи фактично у вторинне історичне функціонування.

У цьому історичному контексті переосмислюється пов’язаний з рецепцією авангардних технік семантичний стереотип, що притягує увесь комплекс ідеологем “демагогічного модернізму” : “руйнування мови”, “розпад форми”, “атомізація тканини”, “дегуманізація мистецтва”, “деіндивідуалізація матеріалу” тощо. Існування цього стереотипу в 60-ті роки минулого століття неможливо було ігнорувати, його доводилося “ідейно”, “змістовно” долати, перетворювати в *позитивну естетику*, апелюючи хоча б до іншого смислового кліше, в якому деперсоналізація й анонімність символізують “першопочатковий” стан звукової матерії, на грані Хаосу і Космосу, мистецтва і немистецтва. “Усі авангардні опуси, - говорить Сильвестров, - були



для мене актами прямого виразу, дією ніби в зоні прабатьківщини мови, де виникали розплавлені магматичні форми...”[27, с. 13] “Атональне” ( “сонорне”) тоді сприймається коннотативним знаком *повернення* до “першопочаткового” стану музики і взагалі світу – світу реінтегрованого, “проспіваного”.

Тому для Сильвестрова таким важливим є “вихід за рамки музики”, модуляція “з музичного простору в життєвий”, створення відчуття, що музика звучить і тоді, коли тілесним слухом її вже не чути” [28, с. 247]. Мелодія як символ цілісності тільки й виникає внаслідок взаємопроекції музики компонованої і “музики життя”, коли утворюється “єдине поле музики”, а композиційна “діагональ” перетворюється у “вертикаль” сакральнo-символічного часу-простору.

Але ж таким самим є призначення сакральної монодії, імперсональність якої служить втіленню ідеї всезагальної цільності і співвіднесеності: “Сутність принципу розспіву полягає в тому, що молитва, життя і мелодія утворюють в ньому єдину форму, єдину структуру”[29, с. 133]. Це означає, дане Сильвестровим визначення музики як “співу самого світу про самого себе” – не метафора, а, подібно до розспіву, констатація “реальної неподільної єдності співу і світу”[30].

Проведення аналогій між богослужбовим співом і музикою поза ритуалом може здатися неправомірним. А втім, співставлення поняття “мелодії” у Сильвестрова з поняттям “мелодії” сакральної відкриває цілий важливий смисловий пласт.

Вчення церкви представляє богослужбовий спів іконним образом небесного ангельського співу. Спів у церкві є “ангелоподібним”, тому що ангел виконує функцію благовістя: ангел і є вісником, а “процес повідомлення світу божественного порядку розглядався в рамках православної аскетичної як спів”[31, с. 118].

Ангельський світ у модифікованому вигляді може бути присутній у різних світоглядних системах. Наприклад, у філософії музики О.Ф.Лосєва, що здійснюється з позицій православно тлумаченого неоплатонізму, цей світ має структурно-числовий вираз. Оскільки логос музики це “смилова структурність числа”[32, с. 330], то числа і є ангелами. “Поняття “ангел” у даному випадку слід розуміти не міфологічно, а більш логічно і філософськи – як “сповіщення” про Божественну гармонію і сумірність, як “сповіщення” про сутність, що передує її реальному оформленню, звідси надпредметність, “безплотність” числа і музики”[33].

В езотеричному вченні Д.Андрєєва “Роза Світу” феномен вісництва досліджується як дар, що ним наділені обрані генії художньої творчості. Цей дар полягає в особливій здатності транслювати “крізь образи мистецтва” “вищу правду і світло, які ллються з інших світів”[34, с. 173-179].

Але ж і саме людське життя (у православ’ї – аскетично перетворене) може стати сповіщенням про Першопочаткове благо. Цікаво, що особливі форми життєтворчості були притаманні “оберіутам”, до яких належав Яків Друскін. Діяльність їх була “поетично-філософсько-релігійною” і лише ззовні визначалася завданнями езотеричного літературного об’єднання, яким було ОБЕРІУ. Самі учасники співдружності називали себе “чинарями”: слово “чинар” було введено О.Введенським зі слова “чин”, яке означало духовний ранг (подібно до “ангельського чину”, “монашеського чину”) [35]. Свою місію чинарі розуміли саме як сповіщення (“Я вісник, тому що відчував мнимість і неправдивість вільного вибору” – казав Д.Хармс) [36, с. 252].

Чи випадково один з останніх творів Валентина Сильвестрова має назву “Вісник” (1997 р.)? Адже вся проблематика, що обговорювалася у листуванні з Я.Друскіним, вочевидь зберегла своє значення для композитора і в подальшому. Тезаурус Сильвестрова зазнав сильного впливу лексики і термінології, яку використовує Друскін, а вона, у свою чергу, вкорінена в традиції російської релігійної філософії.

Ця традиція, між іншим, представлена й у роботах Валерія Ламаха (1925-1978 рр.), художника і філософа, якого Сильвестров вважає духовним центром “культурного всесвіту”, сформованого у Києві в 1960-70-ті роки. Головна праця Ламаха, філософсько-поетичний

трактат “Книга Схем”, за визначенням Сильвестрова, є спробою “великого об’єднання” : “Це ніби метаікона, де всі явища космосу, історії культури зливаються у якийсь вищий єдності” [37, с. 103]. Цей “вищий синтез” у Ламаха є невіддільним від есхатологізму, що неминуче передбачає “перетворення і освітлення світу”[38, с. 167].

Характеристика, дана Ламаху Сильвестровим, є багато в чому і автохарактеристикою (так, композицію своєї П’ятої симфонії Сильвестров називає “іконною”)[39, с. 32]. Мислення Сильвестрова є саме іконологічним: ікона, символ Єдиного виступає “мелодія” як *поняття* і як *образ*. Тому творчість Сильвестрова безумовно *пойетична* - це особистісно-унікальне *вслуховування, співування* у континуальний потік мелодичних еманцій.

“Мелодія” – дар, “сигнал вісника”, той момент, який неможливо спланувати, “структурно” обчислити, але без якого твір буде позбавлений онтологічної цінності, “музичності”. Напевно, це одна з головних інтуїцій сільвестровської творчості.

Строго раціонального обґрунтування поняття “мелодія” у Сильвестрова, звичайно, не отримує. Немає підстав і складати логічно вивірену систему з висловів композитора. Тут була зроблена спроба реконструкції якогось фрагменту смислового поля, породженого творчістю Валентина Сильвестрова. Чи істотно це для слухання-розуміння самої музики? Адже головне – “не пошкодити музику, торкнувшись її необережним словом”.

Це побоювання свого часу було висловлене Н.О.Горюхіною, у спробі поглянути на світ музики Сильвестрова через “віконце” ще одного ключа-символу – *поняття* “елегії”[40].

### Джерельні приписи

1. Див.: Козловски И. Философские эпопеи. Об универсальных синтезах метафизики, поэзии и мифологии в гегельянстве, гностицизме и романтизме // Вопросы философии. – 2000. - № 4.
2. Виступ В.Сильвестрова на засіданні “круглого столу” “Погляд на музику ХХ століття”. – Львів, Музична академія ім. М.Лисенка, 15 жовтня 2000 року.
3. Сильвестров В. Сохранять достоинство // Советская музыка. – 1990. - № 4.
4. Мещанинов П. Прикасаюсь к Баху, мы заставляем звучать весь объём музыкальной истории // Музыкальная Академия. – 1992. - № 4.
5. Сильвестров В. Сохранять достоинство... Вказ вид. – С.14.
6. Про філософські системи такого роду див.: Козловски И. Философские эпопеи... Вказ. вид.
7. Вхідження П’ятої симфонії і всієї низки постлюдій в культурний контекст 80-х років супроводжувався численними публікаціями, присвяченими творчості Сильвестрова. Серед авторів – О.Зінкевич, М.Нестьєва, В.Задерацький, Я.Губанов, С.Савенко, Н.Огаркова, С.Павлишин, Н.Герасимова-Персидська. Див., зокрема, про це ювілейний підбір статей у журналі Artline. – 1997. - № 9.
8. Термін, який застосовує С.Савенко по відношенню до пізнішого письма Сильвестрова: окутуванню мелодичної лінії сонорною аурую / И гармонической стихии власть // Советская музыка. – 1989. - № 3.
9. “...програма – це своєрідний “наказ” сприймати твір саме так, як хотів автор, у зв’язку з певними прообразами” (Соколов О. Романтический симфонизм и феномен программности // Музыкальная Академия. – 2000. – № 2.). Тому все асоціативне поле, пов’язане зі словом “монодія”, з необхідністю входить у смислову структуру твору Сильвестрова.
10. Чередниченко Т. Обнадёживающий анахронизм // Музыкальная Академия. – 1997. – № 1.
11. Опис даних типів композиції даних у монографії: Акоюн Л. Анализ глубинной структуры музыкального текста. – М.: Практика, 1995.
12. Там само.
13. Валентин Сильвестров: “Выйти из замкнутого пространства”. Интервью вела Н.Горбаневская // Юность. – 1967. - № 9.

14. Белоусов А. Пушкин, Моцарт и математическая логика (метапоэзия, метамузыка и метаматематика) // Вопросы философии. – 1999. - № 9.
15. Я.С.Друскін (1902 – 1980 рр.) – філософ, музикант і математик, у 1920-30 роки учасник творчої співдружності ОБЕРІУ, автор філософсько-поетичних і філософсько-теологічних трактатів, зокрема, присвячених творчості О.Введенського і Д.Хармса.
16. Из переписки (Я.Друскин – В.Сильвестрову; публ. Л.Друскиной) // Музыкальная Академия. – 1995. - № 4-5.
17. Ці положення детально викладені Я.Друскіним в його роботах: Я и ты. Ноуменальное отношение // Вопросы философии. – 1994. - № 9. – С. 207 – 213; Грехопадение // Новый мир. – 1993 - № 4.
18. Из переписки... Вказ. вид.
19. Там само.
20. Там само.
21. Там само.
22. “Істинне мистецтво стоїть в ряду першої реальності”, - писав Д.Хамс в маніфесті ОБЕРІУ (1928 р.) . Цит. за: Медведев А. Сколько часов в миске супа? Модернизм и реальное искусство // Театр. – 1991. - № 11.
23. Из переписки... Вказ. вид.
24. Сильвестров В. Сохранять достоинство... Вказ. вид.
25. Валентин Сильвестров: “Выйти из замкнутого пространства” ... Вказ. вид.
26. Из переписки... Вказ. вид.
27. Сильвестров В. Сохранять достоинство... Вказ. вид.
28. Из переписки ... Вказ. вид.
29. Мартынов В. Пение, игра и молитва в русской богослужебно-певческой системе. – М.: Филология, 1997.
30. Там само.
31. Там само.
32. Лосев А.Ф. Из ранних произведений. – М.: Правда, 1990.
33. Зенкин К. Музыка в контексте “высшего синтеза” А.Ф.Лосева // Вопросы философии. – 2000. - № 10. – С. 74; Див. також: Гамаюнов М. “Союз музыки, философии, любви и монастыря” // Лосев А.Ф. Форма – Стиль – Выражение. – М.: Мысль, 1995.
34. Андреев Д. Роза Мира. – М.: Прометей, 1991.
35. Див.: Друскин Я. “Чинари” // Аврора. 1989. – №. 6. – С. 103 – 115; Друскина Л. Обэриуты? Чинари! // Музыкальная Академия. – 1995. – № 4-5.
36. Из переписки... Вказ. вид.
37. Сильвестров В. О Валерии Ламахе // Новый круг. – 1992. – № 1.
38. Ламах В. Автобиографические очерки //Философская и социологическая мысль.–1993.– №3.
39. Див.: Савенко С. И гармонической стихии власть. – Вказ. вид.
40. Горюхіна Н. Елегії Валентина Сильвестрова. Доповідь на конференції “Сучасний музичний космос”, присвяченій 60-літтю від дня народження В.Сильвестрова. – Київ: НМАУ, 21 січня 1998 року.

### Резюме

Стаття є спробою реконструкції концептуальної системи творчості Валентина Сильвестрова на основі смислового поля, сформованого поняттям “мелодії” – одного з ключових понять в естетиці композитора.

“Монодія” для фортепіано і симфонічного оркестру (1965 р.) інтерпретується в контексті даної системи.

### Summary

The article is an attempt to reconstruct the conceptual system of creative work of Valentyn Sylvestrov. It is based on the principle of "sense field" which is formed by meaning of the word "melody" – one of the key word in the composers aesthetics.

"Monodia" for piano and symphonic orchestra (1965 r.) is interpreted in the contest of this system.

УДК 7 (477)

*Т. Ю. Прокопович*

## ЦЕРКОВНА АРХІТЕКТУРА УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ В СТРУКТУРІ ВІТЧИЗНЯНОЇ ТРАДИЦІЇ

Враховуючи більш як столітній період розвитку культури українців у діаспорі, в сучасному мистецтвознавстві постала проблема вивчення двох цілком самостійних і водночас взаємодоповнюючих конструктивів національного мистецтва, створеного як в Україні, так і за її межами. Це питання гостро дискутується й обговорюється на сторінках спеціалізованих наукових видань, конференціях та безпосередньо під час мистецьких акцій, які репрезентують художню діяльність вихідців з України.

Передусім, науковців цікавить проблема взаємозв'язку діаспорного мистецтва ХХ століття з національною традицією. Чи зуміли наші співвітчизники в умовах інонаціонального середовища зберегти зв'язок із культурою генетично рідної землі? Або ж наскільки суттєво відмінна творчість українців у діаспорі від національних духовних цінностей? Розв'язати ці питання найкраще на прикладі зразків церковного мистецтва, яке має у вітчизній художній культурі самобутні стильові моделі та індивідуально-неповторні ознаки. Відтак у пропонованій статті спробуємо визначити провідні тенденції розвитку церковної архітектури в українських еміграційних осередках.

Інтерес до зазначеної теми викликаний насамперед тим, що останнім часом в Україні спостерігається відбудова давніх пам'яток церковної архітектури та спорудження нових, що актуалізує проблему спадковості у вітчизняному храмовому зодчестві. Тому принципово важливим для сучасних архітекторів стає вивчення досвіду сакрального будівництва минулого століття, який, зважаючи на складні обставини розвитку вітчизняного релігійного мистецтва в цей історичний період, переважно репрезентований зразками діаспорної культури. Отже, одним із першочергових завдань сучасних архітекторів є не тільки збереження і відновлення національної традиції, сформованої упродовж століть, але й використання здобутків діаспорного культового будівництва. Можливо, саме в його зразках сконцентрована класична формула культуротворчого процесу - взаємодії традиції та новаторства. Водночас вона збагачена не менш важливим фактором – зіткненням національних й інонаціональних духовних цінностей, які неодмінно виявляються у життєдіяльності представників діаспори.

На сьогодні у вітчизняному мистецтвознавстві ще не існує комплексного дослідження церковного будівництва в українській діаспорі ХХ століття. Лише поодинокі розвідки, здійснені вченими українського зарубіжжя, формують певне уявлення про культові споруди українців за межами рідного краю. У більшості випадків ці роботи мають цінний фактологічний матеріал стосовно досліджуваної проблеми, розглядаючи церковні будівлі в одній із країн чисельного проживання українців.

Так, Р. Павлишин у праці "Українські церкви в Австралії" [6] здійснив класифікацію культових споруд українських переселенців у Австралії. Натомість автор книги "Українські католицькі церкви Саскачевану" А. Баран [1] пропонує своєрідний каталог українських греко-католицьких храмів у Канаді. Типологізація культового будівництва українців в Америці та Канаді стала змістом статті В. Чорновуса "Українська архітектура США і Канади" [9]. Існують також наукові розвідки стосовно вивчення творчості провідних архітекторів в українській діаспо-

## ЗМІСТ

<i>Передмова</i> .....□	3
 <b>Розділ I. ІСТОРИКО-МИСТЕЦЬКА СПАДЩИНА УКРАЇНИ</b>	
<i>Кубицька Н.В.</i> Походження та художні особливості глиняної іграшки Волинського Полісся (на матеріалах с. Кульчин) .....	8
<i>Луній Т.Ф.</i> Художньо-образна та семантична структура геометричного орнаменту західнополіських рушників.....	18
<i>Михайлова Р.Д.</i> Регіональні ювелірні прикраси Волині X – початку XI ст. (за матеріалами речових скарбів) .....	27
<i>Бондарчук Я.В.</i> Синтезування середньовічних та ренесансних принципів художньої стилізації в декоративно-ужитковому мистецтві Острозького осередку другої половини XVI – першої половини XVII ст. ....	47
<i>Смирнова Т.Б.</i> Формування середньовічного мистецтва Польщі в контексті західних та східних впливів □	53
<i>Пономарьова Т.О.</i> До історії ілюстрування волинського циклу творів В.Г. Короленка (за матеріалами збірки фондів Рівненського обласного краєзнавчого музею) .....	59
<i>Граб О.В.</i> Національно-культурне відродження та творці мистецького життя Львова 60-х років XX століття .....	67
<i>Вакульчук М.В.</i> Мистецтво красномовства та його різновиди .....	73
<i>Пустовіт О.Ю.</i> Сучасний стан й основні тенденції розвитку мережі та типів православних храмів в Україні .....	78
 <b>Розділ II. ТЕОРЕТИКО-МИСТЕЦЬКІ АСПЕКТИ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ</b>	
<i>Сметана О.П.</i> Особливості використання здобутків імпресіоністичної техніки у хоровій вітчизняній музиці кінця XIX – початку XX століття .....	85
<i>Михайлова О.Г.</i> “Мелодія”: слово і образ в естетиці Валентина Сильвестрова.....	93
<i>Прокопович Т.Ю.</i> Церковна архітектура української діаспори в структурі вітчизняної традиції .....□	102
<i>Брилін Е.Б.</i> Технологія музичної творчості в контексті проблем культури .....	107
<i>Виткалов В.Г., Мельник Я.М., Борейко Г.Д.</i> Установи культури і освітянська мережа: тенденції та проблеми функціонування ( на прикладі Рівненщини) .....	111
 <b>Розділ III. РЕЦЕНЗІЇ, ОГЛЯДИ, ПОВІДОМЛЕННЯ</b>	
<i>Прокопович Т.Ю.</i> Українська культура XX століття у дзеркалі політики / Виткалов В.Г. Українська культура. Сторінки історії XX століття. – Рівне: Ліста, 1999. – 435 с.....	119
<i>Кир’яничук Б.М.</i> Герменевтика мистецького творення / ГАНС-ГЕОРГ ГАМАДЕР. Вірш і розмова ЕСЕ / Переклад, передмова та примітки Т.Гаврилів. -Львів: Незалежний культурологічний часопис “Ї”, 2002.– 188 с.....	122
<i>Морозова Т.П.</i> Мистецькі обрії ‘ 2000: Альманах: Науково-теоретичні праці та публіцистика /Академія мистецтв України / Головна наук. ред. І.Д.Безгін. – К.: КНВМП “Символ - Т”, 2002. – 461 с. ....	124
<i>Відомості про авторів</i> .....	128