

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 5

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.5.–Рівне: РДГУ, 2000. – 255 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

Арцишевський Р.А. – доктор мистецтвознавства, професор (Луцьк)

Афанасьєв Ю.Л. – доктор філософських наук, професор (Київ)

Баканурський А.Г. – доктор мистецтвознавства, професор (Одеса)

Герман М.Ю. – доктор мистецтвознавства, професор (С.-Петербург)

Деменко Б.В. – доктор мистецтвознавства, професор (Київ)

Захарчук-Чугай Р.В. – доктор мистецтвознавства, професор (Київ)

Іваницький А.І. – доктор мистецтвознавства, професор (Київ)

Льченко О.О. – доктор мистецтвознавства, професор (Київ)

Клин В.Л. – доктор мистецтвознавства, професор (Київ)

Овсійчук В.А. – доктор мистецтвознавства, професор (Львів)

Ричков П.А. – доктор архітектури, професор (Рівне)

Станішевський Ю.О. – доктор мистецтвознавства, професор (Київ)

Тимофієнко В.І. – доктор мистецтвознавства, професор (Київ)

Троян С.С. – доктор історичних наук, професор (Рівне)

Федорук О.К. – доктор мистецтвознавства, професор (Київ)

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

Друкується за рішенням вченої ради Рівненського державного гуманітарного університету (протокол № 4 від 28 грудня 2000 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, 2000

- Вип. 25. – 120 с.
12. Філософський словник / За ред. В.І. Шинкарука. – К.: УРЕ, 1986. – 800 с.
13. Ясперс К. Про сенс історії // Сучасна зарубіжна філософія. Течії і напрямки. Хрестоматія. Навчальний посібник / Упорядники В.В.Лях. – К.: Ваклер, 1996. – 428 с.

Резюме

Автор обгрунтовує історико-стильовий принцип як один з ефективних шляхів розв'язання проблем музичної педагогіки. У статті розглянуто еволюцію значення цього принципу.

Summary

The author is represent the historical-stylity princip like one of effecacious ways in solution of problems in musical pedagogic. The evolutions and significance of this princip are disclosed.

УДК: 78.07

О.Г.Михайлова

СЕНСОВІ ОБЕРТОНИ РЕЦЕПЦІЇ АВАНГАРДУ У ТВОРЧОСТІ ВАЛЕНТИНА СИЛЬВЕСТРОВА

“...Я повинен писати те, що я люблю, а не те, що люблять інші, або те, що мені, як прийнято говорити, диктує час. Я повинен ставитися до твору як до чогось прекрасного, навіть якщо він потворний, припустимо, з точки зору старого стилю. Я повинен шукати красу” [4, 12]. Ці слова Валентина Сильвестрова – кредо зрілого художника – позначені слідами того полемічного самоствердження, яке супроводжувало пошуки молодого композитора-авангардиста. Саме тоді, на початку творчого шляху, прозвучало випробовуюче запитання вчителя Бориса Лятошинського: “Ви знаходите *це* красивим?”. Відповідь – довжиною в життя [3, 5].

Іронія Лятошинського цілком зрозуміла. Авангард – як напрямок у музичному мистецтві 60-х років, пов'язаний з “новими техніками”, – зі своїм атрадиціоналізмом видавався естетично сумнівним на відміну від іншого плану мистецьких новацій, що проходили в руслі

історично-інтерпретаторських стилів з їхньою опорою на апіорі “вічні” та “цінні” фольклорні і класичні моделі.

Але справа не тільки в новітності самої музичної мови. Авангард – поняття концептуальне. Аутентична авангардна місія – культуротворча, дійова, поведінкова. Культивуючи крайні, парадоксальні, ризиковані форми творчості, авангард тим самим претендує на вираз “передової” свідомості епохи зміни світових порядків. Авангард формує уяву про метафоричний апокаліпсис, що здійснюється в мистецтві та проектується в життя. По суті це відтворення есхатологічного міфу: “істинне оновлення може відбутися не раніше, ніж після спражнього кінця” [6, 80]. Авангардистська редукція, “зведення “художнього всесвіту” до першопочаткового стану *materia prima*, першоматерії, представляє тільки момент більш складного процесу. Як і в циклічних концепціях первісних суспільств, за “Хаосом”, регресом усіх форм до першоформ *materia prima*, слідує нова творчість, подібна до космогонії” [6, 188].

Ця функція авангарду відтісняє на другий план, принаймні для сучасників, основну функцію мистецтва – естетичну. Точніше, усе відбувається “на межі” кардинальних з’ясувань: що таке музично-прекрасне, естетично-сутнісне, що таке мистецтво взагалі? Авангард створює ситуацію катастрофічного випробування “останніх”, “вищих” художніх цінностей, причому ствердження їх відбувається від’ємним, так би мовити, апофатичним шляхом. Це одна зі стійких ідеологем авангарду, той художній і навколохудожній контекст, який неминуче поглинає будь-кого, хто ступить на шлях авангардистської естетики.

Для українських мистців ситуація постала особливим чином загостреною. Епоха 60-х висувала абсолютну історичну цінність радикального новаторства як такого, але в певному тлумаченні: звернення до “нових методів” творення композиції означало приєднання до світового художнього процесу, відновлення розірваних ланок культури. Україна виявилася останньою, чи однією з останніх національних культур, що замкнули собою цикл розвитку повоєнної “нової музики”. Тому на тлі загальноєвропейської тенденції вітчизняний авангард – явище типологічно вторинне: він тим і вирізняється, що містить у собі не джерело і причину формування цієї тенденції, а її результат – історичний наслідок “великого авангарду”.

Фактом залишається, правда, те, що вихід до додекафонії та серіальності наприкінці 50-х відбувався значною мірою інтуїтивно. Та евристичність, захоплення першовідкриттям під тиском інформації швидко перетворювалися в рефлексивність. Справді,

стосовно західноєвропейської, вітчизняна “нова музики” опинилася в ситуації “після”: після структуралізму і тотального детермінізму, після індетермінованості, “структурної невизначеності” і відкритих форм, одним словом, після того, як основні структурні ідеї західного авангарду були доведені до граничного виразу. Ситуація в певному сенсі “пред-постмодернізму” (термін Б.Гройса). Це “після”, безумовно, не містить у собі випереджуючої художньої оцінки: як писав О.Мандельштам, “власне творчою у поезії є не епоха винаходу, а епоха наслідування. Коли трєбники написані, тоді й служити обідню...” Ідеться саме про результативний, узагальнюючий, рефлексивний характер українського авангарду.

Ця рефлексія стосувалася як технологічних, так і світоглядних проблем, тісно між собою взаємопов’язаних. Відбувалася апробація різних звуковисотних та стильових систем і свідоме оперування ними. У новостворених композиціях без кінця обчислювався склад стильової мікстури, виводилися генетичні формули. Авангардистські техніки переосмислювалися семантично. Виникали сумніви щодо доцільності й масштабів їх використання. Усе це супроводжувалося побоюванням нового догматизму і крайнощів.

Так вітчизняний авангард опинився в ситуації подвійного випробування і заперечення. Захід проголошував винахід “чистих, вільних від значень структур” (К.Штокхаузен), підкреслюючи космополітизм універсальної мови “музичного есперанто”. Позитивна ж естетика вимагала “змістовності”, “ідейності”, національної визначеності. Ці системи постійно стикалися: увесь комплекс ідеологем “демагогічного модернізму” – “руйнування мови”, “розпад форми”, “дегуманізація мистецтва”, “атомізація тканини” і т.д. – здавався вже відчуженим і вимагав “позитивного”, конструктивного переосмислення. У цьому переосмисленні й полягає внесок українських мистців у “авангардну картину світу”, цим зумовлена особливість їх позиції – “міфологізм замість технологізації” [5, 8].

На жаль, теоретична рефлексія, якою супроводжувалася в нас авангардистська творчість, майже зовсім не осіла в автодескриптивні тексти. А досвід західного авангарду свідчить про те, що композиторські аналізи і коментарі – не просто побічне розумування, яке доповнює музичний текст, а невід’ємна складова художнього цілого. У концептуально двошаровому авангардному творі “понятійний зміст” виступає певною “віртуальною реальністю” музичного тексту, у свою чергу звукова форма як така виявляється несамототожною і несамодостатньою. Творчі наміри композитора є не менш важливими,

ніж те, що буквально реалізоване в музичному тексті: це закодована авангардистська дійовість.

Тому для адекватного сприйняття та оцінки вітчизняної “нової музики” необхідна хоча б часткова реконструкція її ідейних інтенцій і концептуального змісту – вислови композитора і програмні назви його творів дають для цього певні підстави. Творчість Валентина Сильвестрова особливо спонукає до цього, адже музика і тезаурус мистця знаходяться в дивовижному взаєморезонуванні. Тим більше, що композиції авангардного періоду виявляють пограничність власного контексту: за формально-технічними ознаками вони пов’язані з універсальними, усезагальними ідіомами авангардної музичної лексики, а слова композитора і сфера його естетики в цілому є свідченням існування якогось самостійного ідеального начала, певного граничного надзавдання, що “перевищує” творення суто звукових форм.

Технічного питання авангардної творчості Сильвестрова торкнемося тепер в аспекті найбільш, мабуть, проблемному: “нові техніки” в рецепції 60-х років містили небезпеку нівелювання і деіндивідуалізації матеріалу. Показово, що в додекафонних творах консерваторського періоду (1960-1964 рр.) Сильвестров досягає особливої якості лиризму. Це, до речі, привернуло увагу Т.Адорно, який відмітив “слов’янську м’якість” такого типу додекафонії.

Але справжній прорив до авангардистської естетики зі стильовою стерильністю її “звукового ригоризму” відбувся в Сильвестрова в період середини – кінця 60-х. У композиторській техніці тут об’єднуються серійність, серіальність, алеаторика, сонористика, пов’язані з відповідним письмом (кластерним, пуантилістичним, сонорним) і типом музичної форми (блочної, або фазової). Такий матеріал справді “деперсоналізований” через відсутність рельєфних форм тематизму – болючий момент, що зумовив швидке зживання суворо “герметичної” мови авангарду і перехід у 70-ті до “політехніки” (у неоромантизмі, музиці “нової простоти” і полі-стилістиці).

Утім порівняно тривала і заглиблена робота Сильвестрова з таким матеріалом свідчить про зацікавлення саме в підкоренні його властивостям і законам. Творчі зусилля були спрямовані не на винахід нових “приймів”, а на концептуальне перетворення запозичених систем, які у своєму “вторинному” історичному функціонуванні поставали вже в ролі “мета-мови” (за деякою аналогією з функціонуванням романтичної та пісенної кич-лексики в наступний період творчості Сильвестрова). Окрім того, “деіндивідуалізація” й

“анонімність” символізували той самий “первісний” стан звукової матерії, на межі Хаосу і Космосу, мистецтва і немистецтва, якого прагнув авангард. Так “естетичне” відступає на другий план перед “авангардним” – “ритуальним”, “магічним” – у мистецтві, “що одночасно намагається стати антимистецтвом, тобто життям” [1, 253].

Якою саме постає ця надестетична спрямованість, можна уявити з програмних назв усіх творів цього періоду, окрім Другої симфонії. Ці назви, з одного боку, вказують на “ідеологічний”, тематичний контекст авангарду (“Містерія” для флейти і 6 груп ударних, “Спектри” для камерного оркестру, “Проекції на вібрафон, дзвони і клавесин”, “Есхатофонія” (симфонія № 3), “Гімн” для оркестру), а з іншого – на ідеальне надзавдання, понад технічним, що зберігає свою актуальність і надалі: ідею мелодії, лірики (“Монодія” для фортепіано з оркестром, “Елегія” для фортепіано, оркестрова “Поема”). Ці дев’ять творів, написаних у 1964-1968 роках, надзвичайно близькі один до одного за деякими ознаками, починаючи з темброво-фонічних особливостей і закінчуючи самою музичною образністю, – так, що утворюють замкнутий цикл у контексті творчості Сильвестрова. Кожна з композицій, звичайно, є самоцінною і самодостатньою, але за своїми технічно-структурними і “ідейними” завданнями вони взаємодоповнюють одна одну. Можна вважати, що всі ці твори однаковою мірою “містеріальні”, “спектральні”, “есхатофонічні”, “монодійні”, “елегійні”...

Спробуємо ввести понятійно-асоціативне поле, сформоване назвами творів, у сферу висловлювань Валентина Сильвестрова.

“...У мистецтві існує поняття боротьби краси і виразності. Шенберг – “виразник”, а у Веберна більше краси. Мене “заторкнула” краса: Моцарт, Шопен, Дебюссі. Але я думаю, що потрібно весь час триматися нестійкої рівноваги, щоб під кожною красою відчувалася безодня, прірва” [2, 101]. У цих словах композитора з його раннього інтерв’ю важливо підкреслити саме момент розмежування двох функцій творчості – “естетичної” та “авангардної”: творення краси та її випробування в “містеріальній” культуротворчій дії. Справжня “катастрофічність” авангардного світовідчуття – “вийти з замкнутого простору в розірваній” [2, 101]. Це прагнення подолати онтологічні та екзистенційні межі мистецтва, водночас наштовхуючись на непохитність його іманентних законів.

Отже, безодня відкрилася... Місток над нею – “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” [4, 13]. Цей образ краси, ідеал “вічно цінного” в музиці для Сильвестрова – мелодія, спів, що постає панмузичним, “неруйнівним” началом: “Як мені видається, музика, навіть те, що не можна заспівати в буквальному розумінні, – усе одно спів. Не філософія, не картина світу, а спів самого світу про самого себе, ніби музичне свідоцтво буття” [4, 14]. Ця метафора (а скорше – констатація реальної єдності співу в метафізичному розумінні та світу) отримує й локальне тлумачення, проектуючись на безпосереднє композиторське творення. Мелодія для Сильвестрова – і образ “цілісного організму, який завжди є безумовним”, і основа “динаміки звукооруху”: “В усіх випадках, у тому числі і в авангардних творах, наприклад, у Другій симфонії, я робив спроби будувати форму як *мелодію*, наситити весь її шлях не лише логічною, а й мелодичною напругою” [4, 13].

Звичайно, щодо форм матеріалу, у яких мелодично-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). Сильвестров же постійно наголошує на *мелодичному способі проспівування* музики, не пов'язаної ані з кантіленим, ані з мовним інтонуванням, адже сонористика чи пуантилізм це “дегуманізовані”, “атомізовані” форми. Та авангард покликаний “перетворити втомлений мелодичний світ”, парадоксально мелодизуючи тип викладу, який полемізує з традиційною мелодикою. І не просто полемізує, а, редукуючи, від'ємно стверджує. Не випадково, визначаючи ідеал краси в музиці, Сильвестров називає ряд імен, що веде від Веберна не “вперед”, у повоєнний авангард, а у зворотному історичному напрямі – у класико-романтичну традицію. Тут проступають на тільки особисті ціннісні орієнтири композитора – це важливий елемент авангардистської естетики взагалі. Установка на історичну редукцію та аннігіляцію традиції, тобто на виключення ознак, що ведуть до культурно-історичної асоціативності, свідчить про те, що образ історичної традиції не може не бути присутнім в авангардистській свідомості, але виявляється “знятим”, і “вся історія” входить у структуру авангардного твору – як великий “мінус-прийом” (М.Лотман).

Редукціонізм як основну тему авангарду молодий Сильвестров осягнув одразу: авангард – “спроба знайти джерела музичного стилю, джерело жанру, джерело традиції, початок жесту, який знаходить ритм і стає, наприклад, вальсом” [2, 101]. Так історично “пізніше”, “останнє”

збігається, змикається з “першопочатковим” (і так стає “есхатофонічним”), зосереджуючись на тому, із чого народжується музика: “Усі авангардні опуси були для мене актами прямого виразу, дією ніби в зоні прабатьківщини мови, де виникали розплавлені, магматичні форми, ті самі “ландшафти для слуху”, де кожен твір народжував свою власну систему організації” [4, 13].

Зауважимо принагідно, що авангардистська дія відбувається саме в “зоні прабатьківщини мови”. Мотив цей трапляється і в листуванні Сильвестрова з Я. Друскіним. У релігійно-філософському тлумаченні новітніх систем атональність і додекафонія поставали *поверненням* до “первісного” стану музики та світу взагалі: “Бог створив людину атональною” [1, 248]. Але здійснити “акт прямого виразу”, тобто “прорватися” до першоджерел найбезпосереднішим, редукуючим історію (традицію) шляхом, можна лише в разі міцної історичної пам’яті, адже авангардне мислення – це художнє мислення нащадків півтора тисячолітньої європейської культури. Такий прорив – справжня апофатика класичного ідеалу краси.

Отже, домелодичні або ж постмелодичні форми матеріалу *концептуально* проспівуються. У контексті творчості Сильвестрова в цілому це звучить абсолютно органічно. Мислення Сильвестрова, як і його більш пізніє письмо, – мелодичне, лінійне, але це не графіка тонко прокреслених ліній, тим більше не розгортання мелодій “широкого дихання”. Щодо письма Сильвестрова доречним є термін “сонорне одноголосся” (С. Савенко): мелодичні лінії огортаються сонорною “аурою”, утворюючи quasi-багатоголосся. Це справді монодія, розщеплена за рахунок мультіфонії. Так виникає мелодія в широкому розумінні, з’єднання не тонів, а, за виразом Сильвестрова, різних “просторових мотивів”.

В авангардних творах нанизування різномасштабних елементів (“просторів”) – від мікромотиву з одного чи кількох звуків до сонорно-шумового блоку – створює рух, вочевидь дискретний: кожен “просторовий мотив” позначений структурною цілісністю, динамічною рівновагою – це “досконалі” (“кристалічні” чи “магматичні”) структури. Але в їхньому інтегративному поєднанні проступає дія принципу, який перевершує логічно вивіреним процес утворення дискретних структур. Цей принцип – струм “мелодичної” напруги, емоційно-динамічний профіль, “синтетична крива ритму”, одним словом, поривання, якому супідрядний текст. Природа такої мелодії – не “корпускулярна”, а “хвильова”.

У “проспіваній структурній музиці” відбувається долання

фрагментарності (атомізму) тим, що “структурність” підкоряється традиційній уяві про ціле як про живий організм, який “дихає”, “пульсує”. Універсальна модель дискретного руху в Сильвестрова – імпульс та його розсіювання. Це фазова акустична модель звуку від атаки до затухання й ефектів постзвучання – реверберації, резонансу. Модель – “спектральна”, і водночас – “організмична”, “антропо-морфна”, оскільки прямо пов’язана з емоційною динамікою (напруження – спад, “тімнічний” пафос – “елегійна” меланхолія). На основі цієї моделі й виникає ієрархія цілісностей – від мікромотиву до твору загалом.

Так фазовість виконує й інтегративну роль. Причому ця інтеграція перевищує рівень музичної композиції, уможливаючи “вихід за межі музики”, модуляцію “з музичного простору в життєвий” [1, 253], створюючи відчуття, що музика “звучить і тоді, коли тілесним слухом її вже не чути” [1, 247]. Такі важливі для Сильвестрова моменти розсіювання (“загибелі”) звуку і його нового народження з тиші символізують дотик нечутного метафізичного співу і музики, ритуального і мистецького просторів. Взаємопроекція музики компонованої та “музики життя” повинна утворити “єдине поле музики”, той “синтетичний музичний світ” [1, 247], який є відлунням синкрезису першопочаткової “райської атональності життя” [1, 248]. Це ідея апокатастасису – тотального просвітління і повернення до первісного благого стану в історично “пізній” час. Про це чудово говорить сам композитор: “Ми оточені, точніше, занурені у звучачу пам’ять усіх часів і народів. І тим не менш ми повинні намагатися жити в музиці, як Адам і Єва” [4, 15].

Таким є символічне значення універсальної фазової моделі: об’єднання “Єдиного” і “Всього” в спокійному коливанні вічних взаємопереходів (“дихання життя”). Світ фізичний і духовний, Космос, Природа, Історія і Людина зливаються у всеохоплюючому образі світу, який співає.

Але тут ми вступаємо у сферу естетики пізнього Сильвестрова. І не безпідставно. Починаючи з 80-х років, коли творчість Сильвестрова набула послідовно концептуалізованої форми, “постлюдія”, “постсимфонія” (авторські жанрові визначення творів пізнього періоду) почали резонувати з “есхатофонією” (“останнє звучання”, “остання доля звуку”). Тим самим було створене єдине “енергійно-смісловне” поле, у яке органічно ввійшла рання творчість. “Понятійні сенси”, що в 60-ті роки утворювалися навколо загальних ідеологем авангарду, сформували ту індивідуальну міфологію, яка в зрілий

період творчості Сильвестрова розгорнулася у справжню музично-філософську концепцію культури.

Стає очевидним, що, не зважаючи на кардинальний стилістичний злам, який відбувся на межі 60-70 років, ранні та пізні твори Сильвестрова об'єднує єдина концептуально-міфологічна основа. Від'ємна присутність класичного ідеалу краси в ексклюзивній естетиці авангарду перетворюється в наявну на інклюзивній стадії еволюції музичної мови Сильвестрова. У свою чергу, звукова форма і надалі зберігає експансивність, спрямованість із музичного простору в життєвий: постлюдія – жанровий еквівалент “стану культури” [4, 16]. Тому не дивно, що свою творчість поставангардного періоду Сильвестров також вважає “продовженням авангардного руху, який у попередньому вигляді значною мірою себе вичерпав” [4, 14].

Отже, стилістично замкнений авангардний період неминуче втягується в концептуально-стильовий рух, що об'єднує творчість Сильвестрова в ціле. І справді, сугестивний вплив “справжнього” Сильвестрова – його музики 70-90 років – настільки сильний, що у сприйнятті ранніх творів контекст творчості композитора в цілому здається більш істотним, ніж контекст авангарду 60-х. Уся музика Сильвестрова як цілісність, як континуум, згортається в “образ музики Сильвестрова”, присутній у будь-якому окремому творі. У цьому – у знанні теперішньої творчості композитора і в перебуванні під її гіпнотичною дією – особливість нашого сприйняття творів авангардних. Що й дає нам можливість розчутити, як “нова музика” марила міражами “музики вічної”.

Джерельні приписи

1. Из переписки (Я.Друскин – В.Сильвестрову; публ. Л.Друскиной) // Музыкальная Академия. – 1995. – № 4-5. – С. 245-254.
2. Валентин Сильвестров. “Выйти из замкнутого пространства” // Юность. – 1967. – № 9. – С. 101.
3. Сильвестров В. Незабутній вчитель // Музика. – 1994. – № 6. – С. 5- 6.
4. Сильвестров В. Сохранять достоинство // Советская музыка. – 1990. – № 4. – С. 11-17.
5. Скляренко Г. “Новий” живопис 1960-х років у контексті часу та історичній перспективі // Родовід. – 1995. – № 3. – С. 5-19.
6. Элиаде М. Аспекты мифа. – М.: Инвест-ППП, 1995.

Резюме

У статті розглядається творчість Валентина Сильвестрова в контексті ситуації “діалога культур”, що обумовлює “вторинність” історичного функціонування музичного авангарду в Україні у 60-ті роки ХХ ст. У музичній творчості Сильвестрова метаморфоз авангардної естетики відбувається в межах авторської концептуально-міфологічної системи.

Завдання статті – реконструкція цієї системи на підставі “понятійних сенсів” – висловлювань і самого композитора, і програмних назв його творів – і знаходження ним “резонансних” відповідностей у звуковій формі композицій.

Summary

In the Article are examined the works of Valentin Silvestrov in the context of the situation “culture’s dialogues”, that had stipulated the “secondarity” of the historical functioning of the avant-garde in Ukraine in 1960. In music of Silvestrov the metamorphosis of the avant-garde aesthetics has been in the frames of author’s conceptual – mythological system.

The aim of the article is the reconstruction of this system on the basis of “conceptual senses”, composer’s statements and program titles of his works as well as discovering of the “resonance” conformities in the structure of works.

УДК: 78.03

Т.Ю.Прокопович

**ПРОБЛЕМА ТРАДИЦІЇ
В КУЛЬТОВІЙ МУЗИЦІ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ**

ЗМІСТ

Передмова
3

Розділ I: Історико-мистецька спадщина
західноукраїнських теренів..... 4

Войтович В.М. Релігійно-міфологічний світогляд давніх
слов'ян: спроба узагальнення.....
4

Нікольченко Ю.М. Коштовності, прикраси та вироби
з кольорових металів літописного Дорогобужа.....
34

Михайлова Р.Д. Міжнародні зв'язки та їх вплив на розвиток
культури Галицько-Волинської Русі X–XIV ст.
51

Луць В.Д. Волинські ікони XIII–XVI століть.....
65

Смирнова Т.Б. Місце українського ренесансного та
барокового пейзажів у історичній ієрархії жанрів.....
86

Бондарчук Я.В. Синтез засад середньовічної та ренесансної
духовності в іконописі острозького осередку II половини
XVI – I половини XVII століть.....
109

Надюк О.В. Генеза та формування українського іконостаса
в середовищі традиції східнохристиянського світу.....
121

Виткалов В.Г., Пономарьова Т.О. Мистецька культура
українського козацтва (за матеріалами археологічних
досліджень поля Берестецької битви 1651 р.).....
139

Михайлишин О.Л. Декілька штрихів
до архітектурного портрету Млинова.....
151

Розділ II: Теоретико-мистецькі аспекти
української культури.....
187

Яковенко Л.П. Проблеми психології творчості
в естетичній концепції І.Франка.....
187

Буцяк В.І. Історико-стильовий принцип
як основа осягнення специфіки музичної культури.....
192

Михайлова О.Г. Сенсові обертони рецепції авангарду