

**ПРИКАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ПРИКАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ**

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

МОЧЕРНЮК ОКСАНА ІГОРІВНА

УДК 784.1(=161.2)]:316.75"1920/1930"(043.5)

ДИСЕРТАЦІЯ

**ІДЕОЛОГІЧНІ ПАТЕРНИ В УКРАЇНСЬКІЙ ХОРОВІЙ ТВОРЧОСТІ
МІЖВОЄННОГО ПЕРІОДУ: КОНЦЕПТНІ ВИЯВИ ЕСТЕТИКИ
СУСПІЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ**

Спеціальність 034 – Культурологія
Галузь знань 03 Гуманітарні науки

Подається на здобуття ступеня доктора філософії.

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

Оксана Мочернюк

Науковий керівник:
Серганюк Любов Іванівна
кандидат мистецтвознавства,
професор

Івано-Франківськ-2023

АНОТАЦІЯ

Мочернюк О.І. Ідеологічні патерни в українській хоровій творчості міжвоєнного періоду: концептні вияви естетики суспільної культури. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 034 – Культурологія. Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника Міністерства освіти і науки України, Івано-Франківськ, 2023.

Виконана дисертація присвячена вивченню патернів, що діяли в українській культурі (зокрема – музичній) 1920-1930-х років і виконували важливі соціо- та культурно-регулятивну ролі. Фактично неprisутня в українській гуманітаристиці, в тому числі – музикознавчій культурології, у такому аспекті проблема патернів досліджувалася на значному колі відібраних матеріалів. Та саме такий ракурс є важливим не тільки для осмислення потреб минулого, а й вивчення стратегічних тенденцій розвитку різних сфер і суспільної культури етносу в цілому: в процесі міфотворення «глобальної» сучасності посилюється або нівелюється значення тих чи інших взірців чи моделей минулого. Вивчення патернів суспільно-культурного рівня на матеріалі хорової творчості, що в обох українських ареалах міжвоєнного періоду відіграла істотну роль у впливі на індивідуальну свідомість і слугувала виявам національної свідомості й світовідчуття, дозволило співвіднести різні пласти суспільно-культурного буття і деталізувати уяву про тогочасні процеси – консолідуючі й конфронтуючі, локальні й загальнонаціональні. Актуальність дослідження посилено й тим фактором, що притаманні міжвоєнному періоду ХХ століття патерни продовжують функціонувати у модифікованих формах у сучасному контексті. А тому осмислення причин введення ідеологічних патернів в українську хорову творчість міжвоєнного періоду з огляду на закономірності культурно-суспільних процесів того часу отримує істотний культурний резонанс в сьогоденному світі. Необхідність виявлення спільних рис у різних державних і культурно-суспільних ареалах, як можливих імпульсів до національної

консолідації, є важливою частиною осмислення історичних процесів та їх наслідків саме в Україні. Це важливо з огляду на те, що **актуальність** теми дослідження визначається тим, що сучасний інформаційно-культурний простір з усіма його суперечностями (зокрема – агресивним нав'язуванням ментальних, ідеологічних, масових чи особистісних цінностей) є наслідком і навіть породженням попередніх етапів, а тому притаманні тому часу патерни продовжують функціонувати у дещо модифікованих формах і у зміненому контексті, дозволяючи розуміти принципи об'єднання суспільно-культурних концептів у естетично дистанційованих між собою проявах. Оскільки застосування ключового терміну «патерн» у розумінні поняття, що, упорядковує систему взаємовідношення між її компонентами, на сьогодні є нетиповим для музикознавчого напрямку культурології, але активно апробується у інших дотичних сферах і дозволяє відкривати нові продуктивні шляхи для вивчення їх предметів, це також підносить рівень актуальності пропонованого дослідження.

Об'єктом дослідження є українська хорова творчість 1920-1930-х років,

Предмет дослідження – ідеологічні патерни в українській хоровій творчості міжвоєнного періоду.

Мета дослідження – осмислити причини введення ідеологічних патернів в українську хорову творчість міжвоєнного періоду з огляду на закономірності культурно-суспільних процесів того часу.

Матеріалом дослідження є хори різних жанрів, написані для масового виконання і академічних хорових колективів. Авторами обраних для аналізу музичних опусів є представники східного і західного ареалів країни – В. Барвінський, В. Борисов, Г. Верьовка, В. Верховинець, М. Гайворонський, П. Козицький, М. Колесса, З. Лисько та ін.

Теоретичною базою дослідження були праці з таких питань, як аналіз дії патернів у царині різних культур, їх впливу на властивості індивідуального і групового сприйняття інформації та патернів як суспільно-регулюючих механізмів.

У полі уваги були дослідження ментальних і культурних архетипів як опорних елементів суспільної свідомості, функціонування патернів у зв'язку зі стереотипами масової свідомості і виявами міфологічних чинників у суспільному житті: міфологем і міфотворчості певних історичних періодів, концептів, ідеологем й ідіом у різних семантичних контекстах. Різноманітність аспектів, які постають при культурологічному підході до обраного предмету, зумовили необхідність поглибленого осмислення шляхів і напрямів дослідження. Вивчалися інтерпретації понять і методологічних принципів культурологічного аналізу і компаративістики, аспекти соціальних аспектів побутування мистецтва, культурного простору тощо. Значну нішу зайняли праці з історії та теорії масової культури та репрезентуючих її жанрів, передусім – масової хорової пісенності, а також теорії жанрів і досліджень жанрів та окремих творів у зв'язку з соціокультурним і політичним контекстом, питаннями музичного смислотворення, семантики і семіотики. Ще один напрям теоретичної основи утворили роботи з питань філософсько-естетичного та мистецтвознавчого осмислення явищ і тенденцій міжвоєнного періоду в обох ареалах. У руслі розвитку теорії інтонації обґрунтовано увагу до поетико- і музично-семіотичних проблем з культурологічного ракурсу, зокрема – усвідомлення споріднення інтонаційних модулів різних рівнів з патернами як своєрідними «інтонаційно-творчими генераторами». Необхідним було звернення до праць з історії української музики та фольклористики.

Методологія дослідження зумовила використання фундаментальних принципів теорії пізнання (історизм, неупередженість, цілісність, розуміння взаємозалежності процесів тощо) з опертям на міждисциплінарний і некласичний ціннісний підходи. Методами є історико-стильовий, системний, жанрово-стильовий, семантичний, хорознавчий, порівняльний, виконавський методи, а також прагматичного і структурного аналізу фольклорного твору. У галузі історіографічного методу цінним виявився синхроністичний аналіз, що дозволив порівнювати безпосередньо не пов'язані опуси та концепти різних ареалів як

складові наддержавної культурно-історичної цілісності.

Наукова новизна отриманих результатів.

Було виявлено масштабність перетворень у типовій до того часу жанрово-стильовій системі. Злиття поширених патернів з ідеологією відбувалося як внаслідок задоволення запитів широких верств «будівників нового життя», так і справжньої творчої підтримки окремими композиторами реорганізації суспільства, що сприймалась як розрив зі «старим світом» і подолання руїни громадянських протистоянь. Соціокультурна специфіка хорів для масового виконання значною мірою була зумовлена їх пісенними і романсовими джерелами. При цьому, і спрямована для масового співу, і для академічного хорового виконання творчість містила агітаційні чинники, що підпорядковували жанрові ресурси і стилістику. Тяжіння до плакатності, очевидності гасел, недвозначності смислів було пануючою рисою, що іноді, як було виявлено, ставало характерною прикметою навіть хорів на основі текстів українських класиків поетів-класиків. Найважливішими були патерни *державності* й *національного*, задля яких напрацьовувалися нові міфологеми і оновлювався тезаурус інтонаційного змісту. У цьому сенсі ідеї і концепції обраних творів глибоко симптоматичні для визначення ієрархії та взаємодії ідеологічних концептів у житті суспільства. Водночас були простежені такі якості патерну, як організуючої сили культурного процесу, як прояви взаємозв'язку множинності елементів, стереотипність (шаблонність), концептуальність тощо. Виявлені спільні образно-тематичні кліше, концепти і навіть гасла спростовують усталений в українській музичній культурології погляд на українську музичну творчість міжвоєнного періоду як цілковито дистанційовані між собою культурно-мистецькі системи.

У дисертації вперше:

- встановлено класифікацію наукових підходів до проблеми патернів у гуманітарній сфері та систематизовано його культурологічні інтерпретації

відповідно до кола проблематики;

- виокремлено образно-тематичні кліше і жанрові моделі у хорovій творчості композиторів УСРР-УРСР для масового виконання;

- вивчено прояви злиття патернів з ідеологією у академічній творчості різних тематичних сфер цього ареалу;

- розглянуто патерни хорovої музики у творчості українських композиторів західних теренів у зв'язку з актуальними для цього періоду міфологемами;

- підсумовано концептуальні вияви естетики суспільної культури у патернах українській хорovій творчості міжвоєнного періоду;

- на семіотичному рівні музичного мистецтва простежено концептуальні вияви ідеологічної та культурно-естетичної організації суспільств різних державних типів;

- аналіз творчості здійснено з огляду не тільки на ідеологічні компоненти, а й їх організуючі структури – патерни;

- в українському музичному мистецтві виявлено культуротворчу систему патернів;

- проаналізовано репрезентативні для тогочасних тенденцій у хорovій творчості твори як типологічно яскраві зразки суспільної культури;

- створено вагому теоретичну базу для подальшого різностороннього вивчення предмету.

Подальшого розвитку набуло знання про українську хорovu творчість 1920–1930-х років (зокрема – такі дистанційовані між собою у той час її площини, як масовий аматорський спів і академічне виконавство), а також диференціацію ідеологічних патернів та форми і різновиди їх втілення у музичній творчості. У свою чергу це сприяло розвитку концептуальних узгоджень з питань музичного смислотворення, семантики і семіотики у руслі розвитку теорії інтонації.

Уточнено:

- підходи до вивчення ментальних і культурних архетипів як опорних елементів суспільної свідомості;
- розуміння функціонування патернів у зв'язку зі стереотипами масової свідомості і виявами міфологічних чинників у суспільному житті;
- інтерпретації понять і методологічних принципів культурологічного аналізу і компаративістики відповідно до предмету дисертації;
- обґрунтування наукової актуальності поетико- і музично-семіотичних проблем з культурологічного ракурсу, зокрема – споріднення інтонаційних модулів різних рівнів із патернами.

Загальне теоретичне значення роботи зумовлено можливістю перспективного їх використання у культурологічних та історіографічних працях задля розширення можливостей уточнення і перегляду багатьох, на сьогодні вже сумнівних, положень. Загалом же введення аналітичних даних і підсумкових матеріалів у науковий обіг сприятиме поглибленому розвитку теорії патернів у культурології загалом та її мистецтвознавчому напрямі зокрема.

Практичне значення отриманих результатів полягає у доцільності їх використання у лекційних та навчальних курсах «Історія української музики», «Хорознавство», «Аналіз музичних творів», «Історія і теорія культури».

Структура роботи – тричастинна. Коло проблематики першого розділу «Патерн: інтерпретація терміну і застосування поняття в науковій літературі гуманітарної сфери»: висвітлено відповідні особливості досліджуваної сфери та окреслено підходи до диференціювання патернів та інших явищ, що раніше сприймалися як синонімічні за понятійним сенсом («модель», «макет», «шаблон», «зразок», «еталон»). Вказано на глибинні основи таких відмінностей, зокрема – розуміння патерну як «конфігурації культури» (американська антропологічна школа); позначення принципу організації будь-яких явищ (Г. Бейтсон); принцип організації, що забезпечує виникнення стійкої конфігурації будь-якої системи внаслідок упорядкування взаємовідношень між її компонентами (Ф. Капра). На

сьогодні у науковій практиці поширеними є тлумачення терміну як «характеристики стійких параметрів», «взаємопов'язана множина елементів», «стереотип» тощо. У різних контекстах виявляються аксіологічні, регулятивні, пізнавальні і естетичні функції патернів.

Характерним явищем є спорідненість поняття з іншими в залежності від ситуативних інтерпретацій. Наприклад, «патерн культури» є вживаним аналогом «концепту», особливо якщо це – інформативно насичений художній концепт. А його співвідносність із термінами «архетип» і «міфологема», що виникає внаслідок зумовленості «сукупності контекстів уживання і залежить від світоглядних домінант митця чи письменника» (І. Костюк), тільки увиразнює понятійне дистанціювання. Ці висновки посилено детальним порівнянням із міфологемами, якими у процесі відбору, актуалізації чи усунення текстів з культурної пам'яті оперують патерни. Тому міфологеми є ключем до розуміння, а специфіка їх базових функцій сприяють їх введенню в поле дії патернів. Ототожнення патернів із кодами (Е. де Боно) посилює їх значення у процесі аналізу інформації. Запуск патернів завдяки кодам посилює їх здатність домінувати над іншими, поглинати їх або об'єднуватись з ними.

Серед патернів культурологи розрізняють генеральний (Р. Бенедикт), універсальний (А. Крьюбер), сполучний метапатерн («патерн патернів») (Г. Бейтсон), парадигмальні патерни культурно-історичного процесу (стабільності, «історично перехідний»), соціальний (Д. Фірсов) та ін. М. Еліаде надав патернам значення класифікаційних моделей і трактував їх як варіанти першопочаткових архетипів. На цій основі у музичному мистецтві, враховуючи різноманітно виявлену повторюваність, певні жанри цілком чітко спрямовані до наслідувань і варіантних образно-тематичних втілень основних історичних патернів. Це доводить, що поняття «культурний патерн» охоплює оціночну інформацію, тоді як роль патернів у певному середовищі і ситуації є функціональною.

У мистецтвознавчій культурології поняття «патерн» на сучасному етапі

виявляє не менш активну роль. Патернами, що засновані на ідеологічних константах тих чи інших культур і скеровані до їх актуалізації у суспільному житті, постійно послугуються у композиторській творчості.

Тому ні ідеологічні патерни, ні будь-які інші не можуть бути зведені до жанрів, або ж співвідноситися за масштабом з факторами, які впливають на розвиток певної тенденції, в тому числі – жанрово-стильової. Натомість виявлення патернів у цій царині ґрунтується на зіставленні варіантів їх втілення в певних образах у різних жанрах і стилях. Більше того, насичення жанрово-стильового фонду епох як складової суспільної свідомості відбувається на індивідуальній основі і сукупного переростання особистих звернень до культурної пам'яті. Внаслідок такої актуалізації тематичних патернів у суспільно-соціальних та етнічних контекстах відбувається оновлення значень музичних архетипів. Закономірно, що варіанти такої ситуації притаманні й українській музичній культурі.

Розділ 2 – «Патерни української хорової музики міжвоєнного періоду. Творчість композиторів УСРР-УРСР: злиття патернів з ідеологією» – присвячено висвітленню цього явища на матеріалі хорів для масового (2.1.) та академічного (2.2.) виконання.

Традиція масового виконання наділених ідеологічним сенсом творів склалася задовго до появи жанру т. зв. «масової пісні». Та нова естетична концепція була оприлюднена ще 1918 року, а поняття «масовий спів» усталилося у 1922-му році. Тому термін «масова пісня» пов'язується передусім з ідеологією суспільства «будівників соціалізму». Домінуюча у жанрі простота зумовлювала стрімке поширення і утримання у суспільній свідомості необхідних гасел. З цього приводу показовою є ідеологічна оцінка – «визнання “революційної музики” як особливого жанру» і її основне завдання – «створення революційної музики без слів, агітаційної за самою своєю сутністю». До того ж, у специфічних історичних умовах західного і у східного ареалів патерн *національного* перетворювався у патерн *державності*.

А тексти підрадянського ареалу, позірно зберігаючи роль концепту «український», спрямовували його в породжену радянською епохою ідеологему нової нації та її одиниці – «радянської людини». Втім, українська радянська масова хорова пісенність була щільно пов'язана з принципами фольклоризації або пластом пісень літературного походження. Її зразки поставали на основі системи національних архетипів і поетики фольклору.

Були зроблені висновки, що типовими ознаками масової пісенності та хорів є «прямолинійність (часом вуглуватість) висвітлення теми» (В. Кузик). Та хоча промислово-колективістські, оборонно-військові й славільні образи мали домінуюче положення, це не знищило вияву особистих переживань. Посилення лірики у хоровій творчості також було поставлено на «адміністративні рейки». Тому дедалі активніше у масовій радянській пісенності простежуються ознаки епічних, ліричних та лірико-епічних жанрів, хоча наполегливо долались сентиментальні відгалуження.

Підрозділ «Патерни в творчості академічного рівня» (2.2.) спрямований на висвітлення в ній суспільної тематики. Максималізм суспільно-політичних лозунгів інтенсивно підпорядковував не тільки вербальний компонент цієї сфери, а й стилістику, що уподібнювалася до мови масової пісенності. Специфіка декларативності з центральним значенням у ній наближеної до лозунгів манери вислову, по суті, перетворювала кожен твір на специфічний «бойовий клич». Ці тексти насичувались ідеологемами, доповненими недостовірними сюжетами і тим самим міфологізували їх та ланцюги пов'язаних з ними супутніх концептів. Інтенсивність процесу помітно посилюється при вивченні хорових творів різних етапів міжвоєнного двадцятиліття. Політизація мистецтва внаслідок інтенсивності неминучого впровадження бажаних для тогочасного строю ідеологічних моделей, тим не менше, вимушено спирається на усталені концепти і оціночні судження української культури.

Вивчення патернів хорової музики міжвоєнного періоду, створеної

композиторами Радянської України, виявило масштабність перетворень у типовій до того системі. Злиття поширених патернів з ідеологією відбувалося як внаслідок задоволення запитів широких верств «будівників нового життя», так і справжньої творчої підтримки окремими митцями реорганізації суспільства.

У Розділі 3 – «Хорова творчість українських композиторів західних земель» – висвітлено інтерпретації в ній міфологеми «Рідна земля» (3.1.), втілення міфологеми героя (3.2.) і концептів ліричної сфери (3.3.). Доведено, що обстоювання національної ідеї було її основним завданням. *Національне* як культурний і водночас культуротворчий патерн піднесло належні до цієї сфери явища на рівень домінуючих цінностей. Функціональна сутність *національного* сприяла диференціації образно-тематичних рівнів у хорovому співі: фактор рідної мови і походження ідеологізував його статус навіть поза тематичними групами. Репертуар використовувався як агітаційний інструментарій; оскільки хорове мистецтво ставало дедалі масовішим і водночас організованішим, цей патерн не просто впливав на музичну мову, а й визначав стилістичні прийоми.

Концепти ліричної сфери так чи інакше відтворювали домінантні ментальні і соціокультурні патерни свого часу. Не тільки звернення до особистісних переживань, а й картин чи голосів природи було засобом втілення авторського ставлення до певних подій і контекстів. Тому особливе місце у цій царині займали композиції на тексти Т. Шевченка, І. Франка і Лесі Українки, що надихали до продовження фольклорних традицій, або ж – до експериментів.

У ВИСНОВКАХ підсумовано основні результати дослідження відповідно до поставлених завдань. Вказано, що за притаманними йому процесами криється жорстка логіка глибинного культуротворчого буття. Складні й динамічні обставини відбивалися у творчості, а рух до стабільності відбувався зі значними труднощами. Суперечності між хоровою творчістю двох ареалів значною мірою зумовлювались ідеологічними реаліями, а не ґрунтом українського хорovого мистецтва.

Ключові слова: архетип, концепт, масовий спів, міфологема, міфотворення,

музичне смислотворення, музичне мислення, патерн, семантика, семіотика, стилістика, традиції, українська культура, хорова творчість.

SUMMARY

Mocherniuk O.I. Ideologies patterns in Ukrainian choral creativity of the interwar period: conceptual manifestations of the aesthetics of public culture. Qualifying scientific work on manuscript rights.

Dissertation for obtaining the degree of Doctor of Philosophy in specialty “034 – Culture studies” of The Prykarpathian National University named after Vasyl Stefanyk of the Ministry of Education and Science of Ukraine, Ivano-Frankivsk, 2023. The completed dissertation is devoted to the study of patterns that operated in Ukrainian culture (especially music) of the 1920 s and 1930 s and performed important social and cultural-regulatory roles. Virtually absent in Ukrainian humanities, including musicological cultural studies, the problem of patterns in this aspect was studied on a significant range of selected materials. But this perspective is important not only for understanding the needs of the past, but also for the study of strategic trends in the development of various spheres and the social culture of the ethnic group as a whole: in the process of myth-making of “global” modernity, the importance of certain examples or models of the past is strengthened or reduced. The study of patterns of the social and cultural level based on the material of choral work, which in both Ukrainian areas of the interwar period played a significant role in influencing individual consciousness and served as expressions of national consciousness and worldview, made it possible to correlate different layers of social and cultural existence and to detail the imagination of the consolidating and confrontational, local and national. The relevance of the research is strengthened by the fact that the patterns characteristic of the interwar period of the 20th century continue to function in modified forms in the modern context. And therefore, the understanding of the reasons for the introduction of ideological patterns into the Ukrainian choral work of the

interwar period, taking into account the patterns of cultural and social processes of that time, has a significant cultural resonance in today's world. The need to identify common features in various state and cultural and social areas, as possible impulses to national consolidation, is an important part of understanding historical processes and their consequences in Ukraine. This is important given the fact that the relevance of the research topic is determined by the fact that the modern informational and cultural space with all its contradictions (in particular, the aggressive imposition of mental, ideological, mass or personal values) is a consequence and even a product of previous stages, and therefore inherent therefore, patterns continue to function in slightly modified forms and in a changed context, allowing us to understand the principles of unification of social and cultural concepts in aesthetically distanced manifestations. Since the use of the key term "pattern" in the understanding of the concept that organizes the system of interrelationships between its components is currently atypical for the Musicological direction of cultural studies but is actively tested in other related areas and allows opening new productive ways to study their subjects, it also raises the level of relevance of the proposed research. The object of the study is the Ukrainian choral work of the 1920s and 1930s.

The subject of research is ideological patterns in the Ukrainian choral work of the interwar period. The purpose of the study is to understand the reasons for the introduction of ideological patterns into the Ukrainian choral work of the interwar period, taking into account the regularities cultural and social processes of that time. The material of the research is choirs of various genres, written for mass performance and academic choral groups. The authors of the musical opuses selected for analysis are representatives of the eastern and western areas of the country: V. Barvinsky, V. Borisov, G. Veriovka, V. Verhovinets, M. Gaivoronskii, P. Kozytski, M. Kolessa, Z. Lysko and others.

The theoretical basis of the research was the works on such issues as the analysis of patterns in the realm of different cultures, their influence on the properties of individual and group perception of information and patterns as social regulatory mechanisms. In the

field of attention were studies of mental and cultural archetypes as supporting elements of social consciousness, functioning of patterns in connection with stereotypes of mass consciousness and manifestations of mythological factors in social life: mythologizing and myth-making of certain historical periods, concepts, ideologues and idioms in different semantic contexts. A variety of aspects that appear in the cultural approach to the chosen subject, necessitated an in-depth understanding of research directions, interpretations of concepts of methodological principles of cultural analysis and comparative studies, aspects of social daily life, art, cultural space, etc. A significant niche was occupied by works on the history and theory of mass culture and representative genres, primarily mass choral songwriting, as well as the theory of genres and studies of genres and individual works in connection with the socio-cultural and political context, issues of musical meaning-making, semantics and semiotics. Another direction of the theoretical basis was formed by the works on the philosophical-aesthetic and art-historical understanding of the phenomena and trends of the interwar period in both areas. In the course of the development of the theory of intonation, attention to poetic and musical-semiotic problems from a cultural perspective is justified, in particular, awareness of the relationship of intonation modules of different levels with patterns as a kind of “intonation-creative generators”. It was necessary reference to works on the history of Ukrainian music and folkloristics.

The research methodology determined the use of fundamental principles of the theory of knowledge (historicism, impartiality, integrity, understanding of the interdependence of processes, etc.) based on interdisciplinary and non-classical value approaches. The methods are historical-stylistic, systematic, genre-stylistic, semantic, chronology, comparative, performing methods, as well as pragmatic and structural analysis of folklore works. In the field of the historiographical method, synchronistic analysis proved valuable, which made it possible to compare directly unrelated opus and concepts of different areas as components of a supranational cultural-historical integrity. Scientific novelty of the obtained results

The scale of the transformations in the genre-style system typical at that time was revealed. The fusion of widespread patterns with ideology occurred both as a result of satisfying the requests of the broad classes of “builders of a new life”, as well as the real creative support of individual composers for the reorganization of society, which was perceived as a break with the “old world” and overcoming the ruins of civil confrontations. The socio-cultural specificity of choirs for mass performance was largely determined by their song and romantic sources. At the same time, both intended for mass singing and for academic choral performance, the work contained agitational factors, subordinated genre resources and stylistics. The tendency towards posterity, the obviousness of slogans, the unambiguity of meanings was a dominant feature, which sometimes, as it was discovered, became a characteristic feature even of choirs based on the texts of Ukrainian classics by classic poets. The most important were the patterns of statehood and nationalism, for which new mythologemes were developed and the thesaurus of intonation content was updated. In this sense, the ideas and concepts of the selected works are deeply symptomatic for determining the hierarchy and interaction of ideological concepts in the life of society. At the same time, such qualities of the pattern as the organizing force of the cultural process, such as manifestations of the interrelationship of a plurality of elements, stereotypes (patterning), conceptuality, etc., were traced. The identified common pictorial and thematic clichés, concepts and even slogans disprove the established view of Ukrainian musical creativity of the interwar period as cultural and artistic systems that are completely distanced from each other. In the dissertation for the first time:

- the classification of scientific approaches to the problem of patterns in the humanitarian sphere has been established and its cultural interpretations have been systematized according to the scope of the problem;
- figurative and thematic clichés and genre models in the chorus are singled out works of composers of the USSR and USSR for mass performance;

- the manifestations of the fusion of patterns with ideology in the academic creativity of various thematic areas of this area were studied;
- the patterns of choral music in the work of Ukrainian composers are considered western terrains in connection with mythologemes relevant for this period;
- the conceptual manifestations of the aesthetics of social culture in the patterns of Ukrainian choral work of the interwar period are summarized;
- at the semiotic level of musical art, conceptual manifestations of the ideological and cultural-aesthetic organization of societies of various state types;
- the analysis of creativity is carried out with a view not only to ideological components, but and their organizing structures of a patterns;
- a culture creating system of patterns has been revealed in Ukrainian musical art;
- works representative of contemporary trends in choral creativity were analyzed as typologically vivid examples of social culture;
- a strong theoretical base has been created for further multifaceted studying the subject;
- works representative of contemporary trends in choral creativity were analyzed as typologically vivid examples of social culture;
- a strong theoretical base has been created for further multifaceted studying the subject.

Knowledge of the Ukrainian choral work of the 1920s and 1930s (in particular, such distanced levels as mass amateur singing and academic performance) gained further as well as the differentiation of ideological patterns and the forms and varieties of their embodiment in musical creativity. In turn, this contributed to the development of conceptual agreements on the issues of musical meaning-making, semantics and semiotics in the directions of the development of the theory of intonation.

Clarified:

- approaches to the study of mental and cultural archetypes as supporting elements of social consciousness;
- understanding of the functioning of patterns in connection with stereotypes of mass consciousness and manifestations of mythological factors in social life;
- interpretation of concepts and methodological principles of cultural analysis and comparative studies in accordance with the subject of the dissertation;
- substantiation of the scientific relevance of poetic and musical-semiotic problems from a cultural perspective, in particular – kinship of intonation modules of different levels with patterns.

General theoretical value work is stipulated possibility perspective of their use in cultural historiographic works in order to expand the possibilities of clarifying and revising many provisions that are already questionable today. In general, the introduction of analytical data and summary materials into scientific circulation will contribute to the in-depth development of the theory of patterns in cultural studies in general and its art history direction in particular. The practical significance of the obtained results lies in the expediency of their use in lecture and training courses “History of Ukrainian Music”, “Horology”, “Analysis of musical works”, “History and Theory of culture” and others subjects of music universities of various accreditation levels.

The structure of the work is three-part. Circle of problems of the first chapter “Pattern: interpretation of the term and application of the concept in the scientific literature of the humanitarian sphere”: relevant features of the researched sphere are highlighted and approaches to differentiating patterns and other phenomena that were previously perceived as synonymous in the conceptual sense (“model”, “layout”, “are outlined”, “template”, “sample”, “standard”). The deep foundations of such differences are pointed out, in particular, the understanding of the pattern as a “configuration of culture” (American anthropological school); designation of the principle of organization of any phenomena (H. Bateson); the principle of organization, which ensures the emergence of a stable configuration of any system as a result of ordering relationships between

components (F. Capra). Today, in scientific practice, interpretations of the term as “characteristics of stable parameters”, “interrelated set of elements”, “stereotype”, etc. are common. Axiological, regulatory, cognitive and aesthetic functions of patterns are revealed in different contexts.

A characteristic phenomenon is the affinity of the concept with others, depending on situational interpretations. For example, “pattern of culture” is a used analogue of “concept”, especially if it is an informative artistic concept. And its correlation with the terms “archetype” and “mythologeme”, which arises as a result of the conditionality of “a set of contexts of use and depends on the worldview dominants of the artist or writer” (I. Kostiuk), only emphasizes conceptual distancing. These conclusions are strengthened by a detailed comparison with mythologemes, which are used in the process of selection, actualization or elimination of texts from cultural memory. Therefore, mythologemes are the key to understanding, and the specificity of their basic functions contributes to their introduction into the field of patterns. The identification of patterns with codes (E.de Bono) strengthens their significance in the process of information analysis. Triggering patterns through codes enhances their ability to dominate, absorb, or merge with others.

Among the patterns, culturologists distinguish the general (R. Benedict), universal (A. Kroeber), connecting metapattern (“pattern of patterns”) (G. Bateson), paradigmatic patterns of the cultural-historic process (stability, “historically transitional”), social (D. Firsov) etc. M. Eliade gave patterns the meaning of classification models are interpreted them as variants of primordial archetypes. On this basis, in musical art, taking into account the variously manifested repetitiveness, certain genres are quite clearly aimed at imitations and variant figurative and thematic embodiments of the main historical patterns. This proves that the concept of “cultural pattern” covers evaluative information, while the role of patterns in a certain environment and situation is functional. In the cultural studies of art, the concept of “pattern” plays an equally active role at the present stage. Patterns based on the ideological constants of certain cultures and aimed at their actualization in social life are constantly used in composer’s creativity.

Therefore, neither ideological patterns nor any other can be reduced to genres, or to be correlated in terms of scale with factors that influence the development of a certain trend, including the genre-stylistic one. Instead, the identification of patterns in this field is based on the comparison of variants of their embodiment in certain images in different genres and styles. Moreover, the saturation of the genre and style fund of the epochs as a component of social consciousness occurs on an individual basis and the collective growth of personal appeals to cultural memory. As a result of such actualization of thematic patterns in socio-social and ethnic contexts, the meaning of musical archetypes is renewed. It is natural that variants of such a situation are inherent in Ukrainian musical culture.

Chapter 2 – “Patterns of Ukrainian choral music of the interwar period. Creativity of the composers of the USSR-USSR: fusion of patterns with ideology” is devoted to the coverage of this phenomenon on the material of choirs of mass (2.1) and academic (2.2) performance. The tradition of mass performance of works endowed with ideological meaning developed long before the emergence of the so-called genre “mass song”. That new aesthetic concept was made public as early as 1918, and the concept of “mass singing” became established in 1922. Therefore, the term “mass song” is primarily associated with the ideology of the society “builders of socialism”. The dominant simplicity of the genre caused the rapid spread and maintenance of the necessary slogans in the public consciousness. In this regard, an ideological assessment of “recognition of “revolutionary music” as a special genre” and its main task “creating revolutionary music” without words, campaigning in its very essence” is indicative of this. In addition, in the specific historical conditions of the western and eastern areas, the national pattern turned into a statehood pattern. And the texts of the sub-Soviet area, ostensibly preserving the role of the concept “Ukrainian”, directed it towards the ideologeme of the new nation and its units created by the Soviet era, “Soviet person”. However, the Ukrainian Soviet mass choral songwriting was closely related to the principles of folklorization or a layer of songs of literary origin. Its samples were based on the system of national archetypes and

the poetics of folklore. Conclusions were made that typical features of mass singing and choirs are “straightforward (sometimes angular) theme coverage” (V. Kuzyk). Although the industrial-collectivist, defense-military and glorifying images had a dominant position, this did not destroy the manifestation of personal experiences. The strengthening of lyrics in choral work was also put on “administrative rails”. Therefore, signs of epic, lyric and lyric-epic genres are more and more actively traced in mass Soviet songwriting, although sentimental offshoots were persistently overcome.

The subsection “Patterns in creativity of the academic level” (2.2) is aimed at highlighting social topics in it. The maximalism of socio-political slogans intensively subordinated not only the verbal component of this sphere, but also the stylistics which was assimilated to the language of mass songs. The specificity of declarativeness with its central importance of a manner of expression close to slogans, in fact, turned each work into a specific “battle cry”. These texts were saturated with ideologemes supplemented by unreliable plots and thus mythologized them and the chains of related concepts. The intensity of the process noticeably increases when studying choral works of various stages of the interwar 20 years. The politicization of art as a result of the intensity of the inevitable implementation of the ideological models desired by the current system, however, is forced to rely on established concepts and evaluative judgements of Ukrainian culture.

In Chapter 3 “Choral works of Western Ukrainian composers lands” – the interpretation of the mythologeme “Native land” in it is highlighted (3.1.) the embodiment of the mythologeme of the hero (3.2.) and the concepts of the lyrical sphere (3.3.). It is proved that defending the national idea was its main task. National as a cultural and at the same time, culture-creating pattern elevated belonging to these spheres phenomena to the level of dominant values. Functional essence of national contributed to the differentiation of figurative and thematic levels in choral singing: the factor of the society of the “builders of the socialism”. The simplicity dominant in the genre caused the rapid spread and maintenance of the necessary slogans in the public consciousness. In this regard, the

ideological assessment is indicative – “the recognition of “revolutionary music” as a special genre” and its main task – “the creation of revolutionary music without words, campaigning in its very essence. In addition, in specific historical conditions of the western and eastern areas of national patterns turned into a pattern of statehood. And the texts of the sub-Soviet area ostensibly preserving the role of the “Ukrainian” concept, directed it person”. However, the Ukrainian Soviet mass choral repertoire was dense connected with the principles of folklorization or a layer of literary songs origin, samples were produced on the basis of the system of national archetypes poetics of folklore.

Conclusions were made that typical features of mass singing and chorus are “straightforward (sometimes angular) coverage of the topic” (V. Kuzyk). Although the industrial-collectivist, defense-military and glorifying images had a dominant position, this did not destroy the manifestation of personal experiences. The strengthening of lyrics in choral work was also put on “administrative rails”. Therefore, the signs of epic, lyrical and lyrical-epic genres are more and more actively traced in mass Soviet songwriting, although sentimental offshoots were persistently overcome.

The subsection “Patterns in creativity of the academic level” (2.2) is aimed at highlighting social topics in it. The maximalism of socio-political slogans intensively subordinated not only the verbal component of this sphere, but also the stylistics, which was assimilated to the language of mass songwriting. The specificity of declarativeness with its central importance of a manner of expression close to slogans, in fact, turned each work into a specific “battle cry”. These texts were saturated with ideologemes supplemented by unreliable plots and thus mythologized them and the chains of related concepts. The intensity of the process noticeably increases when studying choral result of the intensity of the inevitable implementation of the ideological models concepts and evaluative judgements of Ukrainian culture.

The study of the patterns of choral music of the interwar period, created by the composers of Soviet Ukraine, revealed the scale of transformations in the system typical

of that time. The fusion of widespread patterns with ideology occurred both as a result of the real creative support of individual artists for the reorganization of society.

Chapter 3 “Choral works of Ukrainian composers of western lands” highlights its interpretations of the mythologeme “Native land” (3.1.), the embodiment of the mythologeme of the hero (3.2.) and concepts of the lyrical sphere (3.3.). It has been proven that defending the national idea was its main task. The national as a cultural and at the same time culture-creating pattern raised the phenomena belonging to this sphere to the level of dominant values. The functional essence of nationalism contributed to the differentiation of figurative and thematic levels in choral singing: the factor of native language and origin ideologized its status even outside the thematic groups. The repertoire was used as a propaganda tool; as the choral art became more and more massive and at the same time more organized, this pattern not only influenced the musical language, but also determined the stylistic techniques.

Concepts of the lyrical sphere in one way or another reproduced the dominant mental and sociocultural patterns of their time. Not only the appeal to personal experiences, but also pictures or voices of nature were a means of embodying the author’s attitude to certain events and contexts. Therefore, compositions based on the texts of T. Shevchenko, I. Franko and Lesia Ukrainka, which inspired the continuation of folklore traditions or experiments, occupied a special place in this area.

Conclusions summarize the main results of the study according to assigned tasks. It is indicated that behind the processes inherent in it lies a strict logic of deep cultural existence. Complex and dynamic circumstances were reflected in creativity, and the movement towards stability took place with significant difficulties. The contradictions between the choral works of the two areas were to a large extent determined by ideological realities, and not by the basis of Ukrainian choral art.

Keywords: archetype, concept, mass singing, mythologeme, myth-making, musical meaning-making, musical thinking, pateras, semantics, semiotics, stylistics,

traditions, Ukrainian culture, choral work.

СПИСОК ПРАЦЬ, ОПУБЛІКОВАНИХ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ:

Статті у наукових фахових виданнях України:

1. Белько О. Застосування поняття «патерн» в мистецтвознавчій літературі: підходи до проблематики. *Науковий вісник Музичне мистецтво і культура*. Одеса, 2019. Випуск 29, книга 1. С. 130 –142.

DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-29-1.11>

URL: <https://music-art-and-culture.com/index.php/music-art-and-culture-journal/issue/view/13>

2. Мочернюк О. «Патерн»: передумови застосування і деякі перспективи використання терміну в музичній культурології. *Міжвузівський вісник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2023 Випуск 64. Том 1 С. 196-200.

DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/64-1-27>

URL: http://www.apfn-journal.in.ua/archive/64_2023/part_1/27.pdf

Статті у зарубіжних виданнях:

3. Oksana Mocherniuk. Interpretacja mitologii «ojczyzny» wjednomztekstow Wielkispiewanik «Czerwonejkaliny». *Journal of Philology, History, Socialand Media Communication Political Science And Cultural Studies: Lublin 2019 – Volume XX*. С. 150-158.

URL: https://dspu.edu.ua/biblioteka/wp-content/uploads/2022/01/Sphere_2019_V_20-3.pdf

Статті що індексується в міжнародних наукометричних базах:

4. Oksana Mocherniuk. The use of the Term «Pattern» in musical Culturology. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research Double – Blind Peer-Reviewed*. Volume 11, Issue, Special Issue XVII, January 2022. P. 118-123 (Web of Science).

URL: <https://www.webofscience.com/wos/woscc/full-record/WOS:000781646500026?SID=EUW1ED0E32tdnBZ9W5b6gA7imk1qX>

Праці що засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

5. Мочернюк О. Соціокультурна специфіка хорів для масового виконання. Збірник наукових статей міжнародної науково-практичної конференції «Topical Issues of modern Science Sociand Education». Харків. 2021. С. 751-755.

URL: <https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2021/10/TOPICAL-ISSUES-OF-MODERN-SCIENCE-SOCIETY-AND-EDUCATION-3-5.10.21.pdf>

6. Мочернюк О. Патерни в творчості академічного рівня: хори суспільної тематики. Збірник наукових статей Першої всеукраїнської науково-практичної дистанційної конференції «Музична освіта в Україні: стан, проблеми, перспективи розвитку». Івано-Франківськ. 2022. С. 182-188.

URL: <https://kmvd.pnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/15/2023/08/zbirnyk-konferentsii-2023.pdf>

7. Мочернюк О. Проблематика хорової творчості міжвоєнного періоду. Збірник наукових матеріалів VII Міжнародної науково-практичної дистанційної конференції «European Scientific Congress». Мадрид (Іспанія). 2023. С. 139-144.

URL: <https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2023/08/EUROPEAN-SCIENTIFIC-CONGRESS-7-9.08.23.pdf>

8. Мочернюк О. Інтерпретація патерну у сфері культури. Збірник наукових статей XII Міжнародної науково-практичної дистанційної конференції «Science and Innovation in modern World». Лондон (Великобританія). 2023. С. 218-233.

URL: <https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2023/08/SCIENCE-AND-INNOVATION-OF-MODERN-WORLD-10-12.08.23.pdf>

9. Мочернюк О. Роль ансамблевої хорової пісенності для різних виконавських складів. Збірник наукових статей Міжнародної науково-практичної конференції «Modern Problems Of Science, Education And Society». Київ. 2023. С. 355-360.

URL: <https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2023/08/MODERN-PROBLEMS-OF-SCIENCE-EDUCATION-AND-SOCIETY-14-16.08.2023.pdf>

10. Мочернюк О. Патерни української хорової музики міжвоєнного періоду (на основі текстів українських поетів-класиків. Збірник наукових статей Дванадцятій Міжнародній науково-практичній конференції. «Scientific Progress: Innovations, Achievements Prospects». Мюнхен (Німеччина). 2023 р. С.139-145.

URL: <https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2023/08/SCIENTIFIC-PROGRESS-INNOVATIONS-ACHIEVEMENTS-AND-PROSPECTS-21-23.08.23.pdf>

ЗМІСТ

Вступ	28
РОЗДІЛ 1. ПАТЕРН: ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТЕРМІНУ І ЗАСТОСУВАННЯ ПОНЯТТЯ В НАУКОВІЙ ЛІТЕРАТУРІ ГУМАНІТАРНОЇ СФЕРИ.....	52
1.1. Походження терміну «патерн» і його культурологічні інтерпретації.....	52
1.2. Застосування поняття «патерн» в мистецтвознавчій культурології: коло проблематик.....	65
РОЗДІЛ 2. ПАТЕРНИ УКРАЇНСЬКОЇ ХОРОВОЇ МУЗИКИ МІЖВОЄННОГО ПЕРІОДУ. ТВОРЧІСТЬ КОМПОЗИТОРІВ УСРР-УРСР: ЗЛИТТЯ ПАТЕРНІВ З ІДЕОЛОГІЄЮ.....	85
2.1. Джерела і соціокультурна специфіка хорів для масового виконання	85
2.2. Патерни в творчості академічного рівня	111
2.2.1. Хори суспільної тематики.....	111
2.2.2. Твори на основі текстів українських поетів-класиків	120
РОЗДІЛ 3. ХОРОВА ТВОРЧІСТЬ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ЗАХІДНИХ ЗЕМЕЛЬ.....	130
3.1. Героїчні і ліричні інтерпретації міфологеми «Рідна земля»	130
3.2. Міфологема героя	147
3.3. Концепти ліричної сфери	158
ВИСНОВКИ.....	174
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	184

ВСТУП

Актуальність теми. Сучасна культурологія у її мистецтвознавчих напрямках, на відміну від традиційних галузевих досліджень, наполегливо звертається до сфер, важливих з огляду розуміння масштабних культуротворчих і ментальних процесів. Актуальність і багатогранність таких розробок зумовлена як врахуванням різних за об'ємом комплексів даних, що унаочнюють генетичні й оновлюючі фактори, так і залученням вилучених з активного дослідницького поля уваги, але важливих для повноцінного розвитку сучасної науки об'єктів. Вивчення більш чи менш тривалих історичних періодів, особливо тих, що з певних причин сповнені яскравими формами культурно-суспільно буття, зумовлене постійними спробами досягнути ці форми і їх специфічні закономірності із різних ракурсів. Значна увага спрямована до міжвоєнного двадцятиліття – періоду фундаментальних змін у людській свідомості після катастрофи I Світової війни і фундаментальних «переділів» державних кордонів та зон впливів. На цей час достатньо чітко сформовані знання про основні стильові напрями і розвиток жанрів, діяльність чільних персоналій, масштаби авторитетності творчих шкіл та товариств. Відбувається ущільнення зв'язку між різними науковими галузями, зокрема – мистецтвознавством і культурологією, що є наслідком розуміння плідності різностороннього вивчення мистецько-культуротворчих концепцій, їх ключових ідей та навіть понять.

Відтак зіставлення притаманних тому часу явищ у етнічно споріднених, але державно розмежованих ареалах, виявляє величезний потенціал для вивчення, щоразу зацікавлюючи, несподіваними ракурсами. А хронологічне дистанціювання, з одного боку, посилює потребу їх вивчення для осмислення стратегічних тенденцій розвитку різних сфер і суспільної культури певного етносу в цілому, а з другого – у процесі міфотворення «глобальної» сучасності посилює або нівелює значення тих чи інших взірців чи моделей минулого. При цьому державні системи у їх ідеологічному протистоянні спиралися на ті ж або споріднені механізми

формування суспільно-культурної поведінки і, що зумовлено ментальною специфікою українців, національно значимі тексти. Тому сфера патернів не обмежується суспільно-культурною масовою свідомістю і хоча меншою мірою, але все ж діє і в особистісних вимірах музичного мистецтва. За таких обставин, проблематика, що пов'язана з вивченням патернів на музично-мистецькому матеріалі, в наш час є *terra incognita*, принаймні в українській гуманітаристиці та вимагає нагальної потреби ліквідування такої диспропорції.

При цьому потрібно попередньо наголосити, що вивчення патернів суспільно-культурного рівня на матеріалі хорової творчості, котра в обох українських ареалах міжвоєнного періоду відіграла істотну роль у впливі на індивідуальну свідомість і, водночас, слугувала виявам національної свідомості й світовідчуття, дозволило співвіднести очевидні і приховані пласти суспільно-культурного буття і деталізувати уяву про складну цілісність тогочасних процесів – консолідуючих і конфронтуючих, локальних і загальнонаціональних. Врахування ментально-психологічних особливостей українського народу спонукає до припущення про те, що різні державні системи у їх ідеологічному протистоянні спиралися на ті ж або споріднені механізми формування суспільно-культурної поведінки і, що було зумовлено ментальною специфікою українців, національно значущі тексти.

Вивчаючи будь-який простір і, насамперед культурний, необхідно визначити його наповненість різноманітними компонентами, враховуючи їхню якість та кількість та, одночасно, домінування кожного з них, а також звернути увагу на форму і зміст цих компонент і взаємозв'язки між ними.

Необхідність виявлення спільних рис у різних державних і культурно-суспільних ареалах, як можливих імпульсів до національної консолідації, є важливою частиною осмислення історичних процесів та їх наслідків саме в Україні. Це важливо з огляду на те, що **актуальність** теми дослідження визначається тим, що сучасний інформаційно-культурний простір з усіма його суперечностями

(зокрема – агресивним нав'язуванням ментальних, ідеологічних, масових чи особистісних цінностей) є наслідком і навіть породженням попередніх етапів, а тому притаманні тому часу патерни продовжують функціонувати у дещо модифікованих формах і у зміненому контексті, дозволяючи розуміти принципи об'єднання суспільно-культурних концептів у естетично дистанційованих між собою проявах. Оскільки застосування ключового терміну «патерн» у розумінні поняття, що упорядковує систему взаємовідношення між її компонентами, на сьогодні є нетиповим для музикознавчого напрямку культурології, але активно апробується у інших дотичних сферах і дозволяє відкривати нові продуктивні шляхи для вивчення їх предметів, це також підносить рівень актуальності пропонованого дослідження.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано на кафедрі музичної україністики та народно-інструментального мистецтва Навчально-наукового інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. Вона є частиною науково-дослідної теми «Народно-інструментальна музика України і зарубіжжя: аспекти взаємодії фольклорного і академічного напрямів» (2013–2018, 2019–2023, державний реєстраційний № 0113U0063890). Тему дисертації затверджено 30 жовтня 2018 р. (протокол № 10) на засіданні Вченої ради Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Мета дослідження – осмислити причини введення ідеологічних патернів в українську хорову творчість міжвоєнного періоду з огляду на закономірності культурно-суспільних процесів того часу.

Завдання дослідження:

- встановити класифікацію наукових підходів до проблеми патернів у гуманітарній сфері та систематизувати його культурологічні інтерпретації відповідно до кола проблематики;
- виокремити образно-тематичні кліше і жанрові моделі у хоровій

творчості композиторів УСРР-УРСР для масового виконання;

- вивчити прояви злиття патернів з ідеологією у академічній творчості різних тематичних сфер цього ареалу;
- розглянути патерни хорової музики у творчості українських композиторів західних теренів у зв'язку із актуальними для цього періоду міфологемами;
- підсумувати концептуальні вияви естетики суспільної культури у патернах української хорової творчості міжвоєнного періоду.

Об'єкт дослідження – українська хорова творчість 1920–1930-х років.

Предмет дослідження – ідеологічні патерни в українській хоровій творчості міжвоєнного періоду.

Хронологічне виокремлення міжвоєнного періоду для вивчення патернів, котрі притаманні різним соціально-державним територіям України, мотивоване наступними чинниками: в обох ареалах на початку 1920-х років розпочалося оновлення культурних систем відповідно до посилення іншодержавного панування; був усвідомлений черговий злам визвольного руху. Водночас, до початку 1930-х у Східному ареалі було штучно утримано ілюзію національної свободи, крах якої закріплено у 1939-му році приєднанням західних земель. Таке зовнішнє ідеологічне обмеження змінило внутрішню ситуацію у творчих процесах: ідеологами, які програмували розвиток першорядних стильових новацій, часто виявлялися композитори не «першого ряду». Тому редукція матеріалу була зорієнтована на представлення не стільки на глобальні явища хорової творчості, а на концептуально характерні, образно та ідеологічно типові.

Матеріалом дослідження послуговували хорові твори різних жанрів, котрі були написані для масового виконання (патріотичні пісні, пісні різних громадських організацій) а , також, академічних хорових колективів. Авторами музичних опусів, котрі обрані для аналізу є як популярні, так і маловідомі композитори – В. Барвінський, В. Безкоровайний В. Борисов, К. Богуславський, Г. Верьовка,

В. Верховинець, М. Гайворонський, М. Колесса, П. Козицький, З. Лисько та дотично інші українські митці.

Успішність реалізації обраного підходу залежало від **продуктивної методології**, котра забезпечила б досягнення сутності і специфіки проблематики цього напрямку. Окрім таких фундаментальних принципів теорії пізнання, як історизм, неупередженість, цілісність, розуміння взаємозалежності процесів, взаємозв'язку знання та практики, всебічності розгляду тощо, необхідним було опертя на міждисциплінарний підхід. Внаслідок цього у арсенал дослідження залучено історико-стильовий, системний, жанрово-стильовий, семантичний, хорознавчий, порівняльний, виконавський методи. У галузі історіографічного методу цінним виявився синхроністичний аналіз, котрий дозволив порівнювати безпосередньо не пов'язані опуси та концепти різних ареалів, які є складовими наддержавної культурно-історичної цілісності.

Важливі підвалини для забезпечення об'єктивності вивчення предмету вже створені некласичним ціннісним підходом, котрий характеризується побутуванням ціннісних змістів, котрі існують в людській свідомості, пов'язані з артефактами, а також мають персональну мотивацію. Ці підходи дають нову перспективу у розгляді цінностей в соціокультурному та індивідуально-психологічному аспектах. Необхідність оновлення методології мистецтвознавчих досліджень є очевидним фактом. Зокрема, надзвичайно дієвим виявився перегляд меж використання структурно-функціонального методу. Науковці, котрі займались парадигмально-тематичним аналізом патернів культурно-історичного процесу, зазначають, що у вивченні феномену патерналізації, враховуючи науково-дослідні компоненти знань про культурно-історичний процес та відповідні характеристики, варто застосовувати структурно-функціональний метод, котрий базується на двох самостійних, та, водночас, взаємопов'язаних аспектах. Структурний аналіз дає можливість дослідити основні елементи знань, котрі стосуються культурно-історичної реальності та ієрархічно зв'язані між собою. А функціональний аналіз

надає можливість фіксувати внутрішню взаємодію всіх елементів цієї сфери. Також, структурно-функціональний метод дає можливість фіксувати патерни організації, що складаються із різних, функціонально пов'язаних між собою елементів.

Йдеться не стільки про вихід за межі констант «класичного рівня» в осмисленні тих чи інших явищ (фактично кожна теоретична чи аналітична сфера вже володіє значним комплексом напрацювань такого роду). На сьогодні необхідним завданням є пошук можливостей досягнення закономірностей взаємодії із різними сферами суспільного та особистого життя – специфічну антропоцентричну і культуроцентричну інформацію, що відкриває широкі можливості взаємозв'язків між особистістю та функціонуванням мистецьких, культурних і суспільних тенденцій чи ситуацій, як спосіб втілення певних технологій. У сучасній науковій практиці до цього часу не подолано розрив між технологією традиційного музикознавчого аналізу і аналізом творів з огляду на їх найближчий, при цьому не завжди авторський, контекст. Тим паче потреба у такому підході стає гострішою, оскільки вимагає глибшого осмислення суспільної і суспільно-культурної природи багатьох явищ і тенденцій у сфері мистецтва. Внаслідок, до деяких зразків хорової творчості, що виникли в руслі «масифікації» чи псевдофольклоризації і для виявлення підміни, доцільно було застосовувати методи аналізу прагматичного і структурного (за А. Іваницьким) фольклорного твору [137].

Теоретична база дослідження – праці українських та зарубіжних вчених, у ході вивчення яких, відповідно до обраного ракурсу досягнення предмету дисертації, відбулося опрацювання багатьох аспектів обраної тематики. Оскільки детальний огляд всіх залучених до даного дослідження теоретичних положень надто масштабний, то у дисертації – серед переліку основних блоків – висвітлено позиції найбільш принципових із них. Інші ж матеріали за потребою введено у текст

основного матеріалу.

У підході до осмислення дії патернів у конкретних культурно-історичних умовах попередньо був опрацьований значний масив наукових праць.

Передусім мова йде про можливості розгляду патернів в обраній проблемно-тематичній площині (це стосується, насамперед, про ще не остаточно усталене в музикознавчій культурології термінологічне запозичення), задля чого теоретичний фундамент дисертації формувався із праць, в котрих висловлювалися відповідні міркування. Наскільки активним був перебіг дискусії довкола цього питання і як стрімко розширювалося осмислення патернів у культурології ілюструють такі праці, як «Восприятие и паттерны» Едвард де Боно (1976), «А. Крёбер и К. Клакхон: теория паттернов в культуре» С. Лурье (2005), «Концепция паттерна у де Боно» В. Колесника (2006), «Анализ категорий “паттерн” и “метпаттерн”» Д. Євзрезова, Б. Майера (2006), «Дефініція патерну в аспекті фольклористики» І. Грищенко (2011), «Паттерн как объект исследования культурной антропологии» (2017) Т. Зайдаль. «Концепти «героїчного ентузіаста», «естетика» та «справжнього митця» О. Поліщук.

Окремі вчені, такі як, наприклад, А. Приходько та О. Смольницька, присвятили озвученій проблемі серію статей і монографій. Внутрі цієї дискусії визрівали суто культурологічні ракурси. Різні вчені, звертаючись до досліджень патернів у спадщині їх попередників, відкривали вагомні методологічні і теоретичні перспективи. Вони в контексті теорії комунікації відходять від інтерпретації патерну у сенсі надмірності, натомість посилюють його як значення, як синоніму смислу. Внаслідок, науковці вказують на вдосконалення принципів антропологічного спостереження і опису, розробки диференціації патернів культурних систем, їх розпізнавання і конструювання.

У названих працях слушно зауважено про вплив патернів на властивості індивідуального і групового сприйняття інформації та про зворотній процес – прояви у сприйнятті патернів, як певних регулюючих механізмів. У

гуманітаристиці країн колишнього «соціалістичного табору» ці напрацювання відомі перекладом праць провідних західних культурологів, зокрема – публікації і дослідження «Восприятие и паттерны» Е. де Боно (1976), «Прагматика человеческих коммуникаций. Изучение паттернов, патологий и парадоксов» П. Вацлавіка (2000), «Модели культуры» Р. Бенедикт (2005). Такого роду пізнання різних площин і ракурсів культурно-соціальних реалій на певному етапі відкрило потребу осмислення участі патернів у глибинних соціально-комунікаційних та культурно-інтегруючих процесах. Також дослідники навіть прийшли до висновку, що поняття «соціальний патерн» визначає особливості цивілізації.

Надзвичайну роль у механізмах дії патернів відігравали ментальні і культурні **архетипи**, як опорні складові елементів суспільної свідомості, що унаочнюється в процесі аналізу багатьох праць, котрі присвячені вивченню різних історичних етапів розвитку культур певних країн. Із величезного масиву наукової літератури нами було обрано кілька наближених до предмету видань. Базовий рівень, у ході вивчення якого було усвідомлено різні аспекти дії архетипів, становили праці К. Г. Юнга [401–407]. А оскільки одне із завдань полягало в осмисленні форм суспільної регуляторної системи, то такими виявились праці «Об архетипах коллективного бессознательного» [403] і «Паттерны поведения и архетипы» [401] К. Г. Юнга, а також роботи присвячені проблемам взаємодії архетипів у міфологічній свідомості та їх проявів у міфопоетиці «Человек и его символы» [402] та «Душа и миф. Шесть архетипов» [405]. Також, попри розуміння слушності критики праці «Архетипный анализ: теория митів» Н. Фрая [364], корисним виявилось твердження вченого про подолання проблеми простору митцем, який відходить від засад масового мистецтва: «Оригінальний мистець знає, що коли глядачі вимагають подібності до предмета, то, звичайно, вони хочуть саме навпаки, тобто бажають мати подібність до художнього способу вираження, з яким вони знайомі» [364, с. 111]. Ця теза багато в чому прояснила засади масової хорової творчості, зокрема – її значення як міфоконструюючого елементу у системі маніпулювання масовою свідомістю, у

зв'язку із чим на певному етапі з праці «Архетипические паттерны в волшебных сказках» когнітивного аналітика М.-Л. фон Франц [366] були почерпнуті окремі тези щодо доцільності асоціативного підходу до певних композицій, котрі створені в різних формаціях та різних країнах.

Безумовно, що окрім них були використані праці дослідників кінця минулого століття і сьогодення, зокрема – «“Договор” и “вручение себя” как архетипические модели культуры» Ю. Лотмана (1993) [229], «Архетипный анализ: теория мифов» Н. Фрая (1996)[364], «Архетипи української культури» С. Кримського (1996) [206], «Архетипи в культурі у проекції на творчість сучасних українських композиторів» М. Северинової (2012) [323], «Архетиповий патерн “тінь” у народній прозі про іногородців І. Грищенко» (2011) [100]. Методологія простежених у цих роботах закономірностей, а також підходи у статтях «Обрядовість у хронотопі радянської культури: від традиційних до новітніх утворень» (2017) [314], «Культурна форма» та «культурний артефакт» у теоретичних модусах культурології» (2019) [316], «Міфопоетичні архетипи смислового топосу української народної художньої культури» (2019) [318] С. Садовенко та розвідках інших авторів сприяли тому, що однією із фундаментальних засад пропонованого дослідження було прийнято положення, що архетипи в різних текстах, у відособлених формах, у ланцюгових чи ієрархічних поєднаннях відіграють смислотворчу роль. Відтак виникла можливість усвідомити шлях до подолання українськими композиторами сформульованої Н. Фраєм проблеми простору шляхом елементарного відчуження від неї у «масових» композиціях [364, с.313].

Так, істотна підказка для розгортання авторської концепції крилася в наступному: за широкого розуміння (котре притаманне науковцям) архетипів, як постійно повторюваної ситуації, характеру або образу, вчені констатують їх властивість як інваріантних ядер ментальності, що видозмінюються відповідно до історичної ситуації згідно зі стереотипами «колективної пам'яті» відкривають шлях до ототожнення архетипів різних культурних (а отже, і мистецьких) сфер, як

синонімічних понять. Та серед величезної кількості наукових досліджень тільки у деяких вивчення архетипів здійснюється зі сторони специфічних музичних ракурсів.

У популярних працях знаходимо осмислення патернів у зв'язку зі сутністю і специфікою музичної свідомості на загальному, особливому та одиничному рівнях. Вчені обґрунтовують можливість перенесення реального переживання в символічне, перетворення буттєвих відчуттів і переживань в інтонаційні виміри знаку, символу й архетипу; вони простежують шлях перетворення інтоном, використовуваних у людській життєдіяльності, в етнокультурні музично-мовні еталони, символи і коди. Праці вчених відкрили перспективи міждисциплінарного суміжного вивчення проблеми свого часу Ці можливості стали реальними внаслідок осмислення все нових парадигм і нарощення їх значень, що породжували нові проблеми і нові реальності мови, а отже – і закономірності текстів, як певних феноменальних виявів культуротворення часу їх постання. Особливості цього етапу сприяли використанню положень таких праць, як «Соціокультурна роль тексту в Київській Русі» Н. Ветвінської (2008) [72], «„Харківський текст” 1920-х: обірвана спроба» Я. Цимбала (2010) [373], «Художні коди в морфології культури: опис текстів і деривація текстів» І. Юдкін-Ріпуна (2011) [400].

Осмислення цих феноменів як складових культурної системи, а тому присутніх на різних її рівнях, відбувалося на методологічній основі праць «Софійні символи буття» С. Кримського (2002) [205], «О редукции и развертывании знаковых систем (К проблеме «фрейдизм и семиотическая культурология»)» [237] і «Символ в системе культуры» [238] Ю. Лотмана (1992) та ін.

На попередньому етапі була обговорена і прийнята ідея про функціонування патернів на основі і завдяки механізмам масових стереотипів, як елементів національних *міфологем*, продуктивних для аргументування особистісної діяльності і поведінки. Тому значний пласт теоретичної бази стосувався виявів міфологічних чинників у суспільному житті і культурі (збірник статей «Миф —

имя — культура» Ю. Лотмана і Б. Успенського (1972) [243], «Мифологии» Р. Барта (1996) [18], «Аспекты мифа» М. Еліаде (2001) [418], «Душа и миф. Шесть архетипов» К.Г. Юнга (2004) [405]).

Особливо вагомими для розуміння взаємозв'язків між елементами міфів у творчості та ідеологією на контекстуально відповідному матеріалі були праці «Універсально-культурні структури міфологічних підвалин масової політичної свідомості» О. С. Кирилюк (2000) [161], «Активізація міфу у період кризи: особливості міфологем «війни» та «героя» Л. Й. Зубрицької (2016) [136], «Давня та сучасна соціальна міфотворчість: своєрідність творення та функціонування» Ю. В. Даниленко [114].

Внаслідок виникла необхідність для прояснення сутності самого терміну «міфологема» та культурно-історичних особливостей відповідних явищ, задля чого вивчалися такі розробки, як «Метафізичний сенс міфологеми землі у музичній шевченкіані («Прощай, світе, прощай, земле...»)» (2016) [150], «Міфологема землі в українській музиці у контексті весняної тематики: обрядовий і соціальний аспекти» (2016) [151] Х. Казимирів, «Діалектика міфологеми і нова міфологія музичного» (2006) [308] О. Рощенко, в котрих прояснювалась сутність самого терміну «міфологема» та культурно-історичних особливостей відповідних явищ; «Міфологеми: Воплощення невидимого мира» Дж. Холліса (2010) [369], «Міфологема: історія поняття в науковому дискурсі» І. Костюк (2011) [192], «Міфологема в контексті моделювання національної ідентичності» Р. Демчук (2017) [116].

У компаративістичному руслі заторкувалися і термінологічні аспекти. Доречно зауважити, що дискусії довкола гуманітарної термінологічної бази з різною інтенсивністю тривають вже кілька десятиліть (одна з перших яскравих полемічних праць – стаття «Криза термінологічної системи українського літературознавства чи криза наукової свідомості літературознавців?» Б. Клименка (2001) [167]. Це дозволяє з'ясувати часом несподівані сенси у нововведених

термінах, успішно використовувати їх в різних галузях і формувати ефективний галузевий тезаурус. Засвідчують активність цього процесу не тільки численні спеціалізовані словники та енциклопедії, а й такі методологічно значущі видання, як «Українське термінознавство» Т. Панько, І. Кочан, Г. Мацюк (1994) [291]. Термінологічним процесом у зону галузевих тезаурусів втягнуто і поняттєві метафори. Ракурси цієї проблеми зафіксовані, зокрема, у таких розробках, як «Концептуальна метафора як спосіб пізнання дійсності» О. Ткачик (2013) [350] чи Ю. Кравцової «Метафорическое моделирование мира в художественном тексте: семантико-когнитивный анализ» (2014) [202].

Загальні праці із національної міфології – «Первісна міфологія українського фольклору» В. Давидюка (2005) [112], «Міфологема землі в українській музиці у контексті весняної тематики: обрядовий і соціальний аспекти» Х. Казимирів (2016) [151]), осмислення міфологем як ціннісних і регулюючих факторів діяльності людини і суспільства («Базові слов'янські міфологеми та їхні прояви в учинковій активності суб'єкта» М. Дідуха (2011) [121]) – ставали основою для дослідження конкретних міфологем у зв'язку із творчістю певного поета. Ракурси цих неосяжних за кількісними показниками сфер висвітлено у ще більшій кількості наукових розробок. Серед них присвячені творчості Кобзаря статті «Поезія Тараса Шевченка в українській музиці: імена і жанри» Н. Костюк (2008) [197], «Просторінь Шевченкового слова» Ю. Барабаша (2011) [14], «Три складові фольклорної проєкції в поезії Тараса Шевченка» С. Грици (2013) [97], «“Садок вишневий...”: античний контекст шевченкового тексту» А. Содомори (2014) [337], «Метафізичний сенс міфологеми землі у музичній шевченкіані (“Прощай, світе, прощай, земле...”» Х. Казимирів (2016) [150]. Необхідно відзначити також роботи, котрі присвячені Лесі Українці – «Леся Українка і музика» Л. Ярославич (1978) [409], «Леся Українка і музика» С. Кочерги (1993) [200], «Музика як модус поетичної еволюції Лесі Українки» М. Наєнко (2007) [268], «Функції поезії Лесі Українки у камерно-

вокальних творах українських композиторів» Н. Цейко (2013) [372] тощо.

Вивчалися розробки з міфотворчості певних історичних періодів, наприклад – «Модерністські аспекти формування української музичної культури» О. Грачової (2013) [92] і при цьому враховувалися узагальнення з питань національного мистецтва у хронологічно виокремлених процесах («Національне як пріоритет у богослужбовій музичній культурі Західної України, європейської еміграції та північноамериканської діаспори 1930-х років» Н. Костюк (2019) [195]). Так викристалізовувалося розуміння одного з методів аналізу хорових творів як вияв синтетичного мислення і продуктів своєї епохи.

Оскільки, як щойно зазначалося, патерни значною мірою функціонують завдяки ідеологічним стереотипам в культурі, значна увага була присвячена осмисленню *ідеологем*, як поняття і явища. Окрім вищезгаданих праць із розрізнення їх сенсів та вивчення ідеології як суспільно- і культуротворчих факторів¹, вельми цікаві матеріали для виокремлення ідеологем хорової творчості були почерпнуті з тогочасних джерел, наприклад, статей «Пролетарський фронт в українській музиці» (1930) [50] і «На варті Дніпрельстанів» (1933) [48] В. Борисова, його ж «Як я працюю над червоноармійською піснею» (1932) [51] і «Про обробку народної пісні» (1937) [49], «На шляхах до масової пролетарської пісні» (1931) Ю. Янчука [408], вступна стаття З. Лиська «Наша дума, наша пісня не вмре, не загине» до «Великого співаника “Червоної калини”» (1937) [224], «Президія ЦП ВУТОРМУ. Лист до редакції “Музика масам”» (1930) [300] та ін. З іншої сторони, уявлення про такі процеси конкретизувалися на підставі систематизації даних Ю. Лотмана («Каноническое искусство как информационный парадокс» (1992) [232]), С. Єрмоленко («“Садок вишневий коло хати...” – символ української

¹ «Соціодіагностичний ракурс української ментальності» В. Крячка (2012) [210], «Фольклорна свідомість етносу як ментальний конструкт» І. Кімакович (2015) [166], «Ідеологія Українських Січових Стрільців крізь призму їхньої атрибутики» М. Лазаровича (2017) [215], «Конструювання пам'яті “нової людини” у 1920-х – 1930-х рр. (на матеріалах УСРР)» О. Клименко (2019) [168].

ідентичності» (2014) [127]) та інших вчених. Було використано аналітичний огляд значного блоку музичного матеріалу, а підходи й узагальнення, дозволили висловити припущення про принципову відповідність таких формул з ідеологемами принаймні на семантичному рівні.

Важливу роль було надано напрацюванням, в котрих аналізується масова і національна свідомість та їх вияви у мистецтві. До цієї сфери належать положення таких праць, як «Соціальне призначення мистецтва як системоутворювальний чинник національної художньої культури» Ю. Афанасьєва (2010) [11], «Український національний характер та культурний час у культурологічному вимірі» О. Доманської (2016) [123], «Культура України в глобалізаційно-цивілізаційному вимірі (історико-методологічні аспекти)» (2011) [384] і «Культурологія та компаративістика: методологічні трансформації» (2011) [386] В. Шейко, «Ментальність як ідентифікаційне поняття у матриці української культури» (2017) [117] Р. Демчука.

Внаслідок, бачення патерну переосмислюється на комплексному рівні: на сьогодні існують спроби тлумачення терміну як певних культурних феноменів, прояви яких вбачаються у соціально-стандартизуючих та ідеальних механізмах. У минулому цей шлях було застосовано для осмислення таких явищ, як «архетипи», «міфологеми» тощо.

Для уточнення потрібно було звернутися до розробки з проблем культурологічних закономірностей і феноменів; від першої праці, котра стосувалась патернів – «Модели культуры» Р. Бенедикт [28], а також значно пізніших систематизуючих узагальнень («Фундаментальные характеристики культуры» Дж. П. Мьордока (1997) [258], до теоретичної бази дослідження увійшли й інші фундаментальні комплексні дослідження. Це – «Концепция культуры и некоторые ошибки в ее изучении» Д. Бідні (1997) [32], «Конфигурации развития культуры» А. Л. Крёбера (1997) [421], «Аналітична філософія культури» М. Поповича (2009) [298]. Різноманітність аспектів, які постають при

культурологічному підході до обраного предмету, зумовили необхідність поглибленого осмислення шляхів і напрямів дослідження.

Відповідно до цього вивчалися інтерпретації понять і методологічних принципів культурологічного аналізу (М. Черниш ([379]) і культурологічної компаративістики (В. Шейко [386]). Виявилось корисним охоплення таких культурологічних вимірів, як вивчення мистецтва крізь призму соціальних аспектів його побутування (В. Судакова [343; 344], О. Шевченко [381]), культурний простір, модуси і форми (М. Наумова [277]), механізми і детермінанти (В. Судакова [344]). У цьому продуктивному напрямі вивчення патернів було висловлено і доведено припущення, що культурний простір – це ансамбль соціальних позицій, на яких взаємодіють соціальні актори», виробляючи і відтворюючи культурні продукти. В культурному просторі вчені виокремлюють п'ять верств – соціальних позицій; відповідних патернів діяльності і патернів поведінки і мислення; соціальних акторів; продуктів реалізованих патернів; духовних продуктів реалізованих патернів.

Врешті, оскільки необхідно було осягати прояви патернів як явищ універсального організуючого виміру, нагальним було ввести в теоретичну базу праці з історії та теорії масової культури, зокрема музичної, та репрезентуючих її жанрів. Певний блок цієї сфери наукової літератури стосувався жанрів, які найбільш активно і цілеспрямовано сприяли поширенню патернів державних ідеологій. Передусім це стосується *масової пісенності*, вивчення якої донедавна було на маргінесі музикознавства. Втім, на сьогодні у цій сфері вже є значні напрацювання, зокрема – здійснено принципові перегляди жанрової ієрархії і побутування самого жанру. В науковій літературі зазначають, зокрема, у роботі «Семиозис советской массовой песни» Є. Капичини (2014) [154] : «... радянська масова пісня («... в широкому сенсі, це сольна або хорова пісня, створена професійним композитором і розрахована на масове поширення в суспільному житті або домашньому побуті» – конкретизація з цієї ж праці. – ...) стає провідним

жанром музичної культури, що культивувався владою та ідеологією. Вперше пісенний жанр, призначений для широкого побутування в усіх прошарках суспільства, стає повноправною областю композиторської творчості ... як основний, провідний жанр масової музичної культури» [154, с. 215].

Поглиблене осмислення особливостей цього блоку, котре зумовлене необхідністю редукції джерел, відбувалося на основі теорії жанрів «Музичні жанри: класифікаційні проблеми» Н. Костюк (2007) [194], «Когнітивна жанрологія та поетика» Т. Бовсунівської (2010) [36]. Важливу частку методологічних підходів було почерпнуто з досліджень жанрів, виконаних у зв'язку із соціокультурним і політичним контекстом, зокрема – «Авторская песня как жанровая лаборатория “социализма с человеческим лицом”» Р. Джагалова (2009) [119], «Хорова франкіана: соціокультурний та жанрово-стильовий виміри» Л. Немцової (2017) [281]. Розширення кола бачення цього питання стало можливим завдяки вивченню таких матеріалів, як вступна стаття О. Кузьменко до видання «Стрілецькі пісні» (2005) [342], «Перша антологія хорової обробки української пісні в Галичині: Великий співаник “Червоної Калини”» Н. Кобрин (2012) [169], «Пісенна спадщина композиторів стрілецької доби та її роль у національно-патріотичному вихованні учнівської молоді» П. Гушоватого (2018) [110], «Пісня композиторська» В. Кузик (2018) [211], «Пісні літературного походження» (2018) [382] і «Пісні УПА» (2018) [383] Ок. Шевчук.

Внаслідок специфіки предмету істотно вагомішими дослідженнями стали розробки з питань **музичного смислотворення, семантики і семіотики**, що сприяють виявленню багатьох прихованих нюансів. Безумовно, це праці очільника Тартуської школи Ю. Лотмана: опубліковані 1992-го року статті «Символ в системі культури» [238], «О двух моделях коммуникации в системе культуры» [236], «Динамическая модель семиотической системы» [230], «К построению теории взаимодействия культур (семиотический аспект)» [231], «Каноническое искусство как информационный парадокс» [232], «О редукции и развертывании знаковых

систем (К проблеме «фрейдизм и семиотическая культурология»)» [237], а також збірник статей «Семиосфера» (2010) [240].

Особливо потрібно наголосити на значенні тих робіт, котрі розкривають функції музичних тем, проблеми змісту в музиці, музично-інформаційне поле, еволюційні процеси в мистецтві, поняття конотації, поетику музичної композиції, звукоорганізацію музики ХХ століття.

Також до теоретичної основи дослідження увійшли наукові праці з питань філософсько-естетичного та мистецтвознавчого осмислення в обох ареалах явищ і тенденцій міжвоєнного періоду. Характер матеріалу зумовив апелювання до такої праці, як «Філософсько-методологічні засади музичної естетики» Т. Гуменюк (2010) [108]. Оскільки було враховано те, що у функціонуванні патернів, які визначали суть різних етнічно-ментальних і культурно-суспільних явищ та тенденцій, вагому роль відігравали зумовлені особливостями суспільної культури естетичні чинники, було застосовано положення таких досліджень, як «Модерністичні тенденції у творчості українських композиторів Львова 20-30-х рр. ХХ ст.: естетичні та стильові ознаки в контексті епохи» Р. Стельмашука (2003) [341], «Художньо-естетичні здобутки «Празької школи» в контексті творчих пошуків українських композиторів Галичини кінця ХІХ – першої половини ХХ століття» С. Бедакової (2006) [26], «Концепти «героїчного ентузіаста», «естетика» та «справжнього митця»: естетичний аналіз» О. Поліщук (2009) [296], «Естетико-психологічні особливості сугестії як феномену художньої творчості» І. Вернудіної (2010) [71], «Образ землі у творах забутих українських новелістів 1920-х рр.: семантично-функціональні аспекти» С. Ленської (2013) [222] та ін.

У щільному зв'язку з концептами перебувають конкретні образи, які також змінюють свої сенси і семантику відповідно до культурно-соціальних контекстів. Серед робіт теоретичної основи цього блоку – «Алхимия дискурса. Образ, звук и психическое» (2005) П. Кюглера [214], «Бріколаж як механізм створення образу чужого в просторі культури» (2011) О. Довгополової [122], «Корпусний аналіз

текстів і художні образи» (2012) І. Юдкіна [399], «Когерентність образу: до проблеми інформаційної природи мистецького явища» (2017) Р. Крохмального [209].

Розмежування інтерпретаційних аспектів, узгодження і диференціація семантичних аспектів, символів і архетипів у різних патернах значною мірою відбувалося завдяки, знову ж таки, осмисленню специфіки і типології концептів. Один напрям у цій царині утворювали праці, котрі присвячені висвітленню відмінностей концептів від інших суміжних термінів та явищ, зокрема – «“Концепт” та “концептуалізація” у сучасному літературознавстві» М. Маркової (2007) [253], «Мовний образ, концепт, вербальний символ і їх функціонування в художньому тексті» Х. Щепанської (2012) [397].

Розуміння принципів типології концептів було почерпнуто з праці «Історіософія в українській культурі: від концепту до концепції» К. Кислюк (2008) [160]. Враховувалося, що саме концептуалізація впливає на розгортання мовленнєвих, культуротворчих, мистецьких, ментальних та інших процесів («Зв'язок концептуальної та мовної картини світу з етнічною ментальністю» К. Красовської (2009) [203]).

Культурологічні перспективи виявляють досі прихований потенціал і в таких загально застосовуваних теоретико-методологічних царинах, як *теорія інтонації*. Наприклад, врахування масових хорів у системі національної творчості, як рівнорядних об'єктів культурного процесу, зумовлено вагомими причинами, котрі нещодавно отримали обґрунтування щодо вібрацій культури епохи та пов'язану із ними чутливість звукоорганізації. Кожному історичному періоду притаманні свої вібрації та сворідне виявлення попереднього досвіду тієї чи іншої культури на різних етапах історичного існування.

Музичне мислення – окрема проблема, яка враховувалась і при аналізі авторських інтерпретацій різних текстів, і самих текстів як виявів специфічного мислення певної епохи чи певного етносу. Серед базових праць цієї сфери у

теоретичній базі дисертації – «Естетико-психологічні особливості сугестії як феномену художньої творчості» І. Вернудіної (2010) [71], «“Абсурдна свідомість” у мистецтві ХХ століття» Є. Миропольської (2010) [260].

У згаданих працях теоретичне значення має положення про те, що аналогічно до вербальної мови, звукоорганізація, котра виражає музичну думку та має певні граматичні форми, котрі відрізняються естетичною досконалістю, а також вона є носієм інформації, котра є способом спілкування між людьми вимагає глибокого осмислення зв'язків її елементів, наповнених певним значенням.

Семіотичний ракурс дослідження дозволяє зробити ще один крок на шляху пізнання висотної системи не тільки з позицій логічної організації, але і з точки зору змістовних, комунікативних сторін» [259, с. 3]. У деяких працях на семіотичній основі вивчалось вельми важливе для розуміння патернів питання про масову культуру, як про особливе середовище, в котрому конструюються й імпліціюються певні смислові структури, а також моделі розпізнання значень і текстів широкою аудиторією. Те ж стосується відповідних мистецьких пластів («Массовая литература как историко-культурная проблема» Ю. Лотмана (1993) [235]. Отже, саме розуміння її як середовища, в якому явища і знаки утворюють певні системи, до певної міри знімає дисбаланс між масовими і елітними жанрами. На цій же основі в ті сфери теорії інтонації, що задіяні у пропонованій праці, принесено твердження про можливість погляду на радянську масову пісенність не як комплекс з уже усталеними знаками, а як процес семіозиса, в ході якого реципієнт виявляє в деяких об'єктах знакові функції й інтерпретує їх відповідно до певної системи правил (кодів), прийнятих в системі масової культури. Цю концепцію розширено за рахунок осягнення відповідностей в інших жанрових сферах, оскільки в сукупності етичних та естетичних ознак синтезувалися смисли рівнів, концептуальних для різних державних утворень і суспільств. Відтак структурування смислів виходить за межі суто музичної чи синтетично вербально-музичної царини. Підстави для посилення цих припущень запозичено і у праці «Інтонаційний образ світу як

категорія історичного музикознавства» Ю. Чекана (2011) [376].

Цінними в аспекті осмислення того, як бачили і оцінювали тогочасні процеси їх сучасники, були праці «Історія української музики» М. Грінченка (1922) [102], «Музыкальное творчество Украины» В. Борисова (1929) [47], «Українська музика: історико-критичний огляд» А. Рудницького (1963) [310], а також кілька авторських та академічна версії «Історії української музики» [148].

Закономірно, що вивчалися також матеріали щодо творчості окремих українських композиторів і процесів. А оскільки патерни не можуть існувати у цілковитому відриві від віковичних традицій певних ареалів, хоча іноді державна ідеологія дистанціюється від таких основ, ігнорує чи навіть знищує їх, повноту деяких спостережень й об'єктивність узагальнень, необхідно було вивіряти на основі фольклористичних праць. Тому до теоретичної бази увійшли наукові напрацювання від «Мітологема “сонця” в українських народних віруваннях та візантійсько-гелліністичний культурний цикл» В. Петрова (1927) [292] до «Хрестоматія з українського музичного фольклору (з поясненнями та коментарями)» А. Іваницького (2008) [139], «Етно-ментальний дуалізм духовно-релігійних виявів української сакральної традиції» С. Хрипко (2011) [371] та інших праць.

Наукова новизна отриманих результатів.

Було виявлено масштабність перетворень у типовій до того часу жанрово-стильовій системі. Злиття поширених патернів з ідеологією відбувалося як внаслідок задоволення запитів широких верств «будівників нового життя», так і справжньої творчої підтримки окремими композиторами реорганізації суспільства, що сприймалась як розрив зі «старим світом» і подолання руїни громадянських протистоянь. Соціокультурна специфіка хорів для масового виконання значною мірою була зумовлена їх пісенними і романсовими джерелами. При цьому, і спрямована для масового співу, і для академічного хорового виконання творчість містила агітаційні чинники, що підпорядковували жанрові ресурси і стилістику.

Тяжіння до плакатності, очевидності гасел, недвозначності смислів було пануючою рисою, що іноді, як було виявлено, ставало характерною прикметою навіть хорів на основі текстів українських класиків поетів-класиків. Найважливішими були патерни *державності* й *національного*, задля яких напрацьовувалися нові міфологеми і оновлювався тезаурус інтонаційного змісту. У цьому сенсі ідеї і концепції обраних творів глибоко симптоматичні для визначення ієрархії та взаємодії ідеологічних концептів у житті суспільства. Водночас були простежені такі якості патерну, як організуючої сили культурного процесу, як прояви взаємозв'язку множинності елементів, стереотипність (шаблонність), концептуальність тощо. Виявлені спільні образно-тематичні кліше, концепти і навіть гасла спростовують усталений в українській музичній культурології погляд на українську музичну творчість міжвоєнного періоду як цілковито дистанційовані між собою культурно-мистецькі системи.

У дисертації вперше:

- встановлено класифікацію наукових підходів до проблеми патернів у гуманітарній сфері та систематизовано його культурологічні інтерпретації відповідно до кола проблематики;
- виокремлено образно-тематичні кліше і жанрові моделі у хоровій творчості композиторів УСРР-УРСР для масового виконання;
- вивчено прояви злиття патернів з ідеологією у академічній творчості різних тематичних сфер цього ареалу;
- розглянуто патерни хорової музики у творчості українських композиторів західних теренів у зв'язку з актуальними для цього періоду міфологемами;
- підсумовано концептуальні вияви естетики суспільної культури у патернах українській хоровій творчості міжвоєнного періоду;
- на семіотичному рівні музичного мистецтва простежено концептуальні вияви ідеологічної та культурно-естетичної організації суспільств різних

державних типів;

- аналіз творчості здійснено з огляду не тільки на ідеологічні компоненти, а й їх організуючі структури – патерни;
- в українському музичному мистецтві виявлено культуротворчу систему патернів;
- проаналізовано репрезентативні для тогочасних тенденцій у хоровій творчості твори як типологічно яскраві зразки суспільної культури;
- створено вагому теоретичну базу для подальшого різностороннього вивчення предмету.

Подальшого розвитку набуло знання про українську хорову творчість 1920-1930-х років (зокрема – такі дистанційовані між собою у той час її площини, як масовий аматорський спів і академічне виконавство), а також диференціацію ідеологічних патернів та форми і різновиди їх втілення у музичній творчості. У свою чергу це сприяло розвитку концептуальних узгоджень з питань музичного смислотворення, семантики і семіотики у руслі розвитку теорії інтонації.

Уточнено:

- підходи до вивчення ментальних і культурних архетипів як опорних елементів суспільної свідомості;
- розуміння функціонування патернів у зв'язку зі стереотипами масової свідомості і виявами міфологічних чинників у суспільному житті;
- інтерпретації понять і методологічних принципів культурологічного аналізу і компаративістики відповідно до предмету дисертації;
- обґрунтування наукової актуальності поетико- і музично-семіотичних проблем з культурологічного ракурсу, зокрема – споріднення інтонаційних модулів різних рівнів з патернами.

Загальне теоретичне значення роботи зумовлено можливістю перспективного їх використання у культурологічних та історіографічних працях задля розширення можливостей уточнення і перегляду багатьох, на сьогодні вже

сумнівних, положень. Загалом же введення аналітичних даних і підсумкових матеріалів у науковий обіг сприятиме поглибленому розвитку теорії патернів у культурології загалом та її мистецтвознавчому напрямі зокрема.

Практичне значення результатів дисертації визначається доцільністю їх використання в лекційних і навчальних курсах «Історія української музики», «Хорознавство», «Аналіз музичних творів», «Історія і теорія культури». Перспективність їх залучення у культурологічних та історіографічних працях зумовлено розширенням можливостей уточнення і перегляду багатьох, на сьогодні вже сумнівних, положень. Загалом же введення аналітичних даних і підсумкових матеріалів у науковий обіг сприятиме поглибленому розвитку теорії патернів у культурології загалом та її мистецтвознавчому напрямі, зокрема.

Апробація роботи. Дисертація обговорювалась на засіданнях кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва.

Основні положення публічно оприлюднені в наукових доповідях на міжнародних і всеукраїнських науково-практичних конференціях (всього 12): звітні наукові конференції викладачів, докторантів та аспірантів Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника – 6 (04.04.2018 р; 16.03.2019 р; 08.04.2020 р.; 15.03.2021 р.; 05.04.2022 р.; 06.04.2023 р.); III Міжнародна науково-практична конференція «Topical Issues of modern Science Sociand Education» (Харків, 03-05.10.2021 р.); Перша всеукраїнська науково-практична дистанційна конференція «Музична освіта в Україні: стан, проблеми, перспективи розвитку» (Івано-Франківськ, 24-25.11.2022 р.); VII Міжнародна науково-практична дистанційна конференція «European Scientific Congres» (Мадрид, Іспанія, 22.07.2023 р.); XII Міжнародна науково-практична дистанційна конференція «Scienceand Innovation of modern World» (Лондон, Великобританія, 10-12.08.2023 р.); VI Міжнародна науково-практична конференція «Modern Problems of Science, Education and Society» (Київ, 14-16.08.2023 р.); Дванадцята Міжнародна науково-практична конференція «Scientific Progress: Innovations, Achievenents Prospects»

(Німеччина, Мюнхен. 21-23.08.2023 р.)

Публікації. Основні матеріали та висновки дослідження містяться в 10 одноосібних публікаціях, серед яких дві статті – у спеціалізованих фахових виданнях, затверджених МОН України, одна стаття – у зарубіжних фахових періодичних виданнях (Польща, Люблін), одна стаття – у виданні, що індексується в міжнародних наукометричних базах (Чехія) та 6 – в інших виданнях.

Структура роботи. Дисертація складається із Анотацій, Вступу, трьох основних Розділів (7 підрозділів), Висновків, Списку використаних джерел (40 сторінок). Загальний обсяг роботи – 227 сторінок, з них основного тексту – 157 сторінок. Список використаних джерел містить 429 покажчиків (з них іноземними мовами – 17).

РОЗДІЛ 1. ПАТЕРН: ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТЕРМІНУ І ЗАСТОСУВАННЯ ПОНЯТТЯ В НАУКОВІЙ ЛІТЕРАТУРІ ГУМАНІТАРНОЇ СФЕРИ

1. 1. Походження терміну «патерн» і його культурологічні інтерпретації.

Міждисциплінарна взаємодія привела до активного використання терміну «патерн» в культурології, зокрема – в її музично-історичному і музично-теоретичному напрямках. Активності його впровадження у ці сфери сприяє дещо розмитий сенс самого терміну, запозиченого з біології і психології (поведінкові патерни-взірці; візуальні (зокрема, фрактальні), слухові, текстові патерни тощо). Така «розмитість» утворює характерну рису сучасної гуманітаристики, схильної до запозичення і адаптації багатьох термінів різних сфер, що утворює полісемантичність термінів і понять. Визначення таких понять як «культура», «традиція», «парадигма» у базових словниках різноманітне і тлумачиться різними вченими по своєму. Вже меншими є розходження у тлумаченні «музичної форми», «періоду», «теми», хоча трактування також різне. Тому необхідно прийти до якогось консенсусу. В оригінальній мові значення терміну варіюється в діапазоні від «взірець», «норма», «шаблон», «модель», «форма» до «схема».

Умовність такого і наступних ототожнень чітко простежуються за конкретизації наведених далі термінів. Наприклад, у філософському словнику [режим доступу <https://9.slovaronline.com/articles/%D0%92-%D0%92%D0%97/page-1>] термін «взірець» застосовується у різних сенсах і контекстах: 1) «об’єктивна, безособова, існуюча реально і вічно ідея, яка виступає, як свого роду принцип, зразок, модель, що породжує прекрасні речі» 2) як протиставлені «пізнавально-аналітичному підходу до дійсності, властиві для типізації» норми-взірці; 3) «взірець, принцип створення прекрасних речей, що сприймаються чуттєво», який ототожнений з ідеєю краси, що, у свою чергу, виражає сутність прекрасного.

Типовою є ситуація, так би мовити, дзеркального посилання на це поняття

для пояснення суті іншого терміну. Так, у цитованому словнику походження поняття «норми художні» як історично сформованих способів і правил, на основі яких створюються твори мистецтва, виводиться від латинського «norma» – керівництво, правило, взірць. Серед галузі застосувань терміну є і визначення «The Divine Pattern». Адріан Ебенс коментує його так: «Все, що ми отримуємо в цьому житті, приходить до нас через божественний зразок. Ця закономірність розкривається нам особами Отця і Сина. Цей божественний зразок знаходить своє джерело у Отця, "Котрого все є", а потім передається нам через людину Христа "Ким є все". Для нас, як одержувачів цих благ, життєво важливо чітко розрізнити особистість та індивідуальність кожної людини за цим божественним патерном» [417, р. 1].

З часу введення у науковий тезаурус терміну «патерн» і закріплення за ним понятійного статусу активізувалися його міждисциплінарні властивості. Оскільки термін використовується в контексті окремих дисциплін, він постійно піддається значним мутаціям на смисловому рівні, а це вказує на різноманітність трактування, котре пов'язане із особливостями мовного перекладу, а також із певними традиціями мовного використання. Тому на загальнонауковому рівні його адекватно тлумачити складно.

В науковій літературі виокремлено кількісно доволі значну групу *патернів культурно-історичного процесу*, їхні проблемні особливості, предметні сфери різних дисциплін з котрими вони взаємодіють та створюють своєрідну специфіку історичного процесу. Зокрема, у 1950–1960-х роках у ході поглиблення інтерпретації терміну виникла проблема з його відмежуванням від поняття «model» («модель», «макет», «шаблон», «зразок», «еталон»). Це ускладнило трактування зазначених термінів, тим паче, що в роботах американських культур антропологія під “моделлю” слід розуміти “патерн” як “**конфігурацію культури**”, а не спрощену характеристику якогось процесу.

У наступне десятиліття Грегорі Бейтсон у працях «Екологія розуму» («Steps

to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology»; 1972) [24] та «Розум і природа: неминуча єдність» («Mind and Nature: a necessary unity»; 1979) [22] на основі даних морфології, антропології, гештальтпсихології, теорії комунікацій та інших наук розширив інтерпретацію терміну для позначення принципу організації будь-яких явищ. На сьогодні у науковій практиці поширеними є тлумачення терміну як «характеристики стійких параметрів», «цілісність», «взаємопов'язана множина елементів», «стереотип», «інтелектуальний концепт» тощо. Аналізуючи присутні у терміні смислові нюанси і спираючись на його інтерпретацію, Ф. Капра стверджує, що патерн – принцип організації, котрий забезпечує виникнення стійкої конфігурації будь-якої системи внаслідок впорядкування взаємовідносин між її компонентами [153].

На початку ХХ століття багато вчених інтерпретувало патерн як «внутрішню характеристику будь-якого пізнавального гештальту, як приховану засаду, що забезпечує його зовнішню форму» [300, с.47]. У різних контекстах виявляються основні функції патернів – аксіологічні (передачі духовних цінностей шляхом їх повторення), регулятивні (стабілізація цінностей у співдії дозволів і заборон), пізнавальні (проявлення світоорганізуючих закономірностей) і естетичні (формування аксіоматичного сприйняття краси, потворності тощо).

При цьому, як у випадку з «моделлю», характерним явищем є спорідненість поняття з іншими наближеними термінами у певних контекстах та в залежності від ситуативних інтерпретацій тих чи інших феноменів, так, у випадку одного із класів патернів – «патерна культури» (*англ.* cultural pattern; *нім.* Kulturmuster) – виникає певний аналог із сенсом «концепту». Його тлумачення походить від *пізньолатинського* «conceptus» (думка, уява, поняття), а сенс у контексті концептуалізму наближений до певної ірраціональної концепції. Адже вербалізовані сліди концепту можуть бути презентовані у вигляді текстів. Втім, остаточне з'ясування об'єднуючих і розмежовуючих якостей цих понять ще не відбулося. Ірина Костюк, наприклад, обґрунтовує відсутність утвердженого та

усталеного тлумачення поняття «концепт», «що набуло відносно широкого розповсюдження, навіть стало об'єктом вивчення в сучасних наукових дослідженнях» [192, с. 411], мігруванням тотожних пояснень у опублікованих матеріалах. Серед них, зокрема, найчастіше трактують концепт як: «багатовимірне утворення в колективній свідомості, що побутує у мовному середовищі в тій чи іншій мовній формі» [424, с. 6-7]; концепт як «інтелектуальний стрижень, що з'єднує твір у формі образних знаків, а водночас є побудником творення символів, метафор, з'єднуючи невідповідні поняття в несподіваному ракурсі й тим наповнюючи твір поглибленим змістом. Це свідоме оперування культурним спадком попередніх епох через використання загальноприйнятих, загальнолюдських і національних смислів» [302, с. 91].

У диференціюванні патернів більшою інформативністю володіють художні концепти, «оскільки, окрім самого поняття, він індукує в нашій свідомості додаткові асоціації» [192, с. 411] і «творчо репрезентується різноманітними образами, у художньому тексті реалізується в мовленні, у мистецтві — через конкретні образи, та закріплюється в культурних традиціях. Естетичну цінність концептів визначає їхня здатність до художньої асоціативності. Культурні концепти — це, передусім, ментальні сутності, у яких відображається “дух нації”, що визначає їхню антропоцентричність — орієнтованість на духовність, суб'єктивність, соціальність і, що особливо важливо, особисту сферу носія етнічної свідомості» [192, с. 411].

Та розмежування сенсів «патерн» і «концепт» все ж таки є принциповим. Так, поетологічні концепти давньогрецького театру в основних репрезентативних для нього жанрах (трагедії і комедії) – це цілком філософсько-естетичні за наповненням пафос, жах, співчуття, катарсис, прозріння, тоді як патернами виступають, з цілковитою візуально-функціональною визначеністю хор, оркестр, маска та інші, що походять із більш архаїчних часів і володіють ознаками стійкості, повторюваності та повсюдності. Тому, не зважаючи на складність синтезу

«індивідуально-авторського розуміння з традицією його загальноприйнятого (інколи й вузько національного чи регіонального) вживання, а також із загальнолюдською, первісно міфологічною моделлю світу» [192, с. 412] у структурі патерну, цей термін навіть за рівнем відрізняється від сенсу поняття «концепт». Натомість його співвідносність з термінами «архетип» і «міфологема» посилюється внаслідок того, що «зміст слова-концепту визначається всією сукупністю контекстів уживання і залежить від світоглядних домінант митця чи письменника» [192, с. 412]. Дія ж патернів не залежить від названих контекстів чи індивідуальних світоглядних домінант; навпаки, вони здатні активно впливати на такі наставлення і самі формувати контексти чи їх особливу сукупність, особливо якщо йдеться про патерни ідеологічного спрямування.

Висловлені різними вченими зауваження щодо аспектів узгоджень патернів і архетипів провокує звернення до проблеми міфологем як істотного фактору моделювання суспільно-громадянської і національної ідентичності. Внаслідок введення в дискурс праці поняття міфологеми, є доцільним попередньо звернутися до такого аспекту його родового поняття – міфу, котрий, так би мовити, візуалізує споріднення з патерном.

Свого часу М. Еліаде зауважив таку властивість міфу, як його прецедентність: «Кожен міф, який би він не був за своєю природою, розповідає про подію, що сталася в *illo tempore* (в той час. – переклад мій.), і в результаті є прецедентом і зразком для всіх дій і “ситуацій”, які повторюють цю подію. Кожен ритуал і кожна значима дія, яку робить людина, повторює міфічний архетип, який повторює це повторення мирського часу і поміщає людину в магічно-релігійний час, який не має жодного відношення до спадкоємності в істинному смислі, але утворює “вічне зараз” міфічного часу» [424, с. 429-430]. Але якщо «поряд з іншими магічно-релігійними переживаннями, міф змушує людину знову існувати в позачасовому періоді, який насправді є тимчасовим темпом, часом світанку і “раєм”, поза історією» [424, с. 430] і усвідомлюється принаймні як механізм такого

переходу в давньо-сакральний часо-простір, то патерни здебільшого не усвідомлюються і спрямовані на моделювання реальності, тобто реального часу і реального простору.

До такого підходу спонукає і бачення окремими дослідниками міфологеми як ментальної структури і як стисненої сюжетності, що поширюється «на всі культурні форми репрезентації образ/сюжет у дослідженні національної культури» [116, с. 55]. Якщо міфологема розглядається як ментальна структура, то вона може існувати як в тексті, так і поза ним, виступати складовою людської психіки і може активуватись у різних формах культуротворчості людини, тобто в традиціях, іграх, звичаях, ритуалах тощо.

Та навіть у визначеннях цього поняття присутні елементи, що споріднюють її з патерном. Класично вважається, що міфологеми – це смисли, котрі зосереджені в архетипах. В свою чергу архетипи об'єднують різноманітні специфічні міфологеми, забезпечуючи єдність людської етнокультури. Тому і архетип і міфологема – це елемент міфу. Серед ознак і функцій міфологеми виокремлено: відсутність потреби у розгортанні смислового наповнення; етнічна специфічність; історико-генетична і актуальна частини структури за загальної ретроспективності (певна відмінність, оскільки дія патернів спрямована також і в майбутнє).

Як і патерни, «міфологеми, що виступають як наративи, разом із філософемами, притчами, віруваннями констатують ідентичність поза теоретизацією та раціоналізацією. Універсальні міфологеми про “Батьківщину-Мати”, “колиску народу”, “богообранність”, “святий народ”, “історичну місію”, “вічність держави” та інші є актуальними для багатьох народів, що засвідчує архетиповість й фундаментальність зазначених культурних форм, їхню історичну вкоріненість [116, с. 55-56]. Ситуативно патерни у процесі відбору, актуалізації та усунення текстів з культурної пам'яті оперують міфологемами, завдяки яким у колективній свідомості певним подіям та іменам надається статус унікальності і неминущої цінності. Так, в період трансформування суспільної свідомості після

падіння СРСР у науковій лексиці від кінця 1980-х широко використовуються такі формулювання, як «міфологема Сталіна», «міфологема Мазепи», «міфологема гендеру», «міфологема смерті» тощо [192, с. 410].

Оборотність у минуле до традицій певної культури зумовлює апелювання міфологем до відповідних смислових рівнів і стереотипів колективної свідомості. У цьому випадку міфологеми споріднені із патерном: їх смислові рівні стабілізують реалії за принципом ототожнення з минулим і повторності архетипів. Та на цьому ґрунті створюється можливість маніпулювати ними; політична ситуативність спричиняє посилення у їх структурі функційності ідеологеми і, водночас, відчуття закономірної в історичному плині повторюваності, що на побутовому рівні виказує заданість (патерналізацію) процесу. З огляду на певні характеристики їхні провідні елементи, що відпрацювали свій активний термін, не виводяться з міфології соціуму, а інтегруються у нові міфологічні комплекси, що створює у стороннього спостерігача відчуття містичної повторюваності. Ця ж якість визначена, як основна, у тлумаченні Ю. Куряти: «Міфологема — термін для позначення стійких і повторюваних (підкреслення моє.) конструктів народної фантазії, що узагальнено відображають дійсність у вигляді чуттєво-конкретних персоніфікацій, сутностей, одушевлених істот, що мислилися архаїчною свідомістю як цілком реальні» [213, с. 229].

Це, як правило, міфологеми виникають на міфологічному патерні “сакрального простору”. Проте, міфологема у процесі конституювання набуває етнічної, регіональної, національної специфіки, адже при конкретному втіленні відчуває вплив національної картини світу» [116, с.76].

А отже, і міфологеми, і патерни культури виявляють ідеологічні властивості. Але патерни, на відміну від міфологем, концепційно сформульовані та, як і вони, надають матеріал для творчості внаслідок значно більшої свободи в комбінуванні з іншими патернами у творенні варіантів змісту певної концепції. Патерни при

поєднанні розгортають свій сумарний ідеологічний смисл.

На підставі визначення Х. Ортегою-і-Гассетом природи міфологеми як конкретно-образного, символічного способу відображення реальності і водночас формули комунікативного символічного засобу встановлення зв'язку з універсальними цінностями, в тому числі й самого міфу як ключа до інтерпретації інших культурних явищ [192, с. 406], і враховуючи її широке трактування як «мотиву, образу, що зберігає свій міфологічний зміст» [192, с. 406] логічно припустити, що міфологеми є ключем до розуміння також і патернів. І тому, як споріднене до архетипу явище, патерн є цілком імовірною наступною ланкою у наступній послідовності взаємозв'язків: «міфологема як певний образ є частковою щодо міфу, а міф є частковим щодо архетипу» [192, с. 407]. До того ж, специфіка базових функцій міфологем – пізнавальної (зокрема, у формі апріорного аргументу) і комунікативної, регулятивної (в тому числі естетичної), аксіологічної (відбіркової) і номінативної – також сприяє їх введенню в поле дії патернів.

Очевидно, що міфологема «як своєрідне продовження концепту», що «зберігає здатність функціонувати в множинній варіативності, у кожному конкретному випадку виражає стабільний зміст, пов'язаний з міфологічною свідомістю» [192, с. 414], також може виражати і зміст, викликаний актуальними реаліями недавнього минулого і сьогодення. У цьому випадку вона, відображаючи специфіку суспільної свідомості, посилюються чи послаблюються внаслідок ідеологічних зумовлень. Можна у науковому трактуванні знайти характеристику ідеологеми як одиниці і знаку ідеологічної системи, що має своє вербальне вираження. Також зустрічаються у формулюваннях інших вчених, котрі вирізняють закріплення у мові певного ідеологічного змісту. Все це пов'язується з конкретними історичними періодами і властивими для них ідеологемами. До прикладу, соціалізм, комунізм, диктатура пролетаріат, партія, ленінізм. Також нейтральні слова можуть переходити в ідеологічні, безумовно, що це відбувається штучно.

«Простота, доступність об'єднують міфологеми та ідеологеми, що створює

умови для їх трансформації та інтеграції ... Ідеологізація міфологеми відбувається зазвичай через реалізацію образу якоїсь надзвичайної особистості під впливом масової культури, існують навіть універсальні ідеологеми, що мігрують з культури в культуру та сприяють глобалізації свідомості» [192, с. 414].

Ефективність дії ідеологічних патернів як універсального, так і часткового рівнів виявляється у зниженні рівня критичного оцінювання подій та інформації, а неочевидність патернів породжує ймовірність сприйняття, а звідси маніпулювання індивідуальною і масовою свідомістю. Події історичного минулого у таких умовах значно легше набувають статусу міфологеми як дечого непідтвердженого, тоді як певні сучасні для спостерігача події можуть ідеалізуватись.

Чим активніших форм набуває використання таких патернів у певних історичних умовах, тим вищий рівень ідеологізації суспільства, а самі патерни набувають значення стереотипів. Прикладом є універсальний патерн тоталітарної ідеології, котрий заснований на підпорядкованості всіх рівнів суспільної та індивідуальної поведінки центральному концепту; ідеалізації «єдино-правильних» форм суспільних відносин як об'єктивних законів; потенційному знищенні «чужорідних» елементів у сфері її впливу за тенденції до розширення такого впливу включно з примусово-агресивними формами забезпечення його ефективності; спрямованості засобів масової пропаганди до формуванні специфічної індивідуальної свідомості, у якій прояви тоталітарного патерну сприймаються як непорушні константи.

Достатньо продуктивною виявилось ототожнення патернів з кодами, запропоноване у праці «Механізм розуму» («The Mechanism of Mind», 1969) Едварда де Боно: посиливши цю складову у процесі аналізу інформації, вчений обґрунтував їх роль у розгортанні асоціацій у різних ситуаціях. Було наголошено на механізмі запуску патернів саме завдяки таким кодам. Тому деякі патерни мають здатність домінувати над іншими, поглинати їх або об'єднуватись з ними; ці інші

внаслідок своєї порівняної слабкості втрачають актуальність, але не зникають.

Нестійкість семантичного простору терміну «патерн» і водночас багатоманітність феноменів, які цим терміном позначаються, відзначають багато науковців, зауважуючи, що патерни все ж мають свої типові характеристики, як зовнішню стійкість, цілісність; взаємозв'язану множинність елементів. У пліні нарощення частки використання терміну вирізнено біхевіористський (несвідомі акти мислення і поведінки, що лежать в основі культури і мають неусвідомлений практичний характер), структурно-ціннісний (форма / скелет культури, проявлена її ціннісно-смісловим змістом) і абстрактний (абстрактна конструкція, одиниця дослідження культури). У багатьох мистецтвознавчих дослідженнях термін «патерн» відокремлено від всіх вищевказаних за «втягнення» в нього цих значень. Виняток становлять праці з вузькоспеціальних стильових питань – наприклад, досліджень мінімалістичних композицій або стильових принципів джазу, що розуміють під цим терміном сенс свідомої або підсвідомої повторюваності або основи для реплікації.

Не менш істотні різночитання виникають у ході типологічного розрізнення патернів та фіксації їхніх властивостей. Так, культурологічна специфіка терміну, що в основному збереглася до сьогодні, була акцентована вже в першій культурологічній роботі з його послідовним використанням – книзі «Patterns of Culture» засновниці конфігураційного підходу до аналізу культур Рут Фултон Бенедикт (1934) [414]. Ця конфігураційність полягає у вибірковості основних елементів (естетичних уявлень і цінностей), як провідних характеристик для життєдіяльності особистостей і самого соціуму, і утворюючих його гештальт, тобто *генеральний культурний патерн*. До пояснення сенсу формулювання «універсальний культурний патерн» вдався А. Л. Крьюбер («Anthropology: Culture Patterns & Processes»; 1963): «... *універсальний патерн* ... нагадує зміст книги. Він скоріше розкриває для нас обсяг теми, ніж знайомить з його якісної сутністю....» [421, р. 119]. Такі погляди призвели до посилення теорії виведення патернів

культури за межі соціальної організації та ідеї розвитку процесів патернізації у надрах всіх рівнів культури за щільного зв'язку з ідеологіями.

Молодший послідовник Р. Ф. Бенедикт – британсько-американський антрополог і культуролог Грегорі Бейтсон прийшов до висновку про існування «*сполучного патерну*» («*connecting pattern*») як *метапатерну* («патерн патернів»). Виходячи з його обґрунтувань, метапатерн, як вияв найзагальніших правил, наділений значною гнучкістю і мобільністю: «Легко уявити, що ... кожен попередній сегмент може постачати інформацією наступний сегмент, що розвивається безпосередньо за ним. Така інформація може визначати орієнтацію, розмір і навіть форму нового сегмента. Дійсно, перший є також і попередником в часі і може служити квазілогічною моделлю для подальшого. Відносини між попередньою і наступною частинами будуть асиметричними і комплементарними» [22, с. 23].

Для розуміння дії патернів як елементів метапатерну в культурному процесі важливим є його твердження, висловлене в праці «*Steps to an Ecology of Mind*»: «Як правило, ... матеріал складається з послідовності або набору подій і об'єктів, що зазвичай є членами кінцевих множин – фонем і т. п. Ця послідовність вичленовується з інших нерелевантних подій або об'єктів, що відбуваються в тій же області простору-часу, за допомогою відношення сигнал / шум та інших характеристик. Якщо в отриманій послідовності відсутні деякі елементи, а одержувач здатний вгадати відсутні елементи з успіхом, що перевищує випадковий, то кажуть, що матеріал повідомлення містить «надмірність». Зазначалося, що при такому використанні термін «надмірність» фактично стає синонімом «патерну». Важливо зауважити, що цей патерн завжди допомагає одержувачу відрізнити сигнал від шуму. ... Я, однак, стверджуватиму, що «надмірність» – це, щонайменше, частковий синонім “сенсу”» [23, с. 130]. У цьому розумінні патерн виявляється спорідненим до лексеми: «Значення лексеми ... не є «точковим» і швидше утворює зону можливостей, допускаючи контекстуальну варіабельність» [23, с. 220], тобто

ту ж «надмірність».

На тлі аналізу впливу наукових парадигм на т. зв. парадигмальні патерни культурно-історичного процесу було визначено, що формування характеристик смислоутворюючих принципів культури відбувається в узгодженні з діяльнісними, етногенетичними, міфологічними і релігійними патернами мікроісторії. Констатуючи відсутність вичерпної типології патернів у галузі макроісторичних (це стосується і культурологічних) досліджень, вчені чітко виокремлюють кілька їх типів. До патернів **макроісторичної реальності** зараховують, наприклад, специфічний **патерн стабільності** (системно побудований; стійкий у просторово-часовому діапазоні і взаємодії з середовищем; заснований на простій регулярності; виразний за смисловим історичним спрямуванням). Натомість **«історично перехідний»** патерн є фрагментарним у структурі, мінливим і нестабільним у просторово-часовому діапазоні, виражаючим дезорієнтованість особистості в контексті перехідних процесів і песимістичним щодо історичної реальності. У цій же площині доцільно застосовувати поняття «соціальний патерн на підставі аналізу соціокультурних завдань інтелектуалів західної цивілізації і конкретизації їх у категоріях колективності, соціальної відповідальності, адресату діяльності та автономності. Щодо обраного нами для дослідження матеріалу у певному часовому відтинку це поняття доцільно конкретизувати до формулювання «громадянсько-соціальний патерн», оскільки воно точніше відтворює сенс елементів даної культурно-історичної ситуації. У такому підході ми спираємось на ідею адаптування універсальної термінології, висловлену Г. Бейтсоном: «Неможливо дати науковий опис місцевої культури англійськими словами, антрополог повинен розробити більш абстрактний словник, за допомогою якого можуть бути описані як наша власна, так і місцева культури» [23, с. 45].

Схожі позиції поділяв М. Еліаде, надаючи патернам значення класифікаційних моделей і, водночас, застосовуючи поняття «архетип» як синонімічне до них у праці «Патерни у порівняльному релігієзнавстві» («Patterns in

Comparative Religion»; 1958). На його погляд, *історичні патерни* є варіантами першопочаткових архетипів. Тому доцільно припустити, що основні серед них – патерни сакрального простору з центром і сакрального часу; архетипи Сонця, Місяця з відповідними культами і символікою; землі, жінки і родючості з їх культами, символікою відродження та інші – так чи інакше задіяні в різних культурних контекстах, де в умовах різних епох зв'язки між ними або активізуються, або послаблюються, а у їх взаємодії часто виникають заміщення за принципом тотожності. Відтак вкотре виникає момент повторності (буквальної чи ні), завдяки якому образи, їх групи і ситуації, в яких вони діють, набувають статусу патерну. Більше того: «завданням цього повторення було також забезпечити нормальність акта, узаконити його, надавши йому онтологічний статус; воно стало реальним лише за умови повторення архетипу. Тепер кожна дія, виконана примітивом, передбачає трансцендентну модель – його дії ефективні лише в тій мірі, в якій вони реальні, оскільки вони слідуєть патерну. Дія є одночасно церемонією (у тому сенсі, що робить людину частиною священної зони) і поштовхом до реальності» [424, р. 33].

У цьому сенсі повторюваність певних жанрів, їх інтонаційного і тематичного наповнення, варійована повторювана образність тощо, які сповнювали простір різноманітних святкувань і ушановувань пам'яті у міжвоєнний період, цілком чітко спрямовані до наслідувань і варіантних образно-тематичних втілень основних історичних патернів. Наполегливе дотримання таких свят усталювало їх стабільність, і водночас нарощувало суспільне прийняття необхідної для ідеологічної успішності ідеї та її атрибутів. При цьому показово, що їх форми на глибинному рівні представляли варіанти архаїчних культів: присутні особливо в радянських святах культу вождів, саможертвовної праці чи боротьби мимоволі вказують на те джерело, яке М. Еліаде вбачав у образі реальної або алегоричної людської жертви. Вчений пов'язував цей спосіб втілення патернів з церемоніями ініціації таємних товариств, яка, користуючись іншим не менш влучним висновком,

у її драматичному характері представляла собою «тривалий і складний міфологічний процес» [424, р. 97]. Ця аналогія читається й у такому твердженні вченого: «... важливим міфічним патерном є образ сонячних героїв, особливо поширених серед ... народів.., з яких, як правило, виникали народи, яким суджено “творити історію”» [424, с. 149]. Такий підхід прояснює, що поняття «культурний патерн» охоплює оціночну інформацію, тоді як роль патернів у певному середовищі і ситуації є функціональною. Цю функційність було зауважено вже на початковому етапі розробки теорії культурних патернів. Кларк Уїслер виводив властивості культурного патерну над структурними складовими самої культури і трактував його як універсальний шаблон, межі якого розвиток таких складових не може подолати.

1. 2. Застосування поняття «патерн» в мистецтвознавчій культурології: коло проблематики

Розмірковуючи над співвідношенням онтологічної моделі церковної музики та вільною художньою інтерпретацією тих самих об'єктів, тем, уявлень у позацерковній сфері, вчені часто застосовують поняття надструктурних характеристик. Вони ж належать, за їхньою думкою, до «первинної моделі» (в англійському тексті ймовірним перекладом є «pattern»), дослідження якої щільно пов'язане з поетико-теоретичним підходом саме до творів ХХ ст. На користь цього припущення вказують виокремлені вченими специфічні аспекти – покладені в основу вихідні тексти, ідеї, настрої онтологічного походження, сюжетно-фабульна композиція як втілення цих вихідних мотивів; вплив первинної моделі на структуру жанру і форми музичного твору. До того ж, принципи конструювання змінюються в залежності від надструктурної будови. І це з усією очевидністю споріднено з патерном, принаймні, на рівні безпосередньої асоціації. Варто звернути увагу на те,

що на якість такої взаємодії у процесі підготовки до творення божественних образів вказував і М. Еліаде: «письмовий символ і значення звуку разом утворюють патерн неперевершеної витонченості» [424, с. 179].

Такими патернами, що засновані на ідеологічних константах тих чи інших культур і скеровані до їх актуалізації у суспільному житті, постійно послуговуються в композиторській творчості. Вони можуть фігурувати у музичних текстах як цитати і, водночас, як певні частки художнього досвіду, що зафіксовані попередніми поколіннями. У західній художній творчості одна з форм втілення цієї ідеї – її персоніфікація у образі Мнемозини, як вічної пам'яті культури. До такого ракурсу сприйняття семантично характерних елементів музичного мистецтва, щоправда висловленого до смислового наповнення його зразків у зовсім іншому контексті (взаємовідношення інтонемі та інтонаційного хронотопу), апелює, наприклад, І. Коновалова, стверджуючи, що у музичній науці інтонаційний хронотоп, насамперед, пов'язаний з одиницею мелодійної інтонації в котрій закладений сенс музики [183]. На нашу думку, музично-мовна формула від контексту невіддільна у сприйнятті музичного тексту, а музична символіка є семантичними елементами. Різностильність, цитації, алюзії підвищують концептуальність твору, створюючи не тільки драматургію, а й глибинність смислотворення, що поглинаються патернами. Відбувається це внаслідок інформаційної специфіки музичного мислення, в якому генерується основна музична думка, викладається музична інформація, котрою володіють всі учасники процесу: композитор, виконавець і слухач. Інформаційний зміст – це не тільки матеріальні, але й духовні сутності музики, оскільки в образі емоційний і раціональний ряди зливаються в єдине ціле.

Елементом, яким активно послуговується умоглядний аналіз процесу поширення патернів, є музична лексема – **ідіома**. Важливо, що у певних умовах схожих до дії того чи іншого культурного патерну є принцип поширення ідіом, які поступово входять у парадигматику загального мовного ресурсу музики і

поширюються у різні історичні періоди. Доречно зауважити, що відбувається це значною мірою завдяки гнучкості таких музичних лексем у аспекті допущення певного маніпулювання (перестановок, варіантів) їх послідовністю в кінцевому тексті. Модель в музиці не співставляється ні з граматиною, ні зі словом. Інтонаційна фабула не володіє закріпленим значенням і це вказує на те, що необхідна для вербальної ідіоми жорстка послідовність одиниць-слів не є обов'язковою умовою існування музичної ідіоми, що допускає перестановки і варіанти. Такої думки притримується багато дослідників. Тому постає питання: за такої багатозначності музичних ідіом, наскільки ця якість впливає на певний патерн у сенсі збагачення чи примноження його значень. Адже апріорі зрозуміло, що патерн не потребує інтонаційної чи будь-якої іншої формально-композиційної усталеності як аналогу однозначності вербального формулювання. І, водночас, певні інтонації і у пізнаваному жанровому втіленні, і за активності жанрового моделювання цілком недвозначно вказують на семантику чи смисломоделювання певних патернів: наприклад, висхідна кварта, а тим більше, кількаразово повторювана, апелює до архетипу заклик, восхваляння та інших подібних джерел, а низхідне глісандо – переважно до патерну плачів.

Отже, патерни впливають на формування «метатексту» і суспільної, і музичної культури, а авторські «посилання» на них визначають загальну спрямованість і зміст творчості окремого художника. Водночас, патерн слугує формотворчим каркасом тексту-поток, оскільки дозволяє автору, спираючись на вже усталені моделі, вибудувати власну композицію. Беручи до уваги думку У. Еко щодо зв'язування певного роду патернів (патернів стимулу) із різними видами минулого досвіду у складному процесі інтеграції, ще більшої очевидності набуває ідея можливості використання цього поняття щодо музичних жанрів, як здобутків минулого і певних показових для тієї чи іншої ситуації культурно-мистецьких кліше. Аналогічна суголосність читається у визначенні Ф. Капрою ще одного класу патернів – патернів організації будь-якої системи, як конфігурації

взаємовідносин між її компонентами, які визначають істотні властивості цієї системи. Але саме патерни організації, які розпізнаються за умови втілення у фізичні структури і повинні бути «позначені і окреслені» [153], у багатьох випадках ймовірно розуміти як ідеологічні. Адже, «щоб зрозуміти патерн, ми повинні позначити конфігурацію взаємовідносин... Іншими словами, структура включає кількість, тоді як патерн включає якість» [153].

Таке бачення в мистецтвознавстві на матеріалі вивчення джазу в художній культурі постмодерну вже було констатоване дослідниками. Причому спочатку йдеться про те, що як ідея вона виникла в надрах мінімалізму і концептуалізму, а згодом поширилася на формотворчу сферу в межах скритих структур. У працях вчених цілком з технологічного огляду доводиться, що ідея патерна виникає із основ мінімалізму і концептуалізму, що є характерним для практики постмодернізму. Іншими словами – патерн виконує роль моделі, конструкції та елементарної художньої одиниці. Врешті наголошується на патернах як жанрових і стильових моделях, переданих минулими поколіннями.

Варіабельність застосування поняття на основі властивостей різних патернів – за констатації повторності як принципу їх функціонування – зумовило те, що саме поняття патерну у світовій науковій думці не обмежується тільки музичною творчістю ХХ ст. Наприклад, він зустрічається в *Preface* праці «Музика в Античності» («*Music in Antiquity. The Near East and the Mediterranean*», 2014) в контексті безперервного процесу передачі певних патернів від античності до сучасності переважно в літургічних практиках [414, р. 3]. Втім, у цьому дослідженні, як і Bathja Bayer [413, р. 79], патерн у певній (іудейській) традиції ототожнюється із візерунком-формулою, що може бути виокремлена представником іншої культурної практики за умови її очікуваності і усного втілення.

Б. Байєр (Bathja Bayer) у ході дослідження теоретичних аспектів давньої нотації («*The Mesopotamian Theory of Music and the Ugarit Notation – a Reexamination*») використовує формулювання «формального патерну» [413, р. 35] і

вказує, що такі «теоретико-музичні формулювання» не були оригінальними, а вже запозиченими з інших сфер. Одним з першим на те, що культурний патерн може бути визначений не тільки з огляду на функцію, але й форму, звернув увагу Едвард Сепір («Підсвідомі патерни поведінки в суспільстві»; 1927) [421, с. 97].

Їх формування, усталення і поділ на предметні групи пов'язано в цій роботі із ранніми стадіями розвитку «науки про творчість» (до речі, ототожненої з фольклором внаслідок аналогу з формульністю як важливої приналежності та інструменту усної традиції) [413, с. 37]. Надалі ж вдалося отримати певні методологічні «підказки» щодо спрацьовування механізмів патернів у будь-якому інформаційному просторі: «Коли група текстів демонструє строгі патерни, фрагментарний текст, який явно належить до тієї ж групи, може бути заповнений на будь-якому рівні інформації, яку надає патерн» [413, с. 51]. У цьому випадку термін не тільки вказує на функції змістовного конструктивного (формального) каркасу, а й на присутність у виокремленій ланці відновлюючого імпульсу щодо всієї системи або форми; контекстуальної чіткості цього значення і його «вгадуваності».

В іншій роботі Марієлли Ле Сімонє у статті «Aristophanes' Phrynichos and the Orientalizing Musical Pattern» («Phrynichos Аристофана і орієнтальний музичний патерн») – застосування поняття «патерн» відбувається в контекстуальному ряді «ідеальне зображення» (*ideal depiction*), «простий мужній грецький музичний патерн» («simple, manly Greek musical pattern») [428, с. 251]. Інтерпретація вченої спрямована до традицій пізньокласичної давньогрецької поезії з характерними для неї «простотою і упорядкованістю» [428, с. 251], хоча саме ці якості ставляться під сумнів, оскільки аналізований музичний текст виявляє інші, дотичні якості оспівуваного героя. Аналіз уявлень про трагічного поета (Phrynichos) для спрямування нашої праці має важливе значення не у сенсі її висновку про те, що не всі ранні музичні патерни забезпечували протилежність музиці пізніших епох в її символізмі. Йдеться про те твердження вченої, що «критикам пізньої класичної

еліти потрібно було винайти власну музичну традицію, що б характеризувалась власною «упорядкованістю» і «врівноваженістю» і при цьому знаходилася в ідеалізованій «старовині» [428, с. 252]. А отже, виявлено і обґрунтовано принципове заміщення цінностей за допомогою патернів, їх використання як «стародавніх ідей» і при цьому поміщення в начебто реальну картину буття традицій.

У цьому сенсі достатньо виразно виявляється заміщення на рівні констант, які цілеспрямовано трансформуються відповідно до новостворюваної ідеології. Механізм цього процесу, спираючись на юнгівську інтерпретацію, висвітлюється Іриною Грищенко: «К. Юнг започаткував використання терміна “архетип” для акцентування, що у підсвідомості людини головним є не конкретний зміст, а несвідомий, невидимий патерн (підкреслення моє. – О. Мочернюк). Те, що розуміємо під “архетипом”, за своєю сутністю, уявити неможливо, але характеризується наявністю таких ефектів, які надають можливість його візуалізувати, а саме архетиповими образами, ідеями, патернами. «Архетип як патерн, або формотворчий елемент виявляє структуруючий вплив на психічну активність, котра зумовлена інстинктами. Він є гіпотетичною конструкцією, явищем, яке само по собі не пізнається. Виявити його можна лише за його проявами. Архетипові патерни очікують такого моменту, який буде сприяти для їхнього втілення в особистість. Вони можуть ділитися на численні кількості варіацій, при чому вони мають здібність зберігати свою індивідуальну своєрідність» [100, с. 110]. Серед класифікації основних архетипів дослідниця наголошує на Персоні (символ – маска), Тінь (символ – Сатана), Аніма та Анімус (символи: аніма – Діва Марія, Мона Ліза; анімус – Ісус Христос, Дон Жуан), Самість (символ – німб святого, коло).

Саме такими варіативними патернами в українській культурі є архетипи «дім», «поле», «храм», «земля» і «небо». Структуруюче значення таких патернів читається у відзначеному В. Личковах етнокультурологічному розумінні

«феноменології “життєвого світу” нації через екзистенціали «просторовості», «часовості», «емоційності», «тілесності», які формують хронотопи етнокультури», «духовно-світоглядному і художньо-естетичному наповненні таких традиційних українських понять, як «обійстя», «хутір», «дивовижжя», «дивосвіт», «дивосад», «парсуна» тощо» [225, с. 53]. Всі вони закладені в пластах соціальних і мистецьких знань, що «визначає системи очевидностей – самозрозумілих об’єктів і їх характеристик, типових особистостей і ролей, усієї сукупності нереклексивних очікувань, які конституюють простір “природної настановлення” свідомості. Або, іншими словами, у патернах спільного знання осідають сенси, які конституюють системи очевидного – непроблематичного, самозрозумілого досвіду» [277, с. 164].

Юнгова класифікація образів (хаотична багатоманітність і упорядкованість; подвійність або тріадні утворення; опозиції за якістю; схильність до обертання; центрованість і радіальна структура) цілком застосовувана до патернів за тим же принципом співвідношення вирізної теми і формальних (тотожних або схожих) елементів [401, с. 401]. Одразу ж застосоване зауваження щодо варіабельності патернів, як і їх фіксація в етнологічних дослідженнях, посилює усвідомлення можливостей втілення суспільно необхідних чи затребуваних тем у художній, в тому числі музичній культурі. Методологічне обґрунтування візуалізації чи, ширше, будь-якого оречевлення підсвідомих образів зумовлене, за здогадом Юнга, їх суттю: «невидимий імпульс є верховним володарем і суддею патерну, несвідоме *a priori* стрімко стягує себе в ... форму ... Над всією цією процедурою, мабуть, майорить неясне передбачення не тільки самого патерну, але і його сенсу. Образ і сенс патерна ідентичні – перший визначає його форму, а останній надає їй ясність. ... патерн не потребує інтерпретації: він сам виражає власний сенс» [401, с. 402].

Музичні засоби посилюють особистісне засвоєння трансльованих у середовище різноманітних патернів, не важливо, позитивний чи негативний сенс вони мають для особи чи групи. Таке припущення є закономірним у світлі положень К. Г. Юнга щодо ототожнення психічного зі свідомістю, дане, зокрема, в

інтерпретаціях поведінкових патернів і архетипів [401, с. 397]. Співвідносячи в поясненні «патернів поведінки» інстинкт з «архаїчним відбитком», а інстинкт з «патерном відповідної йому ситуації», Юнг стверджував, що інстинкт завжди втілює якийсь образ із незмінно властивими йому рисами. Водночас, відсутність однієї із обов'язкових «патернальних» умов спричиняє гальмування інстинкту або й відсутність механізму його запуску. Отже, загальному патерну надано значення «апріорного прообразу» [401, с. 397]. Сенса такого ототожнення, як буде показано нижче, неодноразово підтверджуватимуть інші вчені. Водночас, вже було зауважено, що деякі патерни поведінки і мислення не є корінними, не належать автентичним культурам і впроваджуються у їх простір ззовні, причому цей процес поступово і неухильно посилюється. Ці ознаки процесу яскраво спостерігаються вже у міжвоєнні десятиліття ХХ ст., де домінують ті, хто організовує і контролює виробництво патернів поведінки і мислення, поширює й популяризує їх. Сьогодні чи не найактивніше працює ця ефективна форма символічного насильства. Ворожа Росія налагодила виробництво патернів поведінки і мислення, активно і цілеспрямовано поширює і нав'язує сьогодні на основі відпрацьованих технологій, культивує думку меншовартості українців і вважає, що хто не погоджується із нею – повинен бути приниженим, тобто всі повинні наслідувати їхні патерни.

Тому, згідно юнгового твердження щодо вимушеності для людини «діяти специфічно людським способом мислення й слідувати своєму патерну поведінки» [401, с. 398], виявляється логічним наступне. Ідіоми ідеологічного порядку у музичних творах і фольклорі провокують неоднозначну поведінкову чи суто психологічну реакцію. Тим чіткішими, чим вужчими є «межі можливого для нього діапазону бажань і вольових актів; що вужче діапазон, тим примітивніше людина і тим більше його свідомість залежить від сфери інстинктів» [401, с. 398].

Та у випадках фольклорного чи фольклоризованого атрибутування таких стимулів «... в якомусь сенсі, цілком коректно розглядати патерни поведінки як збережені архаїчні сліди ... Це не просто релікти і рудименти попередніх способів

функціонування – це непереборні і біологічно необхідні регулятори інстинктивної сфери ...» [401, с. 398]. Вербальні, музичні чи синтетичні (вербально-музичні), вони можуть набувати значення типових структур, які не володіють конкретною формою і проявляють себе як моделі. Їх інваріантна сутність призводить до виникнення певних музичних архетипів, які формуються в свідомості людей і стають надбанням загальнолюдського мислення. Отже, процес на певному етапі розвитку людської спільноти стає процесом двостороннього впливу: архетипи є відображенням досвіду сприйняття і оцінки музики.

Отже, розвиток індивідуального музичного мислення, що забезпечується нарощенням особистого музичного досвіду, сприяє розвитку громадської музичної свідомості. А знайшовши статус надбання суспільної свідомості, музичні архетипи стають факторами формування і розвитку музичної культури.

На підставі споріднення з архетипами патерни можна диференціювати і за закладеною в них образністю. Кожна окрема культура має певні колективні уявлення про історичну реальність та свою мікроісторію. Інтегруючи у світовий процес створює певну картину світу і стає необхідним компонентом у багатьох сферах із своєю культурною ідентичністю. Це є розуміння уяви про мікроісторію на рівні окремих культур. У науковому дискурсі таке розуміння патерну, пояснюване властивістю культур синтезувати стереотипи і символи, а також транслювати прийнятні для них цінності, а також зумовлює їх специфічність для певних історичних періодів зі своєрідними культурними умовами чи ситуаціями. У книзі «Мова патернів» («A Pattern Language»; 1977) австрійського архітектора Кристофера Александра патерн трактований як детальний опис споконвічного вирішення повторюваної проблеми: це забезпечується тільки тоді, коли патерни взяті разом і починають формувати мову.

Їх сприйняття і ретрансляція у середовище залежить від реципієнтів різного рівня всередині культури та зовнішніх для неї кіл. Г. Бейтсон називає їх «спостерігачами», хоча таке визначення видається справедливим більшою мірою

щодо інтелектуального сприйняття. Та незалежно від визначення, реципієнти чи спостерігачі повинні раціонально чи емоційно-спонтанно виокремлювати патерни як ознаки «рідної» або «чужої» культурної системи. Тому тематичні патерни є такими, що чітко пізнаються в контекстах і формах культурного буття та історичної реальності. Вони істотно залежать від створюваних ними умов, тому деякі з них змінюються стрімко, а деякі зберігають своє значення упродовж століть. Внаслідок цього їх виявлення увиразнює розуміння особливостей культурно-історичних феноменів і процесів, специфіки культурно-мистецьких цінностей та їх співвідношення із традиційними сферами та ступінь взаємної адаптації. Закономірно, що ці особливості зумовлюють виокремлення деяких їх частин в певних історичних умовах або у тому чи іншому середовищі, які надають таким патернам особливий ціннісний статус.

Розуміючи патерни як дещо ширше, ніж прийоми чи технічні засоби тих чи інших стилів, виявляється наступне. Здатність патернів до циклічних проявів у колективній свідомості вводить їх у коло засобів, що забезпечують стабільність системи. Тому їх не доцільно зводити тільки до поведінкових шаблонів або ж тих чи інших прийомів впливу на реципієнта. Патерни виявляються в колективній свідомості циклічно, бо можуть активізуватись в певний момент та за певних обставин. Вони можуть наростати, доходити до критичної межі і потім зникнути. У масових настроях це може проявитись цікавістю, натхненням, розчаруванням, забуттям. Це відбувається у періоди нестабільності і дезорганізації системи, хоча саму систему воно не руйнує, але позначає новий етап у розвитку при взаємодії надскладних соціальних макросистем.

Висловимо припущення, що потрібно звернути увагу і на музичні жанри, які навіть поза образно-тематичним наповненням втілюють константи певного культурно-суспільного устрою, громадянської чи індивідуалізованої свідомості. Саме жанрова система певного періоду, що вирізняється темпорально-хронологічною і культурно-ментальною специфікою серед явищ найближчого

контексту, яскраво виявляє особливу «взаємопов'язаність постійних рис культурного явища» [379, с. 91]. Її зразки виявляються саме як патерни або «стійкі культурні зразки, за якими у своїй послідовності та значущості вибудовуються стереотипні поведінкові моделі, алгоритми ситуативних дій представників певної культури та стійкі стереотипізовані внутрішні структури культурних явищ» [379].

Аналогічні властивості музичних жанрів констатувалися й іншими вченими, хоча і без «прив'язки» до патернів. Фундамент для найрізноманітніших напрямків осмислення специфіки і закономірностей багатьох сфер музичних жанрів послідовно зміцнювався на різних етапах взаємодії наукової і творчої практики в ХХ ст. Окрім вже класичних праць в українському музикознавстві, проблеми теорії жанрів висвітлено у працях Н. Александрової, А. Верещагіна, О. Костюка, І. Ляшенка, В. Москаленка, А. Мухи, І. Пяковського, І. Тукова, Л. Шаповалової, С. Шипа та ін.

Наприклад, йдеться про визначений, історично сформований специфічний зміст [194, с. 74] та «тип музичного твору, який існує в певних культурних та національних ареалах, історично зумовлено втілює конкретні соціальні, естетичні, конструктивно-семантичні та інші реалії в певній єдності ознак і визначається спрямованістю ідеальної абстрактної моделі на його соціально-комунікативну функцію» [194, с. 74]. Аналогічне русло міркувань виявляється у поясненні закономірностей музичних жанрів як інформаційно-польової категорії. Цікавим є те, що вихідною позицією для такого розуміння вважається думка, що жанром називається закономірність виду музичної структури, котра має певні функції – соціально-практичну або художню.

Узгодивши це положення з ідеєю мислеформи Г. Шпета («певна сукупність і послідовність прийомів, “методів” здійснення “енергії”»), можна застосувати радикально оновлене визначення жанру, а саме як певний енергетичний код, або мислеформа інформації. Звернемо увагу й на те, що саме вказаний код чи мислеформа є базовими для розуміння жанрової системи. Схожі твердження

знаходимо і у теорії музичного мислення, де не гарантується однозначна ідентичність відображеної дійсності уяви. Образ залежить від індивідуальної свідомості та формується соціальним, культурним досвідом й індивідуальними якостями особистості. Подібні висновки підтверджують можливість привнесення в теорію музичного жанру (як, втім, й інші мистецькі галузі) поняття патерну.

Адже історичні умови функціонування жанрів посилюють чи послаблюють значення т. зв. жанрової моделі чи канону. Це – загальна закономірність жанру як феномену мистецького чи літературного процесу Нового часу, яка помітно посилювалась від епохи Романтизму. Взаємодія між музичним і літературним пластами є важливою, оскільки на наступних етапах дослідження буде аналізуватися матеріал зі сфери хорового академічного і масового мистецтва.

Польський літературознавець Генрік Маркевич у праці «Основні проблеми науки про літературу» з цього приводу писав, що «якщо в передромантичний період жанрова приналежність літературного твору була творчою передумовою автора, регулювалась нормами ..., то пізніше вона стала непередбачуваною рівнодіючою жанрових традицій і вільно їх перетворюючого творчого задуму» [251, с. 186].

Звернемо увагу, що константа зміщена від жанру у сфері авторської інтерпретації та відображення певних суспільних запитів. Це є закономірним, оскільки саме культурно-мистецьке середовище, як середовище, в якому особливу цінність мають актуалізовані історичними умовами архетипи, символи минулих здобутків і сучасні артефакти чи генеровані образи (в т. ч. масової затребуваності), є джерелом породження нових патернів. Закономірним є ще й те, що в епохи посилення суб'єктивних зумовлень ці пласти отримують значно важливішу роль, ніж жанрові константи. Ймовірними причинами є, з одного боку, прихованість патернів за очевидними для кожного символами та іншими подібними феноменами, а з іншого – їх відокремленість чи усамостійненість від них же у випадках необхідності втілювати суспільні / ідеологічні запити чи «замовлення».

Як похідне явище від архетипів, патерни інтерпретує у праці «Феномен

музыкального сознания: методология исследования и развитие» Алла Топорова: «Архетип – першообраз підсвідомої символізації енергочасових патернів переживання “Я в контексті реальності”» [353, с. 10]. Вчена визначає музичний архетип як *«інтонаційно-виражений енергочасовий патерн (курсив мій – О. Мочернюк), що володіє культурним представленням і забарвлений особистим емоційним переживанням»* [353, с. 11], але не пов’язує його безпосередньо з жанровою площиною. Навпаки, в контексті з’ясування специфіки музичної свідомості наголошується на «незмінності і універсальності базових патернів інтонування ... в координатах історичної, етнокультурної і індивідуально-особистісної» [353, с. 51]. Вчена вважає можливим співвіднести патерни базових переживань із системою архетипів у авторській інтерпретації та протоінтонацією музичної форми [353, с. 28]. А це означає, що, як і протоінтонації (архетипний рівень), патерни у музичних текстах «читаються» більшою мірою підсвідомо.

Так чи інакше, закладені в патернах і трансльовані в зовнішні кола символи і смисли представниками суспільства – в залежності від типу його організації – розцінюються і як закономірний вияв актуальних культурно-суспільних, мистецьких, індивідуальних запитів, і як чужорідні для нього факти. Це дозволило Н. Беломестновій і О. Плебанек досліджувати артіфіковане середовище з ракурсу успішності взаємодії засобів її регулювання і самі засоби регулювання, тобто коди [194].

Така ситуація цілком характерна і для музичної жанрової системи, «оскільки жанри музичні постають у єдності з середовищем функціонування» і «до них застосовують критерії наставлення на аудиторію, масштаб, стилістику, образність та композиційну структуру музичних творів» [194, с. 73-74]. З цим пов’язано явище класифікаційних опозицій («високі» та «низькі» жанри) як «відображення в музичних творах світоглядних та стильових парадигм» [194, с. 74]. Ці ж опозиції більш чи менш загального або часткового характеру є явищем, принципово спорідненим із виявленим Ю. Лотманом «багатоголоссям» у строго синхронному

зрізі мов культури: «Поширене уявлення про те, що, сказавши “епоха класицизму” чи “епоха романтизму”, ми визначили єдність культурного періоду або хоча б його домінуючу тенденцію, є тільки ілюзією, що породжується прийнятою мовою опису. Колеса різних механізмів культури рухаються з різною швидкістю. Темп розвитку природної мови не зіставляється з темпом, наприклад, моди, а сакральна сфера завжди консервативніше, ніж профануюча. Цим збільшується та внутрішня різноманітність (в тому числі патернів – вставка моя), яка є законом існування культури» [238, с. 192].

І якщо у цій інтерпретації «символи представляють собою один з найбільш стійких елементів культурного континууму» [238, с. 192], то патерни уявляються тією динамічною складовою, що приводять ці «стійкі елементи» до відповідності нагальним культурно-соціальним потребам і запитам. Те, що патерни культури відіграють важливу роль навіть у стилістично-класифікаційних дослідженнях музичного мистецтва, засвідчують думки вчених про необхідність присутності високих духовних настанов у підході до аналізу музичного матеріалу.

Важливий контекст для розуміння дії патернів в культурі і музичній творчості надає підхід та фактологічний матеріал статті Анни Ганжі «Советская музыка как объект сталинской культурной политики». Вчена в необхідному пошуку такої дослідницької позиції, «що надасть можливість встановити зв'язок «мови епохи» з реальністю» [82, с. 124] і у ході вивчення «радянської міфології» виявила певний «семантичний кластер, в якому семми «формалізм», «натуралізм», «реалізм», «партійність», «народність» і т. п. отримують смисл у взаємному співвідношенні. Такий підхід накладає на дослідника жорсткі обмеження у виборі моделі перекладу мови радянських архетипів на мову «реальності» [82, с. 124]. У цей же контекст «семем», в яких ми схильні вбачити ідеологічні патерни, вчена вводить терміни із заключної промови Андрія Жданова на нараді діячів радянської музики в ЦК ВКП(б) 13 січня 1948 року – ««висока ідейність», «змістовність», «глибина», «правдивість», «реалістичність» («реалізм», «соціалістичний реалізм»), «глибокий,

органічний зв'язок с народом, його музичною, пісенною творчістю», «висока професійна майстерність», «високохудожність», «краса», «витонченість» [82, с. 149–150] тощо. На цій основі виник підсумок про те, що головною характеристикою музики того часу було слідування нормі, а відтак в інших умовах, контексті та емоційній атмосфері відроджувався принцип класичної «взірцевості» з тією відмінністю, що різницю між взірцем і нормою регламентували не художні, а суто ідеологічно-політичні наставлення.

Водночас, випереджуючи аналіз конкретних творів, потрібно враховувати наступне. Попри значну кількість ідеологічних патернів, що значною мірою регулювали творчі процеси в образно-тематичному аспекті, варто звернути увагу на їх змістовність з точки зору музикознавців. На «двоїстості» музичної творчості не тільки обраного міжвоєнного періоду, а й попередніх і наступних в історичній динаміці розвитку національних культур, наголошували представники різних наукових профілів. Проілюструємо це цитатою зі статті українського філософа і культуролога Юрія Афанасьєва, що безпосередньо торкається бінарності процесу творення в радянський період: «Особливо це стосується розвитку національних культур. Компартійне гасло «мистецтво повинно бути соціалістичним змістом і національним формою» створювало для цього сприятливі культурні умови. Адже форма, як відомо, завжди змістовна. Тому за радянських часів у так званих радянських національних республіках було створено по-справжньому самобутні національно-культурні утворення, які заклали міцні підвалини для розбудови самостійних модерних націй» [11, с. 172]. У цьому річизці закономірним є залучення до досліджуваного контексту таких різновидів патернів, як *патернів сприйняття і оцінювання*, поведінки і мислення. Ці групи надзвичайно важливі для художньої творчості, в тому числі й музичної, внаслідок їх багатовекторних зв'язків із середовищем побутування: вони віддзеркалюють ідеологічні засади того чи іншого суспільства, взаємовідносини особистості (громадянина чи іноземця) і цього суспільства, приводять в узгодженість або конфліктність духовні запити і потреби

обох сторін. У такому баченні бажано використовувати концепцію О. Іванова щодо патернів поведінки і мислення. В інтерпретації цього вченого вони підпорядковуються певним типологічним схемам, котрі є одними із ключових компонентів культури. Virізнення вченим функційних (сприяють збереженню культурної спадщини; підтримують спадкоємність в розвитку) і дисфункційних (дезорганізуюча роль, руйнують спадкоємність) патернів спирається на ціннісні позиції. Їх очевидна оціночна функція щільно пов'язана з етичними і естетичними настановами, прийнятними для суспільства загалом або для окремих його верств чи груп. У них, як складових чинників і компонентів культурно-історичного простору, закладені особливості створення чи відтворення культурних продуктів. Зокрема, такі оціночні наставлення, котрі значною мірою мотивовані фактами відсутності статусу суб'єкта міжнародних відносин для України і розділення українських етнічних земель між Польщею, Угорщиною, Чехословаччиною і Радянським Союзом, відзначені при вивченні ситуації в українській церковній культурі міжвоєнного періоду. Він «мав трагічні наслідки для віруючих всіх конфесій візантійського походження. Загрозливими факторами для віросповідної ідентифікації було не тільки т. зв. «окатоличення» на теренах, що увійшли до складу Польщі і Румунії, але й навіть виникнення в недалекому минулому нової для звичного упродовж кількох століть конфесії – УАПЦ, а також масштабна еміграція до західних традиційно католицьких і протестантських країн вірних РПЦ, що навіть у випадку українського походження ніяк не асоціювали себе з Україною» [195, с. 216].

Наприклад, певні жанри і стилі, що вважаються приналежними одній верстві, можуть домінувати над жанрами іншої сфери відповідно до суспільної ідеології і взаємодіяти з іншими, підпорядкованими сферами або активно і творчо, або – впритул до відчуження – ігнорувати інші. Подібну ситуацію можна побачити на підставі матеріалів дослідження святості у давній духовній культурі, котра за самою своєю ідеєю резонансна і породжує повторення-подібності. Тому і співвідносні з

цією основою буття тексти теж резонансні і здатні не тільки відтворювати, але й посилювати сенс тексту. Більше того, на те, що музичне інтонування змінює сенс або сприяє варіюванню тематичних втілень як концептів, так і патернів наштовхують спостереження І. Юдкіна у статті «Корпусний аналіз текстів і художні образи». Вчений звертає увагу на здійснений у ході багаторічних досліджень висновок про цілковиту відмінність способів використання чуттєво-рухової асоціації звукоутворення між розмовним і співацьким голосами: «психофізіологічні механізми мовного та музичного інтонування не лише глибоко відмінні: вони конкурентні й гальмують один одного. Дуже чітко ці конкурентні взаємини простежуються в традиціях вокальної музики далекосхідних мов з інтонаційними смисловими акцентами, де мовне і музичне інтонування розмежовуються завдяки протиставленню швидкостей розгортання мелодії та мовлення: дрібнішими тонами виконуються інтонаційні словесні смислові акценти, що дістають вигляд мелізмів (зокрема, форшлагів і групето), натомість спів ведеться повільнішими, тривалішими тонами... Художній код музики так само, як поетичний ідіолект, вільний від значеннєвих навантажень мовного знака» [399, с. 26-27].

Відтак виокремлені ще К. Юнгом символічні образи Героя, Матері, Дитини, Єдиного тощо, отримуючи певну персоніфікацію в творах, що постійно актуалізуються у процесах, котрі пов'язані із музичним інтонуванням і пізнаванням, посилюють властивості тієї культурно-ідеологічної системи, яку вони представляють. Адже ці «сорелятивні символи-поняття набувають значення елементів закритої цілісної системи, яка здатна описати індивідуально-психологічні особливості особистості і музичної свідомості» [353, с. 10-11].

У процесі музичного інтонування втілюються особливості музичної свідомості, яку Алла Топорова розглядає як феномен. Працюючи над методологією його дослідження, вчена прийшла до висновку про існування різновиду свідомості – «інтонуючої свідомості» як початково-синкретичного рівня символічного

смыслопородження і смислотворення» [353, с. 9]. Це істотно посилює висловлені твердження, оскільки пояснює основи розпізнавання патернів і їх співвідношення із архетипами як «першообрусами підсвідомої символізації енергочасових патернів переживання «Я у контексті реальності» [353, с. 10]. Було виявлено, що ще із дитинства у ході розвитку музичної свідомості первинними смисловими опорами є музичні архетипи, котрі вчена прирівнює до базових інтоном (ритмо-інтонаційних формул) або інтонаційно-рухомих патернів. Їх диференціювання виявляє залежність від інтонаційності і тільки частково пов'язане із жанровістю. Інтонами, виокремлені А. Топоровою і узгоджені з основними архетипами, – це активно-наступальна (архетип Героя); сповільнювана споглядальна (Аніма); творчо-експериментальна, що втілюється як вільна гра з виразовими засобами (Дитя); і, можна сказати, абстрактна, у якій втілюється «прагнення до універсальної нескінченності образу (архетип Круга або Єдиного)». Жанрові інтонами-патерни – це врівноважений, організований «рух на місці» (марші і «музичні стандарти» архетипу Старого) та оповиваюча медитативна статика (колискові архетипу Матері) [353, с. 36].

Цією вченою здійснено і вирішальний крок в ототожненні музичного архетипу і певного класу патернів: «Музичний архетип – інтонаційно-виражений енергочасовий патерн, який має культурну представленість і забарвлений особистим емоційним переживанням. Дещо згодом це формулювання щодо архетипів музичної свідомості як забарвлених емоційним переживанням енергочасових патернів пояснюється тим, що «у музичній взаємодії архетипи завжди присутні як витoki “інтонованого смислу”, які визначають процес музичної творчості, фантазії, натхнення, розуміння і смислоутворення в мистецтві свідомості» [353, с. 18].

Музичний символ – це культурно-закріплений знак, багатозначний за своєю природою, може бути первинним (звуковий образ) і вторинним (графічний образ

звукowego символу)» [353, с. 11].

Попередні підсумки

Отже, така ситуація не є культурним феноменом, а характерна для різних епох у зіставленні «високих» і «низьких», «елітарних» і «масових» жанрів тощо. Втім, ні ідеологічні патерни, ні будь-які інші не можуть бути зведені до жанрів, або ж співвідноситися за масштабом із факторами, котрі впливають на розвиток певної тенденції, зокрема – жанрово-стильової. Натомість, виявлення патернів у цій царині ґрунтується на зіставленні варіантів їх втілення у певних образах в різних жанрах і стилях на тій же основі, на якій обґрунтовано їх поширення у різних системних організаціях. Більш того, насичення жанрово-стильового фонду епох як складової суспільної свідомості відбувається на індивідуальній основі і сукупного переростання особистих звернень до культурної пам'яті. Внаслідок такої актуалізації тематичних патернів у суспільно-соціальних та етнічних контекстах відбувається оновлення значень музичних архетипів. Все це зворотно впливає на мислення (музичне) особистості і формує індивідуальну оціночну систему та доповнює внутрішню музичну уяву. Як індивідуальна, так і колективна свідомості керуються світоглядними концепціями котрі формують інформаційні елементи, керовані музичним мисленням. Закономірно припустити, що варіанти такої ситуації притаманні українській музичній культурі як частині суспільного життя. Зокрема, її ознаки повинні виявлятися у періоди інтенсивності ідеологічних детермінант та їх активного привнесення у музичне мистецтво, котре є засобом унормування суспільної свідомості й консолідації громадян, зокрема у міжвоєнне двадцятиліття ХХ ст.

Відкриваються істотні перспективи систематизації інформаційних потоків вивчення реалій музичної культури, котрі є суголосними до загальних тенденцій історичної гуманітаристики. Значною мірою воно означає переосмислення чи,

принаймні, поглиблення усталених поглядів на основі систематизації інформаційних потоків за допомогою чинників і понять, які виявляються на міждисциплінарному рівні.

РОЗДІЛ 2. ПАТЕРНИ УКРАЇНСЬКОЇ ХОРОВОЇ МУЗИКИ МІЖВОЄННОГО ПЕРІОДУ.

ТВОРЧИСТЬ КОМПОЗИТОРІВ УСРР-УРСР: ЗЛИТТЯ ПАТЕРНІВ З ІДЕОЛОГІЄЮ

2. 1. Джерела і соціокультурна специфіка хорів для масового виконання

Традиція масового виконання творів, котрі наділені ідеологічним сенсом та відповідали широкими колам суспільства, його верствам, групам чи прошаркам, склалася задовго до появи жанру так званої «масової пісні». Це явище не було надбанням виключно періоду бурхливого розвитку у різних країнах масової музичної культури (1920-1930-ті), що в радянському просторі визначалось характерними гаслами «культури мас» чи «культури для мас». На активізацію багатьох ідеологічних концептів на всіх рівнях пісенно-хорової творчості впливало повсюдне посилення протестних настроїв у різних прошарках суспільства, зростання революційних впливів різного ідеологічного походження та, внаслідок цього, збільшення чисельності мітингів, демонстрацій, масових зібрань. Щодо всіх «масових» пісенних жанрів і хорів у різних державних ареалах діяли аналогічні передумови розвитку: «Масова потреба... свідчила про те, що прийшлий драматичний відтинок історії потребував потужної сконсолідованості суспільства й художнього осмислення нової суспільно-політичної ситуації» [383, с. 242]. Аналогічні концепції (і з особливими ідеологічними акцентами) висловлено й іншими видатними науковцями. Музикологи і культурологи зазначають, що в історії, на той час вітчизняної музичної культури, радянська масова пісня була принципово новим явищем, котре стало соціально-історично розвиненим і визначило лице епохи. В професійній композиторській творчості вона зайняла вагомому нішу, стала важливим жанром, оскільки призначалась для виконання широкими верствами і їх тематика була приурочена до життєпису чи діяльності

людей та набрала вперше масовості. Безумовно, що вона мала своє підґрунтя, а передувала їй не тільки революційна пісня. Оскільки масова пісня тісно пов'язана із побутом та діяльністю народу, то її витoki – це народна пісня, котра є найбільш емоційною і чутливою. Опіраючись на фольклор, радянська пісня стрімко розвивалась як жанр із новим змістом, створюючи літописну історію народу та цілої держави.

Саме поняття «масовий спів» закріпилося в активному побуті вже після закінчення лихоліть громадянської війни – у 1922-му році. Властиво, тому й похідний термін «масова пісня» до нашого часу пов'язується, передусім, з ідеологією міжвоєнного періоду і переважно суспільством «будівників соціалізму». Важливий ракурс для розуміння диференціації пластів було виявлено у період ретельного вивчення та ідеалізації радянської масової культури. Під поняттям «масова пісня» уже в середині 20-х років розумілась вся пісенна музика радянських композиторів. З часом в обіг увійшов термін «радянська пісня», тому масовою стали вважати тільки один різновид жанру. Нею була тільки хорова пісня, котра призначалась для виконання великими групами людей та обов'язково базувалась на суспільно-політичних темах. Вона відрізнялась від естрадної чи побутової виключно хоромим звучанням а *cappella* і виконувалась під час якихось специфічних масових подій – політичних зборів, пленумів, мітингів. Інколи масова пісня була залучена до концерту, якщо закладений в ній поетичний образ мав певний політичний сенс, або підкреслював якусь значущість певного процесу.

Поширення ідей революційної перебудови впритул до відречення від «старого світу», діяльної чи навіть агресивної боротьби за повсюдне утвердження відповідних новому соціальному устрою ідей, вимагали відповідних реципієнтів. Ця концепція, яка утримувалася впродовж всього міжвоєнного періоду, набула чіткого формулювання дещо раніше і була опублікована у газеті «Правда» 13 грудня 1918 року, де зазначалось, що музичний відділ Пролеткульту оголосив конкурс на революційні трудові і пролетарські пісні. Вони повинні бути доволі

легкими та простими у виконанні хору, могли бути одноголосі або двоголосі, але мелодія повинна бути облегшена за структурою та доступною. щоб виконання для широких мас було максимально спрощене. Така простота, поглинаючи жанрові первні, була принциповою. Саме такі якості означали можливість стрімкого поширення у тогочасному контексті і утримання у якомога більшій частині суспільної свідомості необхідних гасел як власного переконання. Масова пісня 20-х років була виключно хоровою і це було не випадковим фактором її лобіювання, оскільки вона мала силу впливу на колективну свідомість, нагадувала ораторські спітчі з певною ідеологією, виконувалась масами організовано (наприклад, бійцями Червоної Армії під час марширування, або робітниками під час мітингів чи демонстрацій). Стилістична основа цих масових пісень була різноманітною, але всі вони виконувались унісонно і сильно впливали на дух народу. В той час ні одне дійство не відбувалось без музичного супроводу і аудиторія слухачів була об'ємною. Це були пісні, в котрих виховувався характерний для того часу дух колективізму та володіли вони урочистою святковістю.

Масові хори і хорові пісні першої половини ХХ ст. у їх засадах повинні були ґрунтуватись на принциповому антимодернізмі і антиавангардизмі. Тому масова пісня була традиційною і консервативною, оскільки в ній була відсутня установка на інноваційні процеси, а також вона базувалась на простій прагматиці та середній семіотичній нормі мови, бо орієнтувалась на широку різнохарактерну аудиторію.

Але у ситуаціях використання вже популярного матеріалу *«первинні стилістичні особливості часом зазнавали значної трансформації»* [382, с. 238]. Дослідниця О. Шевчук ілюструє цю тенденцію показовими метаморфозами – «знаковою сольною піснею «Ще не вмерла Україна» М. Вербицького на сл. П. Чубинського, хором варягів з опери А. Вахнянина «Ярополк», мелодія якого спочатку (1889) у галицькому середовищі була використана для вірша О. Колесси «Шалійте, шалійте, скажені кати» і вже у цьому «модернізованому» варіанті

здобула поширення в ареалах російської імперії із російським перекладом Г. Кржижановського – «Беснуйтесь, тираны!» [382, с. 238].

У будь яких випадках такі моделі і механізми повинні були спрацьовувати на різних рівнях.

Зі значного історичного дистанціювання і з критично переглянутих наукових позицій, а також залучення розробленої науковцями класифікації напрямів масової культури набуло очевидності, що у патерні державності міжвоєнного періоду були закладені ті пласти хорової музики (передусім – пісенної), які неминуче впливали на численні напрями творчості й культурного буття суспільства, а також неодмінно виявлялися у них. Отже, за класифікацією, один з її рівнів утворюють зразки «субкультури дитинства» – дитячого мистецтва зі значною часткою у ньому хорового співу, зокрема, в школах, дитячих організаціях і таборах, котрі підпорядковувалися в той час виключно ідеологічним завданням.

Вони мали на меті очевидну завуальовану універсалізацію у вихованні підростаючого покоління, а також обов'язкового закладання в їхню свідомість особливих стандартизованих норм і патернів особистісної культури, котрі ідеологічно орієнтували світоуявлення молодих людей, закладали певні ціннісні установки та проводили ідеологічну пропаганду.

Синхронний пласт було створено публікаціями і трансляціями хорової продукції у ЗМІ (передусім радіомовленні й друкованій періодиці), в котрих соціально важлива інформація у формі текстів масових хорів і пісень задіяна для інтерпретації актуальних державних проблем у бажаному ракурсі для «куратора» таких засобів масової інформації. Обидва пласти «вливаються» у русло суспільної міфології, що через систему пропаганди і загальносуспільного патріотичного виховання (зокрема – впровадження і популяризацію шляхом обов'язкових для виконання адміністративних рекомендацій з репертуару творів, відібраних цензурою) та координацію масових політичних рухів досягала тривкого

політичного ефекту і бажаного результату у благонадійній поведінці електорату та формувала соціальні стандарти.

Врешті, це й індустрія масового дозвілля, котра мала особливе значення. У хронологічному проміжку міжвоєнного двадцятиліття одну з домінуючих ролей у дозвіллі відіграв хорівий спів, котрий був присутній у масових діях, процесіях, святкуваннях та інших імпрезах чи звичайному побутовому застіллі. Він істотно полегшував впровадження ідеологем у повсякденне життя завдяки існуванню різних форм передачі необхідної соціально значимої інформації широкому загалу, максимально адаптуючи цю інформацію на непідготовану аудиторію для сприймання спеціалізованих галузей пізнання у потрібному ідеологам руслі.

Радянська людина формувалась щоденно із вуличної культури, оскільки постійно в містах і селах на площах з ретрансляторів доносились музика ідеологічного скерування. Інтенсивна радіофікація також відіграла неабияку роль у формуванні радянської особистості, бо звуковий простір постійно формував ауру святковості та повсякдення. З цього приводу у різних контекстах показовою є чітко ідеологічна за своєю сутністю оцінка – визнання «революційної музики» як особливого жанру. Радикальні наслідки утвердження такого статусу у діяльності музичного сектору були зафіксовані у багаточисленних статтях того періоду.

Серед основних завдань революційної музики – вихід за межі словесних текстів і створення композицій без слів, що надавало можливості ще більшого агітаційного спрямування.

Природно, що існувала величезна різниця між тоталітарним маніпулюванням і свідомою підтримкою певних ідеологем в органічному для них середовищі. Наприклад, у Декларації Музичного відділу Наркомпросу, підписаної у березні 1919 року тогочасним головою його колегії Артуром Лур'є, серед іншого вказувалося: «Через великі і малі показові колективи (оркестр, камерні ансамблі) і через хоріві громади проходить вся концертна діяльність як демонстрація музики.

Відроджуючи гру і святкування, музичне життя організовує вулицю, пронизуючи її пафосом пісні» [421, с. 16]). Через кілька років був здійснений ще один важливий крок для введення стандартів «масовізації» у повсякденне життя всіх тогочасних радянських республік: наприкінці 1921-го в структурі Музсектору Держвидаву було сформовано так званий «агітаційно-просвітницький відділ». Його першорядним завданням було репертуарне забезпечення хорової самодіяльності.

У хоровій літературі міжвоєнного періоду відповідно до таких суспільних запитів виникають і посилюються тенденції, котрі є показовими з точки зору їх ідеологічної основи. Але, що є показовим і для західного, і для східного ареалів, у специфічних історичних умовах патерн *національного* набув певних модифікацій, перетворюючись у патерн *державності*. Тобто національне визначення особистості змістилося у рівень державного визначення члена суспільства, який передусім ідентифікувався як його громадянин. Внаслідок, літературні і музичні тексти підрадянського ареалу, позірно зберігаючи роль концепту «український», спрямовували його в породжену радянською епохою ідеологему нової нації та її одиниці – «радянської людини».

Але навіть за такої очевидної соціально-державної «переорієнтації», створена українськими композиторами радянська масова хорова пісенність була щільно пов'язана із принципами фольклоризації або пластом пісень літературного походження. Тому, закономірно, її зразки поставали на основі системи національних архетипів і поетики різних верств національної творчості. При цьому деякі знакові для історичному розвитку української культури процеси можна інтерпретувати як самобутні прототипи пізнішої «масовізації». Чи не найбагатше в національному просторі вони – поза релігійною тематикою – ілюструються ситуацією із віршами Т. Шевченка. Долаючи цензурні обмеження, у багатьох збірках, наприклад – у «Народному пісеннику з найкращих українських пісень» В. Александрова (1887), їх друкували без вказівки авторства і цим мимовільно посилювали їх загальне поширення, як народних пісень. Ця ж причина позначилася

на фольклоризації окремих авторських пісень (зокрема, «Заповіт» *Г. Гладкого*, «Реве та стогне Дніпр широкий» *Д. Крижанівського*, «Думи мої, думи мої» *К. Борисюка*, «По діброві вітер виє» *І. Чернишова*) [383, с. 235]. Аналогічні приклади пов'язані також із поетичними текстами *І. Франка* та *Лесі Українки*.

В академічній «Українській музичній енциклопедії», зокрема, згадано «Не пора, не пора» зі збірки «З вершин і низин» на мелодію аранжованої *Д. Січинським* німецької пісні (1901); з мелодією пісні «Ой сніг плющить і мороз тріщить» виконувався вірш *Каменяра* «Гей Січ іде, красен мак цвіте». На його слова ще за життя поета для цієї організації *Я. Ярославенко* написав марш у супроводі фортепіано «Сонце по небу колує». Але основне навантаження все ж виконував зміст і тому тексти першооснов зазнавали найбільших втручань, а іноді і цілком заміщувались, «як-от у випадках «Пісні руських хлопів-радикалів» з мелодією польської пісні «Czerwony sztandar» («Червоний прапор») і текстом *І. Франка* («Який то вітер шумно грає») або мелодії румунської пісні «Ми гайдамаки, ми всі однакі» зі словами *О. Маковея*, виконуваної у аранжуваннях *Я. Ярославенка* або *О. Кошиця*. Її популярність у східному ареалі виникла після суспільної адаптації вірша як «Ми робітники» [383, с. 242].

Дослідники цього явища на значно ширшому матеріалі відзначають, що кількісний показник пісень літературного походження істотно піднявся наприкінці XIX – у кількох перших десятиліттях XX ст. внаслідок особливостей суспільно-політичних і культурно-мистецьких обставин. У цей період в українському середовищі динаміка тенденції була переважно пов'язана із поширенням у центральних, східних і південних регіонах революційних, а у західних та еміграційних теренах – січових, пластових, стрілецьких, повстанських та інших пісень. Використовуючи висновки фольклористичних спостережень щодо *повстанських пісень*, ці жанрові новотвори інтерпретуються як відгалуження «традиційних жанрів українського фольклору: козацьких, чумацьких, рекрутських,

вояцьких, жовнірських, солдатських» [383, с. 241].

Ці жанрові пласти хорОВОї творчості внаслідок достатньо бурхливої і тривкої взаємодії між раніше відокремленими державними ареалами певний час стимулювали розвиток масового співу і в умовах радянської дійсності. Різні за походженням (наприклад, зразки революційного пласту пісенності часів Російської імперії) і образно-тематичним спрямуванням, вони мали споріднені або й спільні особливості існування: «Побутування пісень в умовах глибокої конспірації і підпілля вимагали усних форм функціонування, проте їх тексти поширювалися через листівки й списки. Пісні не лише активно засвоювались і побутували поміж повстанців, а й у силу їхніх тісних різноманітних контактів із місцевим населенням швидко розповсюджувалися серед молоді, школярів, селян та інтелігенції; спонтанно фольклоризувалися, збагачуючись численними варіантами. При тому динамічного оновлення зазнавала, передусім, тематика пісень, що відображала реалії тодішньої дійсності» [383, с. 242]. Значну частку цього пласту спочатку утворювали популярні на той час мелодії із частково оновленим або іншим (заміщеним) текстом, причому лірична складова була істотно послаблена внаслідок «невідповідності» новим духовним запитам. Майже водночас із першими кроками утвердження нового ладу і посиленням необхідності пропагування його ідеалізованих форм для сприйняття суспільством до такої піснетворчості залучалася творча молодь – композитори (Л. Ревуцький, П. Козицький, Г. Верьовка, В. Верховинець, К. Богуславський та ін.) і поети (В. Чумак, В. Сосюра, П. Тичина, М. Рильський та ін.). Не менш вагомим, невдовзі і домінуючим чинником стимулювання процесу поширення ідеологічно затребуваних концептів стали масові пісні переважно композиторів РСФРР – Дм. і Дан. Покрассів, Д. Васильєва-Буглая, І. Дунаєвського, в тому числі аматорського авторства («Наш паровоз вперед лети» П. Зубакова на слова А. Красного, «Авіамарш» («Мы рождены, чтоб сказку сделать былью» Ю. Хайта на слова П. Германа). У такій атмосфері закономірно, що погляди і творчі принципи молодого покоління

кристалізувались у цілком зумовленому руслі. Ідею необхідності масової творчості, зокрема, відзначені М. Бевз – дослідницею доробку харківського композитора В. Борисова: «Ще на початковій стадії розвитку творчої особистості, позиціонування себе як композитора та музичного діяча (1920-ті роки), Валентин Борисов досить чітко сформулював своє прагнення до «тісного зв'язку митця з масовим слухачем, необхідності колективної поглибленої праці разом з активною участю в суспільному житті, в боротьбі та розбудові робітничого класу. ... Збурені соціальними катаклізмами початку ХХ століття народні маси потребували нівелювання агресії, гармонізації енергії, і таку функцію, на думку Борисова, мало виконати мистецтво. Саме тому молодий митець обирає «музичну пропаганду» — творчість у масових жанрах — як дієвий засіб діалогу з широким загалом суспільства» [21, с. 14].

Потрібно також усвідомлювати, що вже у перше десятиліття «боротьби за соціалізм» на українських радянських теренах запанувало гасло «Масова пісня — це практика робітничого класу», автором якого був молодий композитор М. Коляда. У поширенні такої тенденції використовувалися зразки різних вокальних сфер. Та серед них саме «хоровому співу судилося стати музичним символом 1920-х років – символом, який уособлював «масовість» мистецтва (ця характеристика мала і кількісне, і якісне значення). Безкоштовні курси із народної освіти для музикантів-інструкторів при Музвідділі Наркомосу, котрі мали на меті створення мережі хорових гуртків, які, своєю чергу, повинні були допомагати навчати дружньому хоровому виконанню, стали одним з перших практичних кроків у цьому напрямку, зробленому ще в роки Громадянської війни. «Хорова епідемія» поширювалась до кінця 1920-х років. У цьому процесі, що активізувався із закінченням громадянської війни і усталенням мирної повсякденності, відзначається закономірний зріст попиту на пісні, що корелюють із тематикою мирної повсякденності, насамперед, із романтичними переживаннями. І, оскільки нових пісень з подібним змістом практично не створювалася, тому молодь із

задоволенням і слухала, і співала нетипові так звані «жорстокі романси» і вуличні пісні, котрі були характерними в той час для міської музичної культури. На цей же аспект вказано в багатьох джерелах. На підставі аналізу процесу поширення хорового руху дослідники прийшли до висновку, що так вирішувалась заледве не головна мета нової еліти: етнос перетворювався в загальну масу, котрої позбавили свідомості, розуміння національного, історичного, культурного та релігійного. Народ повинен був заспівати хором, щоб відчутти нову суспільну єдність. В минуле відходить революційна пісенність, фольклорна музична спадщина затихає, класика завмирає і тільки масовий хоровий спів стає символом нової спільноти. Така гостра, по суті, ситуація із «масовізацією» музичного мистецтва набувала цілком іншого звучання у декларуванні прорадянських позицій заангажованими у цьому процесі митцями. Так, у оприлюдненій 1931 року в журналі «Пролетарский музыкант» (№ 7) декларативній статті «Новое творческое объединение» (інша назва – «Декларація девяти» за кількістю композиторів у об'єднанні – М. Мясковський, В. Шебалін, В. Крюков, М. Старокадомський, В. Кочетов, М. Крюков, Д. Кабалевський, В. Ширінський, О. Шеншин) були цілком чітко сформульовані завдання, які набули тотальності після організації різних творчих спілок у 1933-му році. Ці композитори, що назвали себе «попутчиками», по суті створили ідеологічне ядро майбутніх статутів таких спілок, як прояву державницького патерну. Вони наголошували на тому, що напружена боротьба пролетаріату в союзі із трудовим селянством, під керівництвом комуністичної партії, на фронті індустріалізації і колективізації зобов'язує кожного радянського композитора до активної участі в соціалістичному будівництві, до включення в русло пролетарського музичного руху. Перед кожним радянським художником, музикантом ставили завдання відобразити у своїй творчості потужні процеси соціалістичного будівництва, зрушення, що відбуваються у свідомості мільйонних мас трудящих, надзвичайно

широкий розвиток справді-соціалістичних форм праці і непримиренну боротьбу з класовим ворогом пролетаріату.

У діяльності, основною метою якої проголошувалося створення і поширення масових творів («як в малих (масова пісня, радянська естрада), так і в великих формах (опера, симфонія), вважаючи створення останніх основним завданням об'єднання), повинні були бути вирішені наступні завдання: 1) боротьба за оволодіння марксистсько-ленінської методології в своїй творчій практиці і теоретичній роботі, без чого неможлива перебудова творчого мислення; 2) активне включення у русло масового пролетарського руху, участь у масовій музичній роботі, постійний тісний контакт із масовим слухачем то пролетарською музичною громадськістю. Зрозуміло, що у тогочасних умовах такі дії російських столичних новоутворень не могли не позначатись на ситуації інших республік, зокрема й України.

Тому жорстка ідеологічна і стильова регламентація певною мірою полегшила входження у систему масової хорової творчості фольклорних джерел, що засновувались на тих же синтаксичних, структурних і жанромодулюючих принципах. Такі джерела застосовувались для урізноманітнення образно-тематичного і мовно-емоційного ричища концептів; досягнуте у такий спосіб розгалуження ще легше підпорядковувалось тому чи іншому патерну завдяки варіантності образно-тематичної повторності. Відтак, необхідність введення давніх апробованих принципів у систему авторської масової пісенно-хорової творчості було закономірним і водночас міфологізуючим чинником у нових реаліях. Це є причиною істотного зростання повторності (частотності) сюжетів і виникнення своєрідного замкнутого циклу, бо однією із властивостей міфу є повторюваність, а це в свою чергу споріднює масову та елітарну культури, котрі у ХХ ст. орієнтувались на архетипи колективного підсвідомого.

Концепти національного визволення чи національної боротьби за умови присутності у текстах різних варіантів архетипу «чужого» активізують дію патерну

національної героїки, що в умовах державного ладу підпорядковується патерну державності з присутністю мотиву «більшовицького», згодом «комсомольського» і «комуністичного» патріотизму. Він виявляється через багатоваріантний концепт «битви з ворогом країни».

Найзагальніший рівень типології у міжвоєнній хоровій творчості представлений досить специфічним в історичному сенсі концептом – «більшовик», який саме завдяки своїй ідеологічності виокремлюється серед масиву «радянських людей». Ця відмінність посилена відмежуванням його героїчних образних втілень від «звичайної людини»: «... людина масова», діє за принципом «нічого не хочу розуміти і зовсім не потребую цього», оскільки для нього єдиною інстанцією, здатною здійснювати помилку – за всієї її величезної знеособленості, – є щось, умовно зване «Держава» або «Товариство». ... масова людина в усі часи має привілей бути «невинною» в соціальних і політичних катастрофах, що охоплюють весь світ. Його розрахунки ніколи не виправдовуються; в той час як інші мають, принаймні, можливість знайти перевагу в духовності, царстві «не від світу цього» [401, с. 410]. Водночас, виокремленість із цього загалу та надихаюча оспіваність підносила і шаблонізувала і неперсоніфіковані, і узагальнені образи в початкову логіко-символічну конструкцію про життєвий шлях героя, яка, по суті, є ідеальною проекцією всіх можливих взагалі людських біографій на пропонований їй історичний факт або образ.

В умовах жорсткого політичного і соціального тиску серед хорового оспівування героїв соціалістичної сучасності і навіть більшовиків значну нішу займали твори про Й. Сталіна, у образі якого втілювалася міфологема правителя або ієрархічно найвищого громадянина радянського суспільства. Тим більше, що «жоден з митців (особливо відомі композитори й поети) не могли оминати (безкарно) цієї тематики» [211, с. 251]. Мистецьке обдарування все ж підносило деякі із таких творів до рівня популярних серед широких мас. До них належать, наприклад, «З піснею про Сталіна починає день» В. Косенка та «Із-за гір та з-за

високих» Л. Ревуцького на сл. М. Рильського і «Над нами, товаришу» П. Козицького на сл. Г. Плоткіна. Віршовий текст цієї стилізації фольклорної ліро-епіки під назвою «Пісня про Сталіна» був опублікований 12 березня 1936 року в «Літературній газеті». За оприлюдненою «легендою», М. Рильському цю пісню про «мудрого вождя і вчителя» замовили колгоспники, хоча реальним ініціатором цього ідеологічного феномену був Комітет у справах мистецтв УРСР.

Саме образ Сталіна, як героя у функціях активної міфологеми та ідеологеми того часу, був одним з центральних засобів у радянському державницькому патерні. Наприклад, у тексті однієї із хорових масових пісень – «Молодий край» Д. Клебанова (оригінал А. Хазіна і в перекладі В. Сосюри; 1938) прізвище очільника Радянського Союзу називається тільки у приспіві, що базується на формулі потрійного славлення: «Так партії слава і Сталіну слава, слава ділам наших днів». Врешті, характерне для міфопоетики ототожнення феноменів різних смислових рядів приводить до цілковитого заміщення імені уявною функцією – «великий друг народів», якому «люди весни і свободи за світлий і радісний труд свої голоси віддають».

Базою для цього була специфічна суспільна свідомість того часу, яка характеризується небажанням сприймати жорсткі організаційні реалії тогочасного суспільства. Характерним прикладом оспівування очільника «Країни Рад» є хор Г. Верьовки «Ой, як стало зелено» на вірш В. Бичка:

«Ой, як стало зелено, / так ще не було.

Ой, як стало радісно, / та й на все село».

У цьому тексті після цієї славильної вступної частини називається основний герой, причому одразу ж різко піднімається над всією дійсністю і набуває рис міфічного персонажа. Навіть у сяянні сонце виявляє залежність від нього («так ще не світило нам сонце на землі, / мабуть воно в Сталіна побуло в Кремлі»). У текст введено різні символи, у котрих акцентуються й інші життєтворчі функції – як «батька народів», якому як «дубу» приписується живлення «памолоді» (дочок і

синів), як вітру – натхнення їх як «парусів» енергією руху («так і нам від Сталіна сила приплива»). Але присутній і інший вельми характерний аспект. Всі ці отримані сили у певній ситуації повинні виконати функцію «греблі при повені». Отже, всі наявні у вірші контексти наділені чітким ідеологічним сенсом у певних вимірах. Причому його образ впливає не тільки на «об’єктивний» простір («не було зелено», «сонце не так світило»), а й на його наповнення відданими силами.

В сукупності у максимально «прозорих» для сприйняття контекстах кожної строфи, що посилюються внаслідок їх «нанизування», ці порівняння і штучні метафори формують цілком однозначний ряд. Більше того, він виявляє принципове ідеологічне заміщення: образ Сталіна є не тільки центром усіх «показаних» просторів і джерелом дій, а тому заступає типову для захисту «родом» міфологему «рідної землі». До речі, традиційна спільнота також контекстуально модифікована на відокремлені один від одного «дочки і сини». Отже, вірш В. Бичка представляє характерний зразок імітації фольклорної епічної традиції у рельєфності її особливостей.

Не менш показовою є стилістика цього невибагливого двоголосого хору із двотактовим сольним і майже чотиритактовим унісонним заспівом. У початковому двотакті створено баланс типового для цих епізодів мотиву, втіленого кількома достатньо широкими інтервальними кроками (низхідна квінта «щеплена» секундою із висхідною квартою) і пощаблевого низхідного мотиву, що «компенсує» попередню інтенсивність. Але стає очевидним, що основною опорною ланкою є заклично-славильна, асоційована переважно активністю і моторикою кварта. По суті унісонним є і наступний двотакт, котрий продовжує розвивати квартову модель. У цій фразі композитор акцентує її висхідний варіант (початковий і заключний інтервал послідовності), внаслідок чого створюється враження стрімкості й наполегливості. Більше того, неабиякий потенціал внесено в музичну семантику завдяки розщепленню унісону, знову ж таки, на кварту і одразу ж – в октаву. Для створення ефекту близькості до фольклорної пісенності загалом та

гуртової виконавської традиції такий підхід до розгортання музичної тканини відіграє істотну роль.

Та ще більше його посилює матеріал повторення третього і четвертого рядків віршової строфи у майже тотожному проведенні музичного матеріалу. Тут у двоголоссі зіставлено домінуючий терцієвий паралелізм (перша фраза) і такі ж домінуючі акустично «пусті» октави й квінти із застосуванням прихованих і реальних паралелізмів (друга фраза). Цікавим і показовим є те, що з огляду на семантику нейтрально забарвлених слів – емоційно наповнених («зелено», «весело») і конкретизуючих локацію чи залучений простір («все село») – застосований розподіл є цілком виправданим. При чому кількість і послідовність цих інтервалів є нестабільною, а із ракурсу слухачького (зовнішнього) сприйняття – навіть імпровізаційною. За такої простої і сконцентрованої музичної стилістики було достатньо легким завданням надати різних нюансів сукупному тексту при сценічному виконанні, а при аматорському – зумовити запам'ятовування використаних концептів навіть у невідготовленій аудиторії.

Отже, на перший погляд в стилістично усередненій хорівій пісні було закладено вагомі міфологеми і концепти, що активно впливають на свідомість, та котрі «працювали» на користь загальнокультурного патерну Країни Рад також завдяки доволі майстерно впровадженим музично-стилістичним підтекстам. А отже, цей твір у числі подібних опусів передбачив процес початку 1936-го року, який Є. Добренко назвав «соцреалістичною революцією в радянському мистецтві» [416, р. 414] і який означав кристалізацію вельми специфічного стилю: «Його прапором стає тепер народність. Мову, однак, потрібно вести не про “загибель формалізму” (він як напрям революційної культури був фактично усунений з «художнього фронту» до кінця 1920-х років), а про синтез «класичної спадщини» із середнім смаком мас. Цей синтез породжує нову – доступну і «красиву» – стилістику. Синтезування стає головною естетичною стратегією влади, яка веде боротьбу «на два фронти»: «проти формалізму і натуралізму» одночасно. ...

Основна естетична стратегія... – стратегія синтезування – будується на апеляції до готової стилістики: доступність, схожість, виразність, природність – все це однаково притаманне класиці і народному мистецтву ... Тільки їм передбачається синтез в змозі дати мистецтво, уподобане «радянською аудиторією» [416, р. 414, 415].

Серед інших міфологем у патерні державності значну роль відігравала різноманітна у її сюжетних та тематичних варіантах міфологема «мирного (соціалістичного) будівництва». У числі зразків її втілення у хоровій царині є достатньо масштабні полотна, наприклад – музичне дійство для хору, читців та симфонічного оркестру «На варті Дніпрельстанів» В. Борисова (1932): «Ця «симфонія для трьох великих колективів, що сполучають в собі три найважливіші елементи — слово, пісню і музику» (так визначив жанр твору сам Борисов) фактично був однією з перших спроб створення масштабного хорового твору сучасного героїко-патріотичного змісту у модерній стилістиці в українській професійній музиці ХХ століття. «На варті Дніпрельстанів» може розглядатись і як прообраз української пісенної симфонії» [21, с. 16]. При цьому композитори доволі часто вдавалися до оприлюднення чіткого формулювання ідей таких творів, що само по собі повинно було допомогти уникнути різночитань і нищівної «дружньої» критики. Та й самі ж твори вирізнялися у творчості навіть визначних митців позірною простотою і загальнодоступністю на межі із примітивом, як, наприклад, декларована популярна серед хорових гуртків «Пісня колективу» П. Козицького на слова Кожушного, а також його ж «Пісня незаможника» і «У похід» (слова С. Крижанівського). Останній твір – легкий двоголосий хор, в якому за поясненням у репертуарних списках журналу «Музика – масам» 1930-го року, закликано комсомол у похід за колгоспи та комуни.

Особливе тогочасне державне завдання – колективізація сільського господарства – втілювалося як завдяки жорстким соціально-політичним акціям, так і закладенню у свідомість громадян відповідних цьому процесу стандартів.

Зокрема, вже на початковому етапі колективізації із різних причин підтримку йому виявляли українські композитори, передусім – верства молодих митців-комсомольців, для яких така ідеологічна позиція була органічною. Наприклад, у доробку К. Богуславського на межі 1920-х років з'явилися масова двоголоса хорова пісня «Урожайний марш» на слова В. Маяковського у перекладі З. Шкураб (1929; «заклик до індустріалізації сільського господарства»). Характерним є те, що при першій публікації було надано рекомендацію співати цей текст на мотив популярної у роки після громадянської війни «Кіннота Будьонного» («Никто пути пройденного у нас не отберет»).

Також пісня-частівка аналогічного призначення «Ой що ж то за шум» на слова В. Голоти, де використання першого рядка відомої народної жартівливої пісні насправді у цьому випадку є свідомою ілюзією. Тема масового хору – вплив трактора, як нової техніки, на сільський побут і руйнування старих, неприйнятних у добу індустріалізації віджитих традицій. Подібним твором є також «За золотий урожай» для мішаного хору. Масштабність залучення українських композиторів до пропагування цієї теми вражає. Тільки інструментальні й хорові «засівно-жниварські» новотвори 1929-го року представлені «Жниварським маршем» для духового оркестру і мішаним хором «До засіву ми готові» Г. Драненка, «Дванадцять косарів» для балалайково-домрового оркестру з хором К. Богуславського – Д. Гайдамаки, масовими хорами «Косарська пісня» В. Верховинця, «За врожай» С. Дрімцова, чоловічим хором з фортепіано «Урожайний марш» Л. Лісового на слова В. Маяковського; мішаними хорами «Про кума та врожай», «Бойова колгоспівська» з одноголосим заспівом (слова І. Гончаренка), «Селянине, пора засівать» (слова М. Терещенка) М. Вериківського; мішаними хорами «Жниварська» і «Колгоспівська» П. Батюка, «Сійте в рохманний чорнозем» В. Костенка на слова П. Тичини, «Ми – трактористи» П. Толстякова на слова О. Лана; хором з фортепіано «Пісня незаможниці» М. Коляди. До цього ж блоку належать двоголосі масові пісні-хори «З поля до села» В. Борисова (також

його «Соцзмагання на селі») та однойменний твір Т. Шутенка, «Пале сонце» О. Дашевського і «Колгоспівська» О. Дашевського, «За врожай» Б. Кожевнікова, «Коллективне поле сієм» І. Михайленка.

Така кількість одночасно написаних творів є цілком певним наслідком конкретного соціального замовлення, чим викликані стилістичні особливості таких опусів. У більшості випадків це були інтонаційно прості мелодії із унісонними заспівами, терцієво-секстовим дублюванням у двоголоссі приспівів або другого дворядка, як у масовій пісні «На поході» К. Богуславського. Таке інтонаційно-фактурне посилення дозволяло відтінювати і посилювати ідеологічно значущі вирази. У згаданій пісні при строфічному принципі організації тексту цій меті слугує і прийом дворазового повторення двох заключних рядків кожної строфи. Наприклад, у першій це «а за нами лан гойдає колективні колоски», у третій – «аж лоскоче прапорами – творчі сили розгорта».

Підґрунтя подібної загальнодоступної виразовості крилося не лише у стилізації під фольклор. Підходи до опрацювання необхідної актуальної музичної мови обговорювалися у численних дискусіях, у котрих фіксувалися підсумки певних етапів та відкривалися майбутні магістральні тенденції відображення у музиці інтонаційного строю сучасності. В центрі дискусійних питань стояла, насамперед, проблема пісенності, котра музичною практикою була поставлена на домінуючий щабель. Необхідність зрозуміти такі рішення спонукало музикознавців різних національних шкіл осмислювати цей процес. Були зроблені висновки, що типовими ознаками масової пісенності та хорів є «прямолінійність (часом вуглуватість) висвітлення теми» [211, с. 251], лаконічність і лапідарність. Водночас, як вважає В. Кузик, навіть в умовах фактично тотальної плакатності стилістики (здебільшого прості періодичні побудови, одноголосся з фрагментарним вкрапленням кількоголосся, простота мелодики і гармонії, невибагливість гармонічного і ладо-тонального плану) «професійні композитори схилилися до використання українських поетичних джерел і неохоче йшли на спрощення

музичного викладу, писали розгорнуті хорові партитури (за що обвинувачувалися в поширенні «церковщини»)» [211, с. 251].

До таких прикладів дослідниця В. Кузик зараховує «Пісню батраків» і «Юнацьку пісню» М. Вериківського на сл. А. Турчинської, «Уперед, хто не хоче конати» Л. Ревуцького на сл. П. Грабовського й «На залізних дверях» того самого композитора на сл. М. Рильського, «Слава тим, хто прагне волі» Б. Лятошинського на сл. М. Рильського, «Дванадцять косарів» К. Богуславського на сл. І. Шевченка, «Грими, грими, могутня пісне!» й «Більше надії, брати» В. Верховинця на сл. В. Чумака та інші. Подібні рішення стимулювалися й негативними оцінками щодо творів, які виходили за межі схвалених моделей. Так, у статті «На шляхах до створення пролетарської пісні», розміщеній в журналі «Музика масам» № 6 за 1931 рік, один з очільників «пісенної масовізації» порівняв пісні В. Борисова з «вправами по двоголосному контрапункту, оздобленими в окремих випадках стилевими ознаками селянської пісні» [21, с. 50].

Щоб зрозуміти контекст написання таких творів, варто ознайомитись з однією із статей П. Козицького під промовистою назвою «Як оформити музикою заходи весняної засівкомпанії» (1929). Названий композитор, вже займаючи чільні позиції музичного культуротворення, констатував необхідність використовувати спів «на вулиці»: «Одним із основних завдань хорових гуртків в час засівкомпанії є агітація й пропаганда через пісню ідей колективізації й індустріалізації сільського господарства та агроосвіти й агромінімуму. Треба мати на увазі, що слово, оформлене в пісню, краще впливає на свідомість людини, міцніше осідає в його пам'яті» [176, с. 8]. Тому цілком логічним була й наступна рекомендація – усіляко поширювати їх у побуті за прикладом старих селянських пісень. Наступним завданням було формувати цілком оновлений ідеологічно соціально-побутовий контекст, у якому подібні хорові твори функціонували вже не стільки як авторські, скільки – як продукт нового побуту і культури. Цікаво, що задля ефективності П. Козицький пропонував поєднувати їх вивчення з голосним колективним

проказуванням гасел відповідних компаній, адже «таке проказування завжди притягує увагу присутніх і тим фіксує в свідомості їх думки, заклики цих гасел» [176, с. 8]: «Одібравши ці гасла, музкерівник вивчає їх з хором. Гасла, які на музику не покладені, він вивчає хоргурток проказувати голосно, роздільно кожне слово. Підготувавши цей матеріал, музкерівник умовляється з лектором про те, коли саме під час промови хор має проспівати чи проказати гасло-тезу. Таке поєднання лекції зі співом дуже оживить промову і сприятиме тому, що основні думки, офарблені співом, чи повторені колективним проказуванням, – міцніше сприйматимуться слухачами» [176, с.9]. Цікавим є те, що тогочасна хорова творчість ілюструє, що такі гасла не завжди були спонтанними чи загальновідомими речівками. Наприклад, доробок М. Вериківського демонструє «Музичні гасла до засівкомпанії» для мішаного хору. Це – короткі твори на тексти-лозунги, зокрема: «Щоб мати гарний урожай, добре зерно засівай. Сійте чистосортне зерно»; «Колектив велика сила: в ньому й незаможник на коні»; «Хліб по хлібу сіяти – ні молотити, ні віяти»; «Письменним і земля краще родить»; «Багатопілля заведеш, гору хліба набереш».

Цей аспект набуває цілковитої очевидності у стислій статті «До “Дня врожаю” й засівкомпанії» у журналі «Музика – масам» (№ 7-8 1929 року). В ній після зрозумілого відчуження від минулого релігійного досвіду, автор стверджує цікавість свят врожаю з побутового і мистецького огляду: «вони мали характер грандіозних, масових синтетичних видовищ мистецтва, що в них брали участь мільйони працівників; в них віддзеркалювалися всі сторінки побуту та особливості виробничих процесів селянства, рабів тощо та всі характерні трудові ритми». З цих же причин радянські ідеологічні працівники не могли випустити такий значний потенціал впливу з поля своєї уваги, що й пояснює появу такої кількості вищезгаданих хорових новотворів: «Радянські “свята врожаю” в час здійснення плянів великих робіт соціалістичної індустріалізації та підвищення урожайності, мають інші цілеві спрямовання. Вони мусять насамперед показати, що соціалістичне суспільство, одкидаючи різні релігійні забобони, іде твердо й

переможньо по шляху підпорядкування йому стихій Природи через науку та машину. І наш “день урожаю” є свято пропаганди нових ідей, що організують людську думку й працю на основі усупільнення й колективізації трудових процесів взагалі і, зокрема, в сільському господарстві» [176].

Ймовірно, що у цей же період або дещо раніше за подібними принципами був створений жіночий хор «Колективна» В. Верховинця на слова П. Капельгородського. На терміни створення у початковий період колективізації вказує достатньо поміркований, як для того часу, сюжет:

*Панськими степами воля походила,
біднякові, батракові землю поділила (2 р.).*

Ймовірно, що імпульсом для написання стала необхідність вводити подібні твори в репертуар, адже саме у 1930-му митець у Полтаві створив жіночий колектив театралізованого співу «Жінхоранс» і очолював його до 1937-го року навіть після повторного арешту в 1932-му році за звинуваченням у причетності до «Спілки визволення України». І у цьому двоголосому хорі, котрий близький за стилем викладу до дитячо-юнацького репертуару, у першому куплеті містяться важливі концепти та лексеми («воля»). Метафоричним є сам його виклад, внаслідок чого текст наближений до міфопоетичного пласту. Як наслідок, стандартна «об’єктивізація» поширюється і на музичну стилістику, яка, втім, дистанційована від умовно-епічного тону вірша і натомість споріднена з веснянковим хороводним пластом українського фольклору. Необхідність забезпечити ефект ширості й невимушеності емоцій та переживань зумовила прозорість тканини, кантиленність пластичних фраз і простий, переважно терцієво-секстовий вторуючий тип взаємодії хорових партій, хоча епізодично застосована імітація з кроком у такт дозволяє істотно оживити музичний плин. Колористичність мажоро-мінору більшою мірою сприяє посиленню настроєвих відтінків, особливо – у випадку «зсуву» у бемольну сферу при повторенні приспівкового рядка, який з огляду на семантику може отримати подвійну інтерпретацію – як знак «угрунтування» (оскільки у цьому

фрагменті панують мінорні барви) або семантичний акцент на відсутності реального отримання землі. У таких повторних фрагментах у приспіві у дівізі різних партій ущільнюється й фактура, у сукупності недвозначно захоплюючи розповідь у більш густі, навіть напружені тони.

Отже, промислово-колективістська тематика, як і оборонно-військові й славильні образи, мали домінуюче положення. Але така ситуація не знищила важливої частки вияву особистих переживань: у обох ареалах – спочатку західному, а з часом і у східному – важливе значення мали не тільки гимнічні чи маршові хороспіви з показовими прославними концептами, а також й лірика. Її посилення у хоровій творчості було поставлено на «адміністративні рейки» і обговорювалося у різних формах із традиційним для того часу прилюдними покаяннями. До такого кроку вимушені були вдаватись багато композиторів, констатуючи, що часто їм приходилось рухатись виключно в напрямку показу героїки, мужності, оминаючи бік побутовий бік, лірику, що вони з часом вважали своїм серйозним пробілом та недоліком. Тому поступово, але дедалі активніше, у багатьох зразках масової пісенності, зокрема – піснях-гимнах, навіть маршах, за аналогією до новотворів у пісенному фольклорі, простежуються ознаки епічних, ліричних та лірико-епічних жанрів. Наприклад, до маршів належать такі фольклоризовані зразки повстанської пісенності, як «Там в горах, у Карпатах», «Марш Сіроманців», «Ми сотня лемківська завзята», «Не страшна є нам атака», «Співай, шуми, зелений, боре», «Без рідної буди», «Лав наших залізних».

Цей процес пророкував народження нового ліричного пласту радянської пісенної естради, котрий пов'язувався із традиціями побутової лірики. В 30-х роках він заповнив майже всі сфери радянської пісні. Навіть у маршових молодіжних, героїчних і патріотичних піснях прослуховувались ліричні інтонації. Масова лірична пісня ґрунтувалась на побутовому мелосі із яскравою задушевністю, емоційністю, відкритістю і прямодушністю. Від цих пісень еманувала чистота почуттів, взаєморозуміння, злагодженість. Також чільної уваги у пісенній ліриці

передвоєнного часу надано темі любові дівчини і бійця, як захисника Батьківщини. Цю ж властивість зауважено й у пласті західноукраїнської патріотичної пісенності. Так, вельми показовою є змістовність хорів і пісень-маршів, які «несуть потужний заклик до єдності народу в боротьбі за визволення й свободу, дають відчуття впевненості в перемозі. Ворог постає в образі ката, окупанта ... і протиставляється ... борцям за волю, славу й честь. Низка маршів має характер славильних пісень...» [383, с. 242-243].

«Поряд із маршовими, що становлять ідейно та емоційно викристалізований за образністю й музичною стилістикою пісенний пласт, більшу частину представляють ліричні з усіма відтінками і градаціями багатого й контрастного образного змісту, що втілювався у відповідній жанрово-стильовій манері» [383, с. 242]. Детальніше про цей аспект розглядається нами у наступному розділі

Відтак і на радянських теренах лірика посідала своє вагоме місце, хоча відповідно до тогочасних державних міфологем зберігала свій колективістський характер. Герой тогочасної лірики – це або ж революційна маса, або той, хто є її частиною. Також специфічні цінності в ній – це революційний обов'язок понад усе, а все особисте – на другий план, бо головне – це потреби колективу. І тільки в середині 1930-х років пафос колективізму дещо поступився вияву індивідуального, особистого.

У такому контексті з боку органів влади, як ідеологічного цензора, виникла радикальна необхідність контролювати процес заміщення певної частини революційно-політичного і соціально-войовничого репертуару, а також неприйнятної для будівників нового соціального устрою «непманської» естради саме новими ліричними зразками. Транскрибовані тексти звучали на фольклорній основі, вони не могли бути контрольовані, а значить були заборонені. Держава і влада повністю контролювала пісенну продукцію і скеровувала взірці потрібних пісень, котрі ставали інструментом повсякденного життя. На радянському просторі політичні лідери часто користувались цим інструментом (піснею), оскільки вона

була дієвим варіантом зомбування людей та ефективним «нафарширування» їх соціалістичними ідеями, пропагандою та давала основу для закріплення у них стійких ідеологічних стереотипів. Помірну роль у такому зміщенні пріоритетів відіграло сольне естрадне виконавство, в котрому ліричні образи, скажімо, знаменитого одесита Леоніда Утьосова і харків'янки К. Шульженко привносили нові, а іноді – ностальгічні відтінки у майже суцільне соціо-патріотичне масове виконавство кінця 1920-х – початку 1930-х років. Ліричний герой утьосовських пісень – це людина, що дуже любить життя, душевно чистий, глибокий, чуттєвий, комунікабельний. Герой ліричних пісень Леоніда Утьосова сприймався слухачами як образ самого виконавця і в цей час таке ототожнювання було не одиничним випадком.

У хоровій ліриці подібні сентиментальні відгалуження наполегливо долались. До того ж, у цій сфері, особливо впродовж короткочасного періоду українізації, виникли умови для більш чи менш помітного використання українських поетичних текстів.

Ідеологічні патерни у цьому пласті досить різноманітні. Оперті на тривку історичну основу, вони генералізуються у сюжетних лініях, водночас підвищуючи їх концепційний рівень у різних контекстуальних умовах. Передусім використовуються ідеї самопожертви і самозречення задля вищих цілей, що реалізуються у кількох сюжетних типах. Один з чільних – прощання з коханою дівчиною або із матір'ю і домом, що набувають героїчного звучання. Характерний приклад такої пісні-хору – «Проводи» В. Верховинця на слова П. Горбенка. Знову ж таки, насичення лексемами-образами і лексемами-поняттями формує у вірші-

основі відповідний ідеологічний контекст². Наприклад, двічі повторений на початку першого куплету вислів «селом гомін» створює бажаний ефект всенародної (у цій же строфі – «Прощавайте, рідні гони, Села дорогі») події, нехай навіть вона відбувається у межах окремого населеного пункту. Ця ілюзія забезпечується ще однією метафорою-образом «Стежками пісні». Наступні строфі звернені вже до української традиції: верства козацької і навіть пізнішої стрілецької паралелі, зокрема – до популярної «Їхав козак за Дунай» і подібних зразків пісенного пласту із завуальованим діалогічним компонентом. Наступні важливі аспекти – натяк на назву оборонців («лави червоні», «зоря червона») і, врешті, осмислення можливої особистої пожертви («Чи діждусь, чи ні..») за прихованою твердістю («Сліз не проливай!», «Та без суму й сліз») в типовій для фольклорної поезики та класичних рецепцій таких моментів ситуації мовчання природи («І заснули степи, гони, Затихли пісні»).

Такі у цитованому джерелі делікатні заміщення в національному поетично-образному полі були безпосереднім наслідком запанування нового соціально-політичного дискурсу, залучення якого у народну свідомість було надзвичайно важливим завданням. Цікавим є те, що поет свідомо уникав не тільки вияву концептів конфронтації і насилля, а й агресивності чи тотальності мобілізації, тим

²*Селом гомін, селом гомін. Стежками пісні:*

Прощавайте, рідні гони, Села дорогі.

Стоять коні вже готові, Копитами б'ють.

Прощай, серце-дівчинонько, Прощай, не забудь!

Розійшлися, серце б'ється, Думоньки сумні:

Чи діждусь я тебе, милий, А чи, може, ні?

Стала курява над шляхом, Десь з гори — прощай!

Ми йдемо до лав червоних, Сліз не проливай!

Вглядайте, дожидайте Та без суму й сліз —

Нам зорить зоря червона З заходу на схід.

І заснули степи, гони, Затихли пісні.

Тільки думи думу гонять: Чи діждусь, чи ні...

самим посиливши особистісні ракурси сюжету. Така стриманість у емоціях різко підносить рівень формування ефекту особистісного зв'язку з історичними подіями та загалом національною історією. Тому семантика тексту виявляє етичність героїв та притаманні для ментальності народу тяжіння до самоусвідомлення і намагання віддалити момент необхідності подолання або прийняття смерті.

За такої складності поетичної організації, наявності перехресних зумовлень обмеження музичного викладу багаторазовим повторенням одного і того ж куплету сприймається як певне спрощення. Втім, попри виразне тяжіння до масового пласту, стилістика названого твору все ж виказує потребу у досить кваліфікованому відтворенні. До такого висновку спонукає виконання інтонаційно і ритмічно динамічного матеріалу в швидкому темпі (*Allegro*). Досить складною є й загальнохорова фактура, у котрій постійно зустрічаються дівізі, паралелізми і перехреснення, ущільнення і згущення фактури. Алогічною є й фактура інструментального (фортепіанного) супроводу. А отже, узгодження вербальної образності з музичним компонентом твору є вельми проблематичною.

У загальному образному контексті ліро-епічні образні плани стають можливими внаслідок надання основному персонажу рис захисника, що відмовляється від власного добробуту задля вищих цілей. Такі сюжети навіть набувають візуалізації у кіноіндустрії 1930-х років. Героїчна тема обов'язково нерозривно поєднувалась із мотивами любові і дружби. Домінанта кінорозповіді завжди була ліричною на фоні показу героїзму безстрашних непохитних радянських командирів чи авіаторів. Звертає на себе увагу те, що у піснях і хорах, пов'язаних із темою спогадів емоційні прояви більш безпосередні, поривчасті і при цьому більше диференційовані, оскільки згадки героя охоплюють численні ціннісні моменти – колишнє щастя, ностальгію за домівкою, рідними і друзями тощо.

Отже, завдяки міфологізації побутових і виробничих, мобілізаційно-військових і дидактичних мотивів, ідеологізації концептів боротьби (за нівелювання соціально-протестної поезики) формувалась міфопоетика масової, а

частково – і академічної хорової творчості. Відбувалося динамічне і неухильне поширення «заміщеної» картини світу, сповненої яскравих лозунгів-ідеологем, незвичних концептів і політично заангажованих ситуацій. Переконливий тон вислову і натхненність, чуттєва й «візуалізована» образність, багаторівнева змістовність і жанрово-стилістичні зв'язки породжували сугестивний вплив. В основі масова хорова творчість спиралась на національні й споріднені традиції, водночас відбувалась їх стандартизація у певних універсальних моделях задля формування не менш стандартизованих норм колективної свідомості. Відтак масова хорова творчість виявилась ефективним засобом соціального регулювання, оскільки забезпечувала заміщення колишніх причинно-наслідкових зв'язків і спрощення пояснення державних реалій у близькому для масового розуміння «наївному» тоні.

2. 2. Патерни в творчості академічного рівня

2.2.1. Хори суспільної тематики

У ситуації суцільної політизації мистецтва і підпорядкування індивідуальних творчих інтересів стандартам державного життя у академічній хоровій творчості суспільна тематика була виведена на першочерговий рівень. Максималізм суспільно-політичних лозунгів інтенсивно підпорядковував не тільки вербальний компонент цієї сфери (значна частотність закликів і славлень, декларативність і спрощеність висловлювання – характерний показник такого процесу), а й стилістику, що уподібнювалася до мови масової пісенності: «Заклики керуватися у творчості лише оптимістичними, мобілізуючими інтонаціями, категоричне засудження інших, зокрема «селянських», надто ліричних поспівок, кваліфікованих тоді як сентиментальні, призводили подеколи до раціоналістичного комбінування виражальних засобів і, врешті, до неемоційності музики. Крім того, ігнорування

духовних потреб підготовленого слухача збіднювало жанровий обшир, вело до замулювання багатих і давніх джерел хорової музики» [148, с. 68].

Важливо, що першорядне навантаження несли саме вербальні тексти, тоді як музична виразовість переважно була покликана тільки посилювати їх змістовність, витісняючи високі досягнення української хорової творчості попередніх етапів на другорядні позиції. Та не тільки жанрові, а й «емоційно-образні вимоги зводилися переважно до бадьорості загального тону, енергійної мелодії та активного ритму. Конкретність, смислова точність слова цінувалися значно вище за образність поезії і музичне узагальнення. Творчі функції часто зводилися до ритмізації тексту, декламації. Інколи в хорі мелодія змінювалася ритмічною схемою, за рисунком якої додекламовувалися закінчення фраз або гасел» [148, с. 69].

Специфіка декларативності із центральним значенням у ній наближеної до лозунгів манери вислову, по суті, перетворювала кожен твір на специфічний бойовий клич в ідеологічному протистоянні з усім ворожим для країни довколишнім світом і внутрішніми ворогами і навіть не-однодумцями. Ці тексти мимовільно насичувались ідеологемами, котрі доповнювались недостовірними різноманітними сюжетами (як, наприклад, варіантів «праці ударників», «влади трудящих», «союзу робітників і селян») і тим самим міфологізували їх та ланцюги пов'язаних з ними супутніх концептів. Інтенсивність процесу помітно посилюється при вивченні текстів хорових творів різних етапів міжвоєнного двадцятиліття. Наприклад, у написаному на початку 1920-х років на слова Д. Загула хорі В. Верховинця «Грими, грими могутня пісне» відчутним є балансування між українською пісенно-поетичною традицією і плакатною стилістикою. Цей симбіоз є достатньо органічним, оскільки апелює до протестної поезії і, водночас, – символізму раннього етапу творчості поета, зокрема – його збірок віршів «З зелених гір» (1918) і «На грані» (1919). Водночас патетика промови-заклику виявляє

настанови романтичного сприйняття революції та перебудови старого світу.

Тому в цьому тексті присутні характерні символи – знакові для української романтичної поезії, хоча й поодинокі – «громи весняних бурь» і кількісно значний пласт символів та метафор нової епохи. Це і характерні для поезики захисників порівняння «наша армія – як мур», стихійна і нездоланна гучність (з відтінком наказу або замовляння «грими, грими») «могутньої пісні», «Ленінський завіт» (у десятиліття, коли було написано твір, цей вираз вже сам по собі був міфологемою, у якій відсутність конкретизації породжувала невизначену кількість можливих значень), програмування на перемогу «Герої, ми здобудем світ» та інші. Тут же закладено образ ворога – «панство ненависне», «недобитки ворожі», яким одразу ж відмовлено у героїчних відзнаках і тому вони мусять «дрижати» перед ідеалізованою у такий спосіб у силі Червоній армії. До речі, не менш характерно, що відповідна цій ідеї політична вимога і, водночас, спрямований до свідомості широких мас рядок-лозунг повторений у вірші тричі. Таким способом він набуває значення основної ідеї і наближається до приспіву (фактично не маючи цієї ролі у пісенній композиції). Отже, попри достатньо розлогий – шестистрофний – виклад, у вірші-основі виявляються такі типові ознаки лозунгів, як вплив на реципієнта чи адресата (у цьому випадку присутня спрямованість на «дружні» внутрішні й особливо «ворожі» зовнішні кола), соціально-політична визначеність, а також – знак-заклик для дії «оборонців» і попередження для супротивників.

На семантичному рівні показовою рисою твору є те, що визначення основної діючої особи, або групи осіб відсутнє, що є типовим принципом для ідеологічно обумовленої літератури: «ідентичність окремої особи визначається, передусім, її входженням до певної групи, а з іншого – групи розділені чітко визначеними кордонами. Саме ці кордони функціонують як критерії ідентифікації інших як “своїх” чи “чужих”. На цій підставі можна стверджувати, що опозиція “свій-чужий” є притаманною політичним лозунгам, орієнтованим на членів колективістських

культур» [309, с. 28-29].

У доробку В. Верховинця 1920-ті роки містяться ще кілька подібних хорів – «Більше надії, брати» на слова В. Чумака, «За Батьківщину» (М. Вороний), «Ми творці життя нового» (П. Лучанський), «Великодній дощ» (П. Тичина) та інші. Кожен із них заслуговує пильної уваги, та, відповідно до загального предмету дослідження, варто звернутися до надзвичайно популярного вірша одного із засновників Центральної ради – М. Вороного, що датований весною 1917-го року. Вірш став надзвичайно популярним і його поширення після публікації набрало динамічних та обертів та невдовзі він вийшов у різних періодичних виданнях, зокрема – стрілецьких в Галичині. Поширення спричинило фольклоризації і одним із відомих варіантів став «О Україно, люба ненько». Ця пісня побутувала й у різних наспівах, зокрема – у інтонаційному варіанті, близькому до «Многоліття» Д. Бортнянського, а також варіантах Б. Вахнянина і Я. Ярославенка. У хорі В. Верховинця було змінено назву: оригінальну «За Україну» на «За Батьківщину». Таке заміщення переводило сприйняття твору до більш універсальних вимірів, хоча до певної міри і завдяки мові надавало можливість зберегти свою ідентичність. Ідеологема «Батьківщина» ще не була заторкнута міфологізацією і утримувала традиційну картину світу. Звертають увагу на себе й інші концепти, котрі пов'язані із національними ментальними особливостями, зокрема – модифікацією філософсько-психологічної кордоцентричності у руслі виконання внутрішнього пориву («Ну-ж бо враз сповнять сердець наказ!»). Термін «Батьківщина» розташований у ряді традиційних цінностей українців – «доля», «честь», «слава», «народ». Всі вони у простому закличному переліку приспіву, повторюваному після кожної строфи-куплету, додають елемент спонукального лозунгу.

Водночас, ні в куплеті, ні в приспіві не міститься натяку на «ворогів», хоча певна визначеність відчувається у звертанні «браття». Тож вагомо конкретизуючим у цьому ракурсі є хіба що другий куплет, в котрому традиційно вже для «пролетарської» поезії вказується на «ганебні пута», «ярма» і «тюрми» світу

«царського трону». Також немалозначними є елемент солярної символіки («І сонце сяє Нам в очах!» і «Сонця блиск») у одному ряді з концептом «гніву серця» та «могутнього співу»³. Після цього вислів щодо «походу свободи» сприймається як справді визвольна дія: «Ми йдем на вільний світ!». Загалом же цей твір, з огляду на ідеологічні аспекти вербального тексту, є синтезом спонукання до дії і мотивуючих проголошень відповідно до ствердження початкової тези («За Батьківщину з огнем звитяги, рушаймо браття, всі вперед!»), і реалізацією державницького патерну у стилістиці лозунгів зі стійкими словосполученнями.

Музична стилістика втілює цю ж концепцію. Маршовий темпоритм, близькість інструментального вступу до фанфар у потужних, ритмічно чітких і повторюваних моделях одразу ж виявляє присутність стилістичних взірців гимнів і похідних (маршів) жанрів. Його мотиви присутні у хоровому тематизмі, такому ж мелодично лапідарному (кількащаблеві поспівки чергуються з рухом звуками тризвуків та їх обернень) і чітко структурованому, майже повністю ритмічно уніфікованому у акордових вертикалях. Задля уникнення ймовірної статичності композитор застосовує й інший тип викладу, модель якого є аналогічною до антифонних перегукувань («О Батьківщино, ти наша рідна...»). І цей прийом справді істотно сприяє внутрішній активізації твору.

Фактурне ж розгортання, завдяки майже тотожному дублюванню у фортепіанній партії, в співвідношеннях згущення-розрідження, колористично розсвічених вертикалями різного типу – від унісонів сусідніх партій до шестиголосся тризвуків і септакордових масивів, дозволяє підкреслити пульсування енергії співаків (у наявній міфологемі спільної боротьби – її учасників). До того ж, загальний колорит виявляє характерну для таких жанрів

³*Вперед же, браття! Наш прапор має,*

І сонце сяє Нам в очах!

Дружний тиск... Сонця блиск!..

В серці гнів, І в ним могутній спів!

величну урочистість, що у завершенні другої строфи («все тобі віддати в боротьбі!») досягає екстатичного рівня. Він утримується і у наступному приспіві, що дозволяє сформуванню масштабної значної кульмінаційної зони. Очевидно, що за всієї ідеологічної нейтральності щодо української національної ідеї, саме україномовність вербального тексту і очевидний у музиці пієтет до рідної землі, прийнятні у короткий період українізації, посилювали шанси для цензурної заборони твору до виконання після інспірування справи «Спілки визволення України», за причетність до якої композитор кілька разів був заарештований. У передвоєнне десятиліття проявлена у хорі-гимні національна визначеність вже не «вписувалась» в міфологему спільної вітчизни братніх народів і, більше того, вносила у неї деструктив.

Ідеологічні впливи нового характеру відчувалися у творчості всіх без винятку українських композиторів, причому тільки деякі твори цього пласту, як щойно розглянутий твір, виходили за стандарти спрощеної масової пісенності. Зокрема, такі стилістичні моделі вже у 1925-му році були застосовані П. Козицьким у диптиху «Червоний заспів» на слова В. Чумака, хоча в них ще значущими є засади української хорової творчості перших десятиліть ХХ ст. У хорах «Ріємо, ріємо» і «На зелені килими» такий підхід зумовлено насамперед поезією. У першому творі композитор оперує емоційністю рвучко-плакатного, категоричного заклик⁴, що іноді віддунює архаїкою замовлянь⁵, іноді – майже фовістичною барвистістю

⁴Вдаримо гучно ми дзвонами—

всесвіт обійде луна—

кинемо вільно червоними:

– Владарі світу з коронами, вже не потрібні ви нам!

⁵Бурями сійтеся, бурями, маки-червоні вогні:

там по-за гратами-мурами тінями сірими-хмурими

ранки конають ясні.

стихії⁶. У другому хорі диптиху стилістика більш монолітна, оскільки зростає рівень патетично-плакатного звернення до аудиторії⁷. Навіть у виданому 1933-го року плакатно-агітаційному хорі «Говорили вражі люде» на слова А. Дикого, стилістика масової хорової пісенності не задіяна композитором у балансуванні між стилізацією сольного імпровізаційного лірико-епічного зачину і загальнохорової музичної політично-плакатної сатири-скоромовки, що нагадує частівки.

Звернемо на себе увагу той факт, що присутність «ворогів» у вербальному тексті зумовлює протиставлення різних образів, що потім використано у стилістиці музичного твору. Вже тільки одна їх назва у зменшеній формі («куркулики») втілює принципову зверхність, яка отримує чіткі негативні прив'язки: «вражі люде», котрі начебто зводять наклеп на колгоспи і при цьому байдикують («Пили, пили, напивались Не робили та валялись»). Наступний рівень ідеологічної характеристики здійснюється завдяки їх прирівнянню до негативного персонажа в українській фольклорній і літературній традиціях, а також і у біблійних джерелах. Автор вірша кілька разів у різних куплетах (відповідно до різних ситуацій) застосовує образ навіть не змії, а гадюк: «Зашипіли, як гадюки», «Куркулики, як гадюки», «Порозлазились гадюки. Видко їх по розговорах, Поховались по коморах» тощо.

Таке апелювання до архетипного образу викликає необхідність посилити позитивну силу для контексту цього вірша і загальної соціальної ситуації. Оскільки сюжет розгортається довкола супротивників колгоспів, то звернення до їх образів заміщує і витісняє міфологему *рідної землі* задля здобуття їм такого значення.

⁶*Рисмо-рисмо-рисмо землю, неначе кроти;*

з кутів плазуємо зміями,

сісмо-сісмо-сісмо буйні червоні цвіти....

⁷ Наприклад, у його другій строфі рішучість промовця набуває безапеляційності:

Гордою, сміливою бурею бурхливою

встань, народе зраджений, як один устань.

З гімно-перемогами новими дорогами підемо на брань.

Відповідно до архетипних мотивів, вони перебувають у динамічному рості («А колгоспи колосились, Обкосились, обвозились»). Їх представники (нейтрально-товариське «хлопці») виявляють пильність до своїх ворогів («Ми вас бачимо гадюки»), розуміють необхідність агресивних дій і володіння «зброєю» («Підіть хлопці за мітлюю Бо не візьмемо без бою»), за допомогою якої ліквідується загроза «Відрубаєм вражі руки». Тому і заключення вірша є варіантом патетичного славлення («Ми ростем і багатієм, Собі орем, собі сієм»), хоча вже в стилі 1930-х «привид ворогів» не полишає свідомість будівників і охоронців колгоспів, оскільки його знищення висловлюється у майбутній формі дієслова («Ми роздавим вас гадюки»). Тому припущення про втілення у такий спосіб характерного для міфопоетики протиставлення цілком обґрунтоване, адже для вияву такого типу мислення характерне протиставлення «свого» – «чужого».

Зрозуміло, що відповідною до таких нюансів змісту повинна була й бути музична стилістика і композиція хору. Зіставляючи вищезгадані елементи, П. Козицький проілюстрував доволі високий ступінь узагальнення різних чинників. Сольний теноровий заспів, котрий імітує імпровізацію, з типовим чергуванням широкоінтервальних і пощаблевих інтонацій, «вільною» ритмікою зі зміщенням ритмічних наголосів, нешаблонним чергуванням витриманих і коротких тривалостей, розгортається після двотактового фортепіанного вступу. Цей короткий інструментальний фрагмент також має важливе смислове навантаження: у нижньому пласті остинатно повторюється тонічна квінта, створюючи ефект доволі рівномірного гулу, а у верхньому акордовий стрибок також із залученням тонічних звуків без терції нагадує модель дзвоніння. Таке звучання за неквапливого темпу (*Andante non troppo*) одразу загострює слухацьку увагу і вносить у віршово-поетичний синтез першу стійку і типову для класичних надбань усталену асоціацію. Наступні шість тактів (із захопленням сильної долі сьомого) вокальна і фортепіанна партія створюють паралельні пласти; інструментальна лінія тільки подекуди наближається до вокального контуру. Але вона колористично істотно «важча» у

гронах неухильно висхідних паралелізмів, що крок за кроком поширюють модель вступного співзвуччя і нарощують масштаб його впливу у верхньому пласті. У нижньому ж у октавному подвоєнні розгортається самостійна мелодична лінія, котру внаслідок реєстрового розташування можна співвіднести з розмовами «вражих людей». Таке асоціювання посилюється відокремленням вокальної і умовно-вокальної ліній.

Натомість вступ хору створює новий образ і різкий контраст. Його сформовано вже на рівні агогічної ремарки («Швиденько, але стримано»). Нерівноцінне співвідношення масштабів втілення цього тексту із початковими тактами заспіву зумовлено бажанням створити спочатку наративно-сатиричний, а у наступних куплетах – наказово-розповідний тон. Потрібно віддати належне композитору, котрий на найвищому технічному рівні втілює завдання висміювання і прямої погрози «ворожим елементам». Митець застосував і кількаразові (буквальні, варіативні і секвенційні) повторення окремих мотивів-сегментів і прийом поступового розширення простору завдяки поступовому ущільненню фактури у прийомі «запізненого» вступу голосів, руху верхніх голосів терцієвими стрічками та протилежно спрямованого і ритмічно іншого розгортання нижнього голосу. Напрочуд ефектним у такому голосоведенні виявляється застосований паралелізм всієї вертикалі (фортіссімо «пили, пили, напивались») із наступною квазі-комічною скоромовкою у наскрізному нагнітанні динаміки від найнижчого рівня. Очевидно, маючи намір у такий спосіб досягти зіставлення максимального сатиричного ефекту із патетичним висновком-констатацією подолання «куркуликів», композитор у заключному сегменті строфи знову переносить увагу реципієнта на співвідношення вокальних ліній зі інструментальною партією. Майже театральньо-ефектно в інструментальній партії *Meno mosso* на фортіссімо знову «входить» паралелізм безтерцієвих співзвуч, що впродовж двох тактів відновлюють початковий «героїко-епічний» тонус. Натомість хорова тканина різко дисонує з такою монументальністю, оскільки навіть у верхньому пласті терцієву

остинатність восьмих нот переведено в «пусті» октавні унісони, а сам вербальний текст («зашипіли, як гадюки» у першій строфі) заміщується своєрідним улюлюканням зі складом «ой!» та імітацією свисту в останніх двох звуках («тью!»).

Отже, репрезентований цим достатньо складним для виконання твором, пласт української хорової творчості виявляє щільність взаємодії ідеологем нового політичного устрою, традиційних і навіть архетипних концептів із міфологемами соціалістичного будівництва і відтак – у посиленні відповідного державного патерну. Політизація мистецтва внаслідок інтенсивності неминучого впровадження у свідомість як виконавців, так і слухачів бажаних для тогочасного строю ідеологічних моделей, вимушено спирається на усталені концепти і оціночні судження української культури.

2. 2. 2. Твори на основі текстів українських поетів-класиків

Не згасаючий інтерес до творчості велетнів національної поетичної творчості впродовж міжвоєнного двадцятиліття виявлявся із різною мірою інтенсивності. Кількісно найбільш показовими були початок 1920-х і кінець 1930-х, коли вірші поетів набували особливої актуальності або у зв'язку із активізацією пошуків шляхів оновлення національної музичної мови, або з ювілейними святкуваннями на державному рівні. Зокрема, тільки у 1921-1923 роках у доробку композитора М. Вериківського постали хори «На майдані» (1921, слова П. Тичини), 1923 – «Сонячні кларнети» (на його ж текст), «Згода – щастя, згода – воля» (1923; В. Самійленко), «Коваль» (І. Франко) і вокально-симфонічна поема «Дума про дівчину-бранку Марусю Богуславку». Сміливість у підходах до яскравих поезій сучасників та символіки українських поетичних шедеврів минулого значною мірою зумовлювалась багатим досвідом молодого композитора, котрий після навчання у Б. Яворського активно експериментував як диригент-хормейстер та у власних композиціях демонстрував підходи, котрі обговорював у щільній співпраці не

тільки зі тогочасним співдиригентом (поряд з Г. Верьовкою) капели імені Леонтовича, а із П. Тичиною, М. Рильським, а також П. Козицьким.

Зрозуміло, що такі контакти, як і особисте сприйняття суспільних реалій, знаходили своє втілення у його творчості. Наприклад, Т. Прокопович при аналізі хору «На майдані» і виявленні особливостей «зовнішнього» контексту (трагічна межа національних визвольних змагань у травні 1921 року [303, с. 212]) відзначила, що «екстатична й водночас безвідрадно-містична звукова маса хорової мініатюри цілком відповідала настроям його співвітчизників» При цьому дослідниця наголошувала на збереженні в самій поезії ментальних первнів народу: «Найвища мета соціальних зрушень – духовне переродження особистості, здатної до добротворення та протистояння різним проявам (внутрішнім і зовнішнім) зла. Відтак топоси романтичної поезії (церква, дорога, місяць, ніч) П. Тичина наповнив новим екзистенційним змістом...» [303, с. 212].

Цілком погоджуючись із таким баченням та інтерпретацією, варто звернути увагу не на «енергетику ключових слів вірша з їх настирливим повторенням (лексми «Хай чабан!» (7 разів), «Всі у путь!» (4 рази)) ... в різному тембральному забарвленні», ні «мінливу хорову палітру – від цільної звукової маси до лінійного сполучення окремих тембрів», а на усвідомлення (навіть у дослідженні, спрямованому передусім до аналізу мовно-виразової специфіки) ролі у музичному творі «бінарних опозицій: маса-індивід, рух-статика, світло-темрява» [303, с. 213]. Втім, майстерність виявлення музичними засобами трагедійної ситуації (руйнування не тільки звичного старого світу, а й втрати будь-якої надії поколінням згодом «розстріляного Відродження») свідчить про усвідомлення його представниками безповоротної втрати раніше резонансних міфологем і концептів. Винятково влучними у цьому аспекті є наступні узагальнення Т. Прокопович: «Експресіоністичні антитези виділяються амплітудою динамічних відтінків: від фортіссімо ... до піаніссімо ... Вільне розгортання музичної тканини, як ланцюг контрастних епізодів, призводить до порушення синтаксичних норм. Декламаційна

мелодика з вольовими інтонаціями, пульсуючий ритм і перемінність метричної організації підпорядковані вираженню світовідчуття людини, що перебуває в ситуації максимального напруження. ... Такі протиставлення вносять надмірну екзальтованість і невизначеність, позначають ефект нервового письма. Звісно, емоційний тонус хорової композиції здійсмає «гостра» й нестійка гармонія Кwartові сполуки між хоровими голосами винахідливо структурують експресіоністичну образність – крикливо збуджену або судорожно застиглу» [303, с. 213].

Очевидно, що в інших концепціях могли бути представлені інші оцінки процесу на загальному рівні. Наприклад, одна із чільних українських хорознавиць Л. Пархоменко висловила такі судження: «20-ті роки увійшли до історії українського хорового мистецтва як плідний і засадничий період. Окрилена вірою в майбуття України, краща частина творчої інтелігенції оптимістично переборювала різні життєві труднощі, поринула у будівництво національної культури. Це був час появи яскравих і самобутніх творчих талантів, час напружених мистецьких пошуків і розширення обріїв української музики» [148, с. 53].

Тому перед зверненням до міфологеми життєствердного буяння «Сонячних кларнетів» кількома роками у доробку М. Вериківського постає гнітюча інтонаційність похмурого присмерку із подальшим заглибленням у темряву:

На майдані тил спадає,

Замовкає річ...

Вечір.

Ніч.

Зрозуміло, що така реалістичність (а тим більше загострення у зображенні реальних подій) у затребуваній «масами» хоровій творчості навіть при звернення до високомистецьких віршів першорядних поетів-сучасників з часом ставала дедалі небезпечнішою. Тому і вибори текстів українськими майстрами (а від кінця 1929-х – і представниками молодшого покоління) з необхідністю дотримуватися

максимальної обережності у стилістиці, виявляються дедалі інтенсивніше.

Загальні зміни у підході до творчості були фундаментальними: «Наприкінці 20-х років у музичному житті Радянської України сталася кардинальна “переоцінка цінностей”, зумовлена новими суспільними процесами, зокрема широким ідеологічним наступом рапмівщини. Несподівана реорганізація Музичного товариства ім. Леонтовича (лютий 1928), вихід на “командні висоти” в музичному житті Асоціації пролетарських музик України (АПМУ, 1929), що тяжіла до пролеткультівських засад і директивних методів керівництва мистецьким процесом, означали появу принципово нової ситуації у сфері музичної культури» [148, с. 67]. Та вже невдовзі потреба посилення ефекту «глибини і масштабності» творчості у «вільному союзі» радянських республік привідкрила можливість для використання у хоровій творчості класичної української поезії. Цей факт тогочасного музичного процесу було відзначено в академічній «Історії української музики». Автор розділу «Хорова творчість» Л. Пархоменко здійснила наступне узагальнення: «Наприкінці 30-х років поновлення творчого процесу в хоровій галузі в Радянській Україні також стимулювали ряд об’єктивних факторів, зокрема державна підготовка до 125-річчя від народження Т. Шевченка (1939), 85-річчя з дня народження та 25-річчя смерті І. Франка (1941). Шевченківські свята в Україні, які здавна набули статусу культурної традиції, давали підстави сподіватися, що нові твори до текстів «Кобзаря» будуть потрібні» [148, с. 74]. Вчена відзначила, що упродовж 1938–1939 років було написано кілька творів на слова Т. Шевченка («Світе ясний» М. Вериківського (1938), «Навгороді коло броду» Я. Левіна (1939), «Лірична сюїта» («Закувала зозуленька», «Барвінок цвів», «Навгороді коло броду») та окремі твори («Утоптала стежечку», «О люди, люди, небораки», «Світе ясний», «Гімн черничий») Ф. Надененка, «Наймичка» О. Андрєєвої (1939), «Ой чого ти почорніло» Г. Фінаровського (1941). Порівняно менше хорових композицій було створено до ювілею І. Франка – «Як почувеш вночі» та «Коли студінь потисне» Б. Лятошинського (1941) та «Не забудь юних днів», «Semper idem», «Обриваються

звільна всі пута» Г. Верьовки (1941) [148, с. 74].

Останній із названих творів є типовим виявом особливостей ідеологічного підходу до класичних надбань. Передусім, у ньому змінено назву. Оригінальний і виразний початковий концепт І. Франка (назва вірша – «Товаришам із тюрми») викликав неоднозначні асоціації у суспільстві. Хоча поет зник до арештів і показових процесів, замінив текст початкового рядка. Тільки один цей крок, зберігши інший використаний текст недоторканим, дозволив цілком органічно ввести цей хоровий твір у радянський державницький патерн. Втім, було змінено не тільки назву. Невідомо, чи таке відсікання відбулося із цензурних умов, чи з традиційним поясненням – досягнення компактності вислову, посилення сприйняття його основної ідеї, але з першоджерела було вилучено кілька строф⁸. Так чи інакше, але підрядкові проєкції на обставини тогочасної дійсності у них цілком осяжні.

І все ж символ імені І. Франка, і його променисті заклики апелювали і до національної свідомості, і до гордості за недавні, але вже минулі звитяги. Окрім цього, у контексті загальної ідеологічної стратегії того часу важливим було звернення «східного» композитора до творчості поета-світоча «західного» походження, яке повинно було підтримати відчуття неперервності традицій та єдності народу. Цілком імовірним був і розрахунок за приглушення напруги у суспільстві у час, коли ще надто живою була пам'ять про жахаючі

⁸Треба твердо нам в бою стояти, Не лякайтесь, що впав перший ряд,

Хоч по трупах наперед ступати, Ні на крок не вертатися взад.

Се ж остатня війна! Се до бою Чоловіцтво зі звірством стає,

Се поборює воля неволю, «Царство божє» на землю зійде.

Цікаво, що під скорочення підпали й антирелігійні рядки. Ймовірно, у відсутності молитви до Вищої сили вже завбачливо «дітьми Сталіна і внуками Леніна» передбачався цілком інший образ:

Не моляться вже більше до бога: «Най явиться нам царство твоє!»

Бо молитва – слаба там підмога, Де лиш розум і труд у пригоді стає.

Не від бога те царство нам спаде, Не святі його з неба знесуть,

Але власний наш розум посяде, Сильна воля і спільний наш труд.

«антинаціоналістичні» процеси межі 1920–1930-х і численні втрати літературних і музичних талантів.

Молодий композитор, вихований вже в умовах «будівництва соціалізму», у цьому творі одразу прагнув захопити увагу слухачів і обрав патетичну манеру висловлювання в енергійному темпоритмі («Темп маршу, патетично»). Колорит, який надає рельєфності ідеї відчуження від «пут давнього життя», що звучить вже у першій строфі і, відповідно, у початковому хоровому епізоді, значною мірою створювався імпульсивним вступом. У ньому використані типові для подібної тематики прийоми – октавні кроки басу, що нагадують сполохи дзвонів, у той же час у верхньому пласті інструментальної партії аналогічні октавні стрибки (втім, сформовані за ротаційним принципом) створюють характерну для патетичних творів пульсацію. За яскравої, наближеної до ораторсько-декламаційної манери інтонаційності першого мотиву (різноспрямовані поєднання кварто-квінтової «риторики») і пощаблово-хроматизованого вияву «в'язких пут» не менш промовисті.

Необхідно зауважити, що нестандартні чинники в плині музичної тканини (перехрещення, приховані і явні паралелізми, односпрямований рух голосів) не тільки не випадкові, а й навіть ідеологічно зумовлені. Вони (у відповідності з концептом «думка розкута») набувають цілковитої прозорості при врахуванні непримиренної боротьби з «церковщиною», яка тривала від середини 1920-х років. Неабиякий ефект у такому музичному колориті створює продовження вступних моделей. Рвучкість фактури нижнього пласту і масивність акордової вертикалі верхнього забезпечують сприйняття колориту як імпульсивної потужності наміру: «Ожиємо, брати, ожием!».

Певне оновлення відбувається у настроєвості другої строфи, основними концептами якої є духовне переродження в «новому», «любов'ю огрітому» житті й устремління до «щасливих країв» при подоланні «хвиль мутних та бурливих». Відповідно до цієї зміни у вияві загальної братської дії композитор від пульсуючих

вертикалей переходить до унісонів однорідних партій. Семантично показовим є й прийом почергового вступу – спочатку басів і тенорів із розщепленням унісону в двоголосся на третій і четвертій метричних долях і подальше триголосся, причому виразний мажорний тризвук, як передостаннє співзвуччя фрази, «згортається» в унісон останнього звуку цієї побудови. Не викликають різночитання ілюстративні тріольні «погойдування» фортепіанного супроводу. У другій фразі строфи аналогічний матеріал виконується вже із долученням жіночих партій. Але у цьому випадку витримується мажорний тризвук, що «імпульсує» колорит в октавні унісони початку наступного речення. Поступове підвищення теситури, зростання динаміки і повернення акордового повнозвуччя забезпечують створення яскравої кульмінаційної зони. Також певну семантичну ілюстративність використав митець у наступній строфі (трохи повільніше, виразно): задіяно достатньо тривале витримування певної складової фактурного пласту на одній висоті (як-от звук «фа» у сопрано і тенорів упродовж трьох тактів і захопленням першої долі четвертого). У такий спосіб композитор дещо змінює акцент першоджерела: замість домінування концепту подолання перешкод («Мимо бур, пересудів, обмов»), що у пощаблевому групетоподібному русі басово-альтових паралелізмів або образу «країни святої» у цьому фрагменті формується враження доволі утаємниченого і, до того ж, утримуваного майже на одному рівні (незмінні педалі) нуртування якихось ідей. Така варіація попереднього тематизму дозволяє створити своєрідну зону осмислення описаних у вірші процесів, спрямувати увагу до внутрішнього світу.

Важливим у цьому контексті є і те, що у фортепіанному супроводі задіяна пульсуюча ритмічна модель, що віддалено – завдяки ритмічному стисненню – нагадує знакову для відповідних стильових пластів того часу формулу сарабанди, хоча й поза типовою для жанру тридольністю. Та виявляється, що такий виклад – лишень своєрідна підготовка до потужного, гучного повторення вербального тексту із варіантним викладом музичного матеріалу, у котрому різко підноситься рівень

патетичного проголошення вже відомої ідеї, а виклад хорових партій наближається до хоралу. Типовим для таких творів є й те, що композитор відповідно змінює модель фактурного викладу, внаслідок чого істотно підсилюється бажана настроєвість. Варто при цьому обумовити, що можливе у цьому випадку звинувачення у «церковщині» випереджується епізодичним використанням атипового голосоведення, а також різкою зміною типу фактурного викладу в межах однієї строфи. Знову різко спадає динаміка, упродовж чотирьох тактів витримується домінантова педаль із вертикалями половинних тривалостей та приглушеним сольованням двічі повтореного мотиву у тенорів. Ця чергова «тиха» зона дозволяє рельєфно відтінити початок полум'яної гимнічної репризи у початковому темпі з текстом наступної строфи⁹.

Відтак твір демонстрував не тільки Франкове прозріння боротьби «за світле майбутнє», а в сукупності поетичних і музичних засобів повинен був стати пов'язаною з тогочасною соціальною політикою мистецькою ідеологемою. Невипадково у доробку композитора є ще один твір аналогічної тематики і також на текст І. Франка. Варто звернути увагу на зміст анотації до нього, поданої Л. Яценком у перші роки «відлиги»: «Характер урочистого маршу-гимну має і хор «Semper idem!» («Завжди те саме!») на слова Івана Франка. Енергійна, сповнена нестримного завзяття музика цього твору передає гордий франківський дух боротьби і непримиренності до деспоти й насильства» [412, с. 30].

Окрім цього, сформульована І. Франком «ціль – людське щастя і воля, Розум владний без віри основ, І братерство велике, всевітнє, Вільна праця і вільна любов!», – слугувала вагомим і справді переконливим підсумковим закликком, що дозволяв підсилити патетику висловлювання до найвищого рівня. Внаслідок цих

⁹Ми ступаєм до бою нового

Не за царство тиранів, царів,

Не за церков, попів, ані бога,

Ні за панство неситих панів.

особливостей твір виявляв рівень ідеологічної і навіть політичної декларації, в якій здійснена спроба долати притаманну стилю Каменяра суб'єктивність ідеологічних смислів. А весь сюжет у застосованій композитором музичній стилістиці сприяє посиленню характерної для тогочасних етапів розбудови радянської держави міфологеми «руху до волі» у численних варіантах примарної реальності.

Попередні підсумки

Вивчення патернів української хорової музики міжвоєнного періоду, створеної композиторами радянської України, виявило масштабність перетворень у типовій до того системі. Злиття поширених патернів, серед яких домінували патерни державності, Батьківщини, героя, самопожертви, вільної праці тощо з ідеологією відбувалося як внаслідок задоволення запитів широких верств «будівників нового життя», так і внаслідок справжньої творчої підтримки окремими композиторами реорганізації суспільства, що сприймалась як розрив зі «старим світом» і подолання руїни громадянських протистоянь. Соціокультурна специфіка хорів для масового виконання значною мірою була зумовлена їх джерелами – пісенними і романсовими зразками, до яких належали поширена у попередні десятиліття нова «революційна пісенність, фольклорна пісенність або популярні вокальні опуси, в яких було заміщено тексти.

Одночасно, і спрямована для масового співу, і для академічного хорового виконання творчість містила агітаційні чинники, що підпорядковували собі жанрові ресурси і стилістику. Тяжіння до плакатності, очевидності гасел, неоднозначності смислів було пануючою рисою, що іноді, як було виявлено, ставало характерною прикметою навіть хорів на основі текстів українських поетів-класиків. Вони ж, утворюючи кількісно незначну частку доробку і репертуару та поступаючись у ньому перед тими ж масовими хорами і обробками фольклорних пісень, все ж створювали важливу ланку у зв'язку між різними періодами існування української

хорової музики. Патерн державності, який є одним із найважливіших у суспільному житті, мав аналогічне значення в тогочасному мистецтві. Задля нього напрацьовувалися нові міфологеми, формувалася оновлений тезаурус інтонаційного змісту, у якому викристалізовувалися нетипові раніше музичні метафори та ідіоми.

РОЗДІЛ 3. ХОРОВА ТВОРЧІСТЬ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ЗАХІДНИХ ЗЕМЕЛЬ.

3. 1. Героїчні і ліричні інтерпретації міфологеми «Рідна земля»

Обстоювання національної ідеї у всіх можливих формах є основною умовою і завданням творчості західноукраїнських композиторів міжвоєнного періоду. *Національне*, як культурний і водночас культуротворчий патерн, піднесло фактично всі належні до цієї сфери явища на рівень домінуючих цінностей, водночас створюючи дистанцією з польськими, німецькими, австрійськими та *іншими* за національною приналежністю музичними подіями чи явищами.

Однак, сам цей патерн, і його сутність були визначені задовго до бурхливого міжвоєнного двадцятиліття – у пору «весни народів» середини ХІХ століття. Значний хронологічний відтинок того часу тільки сприяв його поглибленню, укрупненню і диференціації внаслідок сприйняття і освоєння різними соціально-громадськими верствами. Також була створена значна і різноманітна сфера його ознак, які набули мобільності внаслідок пристосування до історично різних реалій суспільного життя. До цього комплексу належать явища від ідеологічно знакових символів (наприклад, прапора, гімна і герба) до шаблонів поведінки у повсякденні та святах. Неминучим було й залучення патернів ієрархічно нижчих або суміжних рівнів. Тому, крім вербальної мови, *національне*, як *cultural pattern*, поступово проникало у жанри авторської творчості, розширюючи зони свого впливу через стильові елементи, семантику і впізнавану музичну символіку, формуванням контекстуальних узгоджень у конкретних творах та між різними опусами тощо.

Одразу ж необхідно зробити важливий «конкретизуючий відступ». «Патерноспрямована» роль ансамблево-хорової пісенності для різних виконавських складів (від одноголосся до багатоголосся), умовно-фольклоризовані пісні літературного походження, або умовно-авторський пласт обробок у західних

теренах – явище далеко не нове і відоме, принаймні з часів «Богогласника». Але до руйнацій Першої світової війни домінував акцент на релігійно-конфесійному чиннику; тому у популярних «Співаниках» та «Бібліотеках» істотну частку займали опрацювання обрядової пісенності або новочасні духовні пісні. Ці видання поряд з нововасиліанською пісенністю створили важливе підґрунтя для створення нового варіанту центруючого ідеологічного патерну в регіональну культуру. На відміну від Радянської України з її державно-суспільним символічним («майже-рівноправним») статусом, національно свідомому громадянству західних теренів в той час не потрібно було шукати методів «перековування старої людини на нову». Але крах надії на здобуття державності істотно поглибив і загострив прояви патерну національного як у повсякденні, так і у мистецтві. До того ж, спогади про воєнне лихоліття крили у собі цілком певну подвійність, пропонуючи незнані доти образи січових стрільців, воїнів УПА і державотворців як цілком певну альтернативу відгомонам про радянські чи більшовицькі «звитяги», згодом доповнені ілюзіями інтернаціоналізму і вільного соціалістичного будівництва. Така консолідація в умовах бездержавності досить успішно долала умови іншодержавного панування, стимулюючи неформальні і справді ментально глибокі якості різних явищ.

Однак, функціональна і розвиваюча сутність *національного* як культурного патерну ще більш сприяла подальшій диференціації у системі образно-тематичних рівнів таких глибоко-вкорінених сферах українського мистецтва, як народна пісенність і хоровий спів. Внаслідок об'єктивних обставин вони ще більше посилили свою монолітність: фактор рідної мови і походження неначе сам по собі ідеологізував їх статус навіть поза тематичними групами. І водночас, як і в іншій частині України, репертуар побутового, аматорського і професійного гуртового чи хорового співу використовувався як ідеологічно значущий агітаційний інструментарій. Знову ж таки, такі позиції були здобуті ще наприкінці минулого століття, у період організації та перших вагомих здобутків світських хорових

співочих товариств, які організовувались у кожному містечку і майже кожному селі. Чинник кількості також відігравав важливу роль, адже у містах регіонального статусу налічувалось кілька таких колективів (хори створювались і при кожному товаристві «за інтересами»). Властиво, саме національно-громадянська позиція, що солідаризувала громаду всупереч обмеженням будь-якої влади, була одним з найістотніших і чітких проявів *національного*. А оскільки хорове мистецтво ставало дедалі масовішим і водночас організованішим, цей патерн не просто істотно впливав на музичну мову, а й визначав стилістичні прийоми, жанрові особливості щодо традиційної академічної і фольклорної систем.

Новим площинам його функціонування, що створювались і динамічно корегувались у військово-польових умовах стрілецького чи українсько-галицько-армійського середовища, були властиві специфічні визначаючі риси. Тому чи не найгучнішим «маніфестом» патріотизму в західноукраїнській музичній культурі міжвоєнного періоду стала коротка передмова композитора, фольклориста і музиколога З. Лиська до «Великого співаника “Червоної калини”». У ній напрочуд вдало обґрунтовано концепцію втілення самої ідеї національного у хорівій творчості, пієтет до якої лунає вже у захопленій характеристиці її загального неосяжного спектру. «Така ріжноманітна в темах, така багата музичними елементами, що, плекаючи її, охоплюємо мистецтвом усі прояви нашого національного життя» [224, с.6].

Наслідком такого розмаїття є «велике захоплення українського громадянства» і можливість активізації різних громадських верств відповідно до сприйняття ними суспільно-культурних і політичних мотивів. Тому зрозуміло, що З. Лисько констатував зростання цієї функції хорового співу: «В останніх роках воно сталося дійсно масовим проявом, підсилюючи плеканням хорового мистецтва не лише культурні, але й політичні змагання нації» [224,с.6]. Цілком очевидно, що творчо-видавничим колективом збірник «Співаник» розцінювався як «культурна зброя, щоб нею можна було не тільки успішно боронитися, а а добувати собі

належне місце серед чужих культур» [224,с.6]. Одночасно і відбір творів базувався не на, так би мовити, початковій мистецькій вартості стрілецьких пісень, що для укладача та його однодумців була нерівноцінною, а й у ідеологічному наповненні і популярності серед цих же патріотично налаштованих суспільних верств. Тому у викладі та хоровому опрацюванні кращими композиторами все передусім спрямовувалося на підтримку пієтету як «свідків минулої слави та змагань» [224, с.6], що було винятково важливим у надзвичайно складних умовах міжвоєнних десятиліть. Ймовірно, що використаний у виданні принцип компонування матеріалу був застосований саме із метою поглиблення патріотично-ідеологічних рефлексій, бо за блоком стрілецької пісенності розташовано «військово-історичні» твори, котрі виокремлені з масиву козацької пісенності XVII-XVIII століть. Важливими є ремарки щодо уникнення цензурних обмежень і задля практичної мети – досягнення більшої змістовної концентрації у випадках надмірної масштабності текстів.

Надалі довкола цієї ідеологічної основи розгортаються концентричні кола соціально-побутової, ліричної, обрядової та ін. тематики, у чому досить чітко простежуються принципи нарощення своєрідних кіл за ступенем віддалення від декларативних постулатів національно-визвольної боротьби і українського державництва. Заключним колом величезної антології виведено жартівливі пісні.

Але даремно укладач наголошував і на передхристиянському, «а навіть передісторичному» походженні багатьох зразків останнього блоку, оскільки це мимовільно вводило у масову свідомість ідею прадавності українського народу. При цьому поєднання у одному виданні творів «давнішого репертуару» (М. Лисенка, К. Стеценка, М. Леонтовича, М. Гайворонського, С. Людкевича, М. Вериківського і П. Козицького) та кількісно подвійного щодо них блоку досі недрукованих хорів В. Барвінського, М. Колесси, Б. Кудрика, З. Лиська, Н. Нижанківського й А. Рудницького все ж виявляє певну монолітність. Такий підхід, очевидно обговорювався на засіданнях СУПРОМУ, оскільки індивідуальні

пріоритети активних учасників процесу підготовки пісенних зразків до публікації істотно відрізнялися між собою; окрім цього, деякі з пісень вже були оприлюднені у іншому авторському «виконанні», а більш чи менш істотна поляризація зумовлювалася образно-тематичними і жанровими властивостями конкретного зразка. Закономірне вирішення цієї проблеми було зумовлене прикладною метою: «Треба було дати твори повновартісні, що відповідали б високим вимогам сучасної музики, а разом з тим технічно нескладні, доступні якнайширшим народнім масам. Тому Співаник цей може і повинен стати підручною книгою кожного українського хору, – джерелом справжнього, здорового мистецтва, що має оживлювати, підбадьорювати і скріплювати українського духа у днях зневіри, чи знесилля, в нестримнім гоні до сонця золотого...» [224, с.6].

Попри незаперечність авторських чинників та можливу індивідуалізацію змісту, в їх основі – фольклоризованих авторських оригіналах – від початку було закладене особливе позиціонування: будучи апріорі колективним навіть у ліриці, вихід на рівень загалу (своєрідного «ми») у стрілецькій та УПА-пісенності приховував дистанціювання навіть від національного свідомого, але «обивательського» середовища. Воно створювало один зі знаків «впізнання» нової лицарської верстви. Вельми цікавим є те, що аналогічні якості були спостережені дослідниками авторської пісенності значно пізніших періодів: «Демократичні відносини між ліричним «я», виконавцем і публікою ґрунтувалися саме на цих напівпідпільних, непрофесійних особливості, на відсутності кордону між «поетом з гітарою» і його аудиторією за принципом «професіоналізм / аматорство». Ні аудиторія «поетів з гітарою», ні їхні колеги не вітали професіоналізацію представників цього жанру або їх зближення зі світом поп-музики. Проте самі вони зазвичай прагнули до професійного визнання в якості виконавців, музикантів і особливо – в якості поетів» [119, с. 206].

Цим зумовлена тенденція, коли типологічно характерний пласт масової лірики представлені піснями із виокремленістю індивідуальних образів (окремого

персонажа або закоханих), доля яких за сюжетом здебільшого трагічна і саме така трагедійність надає твору героїчних відтінків і у змісті, і у стилістиці. Серед них іноді виокремлюються жіночі образи як втілення гідності, вірності рідній землі і патріотизму. У кожному із таких образних напрямів за значної варіативності виявляються спільні тенденції. Наприклад, у пізнішому пласті україноцентричної патріотичної лірики його дослідниками виявлено наступні образні лінії довкола основної теми захисника рідної землі: «образний зміст ліричних пісень УПА поряд із героїко-патріотичними мотивами відобразив і розвинув багатобарвну палітру людських почуттів, викликаних розлукою з родиною, коханою дівчиною, батьківською домівкою, рідною стороною в час, коли на землю прийшов ворог, і святим обов'язком молодого повстанця стала оборона свого краю. Концепційно ці пісні передають сум'яття ліричних емоцій героя, його почуття як оборонця Батьківщини, а водночас — як неминучу – жертву на полі бою» [383, с. 243]. У масових хорах українських радянських композиторів ці ж теми також поступово «наростають», але їх внутрішній контекст природно пов'язаний із іншими соціально-політичними умовами.

Такий ракурс входження індивідуальної поведінкової реакції у соціальні стосунки, проявленої через сюжети пісенності, свідчить про залежність від панівних культурних патернів того часу. Ця залежність досить симптоматична, оскільки модель дії героїв в межах таких сюжетів, по суті, є певним культурним патерном. Вона залежить не стільки від особистої реакції на зовнішні (об'єктивні) та внутрішні (суб'єктивні, психологічні, емоційні) виклики, скільки від загальноприйнятих (суспільних) поведінкових патернів. Вона виявляється через якості і характеристики героїв, що також диференціюються за ступенем наближення до прийнятно-очікуваної реакції. Тому прояв індивідуального у цьому ідеологічному контексті також диференціюється: полюси утворюють ідеал героїки (воїн-«лицар») і його антипод. Варто посилити ці спостереження прикладами із різних ракурсів втілення міфологеми «*рідна земля*», використавши диференціацію

у підходах до музичного змісту та підхід, вельми влучний для ілюстрування дії домінантного патерну. Визначні вчені констатували той факт, що відмінності є пов'язані із основоположними властивостями кожного конкретного явища. До прикладу: музична герменевтика – тлумачення музики, музична семантика – значення різних явищ музики, музичний зміст – смислове наповнення музики.

Альберт Швейцер наголошував на тому, що на музику впливає герменевтика протестантизму і це виразно прослідковується у творчості Йоганна Себастьяна Баха, котрий спираючись на тлумачення Біблії, котра лежить в основі релігії протестантизму, прагнув відтворити кожне слово у своїх кантатах і пасіонах. Такий підхід, конкретизований згодом, відкриває шлях і для виявлення механізму дії патерну на аудиторію чи навіть «масу» через конкретний музичний твір. Аналізуючи прелюдію і фугу Баха, можна віднайти там скритий хорал із передбачуваними текстами та розпізнати музично-риторичні формули. Символіка допомагає на прочитати завуальований євангельський сюжет, котрий створить певну художню картину і можна легко та повноцінно сприймати твір.

Міфологема «рідна земля» має особливий статус у кожній культурі та національній історії. У західноукраїнській літературі та мистецтві ця міфологема, маючи тривку основу у минулому як багатогранний сукупний образ, у 1920-х роках «вмотивувала функціонування образу землі як втраченої батьківщини, зруйнованих надій, актуалізуючи біблійні мотиви всесвітнього блукання, вигнання з раю, розриву глибинних духовних зв'язків з прадідівськими традиціями (поети “празької школи”, Т. Осьмачка, О. Олесь та ін.)» [222, с. 4]. Оскільки міфологема вже глибоко досліджена літературознавцями, доцільно використати ці результати. Зокрема, С. Ленська пише щодо обсягу її використання митцями по обох сторонах кордону: «образ землі у найширшому спектрі семантичних значень був художньо реалізований у десятках ліричних, епічних і драматичних творів. М. Хвильовий, Ю. Яновський, М. Івченко, А. Головка, Т. Осьмачка, В. Барка, Г. Косинка, П. Тичина, Є. Маланюк, І. Сенченко, М. Куліш та багато інших митців 1920-х років

семантизували образ землі від буквального, матеріального значення, до символічно-узагальненого» [222, с. 4]. Тільки сам перелік прізвищ виказує стильові ракурси її втілення.

Однак, на відміну від тогочасної літератури, значно більше знайомі інтерпретації, котрі проявлялись не тільки у відомому репертуарі, а й у нових творах, базувалися в національній класиці.

Звернімо увагу на висновок Х. Казимирів про метафізичний аспект цієї міфологеми у творчості Т. Шевченка через ототожнення її з образом «святої землі»: «Вона формується на основі таких векторів образних значень як правда, справедливість, де виникають зв'язки з асоціатом очищення водою чи вогнем, і мати – Батьківщина (рідна земля). Таке поєднання двох наріжних основ життя – води і землі – є джерелом розширення метафізичного трактування міфологеми. На нашу думку, воно розділяється на певні семантичні сфери. Перша сфера пов'язана із проникненням енергії світла – земля “плодюча”, “матір”. Друга сфера “сирої землі” асоціюється зі смертю, землею, що ховає, і її головною характеристикою є морок, оскільки лексема “морок” споріднена із лексемою “смерть”, на що вказував О. Потебня» [150, с. 107]. Така «поляризація» міфологеми тільки сприяла активізації вміщуючого її патерну, оскільки апелювала як до героїчних, так і ліричних та трагічних інтерпретацій. Тим паче, що її споконвічна сакралізація у народній свідомості слугувала на користь повернення до ідеї сакралізації *національного* у цілком нових історичних умовах. Однак, присутня у багатьох оприлюднених у «Великому співанику» творах міфологема «рідної землі» варіантно виведена тільки у назвах № 4 («За рідний край») і № 19 («Коли б скоріше з гір Карпатських»).

Ці ознаки, до того ж, із характерністю «колективного» (як аналогу соборного) підходу до актуальної теми, а через неї – патерну національного – ілюструють процес виникнення музичних версій до вірша Р. Купчинського «Ми йдемо в бій». Глибинну – навіть в обставинах створення інваріанту – концептуальну *соборність*

цього прикладу стрілецької пісенності, пізніше опублікованого у «Співанику “Червоної калини”», зафіксувало точно збережене датування. О. Кузьменко вказує ці точні відомості: «На початку березня 1917 р. усусуси виходять на фронт, у сторону м. Бережани (тепер Тернопільська обл.). Саме у цей час виникають похідні пісні Р. Купчинського "Готуй мені зброю", "За рідний край". Пісня "За рідний край" на мелодію Михайла Гайворонського вперше була опублікована того ж року в зб. "Тим, що впали" (1917, с. 13). Вона швидко стала одним з найкращих і найбільш відомих стрілецьких маршів. На це вказує ремарка із "Сурми" (пісенник "Сурма", 1922, с. 130. – деталізація моя), у якій автор наголосив, що пісню виконували на концерті у Києві в період гетьмана Павла Скоропадського" [не пізніше серпня 1918 р. – О.К.]» [342, с. 4].

Безумовно, що загалом однією із головних складових стрілецької ідеології було соборництво. Його мотиви превалювали у всіх стрілецьких помислах і вчинках. Цілком припустимо, що повернення до ідеї цієї пісні під час оборони у обох частинах України слугувало додатковим імпульсом до її сприйняття як вияву соборності або, принаймні, міцного зв'язку між галицькими і наддніпрянськими оборонцями рідної землі. Мелодія до вірша, як вказує О. Кузьменко, «хронологічно – це період активних бойових дій стрілецьких бригад УГА на території Наддніпрянської України влітку 1919 р.» [342]. Громадянська позиція автора музичного розспіву цього тексту – М. Гайворонського – свідчить про відчуття ним у вірші глибоко актуальної змістовності, що сягала знакових для українського народу образів і символів. Тим більше, що вже у той час було спостережено існування його фольклоризованих варіантів із доповненнями до початкового тексту.

Вдалість цього музично-інтонованого «першочитання» доводить і кількість пізніших звернень до нього задля створення сольних (поодинокі сольні «перекладення» у цей період належить Я. Ярославенку (1931; використана початкова назва). і хорових варіантів різної складності. До того ж, було також

неодноразово застосовано іншу назву – «За рідний край», яка посилювала патріотичну налаштованість. Сам М. Гайворонський першим створив хорову редакцію для чоловічого складу (1921) і застосував зміну назви, а через п'ятнадцятиліття (1936) написав більш адаптований варіант для однорідних хорів. У 1937-му році з'явилися однойменні опуси Б. Вахнянина (мішаний, чоловічий і дитячий склад), З. Лиська (мішаний хор) і М. Колесси (чоловічий); 1943 – Б. Кудрика (чоловічий хор). Таке варіантне помноження є більш характерним для фольклорної пісенності, а ніж для авторської та тільки посилює враження надзвичайно активної дії патерну *національного* на основі міфологеми «рідної землі» з ієрархічно нижчим рівнем – варіанту її оборони. Така фольклоризація була принциповою ознакою творчого процесу авторів стрілецької пісенності; вона створювала чіткий аналог до імпровізацій народних співаків. Свого часу І. Соневицький наводив спогади М. Гайворонського про те, що Р. Купчинський і Л. Лепкий «як це буває і у народних співців, ніколи тотожно не повторяли придуманої мелодії. Коли пізніше я записував менш-більш усталені мелодії, то мої записки вже за кілька днів видавалися авторам не вірні» [259, с. 9].

Вірш Р. Купчинського, котрого Б. Лепкий назвав «поетом-ліриком із витонченою формою вірша й із знанням модерної та давньої поезії» [223, с. 110], криє чимало граней попри його зовнішню спрощену декларативність. Певну роль у цьому відіграло успадковане від часу співпраці з угрупованням «Митуса» тяжіння до символізму, перетворивши кілька елементів у цьому тексті у чіткі знаки-символи

української історії:

*Ми йдемо в бій, ми йдемо в бій
По згарищах Руїни,
За рідний край, за нарід свій,
За волю України.
Ми йдемо в бій, земля дуднить,
Радіють гори, степи,
Бо нас у бій благословить
Могучий дух Мазепи¹⁰.*

У такому короткому тексті, лаконічність якого є достатньо не типовою для похідної пісенності, міститься значний «набір» національно значущих образів-ідей. Очевидно, – це одна з причин віршованих доповнень до нього у процесі поширення твору у війську.

Трактування окремих слів має цілком чіткий, неоднозначний зміст в узгодженні з певними історичними феноменами та образами. У першому чотирирядкові це – «Руїна», у другому – «дух Мазепи». За такої очевидності приховану, поетизовану складову цих символів формують уточнення: бачення «Руїни» постає через подвійність значення слова «згарища». Цей «мікроряд» – «згарища Руїни» – відповідно до цілісного, загалом оптимістично-героїчного контексту вірша, як не парадоксально, виявляє зв'язок із характерними для тогочасної творчості ідеями «світового полум'я» чи «пожежі, котра спалює старий світ». Здається, що Купчинський у такий спосіб прагне викликати образ, який

¹⁰ Один з аналогів цього сюжету – хор «Ми сміло в бій підем» Н. Нижанківського, написаний на основі пісні Кам'янець-Подільської Юнацької школи (виконувалась у 1919-му році):

*Ми сміло в бій підем / за Україну,
І голову складемо за землю рідну.*

Її поширення було настільки значне, що і її текст, і наспів було запозичене у радянське побутування.

досягається саме у таких зв'язках і відсутній при вичленованому сприйнятті сегментів: «Руїна» незворотна, оскільки навіть спалення її атрибутів – у минулому. До того ж, вогонь очистив шлях для воїнів як неперсоніфікованої спільності однодумців (саме цей сенс постає у самоназві – займеннику «ми»), які виявляють рішучість до участі у певному процесі (двічі повторене «ми йдемо в бій»).

У наступних кількох сегментах не менш промовисто і водночас символічно окреслюється триєдиний (у цьому варіанті) комплекс «рідної землі»: територія («за рідний край»), етнічно окреслена для оборонців нація («за нарід свій») і незалежна держава («за волю України»). Отже, вже у першій строфі вірша виявляється цілком очевидно прагнення до оперування міфологею, котра наділена істотними ідеологічними, передусім – національно-консолідуючими й організуючими, функціями. До того ж, від початку вміщуючи кілька ракурсів інваріантного ядра «рідна земля» відповідно до розгортання сюжету, у другій строфі поет посилює унікальність використаної міфологеми. А «підведення» до цього рівня, знову ж таки, відбувається за допомогою кількох метафор і цілком «зчитуваних» асоціацій. Варто зазначити: «зчитуваних» для воїнів-громадян, які – поза сумнівом – принаймні були знайомі з корпусом актуальних для нації культурних надбань.

Сам текст цієї строфи анафорою посилює основний концепт всього вірша:

Ми йдемо в бій, земля дуднить,

Радіють гори, степи,

Бо нас у бій благословить

Могучий дух Мазепи.

Наступний після анафоричного сполучення вислів «земля дуднить»¹¹ що

¹¹ Значення слова «дудніти» в онлайн-версії «Словника української мови»: «1. Видавати рівні, протяжні звуки, схожі на гул. ... 2. Утворювати, видавати які-небудь звуки; створювати відгомін якихось звуків ... про велику силу виявлення якої-небудь дії» [Словник української мови: в 11 тт. / АН УРСР. Інститут мовознавства; за ред. І. К. Білодіда. Київ: Наукова думка, 1970—1980. Т. 2. С. 432 : <http://sum.in.ua/s/dudnity>]. У більш ранньому джерелі (Словарь української мови: в 4-х тт. / За ред. Б. Грінченка. К., 1907—1909. Т. 1. с. 453) це – «Гудѣть, гремѣть,

покликаний зродити уяву про якийсь тотальний, грандіозний і навіть містичний ефект-реакцію «рідної землі» на дію її лицарів. Його символізм найскладніший у тексті, хоча й спирається більшою мірою на біблійні, а ніж фольклорні джерела. У другому випадку варто звернутися до цілком ужиткової і реальної знаковості трембітання (поза його суто пастушими функціями) як атрибутів обрядової та військово-сигнальної архаїки. Натомість, біблійні аспекти значно більш промовисті, хоча й у етнічному колориті вони дещо інші: це і «трубний звук», як додаток до «громовиць і полум'я» при сходженні й перебуванні Мойсея на гору Синай; це також асоціативне апелювання до «ієрихонських труб» (втім, «стіни» Руїни за сюжетом вірша вже не тільки впали, а й були спалені), а також труби вершників Апокаліпсису як «одкровення» перед покаранням неправедних і зміною світового порядку. Одночасно, два заключних рядки відсторонюють ці асоціації і повертають до сенсу основної міфологеми: благословення «могучого духу Мазепи» підносить уяву до полум'яних здобутків українського Бароко і тогочасного протистояння іноземним навалам у міцності віри. До того ж, образ Мазепи, котрий є значно істотнішим для воїнів зі сходу, посилював чинник соборного єднання української нації.

Цей вектор етичних цінностей «рідної землі» споріднений із міфологемою «святої землі», котра насичена правдою, справедливістю і, що важливо, – очищена вогнем (згадаймо про «згарища»).

Отже, такі властивості одного із текстів «Великого співаника "Червоної калини"» виявляють надзвичайно кропітку працю над вибором магістральних ідеологем для впровадження і, що не менш важливо, утримання у національній свідомості патерну *національного*. Саме вони створюють глибинне семантичне і знакове «підтекстування», яке сьогодні дозволяє виявляти і усвідомлювати те реальне навантаження, котре було покладене на українських митців, а також

з'ясовувати численні аспекти їх тогочасного світосприйняття. Адже у процесі втілення певних архетипів колективної свідомості у конкретних образах-символах «кожен символ наділяється властивостями архетипу, адже внаслідок парадигматичного (односистемного) розгортання архетипного образу виходимо на символічний простір, позаяк символ увиразнює не однобоку, міфологемну інтерпретацію, а «цілісноміфічне оточення» (Т. Шестопалова). Архетип можна назвати й своєрідним найдавнішим символом, який має властивість відроджувати глибинні прошарки уявлень про світ» [362, с. 33]. А відповідно до заявленого упорядником співаника ретельного і критичного відбору зразків, характеристики музичного матеріалу повинні володіти не менш яскравими властивостями, чіткими асоціаціями і глибокою семантикою.

Та критерії оцінювання цього твору зумовлюються не тогочасним рівнем професійної хорової творчості, котра досягла значних вершин, відзначалася стилістичною різноманітністю і жанровою багатогранністю. Натомість майстерність композитора була спрямована до вирішення суттєво іншого завдання – створення яскравої похідної пісні із врахуванням фактору навіть не аматорського, а масового співу. Тому її інтонаційність звернена до принципу використання найбільш чітких і водночас виразних інтонаційних елементів, а їх поєднання, насамперед, до їх нового чи оновленого сенсу відповідно до змісту поетичного тексту за всієї знайомості для слухачів і виконавців окремих доволі стійких моделей-поспівок. Вони повинні були очевидно узгоджуватись із цілком певними сферами індивідуальної пам'яті виконавців та колективної – реципієнтів. Такі механізми колективної суспільної пам'яті позначилися дещо пізніше – при створенні нового пласту національно-патріотичної пісенності безпосередньо у яскравих рисах її музичної мови: «У практиці живого побутування п[ісень] УПА виокремилася 3 муз[ичні] жанрово-пісен[ні] *стили*: маршовий (моторний), лірико-пісенний (синтез кантилени з маршовістю) та лірико-епічний (синтез маршу й кантилени з рисами епічного характеру). Сталими ознаками пісень маршів УПА є

гострі пунктирні ритм, звороти, що дають відчуття енергійної ходи, пружні рішучі заклич, *інтонації*, 1-2-3-складові затакти з наголосом на 1-й долі такту. Переважну більшість пісень-маршів пронизує пружна інтонація кварта. Особливо яскравою є її поява в ролі енергійного зачину — вгору від V до I щабля або з пощаблевим заповненням цього ходу. Чимало пісень починається із сильної наголошеної долі такту. Популярна «Ой там далеко на Волині» (одна з найперших пісень УПА) хоча й позбавлена пунктирного ритму, проте наскрізне проведення характерної ритм, формули в розмірі $\frac{4}{4}$ підкреслює її маршовість. Структура пісень відповідає куплетній формі (4-рядковій) із приспівом або без нього у формі *періоду*. У своїй основі повстанські пісні демонструють силабо-тонічне віршування, що зумовлює здебільшого квадратно-симетричну будову. Відповідно до цього метроритміка пісень підпорядковується регулярній акцентності – 2-дольній (маршовій) і 3-дольній (вальсовій або романсовій). Чимало пісень розпочинається традиційним для українських *пісень народних* вигуком «Ой!». їх кількість у зібранні З. Лавришина становить майже 10%. У приспіві часто вживається вигук «Гей!» [383, с. 245].

До них належали не тільки згадані показові символи, а й жанрові площини, що так чи інакше пов'язувались з патерном «національного». Зі структурного огляду, ці дуже чіткі, по-справжньому лапідарні поспівки організовані у відповідних до похідно-маршової пісенності класичного періоду типу сумування: будова обох речень відбувається за моделлю 1+1+2. Щоправда, у другому періоді – другій строфі – композитор майже невловимо «відхиляється» від неї, застосувавши мікроімітацію за принципом антифонного перегукування і накладаючи завершення одного мотиву на завершення іншого. Цей прийом професійного мистецтва у одну мить підніс рівень стилістичного викладу (і узагальнення) на кілька позицій, не тільки «ожививши» загальний план, а й посиливши щільність і наскрізність інтонаційного розвитку.

Та повертаючись до питання втілення міфологеми як сукупності контекстів

кількох символів, потрібно врахувати ймовірність наступної ситуації. М. Колесса, маючи багатий творчий досвід і можливість обговорювати своє бачення із таким високим авторитетом у галузі фольклорних традицій, як Філарет Колесса, використовував власний досвід безпосереднього спостереження за виконанням похідних пісень військовими. Його творчі узагальнення таких у цьому творі є дуже вдалим і стилістично виправданими. Використавши вербальний текст, композитор істотно «відійшов» від мелодичного варіанту М. Гайворонського. У новому варіанті – за фактичного септимового амбітуса – основна мелодія заспіву утворюється кількома варіантами терцієвих пощаблевих поспівок. Колесса істотно посилив простоту викладу задля можливості масового «підхоплення» без втрати ефектності музичного змісту. Ця невибаглива простота надає опору для фактурного варіювання і забезпечує можливість гармонічної «гри».

Водночас і у цих сферах присутні цілком однозначні національно-стилістичні маркери. Зокрема, унісонні (уніфіковані у фактурі) поспівки, перехрещення і введення терцій та квінт за моделлю «золотого ходу» запозичені із арсеналу самолівкового і аматорського «квартетного» співу, як етнохарактерного типу розспіву. Наприклад, наступні характерні прикмети адаптування принципів самолівкового співу було виявлено Н. Костюк при дослідженні тогочасних церковно-музичних творів кінця XIX ст.: «... впадає у вічі тяжіння до унісонів – октавних загальнохорових між чоловічими й жіночими партіями .., тембрально однорідних чи “згущених” терцієвим паралелізмом триголосих ... Вони створюють враження особливої монолітності і водночас тембрально-акустичної просторовості, а у випадку пощаблевого руху, напрочуд чіткого структурування асоціюються як із формульністю монодійних пластів, так і повторністю пісенних форм. До того ж, таке вторування підкреслює декларовану «давнину» із розподілом мелодично-фактурних функцій з опорою на нижні голоси (бас, другий тенор або альт), а значення підголоску надавалося вищим голосам (першого тенора), або ж принципу гетерофонного унісонного заспіву, в якому можливість виконання у зручному

регістрі й породжувало октавне дублювання» [196, с. 234–235].

У цьому ракурсі варто звернути увагу не стільки на типовість висхідних і низхідних мотивів в узгодженні із вербальним сенсом, а на загальнохоровий двооктавний унісон у межах одного такту відповідно до вислову «за волю Укра[їни]». Розгалуження цієї лінії на повний акордовий виклад зі складом [ї] і знову зведення до унісону, але вже як «точки», з одного боку, підсумовує зміст всіх попередніх фраз і мотивів, а з іншого – чітко акцентує щось нове, ніж у поетичному тексті, основне поняття. Такий прийом дозволив композитору створити баланс між концептами «Руїна» й «Україна» і, понад це, піднявши висотний рівень другого – недвозначно вказати на пріоритети на рівні символіки.

Друге речення, водночас зі збереженням основної семантики структурно-стилістичних елементів, значно більше індивідуалізоване і, за певних виконавських умов, навіть істотно імпровізаційніше. Насамперед, композитор посилює, так би мовити, гармонічний фактор, який значно активніший навіть у мелодичному розгортанні. Тому замість пощаблевих вузьких поспівок, котрі втратили своє домінування і зміщені з позицій початкових у реченнях фраз – розгортання акордових формул стають у горизонталі. У такий спосіб композитор ілюстрував чи тривалісно посилював сенс концепту «дуднить», оскільки фанфарні поспівки застосовано і у наступній частині ланцюга – «радіють гори, степи» (послідовність II – III – I – двічі повторений VI – II – V), у якій акценти створюють висхідні квартовий й секстовий стрибки. Водночас, у нижчих партіях, які в першій строфі створювали постійно «пульсуюче» тло, упродовж початкових двох тактів витримано «міцний» унісон. В сукупності створюється чітка інтонаційна «графіка», заміна якої плинністю (короткочасне повернення пощаблевості з іншим типом застосування пауз і фактурному рельєфі) і перехопленнями мелодичної функції різними голосами (згадані вище чи то антифонні, чи респонсорні ефекти) із початком другого речення цієї строфи винятково ефектна. Досягнутий динамізм викладу є напрочуд яскравим, оскільки не втрачена простота стилістики. Тому

підсумкові у творі два заключних такти, попри їх «крайню» типологічну узагальненість, можливо, навіть шаблонну фанфарність – демонструють рішучість із такою впевненістю, що, фактично, перетворюють звичайну маршову пісню у тріумфальний гимн.

Отже, у підсумку був створений аналог до зразків «похідного» напряму козацької пісенності, котрий є очевидним з використанням імені національного героя й апелюванням до трагічного пласту історичної пам'яті. Міфологема «рідної землі» при цьому видається завуальованою, але таке її «зміщення» серед кількох знакових символів свідчить тільки про трансформацію і модифікування її звичного поля (ще один ракурс втілення, порівняно із козацькими похідними, «інших історичних умов»). Рівень концентрації національних традицій у цій хоровій мініатюрі винятково високий, а її входження у загальний патерн національного – не тільки вдалий, а й ефективний.

3. 2. Міфологема героя

Міфологема «рідної землі», у якій так чи інакше спрацьовують достатньо давні, а іноді й архаїчні елементи поетики національного мистецтва, в умовах відстоювання національної ідентичності, щільно пов'язана із колом персоніфікованих та узагальнених героїчних образів. Це мотивується потребою створення певних емоційно настроєних реальних чи вигаданих персонажів, у яких персоніфіковано втілюються константи суспільної свідомості. Виокремлення одиничного «носія» зі статусом героя відбувається на тлі не менш стійких і закріплених у різних варіантах ситуацій моделей, котрі у сукупності відтворюють канони етносуспільної міфотворчої системи. Тому герой є однією із міфологем цієї системи і через такі образи пояснюється існування певних взірців для наслідування, а також мотивація для певної діяльності чи вчинків.

Характерним є приклад хорової пісні № 5, котра заснована на міфологемі

героя – це «Слава, слава, отамане!» (слова Ю. Назарака, мелодія М. Гайворонського, хорове опрацювання З. Лиська). Чотирирядкова строфа виконана саме як лозунг:

Слава, слава, отамане!

Гей, ти, батьку наш!

Ми з тобою на ворога

підемо всі враз!

На таку лаконічність композиції у «Великому співанику “Червоної калини”» вплинула значна кількість поширених варіантів. Такою є одна з початкових атрибуцій – сатиричний хор в імпровізованій стрільцями опері «Штурм на полукіпки» (1914). Вже у наш час в антології «Стрілецькі пісні» [342] її упорядником – О. Кузьменко опубліковано кілька варіантів: авторський з імпровізаційним багатоголоссям (січень 1915 р., Закарпаття) і три фольклоризовані. З них тристрофний одноголосий «Хлопці, алярм, вже вставайте!» записаний у с. Розвадів (Передкарпатське Подністров’я), у якому авторська строфа розташована у центрі композиції. Аналогічний за назвою двоголосий і також тристрофний (авторська строфа – початкова) зафіксований у селі Долина (Покуття). Цікавим є те, що в останньому із надрукованих у цій групі варіантів – «Алярм, хлопці, алярм, хлопці» (с. Тулова, Покуття) – взагалі не містить початкової авторської строфи.

Фольклоризація відбувалася не тільки з поетичним, а й інтонаційним збагаченням початкового, найбільш лапідарного варіанту. Цілком ймовірно, що з цього огляду укладачі «Співаника» зупинились на початковому матеріалі. У ньому збережена цілком проста мелодія, у котрій поєднано рух звуками головних тризвуків та пощаблеві звороти; а також невибагливою є гармонічна мова та чіткою – ритміка. Така лапідарність і навіть опосередкованість мови була цілком мотивованою за її призначенням, натомість більшої розкутості вислову надавали фактурні засоби, котрі внесли комплементарність у розгортанні музичної тканини, оскільки вона є необхідною, зокрема, у епізодах витриманих звучань або пауз у

мелодично провідних голосах і стосуються не стільки класичного ритмічного оформлення, а відтворення плинності у похідно-маршову основу. Також звертає на себе увагу присутність прийомів імпровізаційного багатоголосся, котре є близьким до самолівки чи простопінія, серед яких домінує унісонне одноголосся, ефект котрого посилений його використання у початкових мотивах більшості структур хору. За таких стилістичних особливостей у творі досягнуто необхідного синтезу вербальної і музичної змістовності на користь сконцентрованості уваги на основному узагальненні хору – концепті «батька-отамана».

Важливим є й те, що цей концепт розгортається як міфологема саме у розширених фольклоризованих текстах. Наприклад, у «Хлопці, алярм, вже вставайте» його «героїчність» розкривається в екстремальних умовах («Вже найвищий час!»), у необхідності протистояння ворожому оточенню («Наступають на три шляхи / Вороги на нас») і настроюванні на боротьбу інших. У одному із фольклорних хорів закономірно для такого наповнення вводиться концепт оборони рідної землі «Свою рідну Україну / Вірно бережим!» («Слава, слава, отамане»). У останньому із опублікованих у новочасній антології зразків міфологема героя набуває іншої конкретизації: «Алярм, хлопці, алярм, хлопці, Алярм, хлопці, всі! Здобуваймо Україну, Січові стрільці!».

Як зазначено у виданні 1937-го року, цю хорову пісню співали на пошану кожного команданта УСС, внаслідок чого початкові агогічні характеристики (*Andante marciale* – маршовою ходою за визначенням автора) допомагали утримувати специфічний славильний тонус – достатньо активний і водночас неквапливий. Показовим є те, що у кількох аналогічних гимнічно-хорових славленнях очільників стрілецьких частин застосовано іншу персоніфікацію: замість «отамане», «батьку» тощо, до узагальнених імен застосовано незвичний для української пісенної традиції чи героїчної епіки термін «комтур». Таке заміщення є важливим, оскільки має на меті не стільки поетизацію чи героїзацію узагальненого образу, а ідеологічне піднесення всього військового угруповання, яке внаслідок

введення такої тотожності прирівнюється до мінімальної складової лицарського ордену.

У джерелах вказується, що наймення «комтур» здебільшого застосовувалося до очільників адміністративних ланок у складі Ордену Святого Іоанна Єрусалимського або Тевтонського ордену. Очевидно, введення такого, скажімо, легендарного статусу в січовий побут узгоджувало його із поведінковими стереотипами «оборонців віри», «захисників святої землі» та мало далекосяжні ідеологічні впливи. Вельми важливим є те, що апелювання до ідеалізованого уявлення про лицарство, як певної верстви, не було винятковою «привілегією» військової тематики. Наприклад, їх відзначила у доробку В. Барвінського представниця львівської наукової школи Л. Назар: *«Історико-патріотичні пісні (козацькі та пісні визвольних змагань) разом з попередніми епічними жанрами “працюють” на архетип лицарства, особливо проявляючись в зоні творчості соціалітарного блоку, а закличні маршово-поступальні інтонації стають одним з пан-знаків індивідуального почерку»* [274, с. 9].

Така асоціація зростає у № 14 – «Пісні Лицарства Залізної Остроги» на слова і наспів Р. Купчинського, де в аналогічній стилістиці (*Andante maestoso*) цим же композитором вирішено хор «Вдаряй мечем». У ній титул «комтур» істотно посилено, оскільки Р. Купчинський застосував вислів «Великий Комтуре Закона». Сюжетна фабула в цьому творі – забезпечення урочистостей з нагоди висвячення на лицарів цієї організації дещо знівельовувала значення церемонії від звичної для слов'янських військових присяг. Та попри це у наказовій формі звертання до Комтура, як військового старшини, відчувається тон, що віддалено нагадує

стосунки запорізьких козаків з їх кошовими чи сотниками:

Вдаряй мечем, вдаряй, вдаряй, Великий Комтуре Закона!

Щоб з нього честь була для нас, а для Вкраїни оборона¹².

Безпосереднє сусідство із наступним текстом (№ 15) – хором Лицарства Залізної Остроги вже чітко виявляє цілком певний ідеологічний патерн, оскільки лексичні і семантичні значення у такому компонуванні вже не випадкові і переслідували певну мету. Тому ця хорова пісня «Хай живе» Н. Нижанківського на слова Л. Лепкого, що виконувалась безпосередньо на честь Великого Комтура, у масовій свідомості дистанціювала сам військовий уклад січових стрільців від інших військових одиниць, зокрема – тогочасних іноземних загарбників українських земель й налаштованих в іншому, ворожому ідеологічному руслі. Таке феноменальне для міжвоєнного періоду формулювання базової ідеологеми робить непотрібними чи надлишковими інші ситуативні конкретизації в контексті:

Хай живе Великий Комтур наш!

Ми добра, добра йому бажаєм!

І в піснях його все величаєм.

Хай живе Великий Комтур наш!

У цих віршах, зважаючи на їх лаконічність, контексти максимально узагальнені. Властиво, їх жанрові основи у застосованому вигляді і є тими семантичними чинниками, що підносять роль цих хорових пісень на рівень патернальних проєкцій. Всі ж типологічні збіги варіантів сюжету в лексиці і структурах у наведених прикладах вказують на ознаки пісень-величань, що відтворюють мислення і стиль музичної мови органічного для них середовища. Повсюди присутнє висловлення пошани до цілком певної особи, але не у формі «прославлення її найкращих рис і вчинків» [68], а у констатації ієрархічного рівня

¹² Атрибуція початкового варіанту хору О. Кузьменко – січень-березень 1917 р., Вишкіл УСС, с. Розвадів (тепер Миколаївський р-н Львівської обл.) [342, с. 310].

«міфопоетизованого» адресата. З інших властивостей фольклорної і літературної поетики величань у цих зразках присутня така важлива жанрова прикмета, як виявлена через побажання генетична пов'язаність із замовляннями [68].

Щодо засобів музичної стилістики, то вони, закономірно, витримані у тому ж ключі, що й хор «Слава, слава, отамане!». Дещо посилено в них урочистий характер, що відтворюється в інтонаційності: збільшена частка висхідних терцієвих, квартових і навіть секстових (початок третьої фрази «І в піснях його» у «Хай живе» Н. Нижанківського), акцентування інтонацій у мотивах із «затактовою» ритмікою. За відсутності інструментального посилення основне навантаження у формуванні героїчного колориту, окрім мелодики «широкого дихання», надано фактурному вирішенню, пружність та енергійність якого забезпечується поєднанням унісонного і хорального викладу, чітко продуманим чергуванням багатоголосся та унісонів і відповідними змінами об'ємності загальнохорової теситури.

Навіть беручи до уваги жанрові основи інваріантів, у яких синтезовано чинники маршу й гимну, у риторичних звертаннях цих творів, постійних повтореннях, особливій «модельній фактурності» відчутними є елементи величань, віватів і навіть відбитків кантатно-ораторіальної урочистості. Адже «прославлення, хвалебність, урочистість, урешті, “народна державна свідомість”, що розуміється як виявлення патріотизму, вірність обов'язку, служіння батьківщині, — ці ознаки канта визначали також іманентну прикметність масштабно розгорнених кантатно-ораторіальних форм, де наявність інструментального компонента посилювала помпезну урочистість. Особливо ці ознаки проявилися в такому їх різновиді, як урочисто-прославна кантата» [349, с. 218].

Окрім таких імперативних славлень, до «Великого співаника» увійшли й трагічні варіанти звеличення героя. Серед них майже у повному викладі всіх строф представлено «Ой там при долині» (№ 28; *повільно, з глибоким виразом, сумливо*). Порівняно з інваріантом Р. Купчинського у цій редакції вилучено дві строфи: «Один бір заплаче Нишком серед ночі, І ворон закриче, Виймаючи очі... / Одні рано-

вранці Вітри заголосять, Вовки-сіроманці Кістки порозносять» [342, с. 218].

У цьому випадку специфічним є її походження – своєрідна «рефольклоризація», оскільки, за однією із версій, до народного наспіву були підлаштовані слова Р. Купчинського. Ця поезія була присвячена пам'яті сотника УСС, колишнього студента Львівської політехніки Луцика, який загинув у Карпатах у 1915-му році:

1. *Ой там, при долині, гарматами зритій,
Лежить не від нині Січовик забитий.*
2. *Козацькеє тіло від вітру зчорніло,
А личко зболіле зів'яло, змарніло.*
3. *Не заплаче мати тай над головою,
Не посадить мяти на могилу твою.*
4. *Береза не зронить листків на могилу
і дзвін не задзвонить, не сповістить милу.*
5. *Не викує, брате, літ твоїх зозуля,
закує з гармати ворожяя куля.*
6. *І кром по долині накрис мурава,
но слава не згине, січовая слава.*

Як і у багатьох фольклорних ліроепічних піснях-плачах, ім'я героя не називається, але заміщується поняттям «Січовик», яке у публікації 1937-го року подається з великої літери і у такий спосіб умовно персоніфікується. Це – рівноцінне заміщення імені, причина застосування якого полягає у його сакралізації і вже справжній символічності в реаліях української історії. Підтвердження цього міркування, опертого на знаковий концепт минулого, знаходимо у констатації О. Слоньовської: «Якщо ж в ім'я не вкладається якогось важливого змісту, ім'я стає порожнім. За Г. Сковородою, пусте ім'я без сутності подібне до виноградного грона, майстерно зображеного на стіні пензлем, бо воно, намальоване, обманює виглядом справжніх ягід, обіцяючи смак солодкого соку, а нерозумні пташки,

прилітаючи поласувати виноградом, лише б'ються до німої стіни Проте природа не терпить порожнечі, і, якщо в імені нема позитивного смислового навантаження автоматично набувається негативне. Свідоме зречення людиною свого імені, втрата нею назви власної, індивідуальної на міфічному зрізі проявляється як викреслення індивідуума з соціуму, перехід із світу живих у світ мертвих» [335, с. 193-194].

Потрібно зазначити, що ця пісня Р. Купчинського (у хоровому варіанті для мішаного складу В. Барвінського) належить до тих небагатьох номерів антології, які здобули редакційне схвалення у формі масштабного варіаційного циклу. Окрім трагічного змісту причиною цього був стильовий підхід визначного композитора: як вважає Л. Назар, у ліричному настроєво-образному напрямі¹³ для нього властиві «глибинна екзистенція та кордоцентризм, позначений експресією, яка доходить гіпер-, пост-, над-експресивних станів; лірико-пісенна природа мелодизму є однією з домінантних рис» [274, с. 9]. Саме з цим пов'язане делікатно-вишукане опрацювання першоджерела, мелодія якого позначена значною інтонаційною рельєфністю і пластичністю. Балансування між стриманими емоціями та їх очевидними виявами відбувається завдяки поєднанню широких стрибків на початках або на межі фраз та подальших пощаблевих стабілізуючих оспівуваннях опорних звуків. Глибоко особистісний резонанс заспіву зумовлений застосуванням достатньо типового прийому – сольного виконання початкового мотиву, який у наступній структурі отримує «тепле», «сердечне» посилення завдяки введенню альтового підголоска і колористиці першої, утвореної за його допомогою вертикальної інтервальної послідовності, терції та сексти. Окрім цього, інтонаційність перших структур вже на цьому етапі сприяє прояву важливої для авторської стилістики В. Барвінського ладо-тональної колористики – «гри» верхніх щаблів мелодичного мінору навіть з переченням. Для посилення враження своєрідної індивідуалізації розповіді митець застосував у другому реченні строфи

¹³ У залученій цитаті йдеться про ліричні пісні.

яскравий і відчутно самостійний теноровий підголосок. Його лінія вільно перетинає звучання партій жіночих голосів і навіть формує їм альтернативу іншим типом розгортання. У сукупності формується ефект пластичного й емоційно налаштованого гуртового співу, яке на високому рівні концентрує емоції смутку і жалю. Цей же виклад застосовано у третій строфі, що, відповідно до вирішення другої і четвертої строф, створює ще й напрочуд ефектну композиційну організацію за типом своєрідної фактурної «пари періодичностей».

Закономірний тембральний контраст при посиленні «темних» емоцій створено вступом басової партії, звучання якої підхоплено не очікуваним тенором, а альтом. Сформоване у такий спосіб тембрально-акустичне дистанціювання виказує резонування у «просторі» пісні концепту загибелі як свідомої офіри: хоча у другій строфі оповідь ведеться від третьої особи, та у четвертій відсутність присвійних займенників при словах «мила», «могилу» створює ілюзію духовної присутності Стрільця. Тому згаданий фактурний виклад за всієї його причетності до традицій українського багатоголосся і застосування відповідних прийомів у національній хоровій класиці певною мірою і в ширшому стильовому контексті пов'язаний і з образом-картиною «віяння вітру над могилами полеглих героїв» у четвертій частині сі-бемоль-мінорної сонати Ф. Шопена – такого близького для мистецького мислення українського композитора. Ця алюзія одразу миттєво «тане» при вступі на початку другого речення строфи всіх голосів. У цьому випадку наступне варіаційне повторення двох фраз значно більше наближене до функції пісенного приспіву, хоча свобода розгортання стрічок жіночих партій при супроводженні основної мелодії у тенорів все ж утримує чинник строфічності на належному рівні. Варто звернути увагу і на те, що переміщення мелодичної функції до тенора в обох строфах створює можливість акцентування слова «дзвін» у четвертій і тому виникає ще один характерний стильовий знак: «Поліладові, політональні сполучення, акордові паралелізми, гармонічні педалі, інтеграція горизонталі та вертикалі за принципом інтонаційної спільності творять своєрідне

розуміння В. Барвінським “етнічного тембро-звукового ідеалу” (І. Земцовський). Ударність (“бомбастика”) та дзвоновість (радше дзвоніння голосів природи) постають як прамузичні темброві форми» [274, с. 10]. Але вербально-текстова конкретика («дзвін не задзвонить, не сповістить») спонукала приховати цей символ у надрах музичної тканини.

Дуже специфічно вирішена картинність у наступній строфі – «Не викує, брате, літ твоїх зозуля». Композитор цілком відмовився від звуконаслідування, натомість застосував, так би мовити, імітацію імітації – жоден з голосів не повторює навіть початкового субмотиву, а у альтів взагалі епізодично вводиться мотив-формула «Щедрика». Хвиля динамізації достатньо інтенсивна, але ця кульмінація короткочасна. Вона зупиняється хорovým вокалізмом-тугою, низхідна спрямованість сопраново-тенорової втори якого на альтово-басовій педалі умовно стилізує характерні «сповзання» у ліро-епічних жанрах і плачах. Виняткова драматургічна майстерність полягає залучення чинників славлення в останню строфу. У ній Барвінський подовжує вокалізування басів, альтів і сопрано, причому *divisi* у найвищій і найнижчій партіях створює типову для таких жанрів (а також і функційно завершуючих розділів) щільність фактури, колористика якої за такої насиченості дуже м’яка, а динамічне декрецендо дозволяє досягти ефекту метафоричного занурення у віддалені площини часу. Так досягається максимальна відповідність музичної метафори семантиці фрази «*слава не згине, січовая слава*».

Отже, хорова версія стрілецької пісні «Ой там, при долині» демонструє виняткову поетичність і тяжіння до поємності, що дозволяє констатувати присутність і навіть домінування ліро-епічних констант у приготіваній до концертного виконання знакової для національної культури міфологеми героя. Очевидно, що можна вести мову навіть про її сакралізацію, котра в контексті творчості композитора є виявом і закономірною, і характерною для нього символічної інтерпретації різних ракурсів патріотичної тематики, які з особливим пієтетом захоплено залучали тогочасні мистецькі кола, виконавці й широка слухацька

аудиторія. Грунт для цього був створений у попередні роки у щільній співпраці із лідерами українського літературного процесу «Ідеї символізму композитор прочитує в національному вимірі через власну художню концепцію. Довголітня співпраця Б. Лепкого та В. Барвінського дозволяють провести спільний знаменник під ідейно-естетичною платформою “молодомузівців” та творчими інтенціями композитора. Символізм В. Барвінського тяжіє і до метафоричності, і до імпресіоністичної манери, і до експресіоністичного вислову, виявляючи при цьому стилізацію та синтез найрізноманітніших елементів» [274, с. 10-11].

Варто зазначити, що творче вирішення вербальних основ значною мірою відтворює ще й принцип максимальної лаконічності з формуванням конотативного змісту певного слова у фольклорі та поширює їх на музичний зміст. Так, лексема «Стрілець» у її конотативному змісті в системі національної поезики міжвоєнного періоду визначається і внутрітекстовими векторами поезії Р. Купчинського, і зв'язками у ширших фольклорних та літературно-мистецьких колах. Цілком очевидним є нарощення семантики відповідно до тогочасного розуміння сенсів міфологеми героя у системі ідеологічних патернів. Тому міфологеми героїв формують своєрідні конотативні зони, компоненти котрих, виокремлюючись з універсального поля коннотацій, мають емоційно-оціночні, ідеологічні, стилістичні і навіть фідеїстичні (внаслідок утримання магічних мовних функцій) значення. При дії міфологеми героя у сюжетах, що значною мірою базується на традиційній картині світу чи суспільної культури, достатньо часто поляризовано бінарні опозиції, наприклад глибока віра у певний ідеал (прояв позитивного ідеологічного патерну) і безвір'я (відповідно – негативний), яке у таких випадках нерідко виноситься за межі сюжетного простору.

Також типовим є показ ситуації з точок зору «свій – чужий», «дієвий» – «пасивний», котрими міфологема героя визначається також неоднозначно. Відтак переважно розповідний сюжет тяжіє до введення елементів передання, легенди чи навіть казки; у ньому активну роль відіграють постулативні твердження на кшталт

певних лозунгів чи навіть окремих слів (батьківщина, земля, стрільці, оборонці тощо). Отже, закономірно відбувається сакралізація певного імені та його задумів, оточення, середовища. У всіх творах міфологема виявляє причетність до більш містких за обсягом ідеологічних сфер і їх визначальних патернів. Відтак суб'єктивні аспекти розробки (тобто не тільки конкретно-сюжетні, конотативні, а й стилістичні) міфологеми героя у музичному матеріалі зумовлюються визначеністю її причетності до певних суспільно-громадських верств. Втім, ідеалізація не завжди спричиняє усередненість мови а, навпаки, посилює вагу національно-виразних засобів не тільки очевидного, а й глибинного семантичного рівнів. Навіть поза аналітичним осмисленням, у ході типового для масової свідомості загально-цілісного і некритичного сприйняття представленої у хорових творах інформації, певні міфологеми героя не викликають питань щодо їх нереальності чи фантомності.

3. 3. Концепти ліричної сфери

Лірика, котра є однією із основних образно-тематичних царин української поетичної і хорової творчості, однозначно відтворювала домінантні ментальні і соціокультурні патерни свого часу. Не тільки звернення до особистісних переживань, а й картин чи голосів природи, було засобом втілення авторського ставлення до певних подій і контекстів, а також минулих і сучасних процесів активізації суспільного резонансу. Хорові твори на рівні солоспівів, інструментальних, особливо симфонічних опусів входили у русло ліро-епічного осмислення історії, часом тяжіючи до міфотворчості (як «Кавказ» С. Людкевича), а часом – до медитативних станів або філософського осягнення дійсності. Більше того, певний соціальний контекст зумовлював залучення у ці пласти інших значущих для нього жанрів та стилістичних елементів: «Від лірики невід'ємні жартівливі (їх найменше) й сатиричні пісні, а також колядки, гагілки й великодні,

пов'язані зі святами Різдва й Великодня, що відповідало релігійно-світоглядним засадам вояків із західно-українських теренів. До лірико-епічного пласту належать пісні-балади й пісні-хроніки» [383, с. 243].

Безумовно використовувались і популярні танцювальні жанри, серед яких домінуюче значення мав вальс. Його впровадження часто пов'язувалось із розкриттям патріотичного патерну через ліричні, навіть ностальгійні образи («Прощався стрілець із ріднею своєю», текстові варіанти мелодії «Розпрощався стрілець», «Що то за вістка сумна облетіла», «Там вдали за рекой»). Певну алюзію до епічних площин фольклорно-музичної творчості, а через це – й надзвичайно тривкого історичного коріння, створювали пісенні балади, тоді як апеляція до площини міського музикування доби романтизму виникала у піснях-романсах із певним відтінком сентименталізму. Про невідповідність відображення в ліриці і, передусім, у пісні ідеологічних констант рельєфно висловлювалось багато вчених, відзначаючи, що лірична пісня, є відтворенням духу часу та має в собі втілену конкретну ідеологію. На підставі слова в музиці можна було судити як змінювався характер ідеологічних установок у суспільстві. Та й загалом звернення до лірики, особливо – зразків з її класичного національного фонду, було важливою прикметою української культури.

Тому особливе місце займали композиції на тексти Т. Шевченка, І. Франка і Лесі Українки. І якщо стиль першого надихав значною мірою до продовження фольклорних традицій, то вірші Франка і Українки здебільшого інспірували до експериментів і виходу за звичні межі: «Зовні знову все це трохи схоже на старий романтичний максималізм чи навіть на утопію, але внутрішньо... На реципієнта дихала нова, згадувана надтекстова якість творчості, в якій визначальним було ідеалістичне, сугестивно-музичне начало і яка буде пізніше названа модерністською» [268, с. 202].

Однак, із обох правил були показові винятки та інтерпретація лірики визначних поетів наближувалася до пласту масової пісенності або шкільної

музичної дидактики. Ця тенденція відображена у хорі «Соловейковий спів» для жіночого складу В. Безкоровайного. Загальна картина його хорової творчості виявляє паритетність звернення до зразків сучасного йому пласту й поезій минулого століття у різні періоди творчості. На слова Т. Шевченка композитором написано «Садок вишневий» (1921; редакція 1929), «Думи мої» (1928), «Полуботок» (1928), «На городі пастернак» (1929); І. Франка – «Гей, хто на світі» (1898); Лесі Українки – «Гетьте думи», «Реве, гуде негодонька», «Соловейковий спів», «Лягідні весняні ночі» (всі – 1930–1935). Тексти галицьких поетів минулого століття використано у хорах «Дністров'янка» (М. Шашкевич); «Золоті зорі» (1920-ті; Ю. Федькович), а сучасників – у «Не хилийте вниз прапора» (1914; Б. Лепкий), «О люба Вкраїно» (1919; І. Давидовський), «Під весну» (Р. Завадович, 1920-ті), «Квітчастий луг» (1927; П. Тичина); «Країно див» «Плотію уснув» (1928), «Народнім лицарям» (всі – 1929; О. Олесь), «Гукайте їх» (1929; М. Филянський). При цьому чітко виявляється домінування патріотичної лінії, котрій підпорядковано як пейзажні, так і особистісні мотиви.

Вибір композиторами текстів визначної української поетеси Л. Українки для хорових композицій на час написання творів, на відміну від солоспівів, не було звичною подією. Серед них – «То була тиха ніч» і «Знов весна» (із циклу “Мелодії”) К. Стеценка, «На роковини Шевченка» Я. Степового, «Герни-квіти» М. Гайворонського, «Гетьте, думи» і «Соловейковий спів» В. Безкоровайного, і дещо пізніше за часом створення – «Вечірня година» Б. Кудрика. Внаслідок певних особливостей музичної мови звернення В. Безкоровайного до вірша Лесі Українки було зумовлене, передусім, дидактичними і виховними мотивами, а тому повинно вміщувати важливі для цього процесу концепти. Безумовна естетична і стильова досконалість, емоційність вислову поетеси спиралася на національний культурно-мистецький фонд і тому поєднувала різні його функції. Емотивна функція в подібних текстах тісно переплетена із іншими, такими як контактовстановлююча, спонукальна, референтивна. Для висловлювання емоцій необхідно визначати,

насамперед, ситуацію, яка стимулює цю емоцію. У пісні закладений певний соціум до якого апелює пісенний текст. Тут часто відтворюються події із життя самого творця пісні, його світобачення і відчуття. Але з часом виконавці можуть змінити це бачення і створити нову уяву.

Важливу підказку надали літературознавчі дослідження. Зокрема, варто звернути увагу на сприйняття безпосереднього циклічного контексту вірша «Соловейковий спів», щодо якого М. Наєнко висловив наступне зауваження: «перший цикл (сім віршів із назвами семи нотних знаків: DO, RE, MI, FA, SOL, LA, SI) ще не виходив за межі мотиву тієї поневоленої України, якій “вільні пісні” чуються тільки „у сні”. Варіативності цьому мотиву надають настроєві підзаголовки кожного твору – Grave (урочисто), Briozo (весело), Alleggio (рухливо, з переборами, як на арфі) та ін., але – про те ж саме, про неволю в невільному краї, якій поетеса віддає всю щирість „струн моїх тихих”» [268, с. 198]. Тому конкретизація цього центрального мотиву «семи струн» у «Рондо» («Sol (Rondeau)») виявляла такі важливі для виховання молодого покоління концепти,

міфологеми, символи ідеологічної царини:

Соловейковий спів навесні
Ллється в гаю, в зеленім розмаю,
Та пісень тих я чуть не здолаю,
І весняні квітки запашні
Не для мене розквітли у гаю, –
Я не бачу весняного раю;
Тії співи та квіти ясні,
Наче казку дивну, пригадаю –
У сні!..

Вільні співи, гучні, голосні
В ріднім краю я чути бажаяю, –
Чую скрізь голосіння сумні!
Ох, невже в тобі, рідний мій краю,
Тільки й чуються вільні пісні –
У сні?

У надзвичайній поетиці цієї частини циклу, де внаслідок романтичної протестності навіть досить «непохитний» принцип класичного рондо обернений на рондальний, роль рефрену відіграє ствердження і у другому варіанті запитання «У сні». Але рондальність не замикається цим словосполученням. Вона втілюється двома суміжними рядами лексемам. Це (у порядку появи і з визначаючими прикметниками) – «соловейковий спів» / «пісень» / «співи» / «вільні співи» / єдина очевидна трагічна модифікація – «голосіння сумні» / «вільні пісні», а також менше частотні «весняні квітки запашні» / «квіти ясні» та «гаю, в зеленім розмаю» / / невидимий для героїні «весняний рай» / «рідний мій краю». Такий рівень насичення символами, котрі є знаковими для української поезії, мистецтва та культури загалом, за загального романтичного тону, пластичності мови і мальовничості загального колориту надало віршу своєрідної, прозорої класичності.

Можливо, що з цим пов'язано і творче рішення композитора, оскільки

В. Безкоровайного привабило не вільне оперування конструктивними і драматургічно важливими чинниками, що могло б викликати відповідну свободу у музичній драматургії. Тому «Соловейковий спів» В. Безкоровайного цілком відповідає стандартам дидактичної хорової творчості для молоді і безумовно цей чинник не пройшов повз увагу митця: нерівноцінність масштабу строф нейтралізувала шаблон точної квадратності. Первинність концепції поезії відтворилась у прозорості фактури і майже суцільній силабічності його розспіву. Така відповідність вербальних складів музичним дозволила буквально дотримуватись побудови фразування і фразових акцентів. У деяких випадках композитор додатково посилює емоційний тон висловлювання, повторюючи окремі фрази, або вводячи соло із подальшим різким контрастом з туттійним повнозвуччям. Але такий епізод у хорі звучить один раз. У такий спосіб максимально вирізнена фраза «Чую скрізь голосіння сумні», що досить опосередковано асоційована із відповідним жанром завдяки найбільш інтенсивній у творі хроматиці та інтенсивності інтонаційного плину.

Важливим для сприйняття концепції твору та відтворення у ній змісту поезії є врахування особливих традицій галицького музикування, зокрема ансамблевого і хорового співу для масового чи навчального виконання, а також поповнення репертуару різноманітних товариств творами відповідного для них рівня. Наближеність до лідертафелю спрощувало завдання синтезу романтичної піднесеності і ясності вислову, раціоналізму і поривчастості (звертає на себе увагу цілковита відсутність звукоімітацій за барвистості гармонічного колориту). Тому насичення терцієвими, секстовими та консонантними акордовими паралелізмами, які спрощують виконання багатоголосся; ця ж основа зумовлює формування музичних акцентів задля наголошення смислових слів шляхом подовження тривалостей стосовно інших слів та застосування різних стрибків. Такі стилістичні особливості значною мірою вплинуло на афористичну прозорість композиції, хоча її прикметною рисою є і віддалення від очікуваної простої двочастинності у напрямі

до строфічності й ілюзія наближення до поемності. Загальна динамічна спрямованість твору, в якому свідомо уникаються типові засоби пейзажної зображальності, орієнтована на концептуальний вияв патріотизму і спротиву. Кульмінацією всього хору є полум'яне запитання «Тільки й чуються вільні пісні – У сні?», де «розширена» пунктирність чітких ритмічних формул надає їй патетичності і на завершення вносить у твір враження синтезу лірики з патріотичною героїкою.

У такий спосіб в музичному тексті формується відповідність змісту вірша. Сполучення чинників стилістики різних пластів відбулося на основі національної поезики у її регіональному варіанті, тому всі згадані концепти набули більш спокійнішого вияву. І в цьому проявилася відповідність його стилю закономірностям зорієнтованої на поширення серед аматорських виконавців стилістики: «Стилістика творів композитора являє собою, на нашу думку, цікавий «конгломерат» впливу Лисенка, композиторів «перемишльської школи» та західноєвропейських зразків романтичного і пост-романтичного орієнтирів. Безкоровайного інколи називали «українським Шубертом». У складному процесі щеплення фольклорних елементів з «європеїзмами» шумано-шубертівського плану (не в розумінні наслідування чи копіювання музики цих митців, а в плані стильової трансформації інтонацій) — процесі, який особливо складно відбувався у галицьких композиторів ... кожен автор прагнув знайти свій індивідуальний голос. Не завжди вони спроможні на відкриття ..., але одне у них спільне — щирість у передачі почуттів» [190, с. 502].

Не менш важливою сферою концентрації ідеологічних патернів у хоровій творчості традиційно була галузь духовної лірики, що на той час розвивалась у кількох паралельних руслах – духовної масової пісенності (переважно нововасиліанської), безпосередньо богослужбової творчості і репрезентативного паралітургічного пласту, котрий об'єднував найрізноманітніші жанри. Ідеологічність духовної творчості західноукраїнських композиторів переважно

зумовлювалась віковичним конфесійним протистоянням і, водночас, утриманням духу давньої обрядовості. Зокрема, важливим у ній був пласт більш чи менш масштабних прославних полотен, котрі присвячувались звеличенню Святої Родини, Богоматері, святих, а також визначних духовних та культурно-громадських діячів. Данина традиції консолідувала громадянство західного регіону іноді навіть дівіше, ніж інші гасла. Об'єднуючими всі суспільні верстви концептами виступали християнські ідеї та образи, що здатні були подолати навіть конфесійні перепони. Про такі явища у культурі західноукраїнських теренів та діаспори на основі аналізу концертної діяльності писала, зокрема, Н. Костюк у статті «Національне як пріоритет у богослужбовій музичній культурі Західної України, європейської еміграції та північноамериканської діаспори 1930-х років»: «Подібні компонування програм, що часто анонсувалися з поясненнями в періодиці, вирішували не тільки естетичні, а й теологічні завдання. Враховуючи представлення американської діаспори, що істотно відрізнялось від європейських еміграційних кіл кількістю вихідців з Галичини, Кошиць і його однодумці розраховували посилити відчуття національної єдності з вихідцями зі східно- і центрально-українських земель, і загалом потрібно відзначити, що подібна консолідуюча діяльність була типовою і для УАПЦ» [195, с. 221].

За висновками визначного дослідника української співочо-літургічної культури Ю. Ясиновського, «в українській гимнографії тема Пресв. Богородиці займає одне з чільних місць і впродовж декількох століть ініціювала три основні образні сфери: ліричну, прославну та страсну Лірична образність була тісно пов'язана з темою Богоматері, чудесним народженням Ісуса і умиленієм Матері над дитинкою. Прославні піснеспіви возвеличували Пресв. Богородицю і вітали її як земну Царицю. Тема страждання, пієти, плачу Пресв. Богородиці тісно перепліталася з темою страстей Христових. Звичай вшанування Пресв. Богородиці склався ще у візантійській гимнографії, на цій основі виникла окрема жанрово-тематична група богородичних пісень. Прославлення образу Пресв. Богородиці та

молитовне звернення до Неї з проханням про заступництво доповнювали в кульмінаційних і заключних розділах різні літургійні жанри, великі та малі цикли піснеспівів чи окремі служби, що сприяло динамізації композиційних побудов, насичувало їх прославними, скорботними чи ліричними мотивами» [410, с. 76].

Такі твори представлені у світській частці доробку Й. Кишакевича – «Великі Роковини», «Кантата в честь Їх Ексц. Преосвященного Митрополита Кир Андрея», «Най пісня лунає», «Радуйся Мати» та інші. Зокрема, класифікований Л. Кияновською як гимн-кантата [163, с. 37] хор для жіночого складу «Радуйся Мати» Цей твір було написано у ситуації 1936-1937 років, коли композитор вирішив завершити композиторську діяльність. В цей час ним було створено інші композиції: «Відродженецький гимн» на слова А. Курдидика, шевченківський «Заповіт», «Наша дума» та «Хотіла б я піснею стати» на слова Лесі Українки. Згаданою кантатою завершували у свій час урочисту академію з нагоди 900-ліття проголошення Богородиці Царицею України.

Текст В. Щурата, котрий композитор використаний у цьому творі, є промовистою ілюстрацією використання цього образу задля піднесення національної гордості. У цілісному охопленні кількостолітньої історії він рясніє згадками про образи історичного минулого та опікування Богородицею нашим краєм:

*Радуйся Мати нашого краю
 Пренепорочна Діво Маріє,
 Зоряним світлом з ясного раю
 вид Твій над нами вічно зоріє,
 Діво Маріє, Діво Маріє.
 Княжий наш прадід храм Тобі ставив,
 Ти в добу щастя стала нам Мати.
 Гетьман у Січі все тебе славив
 за Твої ласки і благодати,
 О, Божя Мати, Божая Мати.
 Днесь в Іржавці, Ти в Гошеві плачеш,
 Твій плач кріпить нас, Мати Царице.
 Вірим, що в славі ще нас побачиш.
 Честь Тобі, слава, віри кринице,
 Мати Царице, Мати Царице.*

Очевидно, як зазначає Н. Сиротинська, що ці згадки про образи і події з далеких часів були не випадковими, а «міцно закарбованими у свідомості українців, і в подальші століття залишалися пріоритетними. У цьому контексті гімнографію відзначено як ключ до розуміння змісту української барокової культури, як символу спадкоємності епох ...» [333, с. 18]. Тому й поезія В. Щурата була оперта на тривку літературну традицію, в якій і сам образ Богоматері, і гімнографічні тексти не раз інспірували творчість: «Так, відома практика цитування гімнографії у шкільній драмі, що пов'язувало цей жанр із біблійними сюжетами, підкреслювало орієнтацію митців на канон середньовічної монодії та тісні зв'язки з церковним богослужінням (Л. Корній, А.-М. Гаудано). Такий шлях проникнення літургійних текстів у світську творчість неодноразово відзначали філологи, зокрема, як метод вироблення «колективної літургійної пам'яті» (Л. Сазонова), або метод “перевіршовування” (М. Сулима). Підкреслено особливе значення богородичної гімнографії, виявленої

у літературній творчості відомих представників барокової доби – Івана Величковського, Дмитрія Туптала, Лазаря Барановича, Антонія Радивиловського, Йоаникія Галятовського, Івана Максимовича та багатьох інших, що дозволило підсумувати ряд символів Пресвятої Богородиці як “метатекст барокової літератури” (О. Матушек)» [333, с. 18-19].

Присутні засоби посилення концепту, як одного із національно-значущих символів духовності, в самому тексті виказують опору на типові для гимнографічної і фольклорної творчості чинники. До них належить, наприклад, початок вірша з парафрази традиційного для богородичної лірики хайретизму («Радуйся Мати») і кількаразове повторення наприкінці кожної строфи звернень «Діво Маріє, Діво Маріє» / «О, Божа Мати, Божая Мати» / «Мати Царице, Мати Царице». Вони, з одного боку, такою повторністю виявляють характерний для церковно-співочого мистецтва чинник прохальної молитовності, а з іншого, не менш очевидною конструктивністю створюють формотворчий ефект (приспівковості чи рондальності). Сам стиль висловлювання поезії тяжіє до риторичності як красномовства у відповідності до стилю української духовної поезії, зокрема – «Богогласника». Присутні й характерні яскраві метафори («Зоряним світлом з ясного раю»), посилюючі відчуття єдності століть поетичні паралелі («Княжий наш прадід храм Тобі ставив ... Гетьман у Січі все тебе славив»). Поряд з ним у одному із рядків присутня згадка про географічно віддалені святині Гошівську¹⁴ та Іржавецьку¹⁵, котрі належать до різних конфесій. Поруч із ними наступний рядок – «Твій плач кріпить нас, Мати Царице, Вірим, що в славі ще нас побачиш» – лунає символом національної єдності і гаслом для народу до боротьби

¹⁴ Греко-католицький монастир Преображення Господнього Чину св. Василя Великого у селі Гошові Долинського району у той час Станиславівського воєводства, тепер Івано-Франківської області. До його скарбів належить чудотворна ікона Гошівської Божої Матері, відома як «Цариця Карпат».

¹⁵ «Іржавська» («Іржавецька», «Ржавецька», «Ржавська») ікона отримала назви від місця свого перебування (село Іржавець раніше – Прилуцького повіту Полтавської губернії, тепер Ічнянського району Чернігівської області).

за це славне єднання. Як і у давніх зразках богослужбового співу, у масштабно врівноважених строфах й інші вербальні формули отримали значення чинників специфічної синтезуючої поетики. Наприклад, слово-концепт «слава» та похідний від нього «славив» тричі повторюється упродовж п'ятнадцяти рядків, причому відбувається це у другій і третій строфах, що нагнітає його присутність до заключних рядків. Концепт-символ «Мати» натомість повторюється сім разів і «Діво Маріє» – тричі. Привертає увагу те, що такі особливості поетичної основи відповідають сучасним даним про особливості поетики богородичних текстів: «Такий метод є аналогією до структурно-лінгвістичного дослідження тексту (Ф. де Сосюр), що скеровує до мовознавчої площини і наступних рівнів мовної структури: фонетичного, метричного, лексичного, морфологічного і синтаксичного. Це характеризує богородичну гимнографію як комунікативну модель збереження та передачі інформації, що вимагає певних правил композиції задля досягнення максимального ефекту висловлювання» [333, с. 22].

Призначення композиції для урочистостей зумовило підхід композитора до музичної мови цього твору з надто очевидною умовністю його жанрового визначення як кантати (відсутність яскравих контрастів, розгорнутих сольних епізодів, репризна тричастинність замість контрастно-складової форми тощо). Й. Кишакевич цілком дотримується опосередкованості вислову й абсолютно дистанційований від гимнографічної стилістики, надавши перевагу наближенню до світських урочистих жанрів, про що чого свідчить агогічна вказівка – *Andantino grandioso con molto espressione*. Зокрема, ритмічна формула і фактурний виклад початкової теми (особливо – інструментальний виклад) асоціюються із полонезом, хоча і дещо «пом'якшеним». Цей тип викладу дещо змінюється у реченні «Вид твій над нами вічно зоріє», у якому навіть академічна хоральність тимчасово наближається до кантового типу в результаті введення у хорові партії терцієво-секстових паралелізмів.

Друга строфа («Княжий наш прадід») завдяки зміні фактури супроводу ще

більше ліризується і в новій хорovій темі більш помітними стають етнохарактерні паралелізми. Така зміна зумовлена потребою підкреслити не стільки діяння визначних очільників народу («Княжий наш прадід храм Тобі ставив», «Гетьман у Січі все тебе славив»), тому їх імена не персоніфікуються а уособлюються державно-суспільними титулами, подібно до вищезгаданого ймення Стрілець. Вони є лише розумінням у віках значення благодатної Покрови («Ти в добу щастя стала нам Мати», «за Твої ласки і благодати»). Тому і в стилістиці замість загострення ритміки чи посилення сольного чинника застосовано вищевказані особливості. Але саме тут тріумфально, на фортіссімо звучить заключна фраза «О Божа Мати, Божая Мати» і цей тріумф не потребує додаткових вербальних доповнень, оскільки завдяки динаміці різко підвищує рівень *Andantino grandioso con molto espressione*.

Центральна частина *Meno mosso, doloroso* «Днесь в Іржавці» зміщує жанрові відчуття до лірично-романсової сфери. Перше речення її початкової теми доручено жіночим партіям, причому дівізі у сопрановій партії дозволяє створити ефект настроєвої насиченості. Але і її композитор розгортає за попереднім шаблоном, плавно спрямовуючи посилення динамічної шкали до фортіссімо. Мелодичну лінію першого сопрано у другому реченні підхоплюють синхронною второю тенори. Очевидно, що у такий спосіб композитор прагнув відтінити концепт «плачу Богородиці» («Твій плач кріпить нас») в аспекті його впливу на народ, оскільки в наступній фразі приєднуються баси і це тутті лунає як ствердження загального пориву у справді тріумфальному славленні. І вперше у творі Кишакевич застосував повторення п'ятого рядка строфи – рефрено-приспівкового підсумку «Мати Царице, Мати Царице», причому у фактурі супроводу з'являються типове для таких екстатичних фрагментів октавне тремоло у найнижчому регістрі. Ще одне розширення також є знаковим, але вже в ракурсі церковно-співочих асоціацій: йдеться про використання двох основних формул славлення – «Радуйся, Мати!» (варіант «Радуйся») і «Честь Тобі, слава!» (варіант «Честь Тобі, Царице!»). Різко підвищується при цьому рівень інтенсивності фактурного розгортання завдяки

неодночасності вступу партій за їх нестабільного дівізі, антифонності між жіночою і чоловічими групами (цікавим у цьому випадку є ефект розширення простору завдяки різній спрямованості їх мелодичного напрямку). Тому початок наступної (заключної, третьої частини) – «Радуйся Мати нашого краю» – у такій концепції виструнчується асоціацією до одного з найвідоміших славлень Богородиці в українській культурній традиції – пісні-гимну «Пречистая Діво, мати Руського краю». Невідомо, чи знав Й. Кишакевич про те, що цю псалму (за деякими джерелами, датовану XVIII ст.) співав при загрозі страти гайдаками прапрадід Максима Рильського – врятований завдяки цьому Ромуальд Рильський. Найбільшого поширення вона набула у опрацюванні М. Лисенка. Відтак формується стійка алузія щодо ролі концепту у національній єдності вже на персональному рівні.

Виклад цієї частини загалом тотожний першій, але задіяно чинники синтетичної репризи, у якій чергуються антифонні та хоральні епізоди, паралелізми та романсові формули. Відтак, кантата Й. Кишакевича, зважаючи на певні суперечності з академічним жанровим визначенням і поступове її заглиблення у сферу дії національного патріотичного патерну, парадоксально представляє наступну закономірність: «XX ст. – період динамічного розвитку української музичної культури, який вирізняється потужною модернізацією музичної мови, строкатістю й різноманітністю художніх тенденцій, множинністю і розбіжністю естетичних аспектів, що сформували в мистецтві часом взаємовиключні напрями. Творчість багатьох митців цієї доби виявилася багатошаровою і внутрішньо суперечливою» [92, с. 123]. Звернімо увагу, що така невизначеність не є наслідком аматорства Й. Кишакевича, а є типовою для музичного мистецтва загалом, оскільки проблема жанру в естетиці і в музикознавстві є доволі дискусійною і полеміка про те, що таке жанр, під яким кутом зору його розглядати і вивчати є спірною. Найбільш усталеним є поняття, що існують структурні модифікації мистецтва, які

ми називаємо «жанрами», а різні тлумачення змісту даного поняття пов'язані з тим, що жанри вирізняються за різними ознаками.

Але внутрішня суперечливість стосується у цьому випадку тільки стильового рішення, і аж ніяк – культурно-суспільного резонансу. Для цього варто звернути увагу на той факт, що ширшим контекстуальним зумовленням є показова загалом для тогочасної пісенно-хорової творчості риса, котру відзначала О. Шевчук щодо одного з її пізніших пластів. Дослідниця пише про вагомість у ліричному пласті пісенності УПА творів, пов'язаних з Різдвом, Великоднем та святом Покрови: «Ці найвеличніші дати християн, календаря з особливим пієтетом відзначалися на заході України. Традиція святкування, зокр., Різдва підтримувалася в УПА, про що свідчать тексти числ[енних] колядок. Літ[ературна] фабула колядок розкривається через зіставлення двох протилеж[них] реальностей: радості з нагоди Різдва й лихоліття, що принесло народові горе, сльози, тяжкі випробування («В Вифлеємі зоря сходить, вогнем Україна горить»). У контекст різдвяного дискурсу популярних в українців колядок вписуються сюжети поневолення України ворогами, страждання народу. Водночас додається мотив заклику до боротьби й помсти, віри в щасливу долю України та сподівання на те, що Бог допоможе «вернути волю, подарувати долю нашій неньці Україні» («Нова радість стала», «Всюди по Вкраїні окупант гуляє»))» [383, с.245].

Попередні підсумки

В українській хоровій творчості композиторів західних земель впродовж міжвоєнного періоду виокремлені міфологеми і концепти розгортаються як складові фактори функціонування національного патерну і у відповідному для цього процесу контексті. Тому в ході аналізу поетичні мотиви та окремі образи свідчать про панівні ідеологічні настрої, що через традиційну сферу національного музичного мистецтва дозволяють конкретизувати політичні, моральні, естетичні

критерії функціонування суспільної культури. У цьому сенсі ідеї і концепції обраних творів глибоко симптоматичні для визначення ієрархії та взаємодії ідеологічних концептів у житті українського західноукраїнського суспільства, розуміння його інтересів і, водночас, їх координування та утримання в активному стані.

Результатом поглинання патерном *національного* дотичних сфер є те, що незважаючи на трагічну поразку державно-визвольних змагань в обох українських ареалах всі вони, по суті, слугували його функціонуванню. Тому згадані вище міфологеми, які постали з історичного досвіду і пройшли випробування безпосередньо у близького до фольклорного середовища побутуванні, особливим способом відображали ставлення до недавніх подій та явищ духовного рівня. Хоча у жодному з цих творів не тільки не загострюються, а навіть не втілюються сюжетні фабули із безпосереднім залученням образу «ворога», «іншого» (як це досить часто притаманне творчості митців радянської України). Кожного разу суттєвим є ідеологічне протистояння «істинний» і «ворожий». Всі причетні до патерну *національного* складові наділені історичною оцінюваністю, вони засновані на віковічних істинах національного буття і спрямовані до них. Тому принципово спорідненими виявляються і військово-патріотичні (навіть з мотивом смерті як офіри), і релігійно-славильні теми. Вони є звичними для ментального плану західноукраїнського суспільства. На відміну від східноукраїнської хорової творчості, її стереотипи мали багатостолітню основу і системність культури в зоні дії її ідеологічних патернів виявляється через їх взаємодію, а не жорстку ієрархічність. Такі властивості свідчать про входження у систему національної міфотворчості виявлених у хоровому доробку концептів та міфологем, котрі насичені варіативними значеннями єдиного в ідеологічному сенсі ядра. Тому, незважаючи на численні нюанси достатньо критичного в державно-суспільного сенсу періоду, переконання і цінності виявляли високий духовний потенціал. Вони ж у нових і несприятливих для прояву національної налаштованості культурно-

історичних умовах дозволяли налаштовувати на усвідомлені патріотичні дії молоде покоління, котре налаштовували до бачення цих традиційних цінностей як неактуальних. Саме у сфері поезії, що емоційно і ментально посилювалася музичними засобами (причому переважно із особистим залученням реципієнтів до виконання) посилювало їх дієвість.

У всіх аналізованих зрізах патерн *національного* виявляється зокрема і через присутність ліричного героя, який у таких випадках є складовою ціннісною картини світу. Їх символіка і семантика, надаються через поетику окремих творів різних авторів, створюючи єдиний простір національної дійсності. Парадоксально, але на користь цього свідчить і не дуже схвальна щодо рівня творчості наступна думка С. Людкевича: «сей модерний свідомий націоналізм у нас, де він трохи спізнений, іменно ж тут, у Галичині, має й деякі слабкі сторони, які вже нині (вкупі з іншими негодами) хтозна, чи не спричиняють застій у розвою нашої музики в Галичині» [245, с. 43]. Відтак, всі ці ознаки підтверджують співпадіння цінностей української музично-поетичної творчості з націотворчою ідеологією.

ВИСНОВКИ

Міжвоєнні десятиліття ХХ століття в українській музичній культурі було насичене незнаними досі подіями – спонтанними і хаотичними процесами, за якими криється жорстка логіка глибинного культуротворчого буття. Складні й динамічні обставини, хиткість устоїв в умовах майже постійних політичних конфронтацій, котрі щоразу поглиблювались державно-суспільними, етнічними, становими факторами, були характерні для щодення того часу. Всі ці очевидні події та приховані чинники так чи інакше віддзеркалювались у різних сферах творчості, хоча перехід до певного врівноважуючого балансу чи стабільності відбувався зі значними труднощами. Водночас, очевидні суперечності між хоровою творчістю двох ареалів значною мірою зумовлювались новими ідеологічними реаліями, а не тим ґрунтом українського хорового мистецтва, що було академічним надбанням попередніх десятиліть. Особливо ця тяглість була важливою для західного регіону Але і в Наддніпрянщині після бурхливих «переформатувань» середини 1920-1930-х все ж відбулося хоча і стримане, але повернення до високих здобутків української культури. І оскільки особливо зацікавлювало з'ясування певних наддержавних – властиво, типових для обох ареалів закономірностей, то у ході дослідження поступово низка частково вирішувались, що і відображено у матеріалах всіх розділів. Та все ж домінувала робота над здійсненням основних завдань, результатами чого є наступні підсумкові положення.

- У ході вивчення наукової літератури було встановлено основи підходів до проблеми патернів у гуманітарній сфері. Оскільки сам термін спрямовував наукові пошуки до досягнення сенсу і меж дії «взірців», такі основи виявлялися у поширенні патерну вже як принципу на сфери свідомості, мислення і поведінкові стереотипи. Це означало не менш принципове переосмислення самого терміну, що більше не зводиться тільки до певних шаблонів та їх повторення. Відтак у багатьох працях вчених простежено, що розуміння патерну наближене до значення певної

матриці, яка виконує регулюючу, детермінуючу, смисломодулюючу та інші функції в певній культурі. Внаслідок осмислення таких якостей базису, відбулося внутріпонятійне дистанціювання сенсу патерну. З одного боку, на рівні стилістики і формотворення не відкидається його розуміння як «моделі» чи «шаблону», що можуть неодноразово повторюватися і в одному творі, і в багатьох окремих чи групах творів. Тобто також йдеться про роль патерну в жанрових чи інтерпретативних процесах, яким належить активна суспільно-культурна роль. З іншої сторони, на рівні тих же жанрів патерни вже діють як певні семантичні чи семіотичні вияви мислення, що відкриває цілком новий, продуктивний шлях для осмислення загальних гуманітарних (ментальних, психологічно-групових, маніпулятивних тощо) проблем. Отже, фундаментальною і наріжною основою для таких підходів до вивчення патернів є усвідомлення ролі свідомості у соціально-культурних структурах, взаємодіях і відносинах.

По мірі нарощення досвіду, вивчення патернів розширило розуміння особливостей культурно-історичних процесів і належних до певних етапів їх розгортання закономірностей мистецької творчості. Завдяки міждисциплінарній взаємодії передусім у теоретико-методологічній сфері і поширенню висновків за принципом аналогій на матеріалах різних сфер, застосовані різними вченими підходи до дослідження патернів у гуманітарній сфері відкрили нові перспективи розвитку і фахових галузей, і окремих проблем у музикознавчій культурології.

- Здійснена систематизація культурологічних інтерпретацій патернів показала, що вона базується на тих контекстах, колах чи рівнях проблематики, які враховуються вченими при вивченні патернів. Це стало можливим внаслідок вищезгаданого переосмислення явища чи феномену патерну як такого і вивід його за жорсткі межі стилістичного поля. Наприклад, надбанням сучасної гуманітаристики є вивчення патернів у їх історичній чи культурній динаміці. Окремий напрям є занурення концепції патернів у «середовище» соціальних структур і масових культурно-поведінкових реакцій (у яких вони вже вивчаються

поряд з архетипами). У ході дослідження цієї проблеми було виявлено, що патерни ідеологічної сфери, хоча зберігають спорідненість з «моделями» чи «взірцями», не тотожні ні з архетипами на рівні поведінкових стереотипів, ні з символами на рівні елементів музично-поетичних текстів.

Адже, наприклад, символи у розумінні міфологічних, візуальних, літературних тощо образів на підсвідомому рівні апелюють до достатньо чіткої, ідентифікованої конкретики. Натомість інтерпретація патерну стосується не тільки самого образу, а його дії у певному контексті і тому істотніше пов'язані з міфологемами та ідіологемами. У виокремлений період української історії цілком справджується спостереження і за основу можна взяти висновки німецького релігійного філософа О. Розенштока-Хюссі: «пісенний дискурс кінця століття: Я і Ми-культура. Радість і смуток ... в пісні людина радіє. «Там, де один заспіває, а інший підхоплює, свідомості співаючих одухотворені одним духом – однотайність виходить на передній план, а всі відмінності свідомостей придушуються» (О. Розеншток-Хюссі ...). Це почуття радості, однотайності в співі, де «один відчуває опору в іншому», дивно помічено автором «Собачого серця» – незважаючи на розруху, представники «нового світу» весь час співають. Спів стає тут переважаючим видом спілкування, що створював колективістську «Ми» – культуру, елімінувати відмінності між «Я» і «Ти» [427].

Відповідно набуває істотної ваги те, що в культурологічних інтерпретаціях патернів враховується саме сукупність таких факторів, як нормативи сприйняття та соціозумовлена поведінка, відношення до культурної (загальнолюдської та етнічної) традиції, світовідчуття і світорозуміння тощо. Показовим є те, що наукові інтерпретації патернів міжвоєнного періоду ХХ ст., котрі присвячені переважно пов'язаному з СРСР матеріалу, акцентують дистанціювання і навіть розрив із традиціями попереднього періоду впритул до останніх років у десятилітті 1930-х. А отже, зауважено розрив у ціннісній площині та відносну ірраціональність щодо цілісності культуротворчих процесів у межах націотворення. Безпосередньо ж у

сфері української хорової творчості патерни не мали інтерпретацій, оскільки і сама ця галузь творчості тільки нещодавно отримала осмислення як галузь культури, хоча відокремлення творів для масового співу і академічного виконавства все ж належало до усталених моделей музикознавчого вивчення.

У призначеній для масового співу хоровій творчості композиторів УСРР-УРСР були виокремлені чіткі образно-тематичні кліше і жанрові моделі, що дозволили (також у виконання наступного завдання), простежити злиття відповідних патернів із державною ідеологією у пласті академічної творчості. Такими кліше є передусім окремі сюжети, як складові певних багатогранних образно-тематичних сфер, що продукувалися за принципом патерну, як повторюваного шаблону із запозиченими з фольклорної поетики варіативними відступами і передбачуваним повторенням. Такі кліше у радянській творчості формували обмеження чи кордони, за межами яких поступово згасав «старий світ». Домінуючим патерном від середини 1920-х до кінця 1930-х років у доробку радянських композиторів, що отримали відображення у хоровій творчості, був патерн *радянської державності*. Його можна вважати метапатерном, оскільки він підпорядковував і корегував присутність інших патернів. Ті ж ознаки притаманні патерну *національного* у західноукраїнській творчості. Отже, у обох патернах образно-сюжетні лінії часто перетиналися, утворюючи канву цілісного метатексту, що сприяли поширенню і усталенню у суспільній свідомості етичних, моральних, поведінкових та інших норм. При цьому сюжети текстів, особливо новотворів, формували у суспільній свідомості ще один різновид патернів – способи вирішення або шаблони розгортання тих чи інших, більше або менше часткових процесів. У таких часткових патернах, по суті, закладена інформація не тільки про безпосередню ситуацію та задіяні в ній образи, а й про довколишній контекст, що «проривається» в середину патерну завдяки введенню в нього архетипів, символів, метафор.

Щодо жанрових моделей, то, на перший погляд, не втрачається диференціація

між ареалами. Однією із основних моделей цього блоку є так званий «хороспів», зорієнтований на стандарти пісенних форм та простих інтонаційних моделей. Його функціонування, з одного боку, звільнене від досконалих вимог класичних жанрів і академічної стилістики, а з іншого – жорстко підпорядковане стандартам революційної творчості. Але це відкриває шлях до спрощення мови задля опанування за сприйняттям навіть не аматорів, а «мас», і до здійснення сміливих експериментів відповідно до ідеї «пролетарської» ініціативності, внаслідок чого у хорову творчість проникають навіть елементи урбанізму чи конструктивізму. Але врешті виникає потреба у хоча б частковому поверненні статусу для засобів класичного спадку і фольклорної лексики, застосування яких з часу утворення «Товариства імені Леонтовича» балансувало на межі дозволеного і різко критикованого. У західному ж ареалі, навпаки, рух до стильового розвитку настільки міцно спирався на національну і європейську традицію, що експерименти у галузі оновлення жанрової системи, які відбувалися під гаслом «лівого мистецтва», оцінювалися як небажане радикальне віддалення від національного спадку. Тому приклади патерну *сучасності* музичної системи у хоровій творчості виявлялися тільки у поодиноких випадках, оскільки наповнення жанрових площин модерністичними експериментами представлено тільки в окремих творах.

Також для обох ареалів характерним є те, що у жанровій системі хорової творчості домінує поетичне слово. Воно вважається найчутливішим показником соціальних змін на фазі їх назрівання, в різних обставинах, у процесі розвитку і у сформованих ідеологічних системах.

Внаслідок такого бачення виявлені факти проявів патернів у синтетичних по суті хорових творах і, зокрема, їх музичній складовій, дозволяє констатувати, що перехід у цю сферу означає стандартизацію, символізацію і навіть сакралізацію того чи іншого патерну вже не як швидкоплинного, а стабільного і загальнозрозумілого символу. Слово – це свого роду ємкість, де відбуваються кількісні зміни, котрі ще не здатні перейти в нову ідеологічну якість та ще не встигли породити нову

ідеологічну форму. Слово реагує на всі перехідні, рухомі та швидкоплинні етапи соціальних змін у соціумі.

- Розгляд творчості українських композиторів західних теренів, – за урахуванням такого важливого фактору, як відсутність державної підтримки української суспільної культури і її конфронтаційного положення щодо панівної у той час польської, показав, що патерни хорової музики виявляють тривкі зв'язки із актуальними для цього періоду міфологемами. У цьому зрізі дослідження вельми показовою є наступна, виявлена у ході дослідження, принципова закономірність. Для її окреслення важливо звернутися до міркування М. Еліаде про складність у сприйнятті певних патернів як ієрофаній (проявів священного), що по суті є проявами стереотипів мислення у вигляді ідеограм, міфограм, природних чи моральних законів тощо [418, р. 31].

Вельми характерним для хорової творчості цього ареалу є те, що патерн *національного* часто виявляється і сприймається як патерн *консолідації*. Хоча в інших жанрових системах стильові параметри провідних композиторів не зводяться до тієї чи іншої стилістичної системи внаслідок виходу за їхні естетично-виразові обмеження, саме хоровий доробок демонструє істотне тяжіння до стабільності, естетичних установок композиторського фольклоризму, романтизму (причому тільки подекуди – пізньої його фази чи постромантизму). В той час була свідомо здійснена поступка естетиці масового співу, що спричинило спрощення стилістики. Натомість навіть у хорах, спрямованих для аматорського виконання, виявлено величезний крок у розвитку національної пісенної традиції.

- Проведений аналіз різних рівнів та сфер дії домінуючих патернів (зокрема, їх семантичних контекстів і зв'язків з поетикою українського поетичного й музичного мистецтва, присутніх у обраних творах важливих асоціацій та алюзій та інших більш чи менш значущих елементів культурно-мистецьких систем обох ареалів) дозволив підсумувати концептуальні вияви естетики суспільної культури

у патернах українській хорової творчості міжвоєнного періоду.

Незалежно від ареалів, панівними засадами виявлялися прийнятні для суспільства ідеологічні постулати. Нові суспільні орієнтири радянського світу, змінюючи повсякденні стереотипи і естетику відповідно до виявів повоєнного світосприйняття, «індустріалізації» і «колективізації», боротьби з усілякими ворогами диктували плакатність, лапідарність, декламаційність, що проникала навіть в опуси на тексти поетів-класиків.

Властиво, ідеологічні кліше утворювали центр художніх систем, що можуть бути представлені як концентричні кола. В міру віддалення від них простежувалася дифузія очевидної патріотичності та її заміщення більш значущими і типовішими (огляду на традицію і специфіку національної культури) естетичними та стилістичними засобами. І у цьому зрізі – сфері музичних смислів – патерни різних кіл якнайкраще «візуалізуються» завдяки їх причетності до інтонуючої свідомості – того базового, «...початково-синкретичного рівня символічного смислопородження і смислотворення, що виражається в спонтанній виразності і розпізнаванні енерго-часових патернів в *Образах, Подіях і Переживаннях життя* і в звуко-руховому їх відображенні...» [353, с. 9]. Відтак цілком закономірним є «дзеркальна» у семантичному сенсі інтерпретація інтонованих (музичних) елементів «базових енерго-часових» ідеологічних патернів як виокремлених «архетипів інтонованої свідомості» [353, с. 12].

Ця естетика реалізовувалась завдяки активності виконавців і реципієнтів, як носіїв і поширювачів того чи іншого патерну. Виявилось закономірністю, що чим більшою була кількість поширювачів, тим певніше патерн запановував у суспільній свідомості і визначав естетичні, ментальні, ціннісні та інші її параметри. Внаслідок розмивалися самі кордони патерну, який у такому вигляді створював нову традицію та ідентифікувався з нею. Це, втім, стосувалося патерну державності. Натомість панівний у іншому українському ареалі патерн національного демонстрував значно більшу естетичну варіабельність через охоплення різних суспільних прошарків і,

оскільки функціонував в умовах поліетнічного суспільства, – толерантність до інонаціональних чинників.

І водночас, у відібраних для аналізу творах були виявлені такі якості патерну, як організуючої сили культурного процесу – прояви взаємозв'язку множинності елементів, стереотипність (шаблонність), концептуальність тощо. Виявлені шляхом аналізу і порівняння у зразках обох ареалів і різних жанрових систем спільні образно-тематичні кліше, концепти і навіть гасла спростовують шаблонний погляд на тогочасну музичну творчість як цілковиту конфронтацію, хоча, безумовно, таке враження складається при спробах накладення ідеологічних схем одного ареалу на інший.

Основні наукові результати дисертаційного дослідження

висвітлено в таких працях автора:

Статті у наукових фахових виданнях України:

1. Белько О. Застосування поняття «патерн» в мистецтвознавчій літературі: підходи до проблематики. Одеська національна музична академія імені А. Нежданової. Музичне мистецтво і культура. 2019. Випуск 29, книга 1. С. 130-142.

DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-29-1.11>

URL: <https://music-art-and-culture.com/index.php/music-art-and-culture-journal/issue/view/13>

2. Мочернюк О. «Патерн»: передумови застосування і деякі перспективи використання терміну в музичній культурології. Дрогобицький державний педагогічний університет імені І. Франка. 2023 Випуск 64. С. 196-200.

DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/64-1-27>

Статті у зарубіжних виданнях:

3. Oksana Mocherniuk. Interpretacja mitologii «ojczyzny» wjednomztekstow Wielkispiewanik «Czerwonejkaliny». Journal of Philology, History, Socialand Media Communication Political Science And Cultural Studies: Lublin 2019 – Volume XX. С. 150-158.

URL: https://dspu.edu.ua/biblioteka/wp-content/uploads/2022/01/Sphere_2019_V_20-3.pdf

Статті що індексується в міжнародних наукометричних базах:

4. Oksana Mocherniuk. The use of the Term «Pattern» in musical Culturology. AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research Double – Blind Peer-Reviewed. Volume 11, Issue, Special Issue XVII, January 2022. P. 118-123 (Web of Science).

URL: <https://www.webofscience.com/wos/woscc/full-record/WOS:000781646500026?SID=EUW1ED0E32tdnBZ9W5b6gA7imk1qX>

Праці що засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

5. Мочернюк О. Соціокультурна специфіка хорів для масового виконання. Збірник наукових статей міжнародної науково-практичної конференції «Topical Issues of modern Science Sociand Education». Харків. 2021. С. 751-755.

URL: <https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2021/10/TOPICAL-ISSUES-OF-MODERN-SCIENCE-SOCIETY-AND-EDUCATION-3-5.10.21.pdf>

6. Мочернюк О. Патерни в творчості академічного рівня: хори суспільної тематики. Збірник наукових статей Першої всеукраїнської науково-практичної дистанційної конференції «Музична освіта в Україні: стан, проблеми, перспективи розвитку». Івано-Франківськ. 2022. С. 182-188.

URL: <https://kmvd.pnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/15/2023/08/zbirnyk-konferentsii-2023.pdf>

7. Мочернюк О. Проблематика хорової творчості міжвоєнного періоду. Збірник наукових матеріалів VII Міжнародної науково-практичної дистанційної конференції «European Scientific Congress». Мадрид (Іспанія). 2023. С. 139-144.

URL: <https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2023/08/EUROPEAN-SCIENTIFIC-CONGRESS-7-9.08.23.pdf>

8. Мочернюк О. Інтерпретація патерну у сфері культури. Збірник наукових статей XII Міжнародної науково-практичної дистанційної конференції «Science and Innovation in modern World». Лондон (Великобританія). 2023. С. 218-233.

URL: <https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2023/08/SCIENCE-AND-INNOVATION-OF-MODERN-WORLD-10-12.08.23.pdf>

9. Мочернюк О. Роль ансамблевої хорової пісенності для різних виконавських складів. Збірник наукових статей Міжнародної науково-практичної конференції «Modern Problems Of Science, Education And Society». Київ. 2023. С. 355-360.

URL: <https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2023/08/MODERN-PROBLEMS-OF-SCIENCE-EDUCATION-AND-SOCIETY-14-16.08.2023.pdf>

10. Мочернюк О. Патерни української хорової музики міжвоєнного періоду (на основі текстів українських поетів-класиків). Збірник наукових статей

Дванадцятій Міжнародній науково-практичній конференції. «Scientific Progress: Innovations, Achievements Prospects». Мюнхен (Німеччина). 2023 р. С.139-145.

URL: <https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2023/08/SCIENTIFIC-PROGRESS-INNOVATIONS-ACHIEVEMENTS-AND-PROSPECTS-21-23.08.23.pdf>

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Александрова Н. Историко-культурологический аспект украинской хоровой традиции. *Музичне мистецтво і культура* : науковий вісник Одеської державної музичної академії ім. А.В. Нежданової. Одеса : Друкарський дім, 2007. Вип. 8. Кн. 2. С. 206–219.
2. Александрова Н. Передумови «діалогу культур» у сучасній українській музиці. *Восток-Запад: культура и цивилизация* : материалы международного музыковедческого семинара и научно-практической конференции (г. Одесса, 2003). Одесса : Астропринт, 2004. С. 89–93.
3. Александрова Н. От жанровых номинаций к семантике жанра: о своеобразии музыковедческого дискурса. *Культурологические проблемы музыкальной украинистики* : сб. статей. Одеса, 1997. Вип. 2. Ч. 1. С. 71–79.
4. Аляйда Ассман. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті / пер. з нім. К. Дмитренко, Л. Доронічева, О. Юдін. Київ : «Ніка-Центр», 2012. 440 с. (Серія «Зміна парадигми»).
5. Аль-Анні А. Кузіна Н. Державна політика по впровадженню радянської обрядовості в Українській СРСР. *Етнічна історія народів Європи*. Київ, 2002. Вип. 38. С. 40–44.
6. Аналітичне музикознавство на шляху методичного оновлення. *Проблеми музичної освіти: Мистецтво молодих–2001. Щорічна творча акція* / Академія мистецтв України; голова редколегії: І.Д. Безгін. Київ : СПД Кравчук В. Київ, 2003. С. 81–94.
7. Андриевский И. Исполнительские средства музыкальной выразительности как интонационная система в современной скрипичной музыке (на материале советской музыки) : автореф. дисс. ... канд. искусство-ния : 17.00.02. Киев, 1990. 18 с.
8. Андросова В. Стилевая эмансипация музыкального исполнительства и методология «новой целостности» анализа музыки. *International Journal*.

Culturology. Philology. Musicology : міжнародний вісник. Серія : Культурологія. Філологія. Музикознавство. Київ, 2016. Вип. I (6). С.144–149.

9. Антонович М. Станіслав Людкевич: композитор, музиколог. Львів : ВМІ ім. М. Лисенка, 1999. 60 с.

10. Арендт Х. Між минулим і майбутнім / пер. з англ. Вілен Черняк. Київ : Дух і Літера, 2002. 321 с.

11. Афанасьєв Ю. Соціальне призначення мистецтва як системоутворювальний чинник національної художньої культури. *Культурологічна думка* : щорічник. Київ, 2010. № 2. С. 169–173.

12. Баканурський А. Культурологія : курс лекцій для студентів вузів. Київ : Професіонал, 2004 . 204 с.

13. Басса О. Особливості розвитку західноукраїнської камерно-вокальної музики у першій третині ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтво-вства : 17.00.03. Львів, 2010. 20 с.

14. Барабаш Ю. Просторинь Шевченкового слова. Київ : Темпора, 2011. 506 с.

15. Барвінський В. Декілька думок про наше музичне життя. *Новий Час*. 1933. Число 84. 16 квітня.

16. Барвінський В. Статті та матеріали / упоряд. В. Грабовський. Дрогобич : Відродження, 2000. 148 с.

17. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / пер. с фр.; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. Москва : Прогресс, 1989. 616 с.

18. Барт Р. Мифологии. Москва : Изд-во им. Сабашниковых, 1996. 312 с.

19. Башняк Л. Місце та роль творчості українських січових стрільців у розвитку національної культури України першої половини ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтво-вства : 26.00.01. Київ, 2010. 20 с.

20. Бевз М. Творча та музично-громадська діяльність Ф.Ф. Богданова у споминах В.Т. Борисова: портрет в портреті. *Проблеми взаємодії мистецтва*,

педагогіки та теорії і практики освіти. 2012. Вип. 35. С. 345–359. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp_2012_35_35 (дата звернення: 12.02.2022).

21. Бевз М. Етюди оптимізму з Валентином Борисовим. Харків : Факт, 2017. 224 с.

22. Бейтсон Г. Разум и природа: неизбежное единство. Москва : Ком-Книга, 2007. 248 с.

23. Бейтсон Г. Шаги в направлении экологии разума: избр. ст. по теории эволюции и эпистемологии / пер. Д. Федотова. Москва : Ком-Книга, 2010. 248 с.

24. Бейтсон Г. Экология разума. Избранные статьи по антропологии, психиатрии и эпистемологии / пер. з англ. Москва : Смысл, 2000. 476 с.

25. Белевцова С. Міфологема в українській поетичній моделі світу першої третини ХХ століття (на матеріалі творів В. Свідзінського і М. Драй-Хмари) : автореф. дис. ... канд. філософ. наук : 10.02.01. Харків, 2010. 24 с.

26. Бедакова С. Художньо-естетичні здобутки «Празької школи» в контексті творчих пошуків українських композиторів Галичини кінця ХІХ – першої половини ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтво-вства. Київ, 2006. 19 с.

27. Белікова В. Історія української музики : навчальний посібник. Кривий Ріг : Видавничий дім, 2011. 468 с.

28. Бенедикт Р. Модели культуры / пер. С.В. Карпушиной, О.М. Лазаревой. *Культурология: Дайджест.* 2005. № 1 (32). С. 108–134.

29. Бентя Ю. Особовий фонд композитора Михайла Вериківського (з нових надходжень ЦДАМЛМ України). *Архіви України.* 2012. № 4 (280). С. 76–87.

30. Берегова О. Інтегративні процеси в музичній культурі України ХХ-ХХІ століть : монографія. Київ : Інститут культурології НАМ України, 2013.

232 с.

31. Белік-Золотарьова Н. Оперно-хорова творчість як категорія сучасного вітчизняного хорознавства. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків, 2010 Вип.3. С. 11-17.

32. Бидни Д. Концепция культуры и некоторые ошибки в ее изучении / пер. В.Г. Ніколаєва. *Антология исследований культуры*. Санкт-Петербург : Университетская книга, 1997. Т. 1. : Интерпретация культуры. С. 57–90.

33. Білоноженко В.М., Гнатюк І.С. Функціонування та лексикографічна розробка українських фразеологізмів. Київ : Наук. думка, 1989. 156 с.

34. Бенч-Шокало О.Г. Український хорівий спів: актуалізація звичаєвої традиції : навч. посіб. Київ : «Український світ», 2002. 440 с.

35. Бермес І. Віктор Матюк :біобібліографічний покажчик. Дрогобич : ДДП,1993. 118 с.

36. Бовсунівська Т.В. Когнітивна жанрологія та поетика. Київ : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2010. 180 с.

37. Бовсунівська Т.В.Український романтизм: Теогонічна систематизація. Тернопіль : «Крок», 2019. 213 с.

38. Богатирьов С. З творчого фронту. *Радянська музика*. 1934. № 4. С. 20–35.

39. Богатырёв С. Исследования. Статьи. Воспоминания. Москва : Советский композитор, 1972. 299 с.

40. Богданів Ф. Харківська композиторська майстерня ВУТОРМу. *Музика масам*. 1928. № 7. С. 29–30.

41. Боднарів О. Великий Співанник Червоної Калини. *Назустріч*. 1937. Число 16. 15 серп. С. 3.

42. Бодрійяр Ж. Симулякри і симуляція. Київ : Вид. С. Павличко «Основи», 2004. 230 с.

43. Босчко В.Д., Ганжа О.І., Захарчук Б.І. Формування державних кордонів України, 1917–1940 рр. Київ : Ін-т історії АН УРСР, 1991. 34 с.
44. Боно де Э. Восприятие и паттерны. *Эдвард де Боно. Рождение новой идеи*. Москва : Прогресс, 1976. 144 с.
45. Борисенко В. Традиції і життєдіяльність етносу: на матеріалах святково-обрядової культури українців. Київ : Унісерв, 2000. 191 с.
46. Борисов В., Богданів Ф., Коляда М., Дашевський О. Наша відповідь : [на статтю «Мій заклик до композиторів», підписану «Незломний». *Музика масам*. 1928. № 6)]. *Музика масам*. 1928. № 7. С. 7.
47. Борисов В. Музыкальное творчество Украины. *Пролетарский музыкант*. 1929. № 6. С. 36–37.
48. Борисов В. На варті Дніпрельстанів. *Радянська музика*. 1933. № 2/3. С. 11–21.
49. Борисов В. Про обробку народної пісні. *Радянська музика*. 1937. № 2/3. С. 25–32.
50. Борисов В. Пролетарський фронт в українській музиці. *Мистецька трибуна*. 1930. № 8/9. С. 12–14.
51. Борисов В. Як я працюю над червоноармійською піснею. *Радянська музика*. 1932. № 6. С. 74–75.
52. Британ В., Бруй Т., Висоцький О. Культурологія : навч. посібник. Дніпропетровськ, 2004. 160 с.
53. Булка Ю. Вплив радянського мистецтва на розвиток музичної культури західноукраїнських земель у 20-30-і роки. *Українське музикознавство*. Київ : Муз. Україна, 1977. Вип. 12. С. 48–59.
54. Булка Ю. Музична культура Західної України. *Історія української музики* : в 6 т. Київ, 1992. Т. 4 : 1917-1941. С. 545–589.
55. Булат Т. Героїко-патріотична тема в творчості М.В. Лисенка. Київ : Наукова думка, 1965. 151 с.

56. Бентя Ю. Культурний герой сентименталізму в жанровистильовій картині світу : дис. ... канд. мистецтво-вства : 26.00.001. Київ, 2020. 241 с.
57. Бенч О. Фольклорні архетипи у хоровій творчості Ганни Гаврилець. *Науковий вісник Національної музичної академії ім. П.І. Чайковського*. Київ, 2008. Вип. 75. С. 57–70.
58. Бодрійяр Ж. Симулякри і симуляція. Київ : Вид. С. Павличко «Основи», 2004. 230 с.
59. Бурбан М. Українські хори та диригенти. Дрогобич : Посвіт, 2007. 672 с.
60. Бурдье П. Практичний глузд / пер. О. Йосипенко, С. Йосипенка, А. Дондюка. Київ : Український Центр духовної культури, 2003. 503 с.
61. Бугаєва О. Архівна спадщина Музичного товариства ім. М.Д. Леонтовича : монографія. Київ : НБУВ, 2011. 388 с.
62. Ващук О. Постать Ф. Якименка: нотатки творчої біографії. *Київське музикознавство*. Серія : Культурологія та мистецтвознавство. 2004. Вип. 13. С. 137–144.
63. Варнава Р. Психологічний портрет композитора як джерело пізнання «образу автора» (на прикладі Бориса Лятошинського та Василя Барвінського) : дис. ... канд. мистецтво-вства : 17.00.03. Львів. 2017, 224 с.
64. Василенко З.І. Фольклористична діяльність М.В. Лисенка. Київ : Наукова думка, 1972. 185 с.
65. Василенко З.І. Пропагандист народної пісні. Микола Лисенко – борець за народність і реалізм у мистецтві / ред. М.П. Загайкевич. Київ : Наукова думка, 1965. С. 98–117.
66. Вахняк Є. Про інтерпретацію хорових творів С. Людкевича. *Творчість Станіслава Людкевича : збірник статей* / ред. кол.: Ю. Булка, Л. Кияновська, Я. Якуб'як. Львів, 1995. С. 85–100.
67. Вацлавик П., Бивин Дж., Джексон Д. Прагматика человеческих

коммуникаций. Изучение паттернов, патологий и парадоксов / пер. с англ. А. Суворовой. Москва : Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2000. 320 с.

68. Величання або звеличання. *Лексикон загального та порівняльного літературознавства* / голова ред. А. Волков. Чернівці : Золоті литаври, 2001. С. 86.

69. Величко Н.А. П. О. Козицький і проблеми музичного виховання дітей в перше післяреволюційне десятиріччя на Україні. *Українське музикознавство*. 1990. Вип. 25. С. 71–78.

70. Верещагіна О.С., Холодкова Л.П. Історія української музики ХХ ст. : навч. посібн. Київ : Освіта України, 2008. 268 с.

71. Вернудіна І. Естетико-психологічні особливості сугестії як феномену художньої творчості. *Культурологічна думка* : щорічник наукових праць. 2010. № 2. С. 54–61.

72. Ветвінська Н. Соціокультурна роль тексту в Київській Русі. *Наукові записки*. Серія «Філософія». Острог : Вид-во нац. ун-ту «Острозька академія», 2008. Вип. 3. С. 5–14.

73. Вірановський Г. Музично-теоретичні системи (Предмет і принцип побудови). Київ : Музична Україна, 1978. 85 с.

74. Видання «Червоної Калини» : історичний календар-альманах «Червоної Калини» (1922–1939); «Літопис Червоної Калини» (1929–1939) : історико-бібліографічне дослідження / відпов. ред. С. Наконечний. Львів, 2004. 357 с.

75. Витвицький В. Василь Барвінський у тридцятиліття творчості й праці. *Витвицький В. Музикознавчі праці. Публіцистика*. Львів, 2003. С. 52–54.

76. Волков В.В. Концепція культурності, 1935–1938: Советская цивилизация и повседневность сталинского времени. URL: <http://rudocs.exdat.com/docs/index-23165.html> (дата звернення: 01.05.2022).

77. Волков С. Модуси інституалізації української культури: культурно-освітні практики 40-х років ХХ ст. *Культурологічна думка* : щорічник наукових

праць. 2011. № 3. С. 101–110.

78. Волох О. Образи природи у хорових мініатюрах Б. Лятошинського. *Молодь і ринок*. 2016. № 5 (136). С. 133–136.

79. Воропай О. Звичаї нашого народу. Мюнхен : Українське видавництво, 1958. 310 с.

80. Воробьёв В.В. О понятии лингвокультурологии и её компонентах. *Язык и культура*. Киев : Изд. дом Д. Бураго, 1993. С. 42–48.

81. Гаєвська Т. Державні радянські свята: історико-культурологічний аспект. *Культурологічна думка* : щорічник наукових праць. 2013. № 6. С. 153–154.

82. Ганжа А. Советская музыка как объект сталинской культурной политики. *Логос*. 2014. № 2 (98). С. 123–155.

83. Герасимова-Персидская Н. Звук і знак в музичному мистецтві: історичний аспект. *Музикознавство у діалозі*. Київ : Дюсельдорф, 2011. Вип. 37. С. 3–22.

84. Герасимова-Персидская Н. Интонация в новейшей музыке. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського* : збірник наукових статей / редактор-упорядник О.Б. Соломонова. Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2011. Вип. 98 : Світ музикознавства: стратегії, дискурси, сюжети. С. 16–31.

85. Герчанівська П.Е. Аналіз культури в парадигмі теорії систем. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2017. № 1. С. 3–7.

86. Герчанівська П.Е. Структурний аналіз: культурологічний аспект. *Міжнародний вісник*. Серія : Культурологія, філософія, музикознавство. Київ, 2016. Вип. II (7). С. 3–11.

87. Герчанівська П.Е. Індивід, суб'єкт, особистість, індивідуальність як базові концепти теоретичної культурології: нові підходи і стратегії. *Актуальні*

проблеми історії, теорії та практики художньої культури. Київ, 2014. Вип. 33. С. 78–86.

88. Герої та знаменитості в українській культурі / ред.-упор.: О. Гриценко. Київ : УЦКД, 1999. 352 с.

89. Горбенко С. Гуманістична спрямованість музично-педагогічних поглядів М.Д. Леонтовича : збірник наукових праць Кам'янець-Подільського державного університету. Кам'янець-Подільський, 2007. С.19–20.

90. Гордійчук М. Пилип Козицький. Київ : Музична Україна, 1985. 63 с.

91. Грабовський В. Музикознавчі дослідження та публіцистика Василя Барвінського. *Барвінський В. З музично-письменницької спадщини. Дослідження, публіцистика, листи* / упоряд. В. Грабовський. Дрогобич : Коло, 2004. С. 3–9.

92. Грачова О. Модерністські аспекти формування української музичної культури. *Вісник КНУКіМ*. Серія : Соціальні комунікації. 2013. Вип. 2. С. 123–129. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vknukim_sk_2013_2_21 (дата звернення: 21.05.2022).

93. Гейзінга Й. Homo Ludens. Київ : Вид. «Основи», 1994. 250 с.

94. Григорьева Г. Некоторые аспекты анализа музыкального произведения в системе современных стилевых критериев. *Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа* / сост.: И.А. Котляревский, Д.Г. Терентьев. Киев : Музична Україна, 1988. С. 65–70.

95. Грисюк О. Структурно-функціональний аналіз процесу формування музичної культури особистості. *Наукові записки Ніжинського державного педагогічного інституту ім. М. В. Гоголя*. 1997. С. 33–37.

96. Грібіненко Ю.О. Музична полістилістика у світлі теорії інтертекстуальності : автореф. дис. ... канд. мистецтво-вства : 17.00.03. Одеса, 2006. 18 с.

97. Грица С. Три складові фольклорної проєкції в поезії Тараса Шевченка.

Народна творчість та етнологія. 2013. № 3. С. 34–39.

98. Грица С. Й. Мелос української народної епіки. Київ : Наукова думка, 1979. 247 с.

99. Грицик Л.В. Українська компаративістика: концептуальні проєкції. Донецьк : Юго-Восток, 2010. 376 с.

100. Грищенко І. Архетиповий патерн «тінь» у народній прозі про іногородців. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Серія : Культурологія. 2011. Вип. 8. С. 109–114. URL: <http://nbuv.gov.ua/UJRN/> (дата звернення: 18.09.2023).

101. Грищенко І.В. Дефініція патерну в аспекті фольклористики. *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка*. 2011. № 6 (217). Число І. С. 268–273. URL: http://dspace.ltsu.org/bitstream/123456789/245/1/№%206_217_2011_ФН_Ч.%201.pdf#page=269 (дата звернення: 11.07.2022).

102. Грінченко М. Історія української музики. Київ : Спілка, 1922. 278 с.

103. Горюхина Н.А. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы : монографія. Киев, 1985. 112 с.

104. Гофман І.Т. Старозавітня спадщина у християнській музичній культурі : дис. ... канд. миство-вства : 17.00.03. Львів : ЛНМА ім. М.В. Лисенка, 2013. 208 с.

105. Грушевський М. На порозі нової України. Гадки і мрії. Нью-Йорк; Львів; Київ; Торонто; Мюнхен, 1992. 5 с.

106. Гудзенко-Александрук О. Символічний аспект духовної культури Київської Русі. *Давньоруське любомудріє: Тексти і контексти*. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. С. 96–113.

107. Гулеско І.І. Національний хорівий стиль. Харків : ХДІК, 1994. 108 с.

108. Гуменюк Т. Філософсько-методологічні засади музичної естетики. *Культурологічна думка : щорічник наукових праць*. 2010. № 2. С. 36–43.

109. Гусарчук Т. Феномен творчої індивідуальності композитора в інтонаційній драматургії духовних творів (на матеріалі українського музичного

мистецтва) : дис. ... д-ра мистецтво-вства. Київ, 2018. 533 с.

110. Гушоватий П. Пісенна спадщина композиторів стрілецької доби та її роль у національно-патріотичному вихованні учнівської молоді. *Молодь і ринок*. 2018. № 12. С. 72–77.

111. Давидова О. Михайло Вериківський: становлення творчої особистості (1923–1941). *Науковий вісник Національної музичної академії ім. П.І. Чайковського*. 2015. Вип. 113 : Композитори і музикознавці Київської консерваторії у 1923–1941 рр. С. 100–108.

112. Давидюк В.Ф. Первісна міфологія українського фольклору. Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2005. 310 с.

113. Даніленко В.М., Касьянов Г.В., Кульчицький С.В. Сталінізм на Україні: 20-30-ті роки. Київ : Либідь, 1991.

114. Даниленко Ю.В. Давня та сучасна соціальна міфотворчість: своєрідність творення та функціонування. URL: https://www.filosof.com.ua/Jornel/M_62/Danylenko.pdf (дата звернення: 11.02.2023).

115. Данилюк Н.О. Поетичне слово в українській народній пісні : монографія. Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2010. 511 с.

116. Демчук Р. Міфологема в контексті моделювання національної ідентичності. *Культурологічна думка* : щорічник наук. праць. Київ : Інститут культурології Академії мистецтв України, 2017. № 11. С. 53–59.

117. Демчук Р.В. Ментальність як ідентифікаційне поняття у матриці української культури. *Вісник НАККІМ*. Київ : Мілленіум, 2017. С. 28–33.

118. Демчук Р.В. Міфопоетика як засіб моделювання української ідентичності: культурно-цивілізаційний контекст : дис. ... д-ра культурології : 26.00.01. Київ, 2018. 525 с.

119. Джагалов Р. Авторская песня как жанровая лаборатория «социализма с человеческим лицом» / авторизованный пер. с англ. А. Скидана. *Новое*

литературное обозрение. 2009. № 100. С. 204–215.

120. Дзюба І. Метод – це насамперед розуміння. *Слово і час*. 2001. № 7. С. 4–10.

121. Дідух М.Л. Базові слов'янські міфологеми та їхні прояви в учинковій активності суб'єкта. *Вісник Національного університету оборони України*. 2011. № 5 (24). С. 27–33.

122. Довгополова О.А. Бріколаж як механізм створення образу чужого в просторі культури. *Культурологічна думка : щорічник наукових праць*. 2011. № 3. С. 57–63.

123. Доманська О. Український національний характер та культурний час у культурологічному вимірі. *Культурологічна думка : щорічник наук. праць*. Київ, Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2016. № 10. С. 59–64.

124. Доній Т.М. Архетипи і топоси постмодерністської поезії України та США : дис. ... канд. філолог. наук : 10.01.05. Київ, 2018. 230 с.

125. Элиаде М. Миф о вечном возвращении. Архетипы и повторяемость / пер. з фр. В. Большакова. Санкт-Петербург : Алетейа, 1998. 249 с.

126. Елементи церковщини в радянському музичному мистецтві. *Музика масам*. 1931. № 5. С. 4–17.

127. Єрмоленко С. «Садок вишневий коло хати...» – символ української ідентичності. *Культура слова*. 2014. Вип. 80. С. 50–59. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kuls_2014_8_7 (дата звернення: 27.04.2022).

128. Жайворонок В. Знаки української етнокультури : словник-довідник. Київ : Довіра, 2006. 703 с.

129. Жайворонок В.В. Українська етнолінгвістика: Нариси : навч. посібник для студентів вищ. навч. закл. Київ : Довіра, 2007. 262 с.

130. Жукова Н. Проблема самоорганізації культуротворчих процесів: психоісторичний аспект. *Культурологічна думка : щорічник наукових праць*. Київ :

Інститут культурології Академії мистецтв України, 2017.
№ 11. С. 7–22.

131. Загайкевич М. Композитор і час. Творчість С. Людкевича / упоряд.: М.П. Загайкевич; редкол.: М.М. Гордійчук (голова). Київ : Музична Україна, 1979. С. 3–15.

132. Завгородній Ю. Феномен свята і давньоруський досвід. *Несторівські студії: Духовні традиції в українській культурі*. Київ : Фенікс, 2007. С. 15–23.

133. Зеленіна Н.В. Підтекст музичного твору: формування і функціонування : автореф. дис. ... канд. мистецтво-вства : 17.00.03. Київ, 2004. 16 с.

134. Зеров М. Нове українське письменство : історичний нарис. Київ : Слово, 1924. Вип. 1. 134 с.

135. Зборовська Н. Код української літератури. Київ, 2006. 504 с.

136. Зубрицька Л.Й. Активізація міфу у період кризи: особливості міфологем «війни» та «героя». *Наукові записки НаУКМА*. Серія : Політичні науки. 2016. Т. 186. С. 72–76.

137. Іваницький А. Дещо про методологічну проблематику музикології. *Матеріали до українського мистецтвознавства / упоряд. Г.В. Степанченко*. Київ : Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України, 2003. Вип. 2. С. 282–288.

138. Іваницький А.І. Українська музична фольклористика (методологія і методика) : навчальний посібник. Київ : Заповіт, 1997. 392 с.

139. Іваницький А.І. Хрестоматія з українського музичного фольклору 1-19 (з поясненнями та коментарями) : навчальний посібник для вищих навчальних закладів культури і мистецтв I–IV рівнів акредитації. Вінниця : Нова книга, 2008. 520 с.

140. Ізваріна О. Опера «Золотий обруч» Б. Лятошинського в контексті універсальї культури: зміна смислів інтерпретації. *Культурологічна думка* :

щорічник наукових праць. Київ : Інститут культурології Академії мистецтв України, 2016. № 9. С. 123–127.

141. Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В.І. Вернадського : документи про діяльність музичних осередків Музичного товариства імені Леонтовича на Донеччині за 1924-1925 рр. : рукопис. Ф. 50. Спр. 527. 12 арк.

142. Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В.І. Вернадського : анкети та заяви музичних осередків Київщини та їх 309 керівників про вступ у члени Музичного товариства імені Леонтовича 1925 р. : рукопис. Ф. 50. Спр. 243–252. 10 од. зб. 15 арк.

143. Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В.І. Вернадського : Безпалій Л. Замітка про діяльність Білоцерківської філії. 8 лютого 1925 р. : рукопис. Ф. 50. Спр. 1635. 2 арк.

144. Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В.І. Вернадського : документи про заснування та діяльність Київської філії Музичного товариства ім. Леонтовича за 1921–1929 рр. : рукопис. Ф. 50. Спр. 530. 26 арк.

145. Інститут рукопису НБУВ ім. В.І. Вернадського. МТЛ. Хор-студія ім. К. Стеценка документи про діяльність студії за 1922–1925 роки : оригінали та копії. Ф. 50. Спр. 727. 57 арк.

146. Історія світової культури / під заг. ред. М.В. Дедкова. Запоріжжя : Дике Поле, 2009. 376 с.

147. Історія української культури : у 5 т. / ред. кол. Г.А. Скрипник, Р.Я. Пилипчук, В.В. Рубан, Л.Г. Пономар, Л.Ф. Артюх та ін. Київ : Наукова думка, 2008. Т. 4. Кн. 1. 1008 с.

148. Історія української музики : в 6 т. / редкол.: М.М. Гордійчук (голова) та ін.; АН УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського. Київ, 1992. Т. 4 : 1917-1941 / авт. тому: М.В. Беляєва, Т.П.

Булат, Ю.П. Булка та ін.; редкол. тому: Л.О. Пархоменко (відп. ред.) та ін. 613 с.

149. Йоргенсен М.В., Филлипс Л.Дж. Дискурс-анализ. Теория и метод / пер. с англ. Харьков : Гуманигарный ценгр, 2008. 352 с.

150. Казимирів Х. Метафізичний сенс міфологеми землі у музичній шевченкіані («Прощай, світе, прощай, земле...»). *Культура і сучасність*. 2016. № 2. С. 106–109. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kis_2016_2_20. (дата звернення: 11.03.2023).

151. Казимирів Х. Міфологема землі в українській музиці у контексті весняної тематики: обрядовий і соціальний аспекти. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія : Мистецтвознавство. 2016. № 1. С. 51–58. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2016_1_9(дата звернення: 21.08.2022).

152. Капра Ф. Дао фізики / пер. В.И. Постникова. Могсква : Flamingo, 2005. 195 с.

153. Капра Ф. Паутина жизни. Новое научное понимание живых систем / пер. с англ.; под ред. В.Г. Трилиса. Київ : София; Москва : ИД «София», 2003. 336 с.

154. Капичина Е.А. Семиозис советской массовой песни. *Гілея* : науковий вісник. 2014. Вип. 80. С. 215–219.

155. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття : монографія. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. 1164 с.

156. Карпенко Г.В. Концепт символу у західноєвропейській культурі кінця ХІХ – початку ХХ століть (на матеріалі текстів французької культури) : автореф. дис. ... канд. філософ. наук. Сімферополь, 2004. 19 с.

157. Карчова Ю.І. Народнопісенна виконавська традиція в контексті української фольклористики ХІХ–ХХ ст. *Культура України* : зб. наук. пр. Харків :

ХДАК, 2013. Вип. 43. С. 193–203.

158. Катрич О. Поняття стильового «архетипу» в композиторській і виконавській творчості. Київське музикознавство. Київ, 1999. Вип. 2 : Проблеми музичної інтерпретації. С. 124–129.

159. Кашаюк В. Український Его-концепт як ідеал і національна проблема (підґрунтя для мистецтвознавчого осмислення). Актуальні проблеми розвитку культури, мистецтва та освіти. Збірник матеріалів наукових читань. Луцьк, 2019. С. 27–28.

160. Кислюк К.В. Історіософія в українській культурі: від концепту до концепції. Харків : ХДАК, 2008. 288 с.

161. Кирилюк О.С. Універсально-культурні структури міфологічних підвалин масової політичної свідомості. *Універсальні виміри української культури*. Одеса, 2000. С. 27–38.

162. Кияновська Л. Еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. Тернопіль : Астон. 2000. 339 с.

163. Кияновська Л. Творчість отця Йосипа Кишакевича. Львів : Поклик сумління, 1998. 94 с.

164. Кияновська Л.О. Галицька музична культура ХІХ–ХХ ст. Чернівці : Книги – ХХІ. 2007. 424 с.

165. Кияновська Л. Національний образ світу в українській професійній музиці. *Музичне мистецтво і культура* : науковий вісник ОДМА ім. А.В. Нежданової. Одеса : Друкарський дім, 2010. Вип.11. С. 202–212.

166. Кімакович І. Фольклорна свідомість етносу як ментальний конструкт. *Культурологічна думка* : щорічник наукових праць. 2015. № 9. С. 134–139.

167. Клименко Б. Криза термінологічної системи українського літературознавства чи криза наукової свідомості літературознавців? *Слово і час*. 2001. № 4. С. 5–14.

168. Клименко О. М. Конструювання пам'яті «нової людини» у 1920-х–1930-х рр. (на матеріалах УСРР) : дис. ... канд. історич. наук. Київ, 2019. 250 с.

169. Кобрин Н. Перша антологія хорової обробки української пісні в Галичині: Великий співанник «Червоної Калини». *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність*. Львів, 2012. Вип. 21: Scripta manent. Ювілейний збірник на пошану Богдана Якимовича / гол. редколегії: М. Литвин; упор. О. Седляр, Н. Кобрин. С. 389–402.

170. Когоутек Ц. Техника композиції в музиці ХХ століття / пер. К.Н. Іванова. Москва : Музика, 1976. 268 с.

171. Козаренко О. Станіслав Людкевич і лінгвістична свідомість модернізму. *Вісник Львівського університету ім. І. Франка. Серія : Мистецтвознавство*. 2017. Вип. 18. С. 284–288.

172. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / відп. ред.: І. Пясковський, О. Купчинський. Львів, 2000. 284 с.

173. Козаренко О.В. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 2001. 36 с.

174. Козаренко О. Сакральна творчість українських композиторів ХХ століття в контексті національних музично-семіотичних процесів. *Українське музикознавство*. Київ, 2001. Вип. 30. С. 138–149.

175. Козаренко О.В. Вплив поезії Т. Шевченка на формування творчого методу М. Лисенка. *Праці Музикознавчої комісії НТШ*. Львів, 1996. С. 112–124.

176. Козицький П. Як оформити музикою заходи весняної засівкомпанії. *Музика масам*. 1929. № 4. С. 7–8.

177. Колеров М. Большой стиль Сталина: Gesamtkunstwerk als Industriepalast. *Логос*. 2015. № 5. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/bolshoy-stil-stalina-gesamtkunstwerk-alsindustriepalast> (дата звернення: 15.06.2022).

178. Колесса Ф. Музикознавчі праці. Київ : Наукова думка. 1970. 592 с.
179. Коломієць К. Концепт віри в українській мові. URL: http://ukrconf.fl.kpi.ua/wpcontent/uploads/2014/12/51._Kolomiyets_Kateryna.pdf (дата звернення: 17.03.2022).
180. Колубаєв О. Міська пісенна субкультура та пісні січових стрільців у процесі розвитку регіональної традиції естрадно-музичного мистецтва Галичини. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* : наук. зб. Рівне : РДГУ, 2019. Вип. 32. С. 35–42.
181. Коменда О. Поняття жанру в сучасному музикознавстві. *Музична україністика: сучасний вимір*. 2009. Вип. 3. С. 120–140.
182. Коменда О. Стиль, напрямок і метод: до питання розмежування та правомірності застосування понять у музикознавстві. *Проблеми педагогічних технологій*. 2009. Вип. 3–4. С. 68–76.
183. Коновалова І.Ю. Сміслові виміри музичної обробки як мистецького явища і сфери композиторської інтерпретації. *Сучасна культурологія та мистецтвознавство: досвід України та ЄС* : колективна монографія. Рига, 2020. С. 220–240.
184. Коновалова І.Ю. Феномен композитора в європейській музичній культурі ХХ століття: особистісні та діяльнісні аспекти : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 26.00.01. Харків, 2019. 630 с.
185. Копиця М. Епістологія в лабіринтах музичної історії. Київ : Автограф, 2008. 528 с.
186. Корній Л. Історія української музики : підручник : в 3-х ч. Київ; Харків; Нью-Йорк : Вид-во М.П. Коць, 1996. Ч. 1. 314 с.
187. Корній Л. Історія української музики : підручник : в 3-х ч. Київ; Харків; Нью-Йорк : Вид-во М.П. Коць, 1998. Ч. 2. 387 с.
188. Корній Л. Історія української музики : підручник : в 3-х ч. Київ; Харків; Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 2001. Ч. 3. 478 с.

189. Королюк Н. Корифеї української хорової культури ХХ століття. Київ : Муз. Україна, 1994. 228 с.

190. Косаняк Н. Вокальна творчість Василя Безкоровайного в контексті української музики першої половини ХХ ст. *Записки Львівської національної наукової бібліотеки України ім. В. Стефаника*. 2019. Вип. 11(27). С. 500–515.

191. Костомаров М. Слов'янська міфологія : Вибрані праці з фольклористики й літературознавства / упоряд., приміт.: І.П. Бетко, А.М. Полотай; вступна ст.: М.Т. Яценка. Київ : Либідь, 1994. 384 с.

192. Костюк І. Міфологема: історія поняття в науковому дискурсі. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2011. Вип. 22. С. 405–416.

193. Костюк Н.О. Музична культура Західної України 20-30-х років ХХ століття: ідеї поступу і розвиток національних традицій : дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 1998. 267 с.

194. Костюк Н. Музичні жанри: класифікаційні проблеми. *Студії мистецтвознавчі*. Київ : ІМФЕ НАН України, 2007. № 2 (18). С. 73–80.

195. Костюк Н. Національне як пріоритет у богослужбовій музичній культурі Західної України, європейської еміграції та північноамериканської діаспори 1930-х років. *IX Міжнародний конгрес українців. Мистецтвознавство. Культурологія* : збірник наукових статей (До 100-річчя Національної академії наук України). Київ, 2019. С. 215–232.

196. Костюк Н. Українська богослужбова музична культура 101-1916 років (науково-дидактичний, ужитково-співочий, концертно-виконавський і композиторський аспекти). Київ : Видавничий дім Д. Бураго, 2018. 654 с.

197. Костюк Н. Поезія Тараса Шевченка в українській музиці: імена і жанри. *Студії мистецтвознавчі*. Київ : ІМФЕ НАН України, 2008. № 2(22). С. 101–110.

198. Котляревский И.А. К вопросу о понятийности музыкального мышления. Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования / сост.: Л.И. Дыс. Киев : Музыкальная Украина. 1989. С. 28–35.

199. Котляревская Е. Роль текста в «психологии» анализа музыкальных произведений. *Київське музикознавство. Текст музичного твору: практика і теорія*. Київ, 2001. Вип. 7. С. 105–113.

200. Кочерга С. Леся Українка і музика *Наше життя*. 1993. № 2. С. 2–6. URL: <http://www.literacy.com.ua/attachments/article/739/01-0078.pdf> (дата звернення: 21.08.2022).

201. Кравець Д. За Збручем: західноукраїнська громадсько-політична думка про радянську Україну (1920–1930-ті рр.). Львів : Львівська національна наукова бібліотека України ім. В. Стефаника, 2016. 297 с.

202. Кравцова Ю.В. Метафорическое моделирование мира в художественном тексте: семантико-когнитивный анализ. Киев : Изд-во НПУ им. М.П. Драгоманова, 2014. 320 с.

203. Красовська К.В. Зв'язок концептуальної та мовної картини світу з етнічною ментальністю. *Вопросы духовной культуры*. Серія : Филологические науки. 2009. № 5. С. 120–123.

204. Кривошея Т.О. Антитрагедійне в сучасному філософсько-естетичному дискурсі : дис. ... канд. філософ. наук : 09.00.08. Київ, 2004. 172 с.

205. Кримський С.Б. Софійні символи буття. *Наукові записки*. Серія : Філософія та релігієзнавство. Київ : Національний університет «Києво-Могилянська академія», 2002. Т. 20. С. 6–10.

206. Кримський С.Б. Архетипи української культури. *Феномен української культури: методологічні засади осмислення* : зб. наук. пр. Київ : Фенікс, 1996. С. 91–112.

207. Кримський С. Історія та метаісторія. *Запити філософських смислів*. Київ : Вид. ПАРАПАН, 2003. С. 211–226.

208. Кримський С. Культура розкриває внутрішню безмежність людини. *Ранкові роздуми* : збірка статей. Київ : Майстерня Білецьких, 2009. С. 13–25.

209. Крохмальний Р. Когерентність образу: до проблеми інформаційної природи мистецького явища. *Вісник Львівського університету ім. І. Франка*. Серія : Мистецтвознавство. 2017. Вип. 18. С. 289–315.

210. Крячко В. Соціодіагностичний ракурс української ментальності. Київ : Вид-во ТОВ «НВП «Інтерсервіс», 2012. 248 с.

211. Кузик В. Пісня композиторська. *Українська музична енциклопедія*. Київ : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського, 2018. Т. 5 : П. С. 154–250.

212. Кузик В.В. Лев Миколайович Ревуцький. Київ; Ніжин : Видавець М.М. Лисенко, 2011. 83 с.

213. Курята Ю.В. Міф на перетині психологічних та філологічних наук. *Проблеми загальної та педагогічної психології* : збірник наук. праць. Київ : 2010. Т. XII. С. 225–232.

214. Кюглер П. Алхимия дискурса. Образ, звук и психическое. Москва, 2003. 250 с.

215. Лазарович М.В. Ідеологія Українських Січових Стрільців крізь призму їхньої атрибутики. *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність*. 2017. Вип. 29. С. 60–66. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Uks_2017_29_9 (дата звернення: 09.10.2022).

216. Ладиґа О.І. Суспільно-політична думка в Російській імперії другої половини ХІХ – на початку ХХ століття. Д.М. Овсяніко-Куликовський : автореф. дис. ... канд. історич. наук : 07.00.02. Луганськ, 2003. 20 с.

217. Лакофф Дж. Лингвистические гештальты Дж. Лакофф. *Новое в зарубежной лингвистике*. 1981. Вып. 10 : Лингвистическая семантика. С. 350–368.

218. Ластовецька-Соланська З. М. Музичні цінності та потреби в сучасному культурному континуумі України : автореф. дис. ... канд. мистецтво-вства. Львів : Львів. нац. муз. акад. ім. М.В. Лисенка, 2007. 20 с.

219. Левчук Л., Пролеєв С. Естетика на межі епох. Філософська думка. 2009. № 6. С. 5–20.

220. Левчук Л.Т. Психоданаліз : от бессознательного к «усталости от сознания». Київ : Выща школа, 1989. 183 с.

221. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Чернівці : Золоті литаври, 2001. 634 с.

222. Ленська С.В. Образ землі у творах забутих українських новелістів 1920-х рр.: семантично-функціональні аспекти. *Літературознавчі студії*. 2013. Вип. 40 (2). С. 3–8. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Lits_2013_40%282%29_3 (дата звернення: 14.10.2022).

223. Лепкий Б. Наше письменство. Краків : Українське Видавництво, 1941. 135 с.

224. Лисько З. Наша дума, наша пісня не вмре, не загине. *Великий Співанник «Червоної Калини»* : збірник пісень стрілецьких, історичних (козацьких), побутових, обрядових, жартівливих в опрацьованні для хорів – мішаного, мужеського й жіночого асарелла / ред.: З. Лисько. Львів : Вид. Кооператива «Червона Калина», 1937. С. 6.

225. Личковах В. Універсалізм і регіоніка в сучасній етнокультурології. *Культурологічна думка* : щорічник наук. праць. Київ : Інститут культурології Академії мистецтв України, 2010. № 2. С. 48–53; 2011. № 3. С. 111–115.

226. Літературознавча енциклопедія : у 2-х т. / авт.-уклад.: Ю.І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 2. 624 с.

227. Лозко Г. Українське народознавство. Київ : Зодіак-ЕКО, 1995. 386 с.

228. Лотман Ю. Текст у тексті. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* Львів : Літопис, 1996. С. 588.

229. Лотман Ю. «Договор» и «вручение себя» как архетипические модели культуры. *Лотман Ю.М. Избранные статьи* : в трех томах. Таллинн : Александра, 1993. Том 3.: Статьи по истории русской литературы. Теория и семиотика других искусств. Механизмы культуры. Мелкие заметки. С. 345–356.

230. Лотман Ю. Динамическая модель семиотической системы. *Лотман Ю.М. Избранные статьи* : в трех томах. Таллинн : «Александра», 1992. Том I.: Статьи по семиотике и топологии культуры. С. 90–102.

231. Лотман Ю. К построению теории взаимодействия культур (семиотический аспект). *Лотман Ю.М. Избранные статьи* : в трех томах. Таллинн : «Александра», 1992. Том I.: Статьи по семиотике и топологии культуры. С. 110–121.

232. Лотман Ю. Каноническое искусство как информационный парадокс. *Лотман Ю.М. Избранные статьи* : в трех томах. Таллинн : «Александра», 1992. Том I.: Статьи по семиотике и топологии культуры. С. 243–247.

233. Лотман Ю. Куклы в системе культуры. *Лотман Ю.М. Избранные статьи* : в трех томах. Таллинн : «Александра», 1992. Том I.: Статьи по семиотике и топологии культуры. С. 377–381.

234. Лотман Ю. Культура как субъект и сама-себе объект. *Лотман Ю.М. Избранные статьи* : в трех томах. Таллинн : Александра, 1993. Том 3.: Статьи по истории русской литературы. Теория и семиотика других искусств. Механизмы культуры. Мелкие заметки. С. 368–376.

235. Лотман Ю. Массовая литература как историко-культурная проблема. *Лотман Ю.М. Избранные статьи* : в трех томах. Таллинн : Александра, 1993. Том 3. Статьи по истории русской литературы. Теория и семиотика других искусств. Механизмы культуры. Мелкие заметки. С. 380–388.

236. Лотман Ю.О. двух моделях коммуникации в системе культуры. *Лотман Ю. Избранные статьи* : в трех томах. Таллин : «Александра», 1992. Том I.: Статьи по семиотике и топологии культуры. С. 76–90.

237. Лотман Ю.М. Редукции и развертывании знаковых систем (К проблеме «фрейдизм и семиотическая культурология»). *Лотман Ю.М. Избранные статьи* : в трех томах. Таллин : «Александра», 1992. Том I.: Статьи по семиотике и топологии культуры. С. 381–285.

238. Лотман Ю. Символ в системе культуры. *Лотман Ю. Избранные статьи* : в трех томах. Таллин : Александра, 1992. Том I.: Статьи по семиотике и топологии культуры. С. 191–200.

239. Лотман Ю. Сцена и живопись как кодирующие устройства культурного поведения человека начала XIX столетия. *Лотман Ю. Избранные статьи* : в трех томах. Таллин : «Александра», 1992. Том I.: Статьи по семиотике и топологии культуры. С. 287–295.

240. Лотман Ю.М. Семиосфера. Санкт-Петербург : Искусство, 2010. 704 с.

241. Лотман Ю., Успенский Б. М. Условность в искусстве. *Лотман Ю.М. Избранные статьи* : в трех томах. Таллинн : Александра, 1993. Том 3.: Статьи по истории русской литературы. Теория и семиотика других искусств. Механизмы культуры. Мелкие заметки. С. 376–380.

242. Лотман Ю.М., Успенский Б. М. О семиотическом механизме культуры. *Лотман Ю.М. Избранные статьи в трех томах. Том 3. Статьи по истории русской литературы. Теория и семиотика других искусств. Механизмы культуры. Мелкие заметки.* Таллинн : Александра, 1993. С. 326–345.

243. Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Миф – имя – культура. *Ученые записки Тартусского государственного университета* : сборник статей по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1972. Вып. 308. С. 282–303.

244. Луговенко В., Николаєва Н. Українська хорова література : навч. посіб. Київ : Муз. Україна, 1985. 62 с.

245. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / упоряд, ред., переклади, вступ. стаття і прим. З. Штундер. Львів : Дивосвіт. 1999. Т. 1. 495 с.

246. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / упоряд., ред., переклади, вступ. стаття і прим.: З. Штундер. Львів : Дивосвіт. 2000. Т. 2. 815 с.

247. Людкевич С. Націоналізм у музиці. *Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи* : у 2 т. / упоряд., ред., вступ. ст., пер. і прим.: З. Штундер. Львів : Дивосвіт, 1999. Т. 1. С. 35–52.

248. Ляшенко І. Національні традиції в музиці як історичний процес. Київ : Музична Україна, 1973. 326 с.

249. Ляшенко І. Національне та інтернаціональне в музиці. Київ : Наукова думка, 1991. 269 с.

250. Мамедов Г., Шаталова О. Искусство в массы: художественные практики культурной революции 1920-1930-х годов в Центральной Азии. *Вернуть будущее* : альманах ШТАБа №1. Бишкек, 2014. С. 32–91.

251. Маркевич Г. Основные проблемы науки о литературе / пер. с польской. Москва : Прогресс, 1980. 374 с.

252. Маркова Е.Н. Интонационность музыкального искусства: научное обоснование и проблемы педагогики. Киев : Музыкальная Украина, 1990. 176 с.

253. Маркова М.В. «Концепт» та «концептуалізація» у сучасному літературознавстві. *Питання літературознавства* : науковий збірник. Чернівці : Рута, 2007. Вип. 74. С. 317–324.

254. Маскович Т. Хорові твори Ганни Гаврилець у руслі «нової сакральності» : дис. ... канд. мистецтво-вства : 17.00.03. Одеса, 2018. 233 с.

255. Матвеева Л.Л. Культурологія : курс лекцій. Київ : Либідь, 2005. 512 с.

256. Медведик Г. Розгляд проблем становлення української хорової культури у музично-публіцистичних працях Михайла Вериківського. *Молодь і ринок*. 2006. № 3(18). С. 68–70.

257. Мельник Л. Історизм як стильовий принцип. *Питання стилю і форми* : наукові збірки Львівської державної музичної академії. Львів, 2001. Вип. 4. С. 22–42.

258. Мёрдок Дж. П. Фундаментальные характеристики культуры / пер. В.Г. Николаева. *Антология исследований культуры*. Санкт-Петербург : Университетская книга, 1997. Т. 1.: Интерпретация культуры. С. 49–56.

259. Ми йдемо в бій. Повний збірник пісень Романа Купчинського / ред.: І. Соневицького. Нью-Йорк, 1977. 144 с.

260. Миропольська Є. «Абсурдна свідомість» у мистецтві ХХ століття. *Культурологічна думка* : щорічник наукових праць. 2010. № 2. С. 61–66.

261. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст. Україна і Польща. Київ : Основи, 2001. 294 с.

262. Мороз Л. Диригентсько-хорове мистецтво Галичини другої половини ХІХ – першої третини ХХ століття : автореф. дис. ...канд. мистецтво-вства : 17.00.01. Київ, 2003. 13 с.

263. Москаленко В.Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). Исследование. Киев : КГК им. П. И. Чайковского, 1994. 157 с.

264. Москаленко В.Г. До визначення поняття «музичне мислення». *Українське музикознавство*. 1998. Вип. 28: Музична україністика в контексті світової культури. С. 48–53.

265. Москаленко В.Г. Лекции по музыкальной интерпретации. Киев : Клякса, 2012. 272 с.

266. Музична література УРСР. 1917-1965 : Бібліографічний довідник. Харків : Редакційно-видавничий відділ Книжкової палати УРСР, 1966. 795 с.

267. Музичні видання : каталог. Харків : Державне видавництво України, 1930. 38 с.

268. Наєнко М. Музика як модус поетичної еволюції Лесі Українки. *Леся Українка і сучасність* : зб. наук. пр. Луцьк : РВВ «Вежа» Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки, 2007. Т. 4. Кн. 1. С. 196–205.

269. Найден О.С. Несмак мас, або щедрий дарунок смакам інтелектуалів. *Найден О.С. Міф. Фольклор. Форма. Образ*. Київ : Вид. Олег Фьлюк, 2017. С. 136–139.

270. Назар Л. Риси українського менталітету в творчості В. Барвінського. Спостереження перше : феномен природи. *Мистецтвознавчі записки* : наук. зб. Київ, 2006. Вип. 9. С. 40–53.

271. Назар Л.Й. Розвиток української музичної освіти та виховання в Галичині першої половини ХХ століття. *Musica Galiciana*. Rzeszów : WWSP, 2000. Т. V. С. 231–247.

272. Назар Л. Феномен Василя Барвінського. *Музика*. 2008. № 3. С. 26–29.

273. Назар Л. Хорові твори Василя Барвінського. *Василь Барвінський. Хорові твори* / упоряд.: Л. Назар. Тернопіль : АСТОН, 2000. С. 3–6.

274. Назар Л.Й. Стильові виміри творчості Василя Барвінського : автореф. дис. ... канд. мистецтво-вства. Львів, 2007. 20 с.

275. Назар Л.Й. Стильові виміри творчості Василя Барвінського : дис. ... канд. мистецтво-вства. Львів, 2007. 290 с.

276. Народна культура українців: Життєвий цикл людини : у 5 т. : кол. моногр. Львів : Вид-во «Дуліби», 2010. Т. 2.: Молодь. Молодість. Молодіжна субкультура. 568 с.

277. Наумова М. Культурні модуси соціального знання. *Культурологічна думка* : щорічник наук. праць. Київ : Інститут культурології Академії мистецтв України, 2009. № 1. С. 156–164.

278. Невінчана Т.С. Українська музика в дорозі: з бесід та спостережень очевидця. URL: http://knmau.com.ua/chasopys/17_NBUV/docs/03_Nevinchana.pdf (дата звернення: 05.07.2020).

279. Некрасова Т. Пилип Козицький. Універсальність творчої постаті. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського*. 2015. Вип. 113.: Композитори і музикознавці Київської консерваторії у 1923–1941 роках. С. 7–13.

280. Ніколаєва Л. Народні джерела в професійній творчості. *Музика*. 1981. № 5. С. 2–4.

281. Немцова Л.О. Хорова франкіана: соціокультурний та жанрово-стильовий виміри : дис. ... канд. Мистецтв-ства : 17.00.03. Львів, 2017. 277 с.

282. Новійчук В. Проблема фольклоризму в сучасній культурі. *Українська художня культура*. Київ, 1996. С. 325–330.

283. Олійник О. Феномен «культурної індустрії»: походження та соціокультурний зміст. *Культурологічна думка : щорічник наукових праць*. 2009. № 1. С. 67–73.

284. Ольховський А. Нарис історії української музики / підгот. до друку, наук. ред., вст. ст., комент.: Л. Корній. Київ : Музична Україна. 2003. 512 с.

285. Ортега-і-Гассет Х. Вибрані твори. Київ : Основи, 1994. 420 с.

286. Опанасюк О. Про універсальні стилі в музичному мистецтві. *Мистецтвознавчі записки*. Київ, 2006. Вип. 10. С. 27–35.

287. Павлишин С.С. Василь Барвінський. Київ : Муз. Україна, 1990. 88 с.

288. Павлишин С. Станіслав Людкевич. Київ : Музична Україна, 1974. 50 с.

289. Павлишин С. Музика двадцятого століття. Львів : БаК, 2005. 232 с.

290. Паламарчук О. Микола Колесса. Київ : Музична Україна, 1989. 76 с.

291. Панько Т.І., Кочан І.М., Мацюк Г.П. Українське термінознавство : підручн. для студ. гуманіт. спец. Львів : Світ, 1994. 216 с.

292. Петров В. Мітологема «сонця» в українських народних віруваннях та візантійсько-гелліністичний культурний цикл. *Етнографічний вісник*. 1927. Кн. 4. С. 88–119.

293. Пиріг Р. Архіви України: На межі тисячоліть. *Архіви України*. 2001. № 3(246). С. 3–14.

294. Питання стилю і форми в музиці. *Львівської державної музичної академії: наукові збірки / ред.-упор.: Я. Якуб'як*. Львів : Каменяр, 2001. Вип. 4. С. 228–238.

295. Понікаровська Н.А. Джерела вивчення української культури. Микола Антонович Зінчук та його спадщина. *Гуманітарний корпус : збірник наукових статей з актуальних проблем 190 філософії, культурології, психології, педагогіки та історії*. Вінниця : ТОВ «Нілан-ЛТД», 2015. Вип. 5. С. 159–162.

296. Поліщук О. Концепти «героїчного ентузіаста», «естетика» та «справжнього митця»: естетичний аналіз. *Культурологічна думка : щорічник наукових праць*. 2009. № 1. С. 92–96.

297. Поліщук Я. Міфологічні горизонти українського модернізму. Івано-Франківськ, 2002. 391 с.

298. Попович М. Аналітична філософія культури. *Культурологічна думка : щорічник наукових праць*. 2009. № 1. С. 9–18.

299. Поширений пленум Орг. Комітету Спілки радянських композиторів України : доповідь В.Т. Борисова. *Радянська музика*. 1937. № 5. С. 36–37.

300. Президія ЦП ВУТОРМУ. Лист до редакції «Музика масам» : з приводу ст.

В. Борисова «Музыкальное творчество Украины». Пролетарский музыкант. 1930. № 6. *Музика масам*. 1930. № 1/2. С. 47–48.

301. Примаченко Я. Українська літературна дискусія 1920-х рр.: від питання професійних стандартів до проблеми національної ідентичності. *Проблеми історії України: Факти, судження, пошуки*. 2015. Вип. 23. С. 228–246.

302. Приходько А.М. Концепти і концептосистеми в когнітивно-дискурсивній парадигмі лінгвістики. Запоріжжя : Прем'єр, 2008. 332 с.

303. Прокопович Т. Михайло Вериківський та коріння експресіонізму. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки*. 2017. С. 209–214.

304. Публіка Т.В. Культурне життя на Поділлі в 20 – 30-ті роки ХХ ст. *Наукові записки ВДПУ ім. М. Коцюбинського*. Серія : Історія. Вінниця, 2006. Вип. 10. С. 248–252.

305. Римар Р.С. Хорове мистецтво Хмельниччини в контексті історичного процесу (друга половина ХІХ – початок ХХІ століття) : автореф. дис. ... канд. мистецтво-вства : 26.00.01. Львів , 2008. 20 с.

306. Ржевська М. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи. Київ : Автограф, 2005. 351 с.

307. Росул Т. Музичне життя Закарпаття 20–30-х років ХХ століття : монографія. Ужгород : ПоліПрінт, 2002. 208 с.

308. Роценко О. [Діалектика міфологеми і нова міфологія музичного романтизму : дис. ... д-ра мистецтво-вства : 17.00. 03](#). Київ, 2006. 277 с.

309. Рудик І.М. Політичний лозунг як культурний артефакт. *Вісник Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна*. Серія : Філологія. 2013. Вип. 74. С. 26–30. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/VKhfL_2013_74_7 (дата звернення: 15.08.2020).

310. Рудницький А. Українська музика : історико-критичний огляд. Мюнхен : Дніпрова хвиля, 1963. 406 с.

311. Савицька Н.В. Хронос композиторської життєтворчості. Львів : Сполом, 2008. 320 с.

312. Савченко І. Українські нотні видання 1917-1923 років у фондах Національної бібліотеки України ім. В.І. Вернадського : науковий каталог / НАН

України. Нац. б-ка України ім. В.І. Вернадського; наук. ред. Л.В. Івченко. Київ, 2007. 384 с.

313. Савчук І.Б. Екзистенційні мотиви світобачення модерністського майстра (на матеріалі камерної музики 20-х років ХХ ст.) : дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2005. 205 с.

314. Садовенко С.М. Обрядовість у хронотопі радянської культури: від традиційних до новітніх утворень. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. Київ : Міленіум, 2017. № 4. С. 76–83.

315. Садовенко С.М. Хорове мистецтво України як багаторівневий соціокультурний феномен в контексті історичного процесу. *Культура і сучасність* : альманах. 2022. № 1. С. 48–55. (Фахове видання). URL: https://nakkkim.edu.ua/images/Instytutu/Akademiia/Vydannia/Visnyk_NAKKKIM_1_2022_DOI.pdf (дата звернення: 27.04.2021).

316. Садовенко С.М. «Культурна форма» та «культурний артефакт» у теоретичних модусах культурології. *Традиційна культура в умовах глобалізації: синергія традиції та інновації* : матеріали наук.-практ. конференції (м. Харків, 21-22 червня 2019 р.). Харків : Друкарня Мадрид, 2019. С. 291–295.

317. Садовенко С.М. Культурологічна інтерпретація національної специфіки у хронотопі радянської народної художньої культури: традиції та інновації. *Культура – текст – особистість: українські перспективи* : зб. тез доповідей Всеукраїнської наук.-теор. конф. (м. Київ, 1–2 червня 2017р.). Київ : ІК НАМ України, 2017. С. 149–153.

318. Садовенко С.М. Міфопоетичні архетипи смислового топосу української народної художньої культури. *Культурні та мистецькі студії ХХІ століття: науково-практичне партнерство* : матеріали міжнародного симпозіуму (м. Київ, 6 червня 2019р.). Київ, 2019. С. 83–85.

319. Самойленко О.І. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 2003. 36 с.

320. Самойленко А. Актуальные аспекты диалога музыковедения и культурологии: к проблеме методологических инноваций науки о музыке. *Київське музикознавство*. 2005. Вип. 18. С. 223–228.

321. Самойленко А.И. Духовность как категория музыкальной семантики. *Музичне мистецтво і культура* : науковий вісник Одеської державної музичної академії ім. А.В. Нежданової. Одеса, 2009. Вип. 10. URL : http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/mmik/2009_10/teksti/samoilenko.htm (дата звернення: 11.02.2023).

322. Свідзинський А.В. Синергетична концепція культури. Луцьк : ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2009. 696 с.

323. Северинова М.Ю. Архетипи в культурі у проєкції на творчість сучасних українських композиторів : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2012. 36 с.

324. Северинова М.Ю. Феномен міфа в тексті музикального вироблення. *Київське музикознавство: текст музичного твору: практика і теорія* : зб. статей. Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, КДВМУ ім. Р.М. Глієра, 2001. Вип. 7. С. 72–78.

325. Семчишин М. Тисяча років української культури = One thousand years of Ukrainian culture : істор. огляд культ. процесу. / Наук. т-во ім. Т. Шевченка. Нью-Йорк; Париж; Торонто, 1985. Т. 525. 50 с.: іл. (Бібліотека українознавства).

326. Серганюк Л. Студії над давнім фольклором Галичини. *Музична культура Галичини в контексті українсько-польських взаємин* : матеріали другої українсько-польської наукової конференції. Ряшів (Польща), 1996. С. 28–34.

327. Серганюк Л. Міфологема як засіб драматургічного розгортання в українськомухоровому мистецтві епохи постромантизму. Вісник Прикарпатського

університету. Серія : *Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2014-2015. № 28-29. Ч.1. С. 186–190.

328. Серганюк Л. Значення перемишельської хорової школи в розвитку духовної культури Галичини. *Люблінський Католицький університет Яна Павла II (Польща). Aula C-1031*, 2020. С. 28–33.

329. Серганюк Л.І. Синтезування архаїчних фольклорних чинників з мистецькимизасобами ХХ століття у творчості українських композиторів. Хорове мистецтво у вищій школі: проблеми і перспективи професійної підготовки : *збірник наукових статей*. Івано-Франківськ : Лілея НВ, 2015. Ч. 2. С. 5–18.

330. Серова О. Музичний мінімалізм: від епатажності до комунікативного гуманізму. *Культурологічна думка : щорічник наукових праць*. 2015. № 9. С. 40–45.

331. Сивець Т.В. Християнські концепти в літературі Київської Русі (XI–XIII ст.) : дис. ... канд. філологіч. наук. Київ, 2018. 226 с.

332. Синкевич Н. Хорова творчість Андрія Гнатишина для молоді. *Вісник Львівського університету ім. І. Франка*. Серія : Мистецтвознавство. 2017. Вип. 18. С. 95–103.

333. Сиротинська Н.І. Богородична гимнографія у вимірах духовної культури України XI–XVII століть : автореф. дис. ... д-ра мистецтво-вства. Київ, 2017. 39 с.

334. Скопцова О. Становлення та особливості розвитку народного хорового виконавства в Україні (кінець XIX – ХХ століття) : автореф. дис. ... канд. Мистецтво-вства : 17.00.01. Київ, 2005. 20 с.

335. Слоньовська О. Слід невловимого Протея. Івано-Франківськ : Плай; Коломия : Вік, 2006. 688 с.

336. Смольницька О. Руни як архетипові паттерни в перекладених І.Я. Франком давньоскандинавських балладах. *Література. Фольклор. Проблеми*

поетики : збірник наукових праць / Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Київ : Твім інтер, 2009. Вип. 34. Ч. 2. С. 431–439. URL : <http://intkonf.org>. (дата звернення: 15.06.2022).

337. Содомора А. «Садок вишневий...»: античний контекст шевченкового тексту. *Вісник Львівського університету*. Серія : Мистецтвознавство. 2014. Вип. 15. С. 31–47.

338. Сокол А.В. Исполнительские ремарки, образ мира и музыкальный стиль. Одесса : Моряк, 2007. 276 с.

339. Сокол О.В. Стилїстика музичного мовлення та термінологічні ремарки : автореф. дис. ... д-ра мистецтво-вства : 17.00.03. Київ, 1996. 28 с.

340. Стельмашук Р. Композитор Микола Колесса та львівський музичний «модернізм» міжвоєнного двадцятиріччя. *Родина Колессів у духовному та культурному житті України кінця XIX–XX століття*. Львів, 2005. Вип. 5. С. 303–311.

341. Стельмашук Р.С. Модерністичні тенденції у творчості українських композиторів Львова 20-30-х рр. XX ст.: естетичні та стильові ознаки в контексті епохи : автореф. дис. ... канд. мистецтво-вства. Київ, 2003. 20 с.

342. Стрілецькі пісні / упоряд., запис., вступ. ст., комент. та додат.: О. Кузьменко. Львів : Інститут народознавства НАН України, 2005. 640 с.

343. Судакова В. Полікультурний світ як простір мультикультурних практик: проблема концептуалізації. *Культурологічна думка* : щорічник наук. праць. Київ, 2017. № 11. С. 179–191.

344. Судакова В.М. Соціальні конвенції як смислові детермінанти процесів культурної самоорганізації. *Культурологічна думка* : щорічник наук. праць. Київ, 2016. № 10. С. 207–215.

345. Суханцева В.К. Музыка как мир человека. От идеи вселенной – к философии музыки. Киев : Факт, 2000. 176 с. URL: http://www.countries.ru/library/music_culture/mkm.htm (дата звернення: 11.09.2022).

346. Суханцева В.К. Категория времени в музыкальной культуре. Киев : Лыбидь, 1990. 184 с.

347. Сюта Б.О. Глобалізаційні та периферизаційні процеси в культурі як чинник організації художньої цілісності в сучасній музиці. Дослідження. Серія : Музика вчора, сьогодні і завтра. Київ : УБСП «Комора», 2006. Кн. 2. 65 с.

348. Сюта Г. Семантика оновлення фольклорних образів в українській поезії ХХ століття. *Народна творчість та етнографія*. 1995. № 4-6. С. 78–84.

349. Терещенко А.К. Кантата. Ораторія. *Історія української музики* : у 6 т. / за ред.: Т.П. Будат, М.М. Гордійчук, С. Грица, М.Р. Загайкевич та ін. Київ, 2009. Т. 2: ХІХ ст. С. 218–243.

350. Ткачик О.В. Концептуальна метафора як спосіб пізнання дійсності. *Вісник Луганського Національного університету імені Тараса Шевченка*. 2013. № 14 (273). С. 81–86. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/vluf_2013_14%281%29__17 (дата звернення: 25.03.2022).

351. Токман В.В. Феномен священного: його сутність і світоглядна природа : автореф. дис. ... канд. філософ. наук. Київ, 2001. 16 с.

352. Топалова С.О. Основні чинники міфологізації суспільної свідомості. URL: <http://fkd.org.ua/article/view/29585/26507> (дата звернення: 24.03.2023).

353. Топорова А.В. Феномен музикального сознания: методология исследования и развитие : дисс. ... д-ра педагогич. наук. Москва, 2009. 58 с.
354. Тучинська Т. Розуміння музичного тексту: теоретично-інформаційний аспект: автореф. дис. ... канд. мистецтвоз-вства : 17.00.03. Київ, 2009. 16 с.
355. Тюменєва Г.О. Микола Коляда : життя і творчість. Харків : Глас, 2002. 176 с.
356. Українська музична енциклопедія / гол. редкол.: Г. Скрипник. Київ : Вид. ІМФЕ НАН України, 2006. Т. 1. 680 с.
357. Українська музична енциклопедія / гол. редкол.: Г. Скрипник. Київ : Вид. ІМФЕ НАН України, 2008. Т. 2 . 664.
358. Українська музична енциклопедія / гол. редкол.: Г. Скрипник. Київ : Вид. ІМФЕ НАН України, 2011. Т. 3. 627 с.
359. Українська музична енциклопедія / гол. редкол.: Г. Скрипник. Київ : Вид. ІМФЕ НАН України, 2016. Т. 4. 554 с.
360. Українська музична енциклопедія / гол. редкол.: Г. Скрипник. Київ : Вид. ІМФЕ НАН України, 2018. Т. 5. 536 с.
361. Федотова О.О. Становлення та розвиток української науково-допоміжної літературної бібліографії у 20–30-х рр. ХХ століття : дис. ... канд. історич. наук : 17.00.08. Київ, 1995. 265 с.
362. Філіпенко О.І. Естетичні функції символів у творчості Докії Гуменної : дис. ... канд. філологіч. наук. Одеса, 2017. 203 с.
363. Фоміна С.Б. Особливості репрезентації інтерпретаційної складової «концепта» простір у перших фантастичних дискурсах кінця ХІХ – першої половини ХХ століття. *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка*. 2011. № 9 (220). С. 56–62.
364. Фрай Н. Архетипний аналіз: теорія мітів. *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки* / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 1996. С. 111–135.

365. Фрайт О., Лозинська Н. Іван Франко і українська хорова культура. Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ ДДПУ ім. І. Франка, 2007. 62 с.
366. Франц М.-Л., фон. Архетипические паттерны в волшебных сказках / перев. с англ. В. Мершавки. Москва : Независимая фирма «Класс», 2007. 256 с.
367. Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків: Шлях до нового розуміння музики / пер. Г. Куркова. Суми : Собор, 2002. 184 с.
368. Хересько Л. Музичне виховання (методика). Київ : Держвидав Укр., 1930. 264 с.
369. Холлис Дж. Мифологеми: Воплощения невидимого мира / пер. с англ. В. Мершавки. Москва : Класс, 2010. 184 с.
370. Хонігман Дж. Понятия: Личность, культура, этнос. *Современная психологическая антропология* / под общей ред.: А.А. Белика. пер. М.Г. Котовской. Москва : Смысл, 2001. С. 19–27.
371. Хрипко С.А. Етно-ментальний дуалізм духовно-релігійних виявів української сакральної традиції. *Культурологічна думка* : щорічник наукових праць. 2011. № 3. С. 189–196.
372. Цейко Н.О. Функції поезії Лесі Українки у камерно-вокальних творах українських композиторів. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2013. Вип. 19(1). С. 167–172. URL : [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Uk_msshr_2013_19\(1\)_37](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Uk_msshr_2013_19(1)_37) (дата звернення: 06.12.2022).
373. Цимбал Я. «Харківський текст» 1920-х: обірвана спроба. *Літературознавчі обрії* : праці молодих учених. Київ : Ін-т літератури ім. Т. Шевченка, 2010. Вип. 18. С. 54–61.
374. Циркунова С. Проблемы и перспективы изучения национальной музыки 1920–1930-х годов. *Studiul Artelor și Culturologie: istorie, teorie, practică*. Chișinău, 2014. № 3(23). С. 5–12.
375. Чекан Ю.І. Інтонаційний образ світу. Київ : Логос, 2009. 227 с.

376. Чекан Ю.І. Інтонаційний образ світу як категорія історичного музикознавства : автореф. дис. ... д-ра мистецтво-вства. Київ, 2010. 32 с.

377. Черкашина Л.В. Становлення хорового виконавства на Поділлі у міжвоєнний період (1919–1937). URL: <http://www.stattionline.org.ua/obraz/33/2229.html>. (дата звернення: 03.10.2022).

378. Черепанин М. Музична культура Галичини. Друга половина XIX – перша половина XX століття : монографія. Вежа, 1997. 324 с.

379. Черниш М.О. Основні поняття та методологічні принципи культурологічного аналізу проблеми збереження культурного розмаїття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2013. № 2. С. 90–95. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2013_2_25 (дата звернення: 11.08.2022).

380. Шатова И.А. Стилиевые основы Одесской хоровой школы : монография. Одесса : Астропринт, 2013. 180 с.

381. Шевченко О.В. Художня література крізь призму культурологічного дослідження. *Культурологічна думка* : щорічник наукових праць. 2011. № 3. С. 197–203.

382. Шевчук О. Пісні літературного походження. *Українська музична енциклопедія*. Київ : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського, 2018. Т. 5: П. С. 231–241.

383. Шевчук О. Пісні УПА. *Українська музична енциклопедія*. Київ, 2018. Т. 5: П. С. 243.

384. Шейко В.М. Культура України в глобалізаційно-цивілізаційному вимірі (історико-методологічні аспекти). Київ : Національна академія мистецтв України, Інститут культурології, 2011. 624 с.

385. Шейко В.М. Формування основ культурології в добу цивілізаційної глобалізації (друга половина XIX – початок XX століття). Київ : Генеза, 2005. 592 с.

386. Шейко В.М. Культурологія та компаративістика: методологічні трансформації. *Культурологічна думка* : щорічник наукових праць. 2011. № 3. С. 19–26.

387. Шип С. «Музыкальное произведение» как видовая категория и структурные свойства музыкального текста. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 20: Музичний твір: проблема розуміння. С. 13–22.

388. Шип С.В. Музыкальная речь и язык музыки. Одесса : Издательство Одесской государственной консерватории им. А.В. Неждановой, 2001. 295 с.

389. Шип С. Музична форма від звуку до стилю. Київ : Заповіт, 1998. 367 с.

390. Шип С.В. Знакова функція та мовна організація музичного мовлення : автореф. дис. ... д-ра мистецтво-вства : 17.00.03. Київ, 2002. 42 с.

391. Шкільник Б. Хорові обробки духовних пісень у вибраних друкованих авторських збірниках українських композиторів (кінця ХІХ – середини ХХ століть; питання джерелознавства та соціокультурного значення). *Вісник Львівського університету ім. І. Франка*. Серія : Мистецтвознавство. 2017. Вип. 18. С. 127–137.

392. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Т. 1 (1879–1939). Львів : ПП «БІНАР», 2005. 635 с.

393. [Шульгіна В.](#) Музична україніка: інформаційний і національно-освітній простір : дис. д-ра мистецтво-вства : 17.00.01. Київ, 2002. 265 с.

394. Шульгіна В., Яковлев О. Пам'ятки історії культури і музичного мистецтва України ХVІІІ — першої третини ХХ століття : монографія / [Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв](#). Київ : [НАКККіМ](#), 2011. 256 с.

395. Шульгіна В. Нариси з історії української музичної культури: джерелознавчий пошук / [Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв](#). Київ : [ДАКККіМ](#), 2007. 276 с.

396. Шульгіна В. Музична україніка : ноти / Національна музична академія України імені Петра Чайковського. Київ : НМАУ, 2000. 232 с.

397. Щепанська Х.А. Мовний образ, концепт, вербальний символ і їх функціонування в художньому тексті. *Лінгвістичні дослідження* : збірник наукових праць Харківського Національного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди. 2012. Вип. 33. С. 66–71.

398. Щербина В. Комунікація в контексті діалогу культур. *Культурологічна думка* : щорічник наукових праць. 2009. № 1. С. 80–86.

399. Юдкін І.М. Корпусний аналіз текстів і художні образи. *Культурологічна думка* : щорічник наукових праць. 2012. № 5. С. 20–30.

400. Юдкін-Ріпун І. Художні коди в морфології культури: опис текстів і деривація текстів. *Культурологічна думка* : щорічник наукових праць. 2011. № 3. С. 8–18.

401. Юнг К.Г. Паттерны поведения и архетипы. *Юнг К. Г. О природе психе*. URL : <http://psiland.narod.ru>. (дата звернення: 04.01.2023).

402. Юнг К.Г. Человек и его символы / пер. с англ. Санкт-Петербург : Б.С.К., 1996. 454 с.

403. Юнг К.Г. Об архетипах коллективного бессознательного. *Юнг К. Г. Архетип и символ*. Москва : Ренессанс, 1991. С. 97–128.

404. Юнг К.Г. Архетип и Символ. Санкт-Петербург : Ренессанс, 1991. 304 с.

405. Юнг К.Г. Душа и миф: шесть архетипов / пер. с англ. Киев : Государственная библиотека Украины для юношества, 1996. 384 с.

406. Юнг К.Г. Концепция коллективного бессознательного. URL: http://royallib.com/read/yung_karl/kontseptsiya_kollektivnogo_bessoznatel'nogo.html# (дата звернення: 18.04.2023).

407. Юнг К.Г. Психология и поэтика творчества. *Самосознание европейской культуры XX века. Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе*. Москва : Политиздат, 1991. С.112–114.

408. Янчук Ю. На шляхах до масової пролетарської пісні. *Музика мас*. 1931. № 2. С. 41–43.
409. Ярославич Л.В. Леся Українка і музика. Київ : Музична Україна, 1978. 125 с.
410. Ясіновський Ю. Богородичний культ в українській церковній монодії. *Вісник Львівського університету*. Серія : Музикознавство. Львів, 2003. Вип. 3. С. 76–82.
411. Яценко Л. Українське народне багатоголосся. Київ : Наукова думка, 1962. 170 с.
412. Яценко Л. Григорій Гурійович Верьовка: Нарис про життя і творчість. Київ : Видавництво Академії наук Української РСР, 1963. 62 с.
413. Bayer Bathja. The Mesopotamian Theory of Music and the Ugarit Notation – a Reexamination. *Music in Antiquity. The Near East and the Mediterranean* / Ed. by Goodnick Westenholz, Joan / Maurey, Yossi / Seroussi, Edwin, 2014. P. 15–91. <https://doi.org/10.1515/9783110340297> (дата звернення: 27.03.2022).
414. Benedict R. Patterns of culture. Boston : Houghton Mifflin Company, 1959. 320 p.
415. Brameld Th. Patterns of Educational Philosophy: Divergence and Convergence in Culturological Perspective. Henry Holt and Company, Inc., New York, 1971. 15 p.
416. Dobrenko E. Music instead of confusion: nationalism as a problem of musical film comedy of the Stalin era. *Revue des etudes slaves*. 1995. Т. 67. Fascicule 2–3. P. 407–433.
417. Ebens Adrian. The Divine Pattern. Book Website, 2011. 130 p. URL : <http://www.divine-pattern.com>. (дата звернення: 01.05.2022).
418. Eliade Mircea. New Patterns for Comparative Religion: Passages to an Evolutionary Perspective London; New York : Bloomsbury Academic, 2016. 264 p.

419. Epstein M. Culture – Culturology – Transculture. *Mikhail Epstein. After the Future: The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1995. P. 280–306. URL : <http://www.emory.edu/INTELNET/af.culturology.html> (дата звернення: 11.02.2023).

420. Fitzpatrick S. The Cultural front: Power and Culture in Revolutionary Russia. Ithaca : Cornell University Press, 1992. 296 p.

421. Kroeber A.L. Anthropology: Culture Patterns & Processes. New York; Burlingame : Harbinger Books, 1963. 252 p.

422. Kristian J Spring, Charles R Graham. Thematic Patterns in International Blended Learning Literature, Research, Practices, and Terminology. *World Open Educational Resources Congress*. (Paris, 2012). Paris : OER Declaration, 2012. P.1–2.

URL : http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CI/CI/pdf/Events/Paris_OER_Declaration_01.pdf. (дата звернення: 25.08.2022).

423. Lotman Yuri. Universe of the Mind. London : Tauris, 1990. 250 p.

424. Mircea Eliade. Patterns in Comparative Religion / Translated by Rosemary Sheed. London; New York : Sheed and Ward, 1958. XV, 484 p.

425. Musical Semantics. European Semiotics. Bern : Peter Lang, 2007. Vol. 7. 261 p. (Sémiotique Européenne).

426. Nelson A. Music for the Revolution: Musicians and Power in Early Soviet Russia. Philadelphia : The Pennsylvania State Univ., 2004. 346 p.

427. Process and Pattern in Culture: Essays in Honor of Julian H. Steward. Chicago : Aldine Pub. Co, 1964. IX. 434 p.

428. Simone Mariella, De. Aristophanes' Phrynichos and the Orientalizing Musical Pattern. *Music in antiquity. The Near East and the Mediterranean*. Berlin; Boston : De Gruyter Oldenbourg, 2014. P. 248–272.

429. Tagg P. Introductory notes to the semiotics of music. Version 3. Liverpool; Brisbane. 1999. July. 49 p. URL: <http://www.tagg.org/xpdfs/semiotug.pdf> (дата звернення: 20.03.2022).