

**НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ**  
**імені П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО**  
**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ**

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису

**НАЙДЮК Олеся Миколаївна**

УДК 78.072:070 (477)

**ДИСЕРТАЦІЯ**  
**ТРАНСФОРМАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ У ЖАНРАХ МУЗИЧНОЇ КРИТИКИ**  
**(ЗА МАТЕРІАЛАМИ УКРАЇНСЬКОЇ ПРЕСИ 1990–2005 РОКІВ)**

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня  
кандидата мистецтвознавства

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

---

О. М. Найдюк

**Науковий керівник:**

**Д'ЯЧКОВА Олена Анатоліївна,**  
кандидат мистецтвознавства, доцент

**КИЇВ – 2019**

## АНОТАЦІЯ

**Найдюк О. М. Трансформаційні процеси у жанрах музичної критики (за матеріалами української преси 1990–2005 років).** – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за фахом 17.00.03 «Музичне мистецтво» – Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури України, Київ, 2019.

Роботу присвячено музичній критиці України у друкованій періодиці 1990–2005 років, а саме трансформаційним процесам у музично-критичних жанрах. Відзначене п'ятнадцятиріччя – період, коли відбулися зміни політичного, економічного й соціального характеру, що мали вплив і на розвиток критики. Із розпадом радянської системи на зміну критиці, що почасти оперувала ідеологічними штампами, відзначалася безособовою інтонацією, сухим директивним стилем, приходять інший тип критики – принципово суб'єктивної, персоналізованої, де на передній план виходить оцінка автора, нерідко представлена в емоційній подачі. Розширюється також коло тем та проблематика критичних статей, врізноманітнюються підходи й стилістика, змінюється ієрархічна структура критики: одні жанри зникають із критичної практики, інші зменшуються у відсотковому плані, ще інші – виходять у лідери. Дедалі виразніше проявляється тенденція до синтезу, взаємопроникнення жанрів.

У цій роботі проаналізовано найтипівіші критичні жанри, характерні для досліджуваного періоду, а саме: рецензія, фестивальний огляд, творчий портрет, полеміка й есей. Також здійснено спробу осмислити контекст (музичне життя 1990–2005 років – основні музичні події, проблеми, тенденції; становище музичної критики з погляду сучасників, професійних музичних критиків; ринок преси). Визначено фактори жанроутворення в критиці. Серед них – фактор формату друкованого видання. Друкована періодика розглядається за групами відповідно до наступної ієрархії: спеціалізовані

музичні часописи, літературно-мистецькі та культурологічні видання, а також – загальноінформаційна преса.

У результаті дослідження виявилось, що становище музичної критики цього періоду характеризується нестабільністю. Фахова критика розвивалася там, де розвивалися друковані видання, зацікавлені у музично-критичних текстах. Позаяк же друкована періодика – явище, вкрай вразливе до будь-яких економічних, соціальних змін, вразливою до цих змін виявлялася й музична критика. Втім, поширена думка про занепад критики в цей період, або й узагалі не-існування не відповідає дійсності. Навпаки, саморефлексивність, що випливає із низки проблемних статей про критику, авторами яких є самі критики, на наш погляд, є свідченням її зрілості.

Також одним із висновків дисертаційного дослідження є той, що традиційні критерії жанрів (об'єкт, мета і завдання, метод, обсяг тексту тощо) на матеріалі критичних публікацій в українській пресі 1990–2005-х років працюють лише частково. Визначальними чинниками жанру є оригінальні авторські підходи, комунікативні стратегії та стилістика, вони й уособлюють експериментальну сферу критики, де формується жанр.

Виявлено наступні жанрові моделі: рецензія-нарис, рецензія-есеї, рецензія як наукова стаття, рецензія-жарт; огляд-звіт, огляд-коментар, огляд-рецензія, огляд-памфлет і огляд-фейлетон; полеміка як критична стаття, полеміка як колективний лист, полеміка як есеї, «центонна» полеміка; портрет-підбірка, портрет на тлі епохи, портрет-есеї, портрет-колаж, портрет-спогад; есеї-хроніка, есеї-репортаж, фестивальний огляд як есеї, есеї-рецензія з елементами портрета.

**Наукова новизна одержаних результатів** полягає в осмисленні музичної критики в українській пресі 1990–2005-х років як невід'ємної частини музичного процесу епохи, явища, обумовленого низкою факторів політичного, історико-культурного, економічного, соціального характеру. У дисертації запропоновано власну дефініцію поняття музично-критичного факту; досліджено ринок музичної преси (окреслено його фактичний масштаб);

визначено основні аспекти поняття формату періодичного видання як фактора жанроутворення; проаналізовано трансформаційні процеси в окремих критичних жанрах і виявлено оригінальні жанрові моделі, які виникли в результаті цих трансформацій.

**Практичне значення одержаних результатів** дисертації полягає у можливості використання її наукових результатів у спеціалізованих курсах із теорії й методології музичної критики та музичної журналістики, історії музичної культури другої половини ХХ – початку ХХІ століть, а також у практичних семінарах, присвячених створенню музично-критичних текстів.

**Ключові слова:** музична критика, музично-критичний жанр, музично-критичний факт, критична реценсія, музичне життя, формат друкованого видання.

## SUMMARY

**Naidiuk O. The processes of transformation in genres of music criticism (based on material from the Ukrainian press, 1990 to 2005).** – The qualifying academic paper. Manuscript copyright.

The thesis for the Candidate's Degree (Ph.D.), specialising in 17.00.03 «Musical Art». – Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Ministry of Culture of Ukraine, Kyiv, 2019.

The work is devoted to musical criticism written in printed media in Ukraine between 1990 and 2005, specifically focusing on the processes of transformation in critical genres. During these fifteen years, the social, political and economic changes which occurred had a significant impact on the development of criticism, and in particular on genres of criticism. There was a broadening in the types of topics and issues which were being written about in criticism, as well as a noticeable variation in the approaches and styles. The hierarchical structure of criticism also underwent change – several genres completely vanished from the critical field, others diminished and yet others were particularly favored. Furthermore, the tendency to fuse and mutually incorporate genres together also became typical in that period.

In this particular work, the most common types of critical genres were analysed – in particular, the processes of transformation of reviews, festival reviews, artistic portraits, polemics and essays were all considered. The context, such as the development of music from 1990 to 2005, the position of musical criticism from the viewpoint of contemporary society and professional critics and the press market, also were considered as factors in the transformation of these genres. The influence of the print edition format were included in the analysis of the impact of context. Periodicals are considered in groups according to the hierarchy: specialized musical periodicals, literary and cultural periodicals, general medias.

One of the conclusions of the thesis – the traditional criteria for critical genres (such as the object, method, scope of the text and etc.) only works partially. The determining factors of the genre are the originality of the author's approaches as well as the strategies of communication and stylistics used – these are the embodiment of the experimental field of criticism, which forms the genre.

The following genre models were found: sketch review, review essay, academic review article, comic review; overview report, overview-comment, overview review, overview pamphlet and overview feuilleton; polemic critical article, polemic collective letter, polemic essay, «centon» polemic; portrait-survey, «portrait-era», portrait-essay, portrait-collage, portrait-recollection; essay-chronicle, essay-report, festival overview as an essay, essay-review with elements of a portrait.

**The academic novelty of the results** obtained lies in the understanding of musical criticism in the Ukrainian press of the 1990–2000s as an integral part of the musical process of the era, a phenomenon caused by a number of factors of political, cultural, economic, and social nature. The dissertation proposes its own definition of the concept of the musical-critical fact; it investigates the market of musical press (its realistic scale is outlined); it determines the main aspects of the concept of the format of the periodical publication as a factor of the genre of critical text; it analyses the processes of transformation in certain critical genres and tracks their original genre models.

**The practical significance of the results** of the thesis is the possibility of using its academic conclusions in specialized courses on the theory and methodology of musical criticism and musical journalism, the history of musical culture in the latter half of the twentieth century and in the beginning of the twenty-first century, as well as in practical seminars and master classes devoted to the writing of musical-critical texts for periodicals.

**Key words:** musical criticism, musical-critical genre, musical-critical fact, musical process, critical reception, musical life, format of printed periodical.

## СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Найдюк О. М. Про «цікаві» і «нецікаві» матеріали в сучасній музичній критиці: До проблеми комунікації між критиком та читачем // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. ст. Вип. 64. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. С. 155–160.

2. Найдюк О. М. Есеїстичний стиль письма в інформаційних та аналітичних жанрах сучасної музичної критики: до питання інтерпретації факту // Київське музикознавство : зб. ст. Вип. 22. Київ : КІМ ім. Р. М. Глієра, 2007. С. 77–83.

3. Найдюк О. М. Інтонаційний процес як предмет музичної критики. Постановка проблеми (на прикладі Міжнародного конкурсу молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця) // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. ст. Вип. 75. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2009. С. 305–316.

4. Найдюк О. М. Часові аспекти класичного «шлягеру» (на прикладі Другого фортепіанного концерту С. Рахманінова) // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. ст. Вип. 90. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. С. 99–106.

5. Найдюк О. М. Переклад як інструмент музичної критики // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. ст. Вип. 97. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. С. 162–170.

6. Найдюк О. М. Валентин Сильвестров відбувається заново // Критика, 2013. Число 3–4 (185–186), квітень. С. 41–43.

7. Найдюк О. М. Пригоди музичної критики // Критика, 2014. Число 5–6 (199–200), червень. С. 38–39.

8. Naydiuk O. Musik aus der Asche. Porträt des Komponisten Maxim Kolomiets // MusikTexte, 148. Köln, 2016, S. 55–60.

9. Najdiuk O. O paradoksach i kompleksach krytyki muzycznej // Ruch muzyczny, 2017. #2 (luty). S. 14–15.

10. Найдюк О. М. Музичні журнали України: кінець «паперової» епохи // Український альманах-2018 : щорічник. Варшава : Об'єднання українців у Польщі, 2018. С. 365–374.

11. Naidiuk O. Recepcja muzyki kompozytorów ukraińskich na festiwalu «Warszawska Jesień» w latach 1970–2014 : praca przygotowana w ramach Programu Stypendialnego Rządu RP dla Młodych Naukowców. Warszawa : Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, 2017. 54 s.



## ЗМІСТ

|  |            |
|--|------------|
| <b>ВСТУП</b> .....   | <b>11</b>  |
| <b>РОЗДІЛ 1. ВПЛИВ МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ УКРАЇНИ 1990–2005<br/>РОКІВ НА ЖАНРОВІ ПРІОРИТЕТИ МУЗИЧНОЇ КРИТИКИ</b> .....      | <b>25</b>  |
| <b>1.1. Становище української музичної критики періоду незалежності:<br/>погляд фахівців</b> .....                   | <b>25</b>  |
| <b>1.2. Музичні реалії на межі сторіч крізь призму критичних відгуків</b> ....                                       | <b>31</b>  |
| <i>1.2.1. Проблема музично-критичного факту</i> .....  | <b>31</b>  |
| <i>1.2.2. Фестивальний «бум» і фестивальні рефлексії в критиці</i> .....   | <b>37</b>  |
| <i>1.2.3. Міжнародний конкурс молодих піаністів пам'яти В. Горовиця.<br/>До питання «шлягеризації» класики</i> ..... | <b>42</b>  |
| <i>1.2.4. Критика репертуарної і гастрольної політики Національної<br/>філармонії України</i> .....                  | <b>48</b>  |
| <i>1.2.5. Діяльність Національної опери України у висвітленні музичної<br/>критики</i> .....                         | <b>53</b>  |
| <i>1.2.6. «Третій пласт» і музична критика</i> .....   | <b>61</b>  |
| <i>1.2.7. «Ювілейні» реакції в пресі</i> .....   | <b>66</b>  |
| <i>1.2.8. Медійна полеміка про музику і музикантів</i> .....   | <b>70</b>  |
| <b>Висновки до розділу 1</b> .....   | <b>73</b>  |
| <b>РОЗДІЛ 2. ФОРМАТ ДРУКОВАНОГО ВИДАННЯ ЯК ФАКТОР<br/>ЖАНРОУТВОРЕННЯ В КРИТИЦІ</b> .....                             | <b>75</b>  |
| <b>2.1. Поняття формату друкованого періодичного видання</b> .....   | <b>75</b>  |
| <b>2.2. Огляд ринку музичної періодики</b> .....   | <b>80</b>  |
| <i>2.2.1. Українські друковані ЗМІ. Загальний огляд і основні тенденції</i> .....                                    | <b>80</b>  |
| <i>2.2.2. Спеціалізовані музичні часописи</i> .....  | <b>83</b>  |
| <i>2.2.3. Літературно-мистецькі і культурологічні видання</i> .....  | <b>94</b>  |
| <i>2.2.4. Громадсько-політичні видання</i> .....   | <b>104</b> |
| <b>Висновки до розділу 2</b> .....   | <b>112</b> |

|   |            |
|---|------------|
| <b>РОЗДІЛ 3. АВТОРСЬКІ ПІДХОДИ, КОМУНІКАТИВНІ СТРАТЕГІЇ, СТИЛІСТИКА ЯК ЧИННИКИ ЖАНРОВИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ ТА ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНА СФЕРА МУЗИЧНОЇ КРИТИКИ.....</b> | <b>114</b> |
| <b>3.1. Художній переклад як специфічний інструмент музичної критики.....</b>   | <b>114</b> |
| <b>3.2. Потенціал жанрових трансформацій музичної критики.....</b>  | <b>119</b> |
| 3.2.1. <i>Чотири типи рецензій на аудіо-альбом з погляду різних комунікативних стратегій.....</i>   | <b>119</b> |
| 3.2.2. <i>Процеси жанрової дифузії у фестивальному огляді (за матеріалами про Міжнародний фестиваль «Київ Музик Фест»).....</i>                           | <b>126</b> |
| 3.2.3. <i>Динаміка полеміки у музичній критиці (на прикладі «справи Ігоря Блажкова»).....</i>   | <b>133</b> |
| 3.2.4. <i>Портрет Валентина Сильвестрова в українській пресі: жанрові варіації.....</i>   | <b>141</b> |
| 3.2.5. <i>Есеїстичність в інформаційних та аналітичних жанрах музичної критики.....</i>   | <b>153</b> |
| <b>Висновки до розділу 3.....</b>   | <b>161</b> |
| <b>ВИСНОВКИ.....</b>  | <b>163</b> |
| <b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>  | <b>168</b> |
| <b>ДОДАТОК А. Реєстр періодики України (1990–2005) .....</b>  | <b>189</b> |
| <b>Таблиця 1. Газети.....</b>   | <b>189</b> |
| <b>Таблиця 2. Журнали.....</b>  | <b>198</b> |
| <b>ДОДАТОК Б. Приклади музично-критичних текстів.....</b>   | <b>206</b> |
| <b>ДОДАТОК В. Список публікацій здобувача та відомості про апробацію результатів дослідження.....</b>   | <b>251</b> |

## ВСТУП

**Актуальність дослідження.** Проблеми музичної критики незмінно привертають увагу дослідників. Наукові інтереси представників різних музикознавих шкіл традиційно фокусуються довкола історіографічних питань, критеріїв оцінки в критиці, методів та інструментів критичного висловлювання, жанрів тощо.

Стосовно музичної критики в Україні, то на даному етапі найбільш повно висвітлено період XIX – першої третини XX століть. Цьому присвячено зокрема праці Рити Кулик [162–164], Миколи Гордійчука [111], Олени Немкович [201], Майї Ржевської [216], на матеріалі критики про київський оперний театр 1880-х років написано дисертацію Ілони Таміліної [230].

1990-ті – початок 2000-х – найменш вивчений у науковій літературі період історії української критики. Хоча саме в цей час відбулися принципові зміни політичного, економічного, соціокультурного характеру, що мали вплив на розвиток критики і критичних жанрів.

У дисертаційному дослідженні йдеться саме про письмові жанри критики, водночас поза увагою залишилися численні усні жанри (передмови до концертів, теле- і радіо-репортажі із концертних залів, дискусії тощо). Маються на увазі критичні публікації у друкованих засобах масової інформації (ЗМІ). Музична критика, за Стефаном Яроціньським (Stefan Jarociński), польським музикознавцем, – це не просто «розгляд музики з метою формулювання з її приводу opinii (оціночного судження)», а професійна діяльність, «передана до відома громадськості за посередництвом друкованого або мовленого слова» [275, с. 542–544.]. Отож мова про музичну критику у вигляді друкованого слова.

Вже у другій половині 1980-х років на тлі процесів демократизації суспільства змінювалась і музична критика. Якщо за радянських часів почасти домінував сухий, директивний, позбавлений суб'єктивності стиль викладу, то

у пострадянській критиці на передній план виходять оцінка автора, його підкреслено особисті міркування, нерідко представлені в емоційній подачі. Апелювання до образности у представленні музичних подій і явищ у 1990-ті стає тенденцією.

Каталізатором цих процесів став перехід ЗМІ на ринкові засади господарювання: інформаційна діяльність стає бізнесом, а інформація – товаром. Це спричинило залежність змісту більшості видань від запитів споживача, але також призвело до природної конкуренції видань: *цікавість* усвідомлюється як фундаментальна засада комунікативної діяльності. Один із теоретиків журналістики, Володимир Здоровега, констатує: «ЗМІ суспільства, яке хоча б наближається до демократичного, не можуть бути нецікавими, не мають на це права, інакше загинуть» [132, с. 43].

Все це підштовхнуло критику до внутрішнього реформування. Розширюється коло тем, проблематика критичних статей, змінюються підходи до їх написання, відповідно до умов нових і різних форматів друкованих ЗМІ. Зазнає змін також ієрархічна структура критики: одні жанри (доповідь, лист, фейлетон) зникають із критичної практики, інші (як от, фестивальний огляд, портрет, есей, інтерв'ю) – виходять у лідери. Проявляється тенденція до взаємопроникнення, синтезу жанрів.

У пресі з'являються статті про негативні процеси в українській музичній критиці цього періоду. Поширеною є думка про її занепад [145; 176, с. 14; 188; 265;]. Утім, досі немає розгорнутих спеціалізованих досліджень, які могли би стати вагомим коментарем і частковим спростуванням цієї думки, відзначалися б комплексним підходом до аналізу проблем критики, що й обумовило актуальність теми дисертації.

**Хронологічні рамки дослідження** охоплюють 1990–2005 роки. Звернення до цього п'ятнадцятиріччя обумовлено передусім недостатнім висвітленням у музикознавчій літературі цього періоду історії української критики.

Нижня межа обумовлена низкою змін, які після розвалу радянської системи торкнулися ледь не кожної сфери суспільного життя. Формально нова реальність в Україні розпочалася після проголошення державної незалежності у серпні 1991 року.

Музичне життя 1990-х дослідники характеризують як період, відзначений «небувалим підйомом, справжнім вибухом творчої енергії та активності діячів української культури» [159, с. 546], як час «потужного сплеску творчої енергетики у мистецькому середовищі» [168, с. 3]. Заявляють про себе талановиті виконавці, культурні менеджери, поживається фестивальний рух, з'являються приватні мистецькі ініціативи. На хвилі національного відродження виникає інтерес до постатей українських митців, чия творча спадщина виявилася недооціненою чи несправедливо забутою у зв'язку із попередніми політичними обставинами (рубрика «Забуті імена» в журналі «Музика»); верифікації піддаються ті чи інші застарілі твердження. Інакше кажучи, чималий пласт музичної культури у новому контексті несподівано (чи сподівано) набуває нової актуальності.

Усі ці процеси активізували соціальний запит на фахові музично-критичні публікації в пресі.

На початку 1990-х років було прийняте основне медійне законодавство, спрямоване на підтримку незалежних медій. Закон «Про пресу та інші засоби масової інформації» [131], що гарантував свободу слову і свободу друку, відміняв цензуру та надавав право громадським організаціям, приватним установам і окремим громадянам засновувати нові ЗМІ. Це спричинило появу численних нових видань; преса стала особливо різноманітною.

Дослідник українського медіаринку Володимир Кулик відзначає, що «двома головними змінами, яких зазнали українські медії після розпаду СРСР, були звільнення від тотального контролю владних структур та перехід на ринкові засади господарювання» [161, с. 312]. Новим явищем у першу фазу посткомуністичних перетворень стала безцензурність ЗМІ. Преса перестала виконувати виховну (пропагандистську) роль і стала більш демократичною.

Водночас, ринкові умови спричинили залежність редакцій більшості видань від запитів споживача. Особливу популярність здобули ЗМІ, які пріоритетом своїх суспільних функцій зробили розважальність (газети «Бульвар», «Киевские ведомости», «Сегодня», «Факты и комментарии», «Газета по-киевски» та інші). Скромніші позиції посіли такі аналітичні видання, як «Дзеркало тижня», «День», «Столичные новости», «Поступ». Однак саме вони виявили потребу у професійних текстах про музику та музичне життя. Серед спеціалізованих видань фахові музично-критичні матеріали публікують журнали «Музика», «Галас», «Nota», часописи «Art-line», «Большая игра», «Зеленая лампа», «Культура», «Критика», «Кур'єр муз», «Collegium», «Світо-вид», «Сучасність» й не лише.

Гуманітарні видання виявилися чи не найпершими жертвами ринкових відносин. Різке падіння та подальше зниження накладів, нерегулярність виходу, скорочення обсягу сторінок, відсутність окремих видань у роздрібному продажі і надходження до читача винятково за передплатою (свідчення скерованості на вузьку аудиторію та нездатності до конкуренції на тлі «великого» ринку ЗМІ), припинення виходу низки часописів – все це тенденції гуманітарної періодики того часу.

На початку 2000-х паперові ЗМІ дедалі частіше поступаються місцем електронним ЗМІ. На думку Олени Парубець, фахівця із соціальних комунікацій, друкованій періодиці стає все складніше конкурувати із новими інформаційними ресурсами (електронними ЗМІ, соцмережами): «Сьогодні інформація поширюється у віртуальному просторі в режимі вільного часу за умов безкоштовного доступу до неї. Таким чином, на зміну системі, в якій інформація була товаром, прийшла система безкоштовної інформації» [205, с. 2].

Найуспішнішим онлайн-ЗМІ стала «Українська правда», заснована 2000 року українськими журналістами Григорієм Гонгадзе та Оленою Притулою. Основу змісту «УП» склали проблеми політики, економіки та соціального

життя, але тут, на жаль, не знайшлося місця для висвітлення питань музичної культури.

Стосовно спеціалізованих друкованих видань про культуру, то більшість із них у перші роки нульових вже не виходили. Улітку 2004-го, випустивши п'ятнадцять чисел, перейшов у електронний формат журнал «Nota», чи не найоригінальніший український музичний журнал тих років. Через якийсь час перестав існувати і він.

Саме тому верхню хронологічну межу в дисертації визначено 2005 роком, що є доволі показовим в історії української музичної преси. До того ж приблизно в цей період завершується етап «гібридизації» критики, основні критичні жанри стабілізуються.

**Ступінь розробки теми.** Серед наукових розвідок про критику цих років можна назвати статтю «Українська музична критика у 90-х роках ХХ століття: «публіцистичний ухил» Ірини Сікорської [219]. Попри деяку формальність висновків, авторка однак пропонує кілька вартих уваги спостережень. На думку дослідниці, одним із факторів активізації музично-критичної думки в Україні на даному етапі стало закриття низки наукових видань, що спричинило сплеск музикознавчої думки у пресі. Звідси – проникнення у мову критичних текстів наукової термінології, підходів, характерних для академічного музикознавства. Слід погодитись із авторкою розвідки, що вагому роль у розвитку вітчизняної музичної критики відіграв Міжнародний фестиваль сучасної музики «Київ Музик Фест». Головна теза статті І. Сікорської – в 90-ті роки відбулося деяке зміщення функцій критики: замість аксіологічної функції на передній план виходить просвітницька функція.

Проблемі вивчення системи жанрів критики присвячено відповідні розділи трьох теоретичних праць, що з'явилися на пострадянському просторі: це – «Нариси» Тетяни Куришевої «Слово о музице» [167], підручник із критики Олени Зінкевич і Юрія Чекана [142] та монографія Лідії Мельник про музичну журналістику, видана відносно недавно у Львові [176]. Роботи цих авторів дають змогу узагальнити й синтезувати досвід різних музикознавчих шкіл і

виробити на цій основі власні підходи до вивчення трансформаційних процесів у критичних жанрах.

Особливо слід відзначити видання «Музична критика: теорія та методика» О. Зінкевич і Ю. Чекана. Адже, в основі цього підручника – музично-критичні відгуки в українській пресі переважно початку 2000-х років. І природно, що в дисертаційному дослідженні саме до цього досить об’ємного масиву критичних текстів, що становлять додаток (хрестоматію) підручника, ми неодноразово звертаємося. Окремий розділ автори присвячують ринку друкованих ЗМІ Незалежної України (32 позиції), що відіграли певну роль у розвитку музичної критики й музичної журналістики.

Зауважимо, що основою для типології жанрів музичної критики цього дисертаційного дослідження стала типологія, викладена саме у згаданому підручнику. Це – інформаційні, аналітичні і художньо-публіцистичні жанри. Такий поділ відповідає трьом основним методам пізнання дійсності, що визначають особливості роботи з реальним матеріалом життя: емпіричний, теоретичний та художній методи. Відповідно, кожен із них має власний характерний спосіб літературного відтворення дійсності – фактографічний (документальний), аналітичний та образний [104, с. 4]. За цією класифікацією, основні інформаційні жанри – це анонс, допис (інформаційна замітка), репортаж, інтерв’ю, анотація;<sup>1</sup> аналітичні – рецензія, огляд, критична стаття (проблемна, портретна, полемічна тощо); художньо-публіцистичні – нарис, есей, фейлетон, памфлет [142, с. 65–99].

У цілому так званий медійний контекст української музичної критики на даний момент не досліджено. Не вироблено й системних підходів аналізу музичної преси. У цьому зв’язку слід згадати статтю Олени Немкович, присвячену українській музичній періодиці XIX століття [201], де авторка ставить питання про фактори діяльності преси. Серед них – інфраструктура культури епохи, історико-культурний, політичний, економічний контексти, стан видавничої справи, склад редакцій і редколегій, власники ЗМІ, фінансові

---

<sup>1</sup> Ігор Михайлин до інформаційних жанрів відносить також звіт [177, с. 219].



можливості видання, його авторитет, попит на нього, наклад і т. ін. Дослідниця уточнює зміст поняття «музична періодика», пропонуючи вживати його як у вузькому, так і в широкому сенсах. У вузькому – це «спеціальні, фахові музичні періодичні видання», а у широкому – «сукупність періодичних видань, що репрезентують різні галузі культури, в яких друкувались матеріали з питань музичної культури» [201, с. 23]. Своєю чергою, явище «українська музична періодика», як зазначає О. Немкович, теж слід розуміти у двох значеннях: «У вузькому – це періодичні видання, в яких надається перевага, або які цілком присвячені розгляду музичної україніки. Вони публікуються у Великій Україні, а також за її межами, як правило, представниками діаспори, головним чином, українською мовою, частково іншими мовами. Українська музична періодика в широкому сенсі утворюється сукупністю видань, що будь-яким чином причетні до української музичної культури і друкуються в Україні і за її межами діячами національної й іншонаціональних культур українською й іншими мовами, репрезентують музичну й інші галузі культури» [201, с. 23–24]. На нашу думку, таке тлумачення є занадто широким. У цьому дисертаційному дослідженні критерієм «українськості» є не контент видання, а місце його виходу (друку), що визначається географічними кордонами України. Тому включення до джерельної бази цієї роботи, наприклад, журналу «Сучасність» починається від 1992 року, коли видання після трьох десятиріч виходів (від 1961 року) у Німеччині та США починає видаватися в Україні.

У безпосередньому зв'язку із пресою розглядає музичну проблематику у власній монографії Лідія Мельник. Дослідниця дає слушні вказівки стосовно аналізу публікацій про музику у загальноінформаційній пресі, звертаючи увагу на періодичність появи у виданні музичної інформації, локалізацію музичних подій, тематику, коло авторів, типи інформації тощо [176, с. 92–94].

Водночас, авторка книги намагається провести ризиковану межу між критикою і журналістикою, вживаючи обидва поняття синонімічно, коли йдеться про ЗМІ. За Лідією Мельник, «музична журналістика є формою спеціальної творчої діяльності, скерованої на переведення фактів, пов'язаних із

подіями в світі музики, в їх інформаційний аналог (створення інформаційної моделі предмета). Як одна із форм масової комунікації, вона скерована через засоби масової інформації до великої анонімної гетерогенної аудиторії. Комунікатом музичної журналістики є будь-яке вербальне повідомлення – інформаційне, оцінювальне або аналітичне – в якому в різних жанрах тематизуються зв'язки суспільства з музикою» [176, с. 56]. Тоді як музична критика «є видом розумової діяльності, скерованим на оцінку та аналіз актуальної інформації про музику з подальшою її публічною вербалізацією, що може бути реалізовано як у публіцистичних формах оприлюднення, так і поза ними» [там само]. І далі: «Центральна сфера циркулювання музично-журналістських повідомлень – засоби масової інформації, преса та інші комунікативні канали загального змісту» [176, с. 65]. Їй відразу дослідниця задається питанням: «Чи можна до них віднести, скажімо, фахове музичне видання чи тим паче збірку критичних нарисів? Уже ні. Ці канали безперечно скеровані на комунікацію, проте іншого типу: це може бути інтерсоціальна, внутрішньо групова чи навіть інтерперсональна, проте ніяк не масова комунікація, оскільки в цих випадках автор (комунікатор) чітко уявляє собі аудиторію, до якої скероване повідомлення, її професійний рівень та зацікавлення, її потреби в тій інформації, яку він надає» [там само].

Утім, розділення критики і журналістики за параметром адресата – питання дискусійне: виступаючи у ЗМІ, критик опиняється фактично у тих самих умовах, що й журналіст. Якщо ж говорити про критичні збірки, то, як правило, вони сформовані зі статей, *повторно* надрукованих, адже першоджерелом були саме ЗМІ (приклади – збірки Олени Зінькевич [141], Ольги Кушнірук [168]).

У цій дисертації критика відокремлюється від журналістики у широкому сенсі. Журналістика спрямована на соціальну дійсність [177, с. 26], отже, її пріоритетом є соціальна проблематика, тоді як музична критика скерована не на соціальну, а на музичну дійсність, відповідно, на музичну проблематику. Другий момент: журналістика часто послуговується так званою експертною

інформацією, тобто звертається за коментарями до фахівців, тоді як критик сам виступає експертом. Водночас, критика, попри власні цілі й завдання, безумовно, тісно пов'язана з журналістикою, адже використовує ті ж шляхи донесення інформації до громадськості (ЗМІ), й існує практично у тій самій системі жанрових координат.

Інший напрямок досліджень, дотичних до теми дисертації, – аналіз мови, стилістики музично-критичних робіт. Цікаві спостереження у цьому керунку пропонує у своїх працях Ігор Пясковський. Одна з його статей присвячена музично-критичній публіцистиці композитора Леоніда Грабовського [212], а інша – стилю критичних статей Олени Зінькевич [214]. Дослідник звертає увагу на мову, драматургію, композицію критичних статей тощо.

Важлива інформація для розуміння реалій музичного життя в Україні першої декади незалежності представлена у книзі «Українська музична культура. Погляд крізь віки» [159], де представлено зокрема панораму найголовніших музичних подій цього періоду.

**Об'єктом** дисертаційного дослідження є музично-критичні публікації в українській пресі 1990–2005 років.

**Предметом** роботи є трансформаційні процеси у жанрах музичної критики.

**Мета** – виявити чинники трансформаційних процесів окремих музично-критичних жанрів, дослідити передумови та фактори їхньої динаміки. Досягнення наукової мети вбачається у вирішенні низки наступних **завдань**:

- з'ясувати, яким було становище музичної критики на етапі перших п'ятнадцяти років української незалежності, беручи до уваги концепції фахівців;

- розглянути музичне життя України від 1990 по 2005 роки із погляду його відображення у музичній критиці, впливу на її характер та жанрові пріоритети;

- осмислити проблему музично-критичного факту і запропонувати власну дефініцію цього поняття;

- охарактеризувати загальний стан преси досліджуваного періоду, скласти реєстр видань, проаналізувати формати газет і журнали, які відіграли певну роль у розвитку музичної критики;

- визначити основні аспекти поняття формату друкованого періодичного видання як фактора впливу на жанр музично-критичного тексту;

- адаптувати деякі аспекти теорії художнього перекладу до теорії музичної критики;

- проаналізувати конкретні жанри музичної критики (рецензія, фестивальний огляд, творчий портрет, полеміка й есей) в аспекті їхньої трансформації.

**Аналітичним матеріалом дослідження** стали критичні тексти про музику, опубліковані у друкованих засобах масової інформації (газетах і журналах), що виходили на території України у період від 1990 по 2005 роки. Під «засобами масової інформації» в цій роботі маються на увазі видання, яким властива а) періодичність виходу, які б) мають постійну назву і в) їхня легітимність підтверджена наявністю свідоцтва про державну реєстрацію, виданого компетентним органом [142, с. 242]. Із цього погляду, «засобом масової інформації» є як популярне загальноінформаційне видання, так і спеціалізований часопис. Кваліфікація засобів масової інформації саме як масових каналів передачі інформації, на нашу думку, вказує не так на розмір аудиторії, як на ту обставину, що інформація, яка через них передається, є потенційно доступною багатьом людям. У фокусі цієї роботи передусім спеціалізовані музичні видання, культурологічні й мистецькі часописи, суспільно-політичні газети і журнали, де є рубрика «Культура». Зокрема: журнали «Галас», «Музика», «Nota», «Art-Line», «Критика», «Сучасність», «Світовид», газети «День», «Дзеркало тижня», «Кур'єр муз», «Киевский телеграф», «Столичные новости» та ін. Здійснено спробу охопити не лише столичну пресу, але й видання регіонів: Дніпро, Донецьк, Житомир, Івано-Франківськ, Канів, Київ, Кривий Ріг, АР Крим, Львів, Миколаїв, Одеса, Рівне, Суми, Харків, Чернівці, Чернігів. Загальний реєстр газетної періодики у

дисертації становить 146 позицій, а журнальної – 70. Створення повної інформативної бази української преси як носія музично-критичних публікацій не було нашою метою. Через неможливість охопити величезний масив матеріалу поза увагою лишилися іноземні ЗМІ, що виходили на українських теренах, періодика різноманітних національно-громадських спільнот, молодіжні видання й преса навчальних закладів, науково-популярні альманахи, збірники тощо. Огляд періодики у повному обсязі випусків неможливий також через неповне укомплектування видань у бібліотечних фондах. Доступ до архівів преси уможливила робота із фондами Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського, Національної парламентської бібліотеки України, бібліотек Центрального Державного архіву-музею літератури і мистецтва України та Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського.

**Теоретичну базу** дослідження склали праці, присвячені таким проблемним напрямкам:

– *питанням історії, теорії і методології музичної критики* (роботи Р. Грубера [112], О. Д'ячкової [122], О. Зінькевич [137], Т. Куришевої [167], В. Медушевського [175], Л. Мельник [176], І. Сікорської [219], А. Сохора [225], Ю. Чекана [247–249] та ін.);

– *питанням жанрів критики* (підручник О. Зінькевич і Ю. Чекана [142], нариси Т. Куришевої [167], посібник із театральної критики С. Васильєва [104], монографія Л. Мельник [176]);

– *питанням історії музичної культури і музичного життя в Україні 1990 – 2000-х* (розвідки О. Берегової [99], О. Д'ячкової [117], С. Зуєва [143], Б. Сюті [159], М. Шведа [254]);

– *питанням історії преси досліджуваного періоду, теорії і практики журналістики* (праці І. Аньєса [85], О. Голік [110], В. Здоровеги [132], Р. Кабачія [147], Р. Дж. Каппона [149], В. Карпенка [151], В. Кулика [161], І. Михайлина [177]);

– *аналізу української гуманітарної періодики* (статті О. Білозерової [100], І. Булкіної [103], О. Немкович [201], Т. Шумейка [257]);

– питанням аналізу стилю і стилістики поетичного і музично-критичного тексту (Б. Томашевського [234], Ю. Тинянова [236], І. Пясковського [212, 214]);

**Методологічна основа** роботи має комплексний характер, де поєднуються наступні методи:

– *історичний* (розглядається музичне життя конкретного історичного періоду крізь призму критичних відгуків, а також здійснено загальний огляд ринку ЗМІ України у контексті змін політичної, історико-культурної ситуації 1990–2005 років);

– *семіотичний* (проблема факту музичної критики розглядається у контексті семіотичної концепції історичного факту Юрія Лотмана);

– *контекстуальний* (критичні публікації розглядаються у контексті редакційних політик конкретних видань);

– *типологічний* (використовується з урахуванням типологічної множинності критичних жанрів, їхніх жанрових моделей);

– *текстологічний* (аналіз композиційних та жанрових особливостей музично-критичних текстів).

Проблематика дисертації обумовила також звернення до методології *літературознавства* (аналіз мови, стилістики вербальних текстів). Окремі положення роботи, зокрема, щодо особливостей форматів українських газет і журналів, їхнього впливу на жанр і характер музично-критичних текстів, базуються на особистому практичному досвіді авторки дисертації як музичного критика.

**Наукова новизна роботи** полягає у самому факті звернення до теми музичної критики від 1990 по 2005 роки в Україні, а саме проблематики трансформаційних процесів у музично-критичних жанрах. У дисертації вперше в українському музикознавстві:

– здійснено підхід до музичної критики не як абстрактно-узагальнюючої сфери, а як невід’ємної складової музичного життя, явища винятково

динамічного, обумовленого низкою факторів політичного, історико-культурного, економічного, соціального характеру;

– запропоновано власне, обґрунтоване теоретичним аналізом, визначення поняття музично-критичного факту;

– досліджено ринок музичної критики (окреслено його фактичний масштаб), виявлено, систематизовано й описано періодичні видання, де друкувалися статті про музику;

– визначено основні аспекти поняття формату періодичного друкованого видання як суттєвого чинника впливу на жанр музично-критичного тексту;

– простежено трансформаційні процеси, яких зазнали окремі критичні жанри, враховуючи авторські підходи, комунікативні стратегії та стилістику; проаналізовано ці жанри з урахуванням особливостей критичної рецензії знакових артефактів доби.

**Практичне значення** дисертації полягає у використанні її наукових результатів у спеціалізованих курсах із теорії й методології музичної критики та музичної журналістики, історії музичної культури другої половини ХХ – початку ХХІ століть, а також у практичних семінарах, присвячених створенню музично-критичних текстів.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертацію виконано згідно із планом науково-дослідної і методичної роботи кафедри історії світової музики Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Дослідження відповідає комплексній темі № 24 «Музична критика: історія, теорія та методика» перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності НМАУ ім. П. І. Чайковського (2015–2020 рр.). Тему дисертації в остаточному формулюванні затверджено на засіданні Вченої ради Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського (протокол №12 від 24.05.2019).

**Апробація результатів дослідження.** Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри історії музики етносів України та музичної критики, кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені

П. І. Чайковського. Деякі положення було викладено під час виступів на конференціях, серед них: Всеукраїнська конференція «Молоді музикознавці України» (Київ, 9–11 січня, 2003); Всеукраїнська конференція «Молоді музикознавці України» (Київ, 10–12 січня, 2005); Наукова конференція Студентського науково-творчого товариства НМАУ ім. П. І. Чайковського (Київ, 5–6 квітня, 2005); Наукова конференція Студентського науково-творчого товариства НМАУ ім. П. І. Чайковського (Київ, 8–9 квітня, 2009); Laboratorium Badań Naukowych stypendystów MSH EW (Warszawa, 24–25 czerwca 2010); Міжнародна музикознавча конференція «Композитор і сучасне виконавське мистецтво» (Ворзель, 10 квітня, 2011); International conference «Sociocultural Crossing and Borders: musical microhistories» (Vilnius, 4–7th of September 2013).

**Публікації.** За матеріалами й проблематикою дисертації опубліковано 11 праць, включно із дослідженням, здійсненим у рамках стипендіальної програми уряду Республіки Польща для молодих науковців у Інституті музикології Варшавського Університету (серпень 2016 – липень 2017 рр.). Із них 5 – у спеціалізованих наукових збірках, затверджених МОН України, 2 – у зарубіжних фахових виданнях, 3 – у періодичних виданнях України та Польщі.

**Структура дисертації.** Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (всього 283 позиції, з них 5 – англійською, 11 – польською мовами) та додатків. Загальний обсяг роботи – 252 сторінки, основний текст – 159 сторінок.



## РОЗДІЛ 1

### ВПЛИВ МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ УКРАЇНИ 1990–2005-х РОКІВ НА ЖАНРОВІ ПРІОРИТЕТИ МУЗИЧНОЇ КРИТИКИ

#### 1.1. Становище музичної критики України періоду незалежності: погляд фахівців

Становище музичної критики України – одна з найбільш обговорюваних тем у вітчизняній пресі 1990-х – початку 2000 років. Учасниками дискурсу виступають самі критики. Діапазон рефлексій – від констатації проблем критики до роздумів про причини даного стану речей у контексті політичних, соціокультурних, кадрових змін.

Однією із перших проблему актуалізувала ще наприкінці 1980-х доктор мистецтвознавства Олена Сергіївна Зінькевич. «Музичної критики в Україні немає!», – так починається її стаття у журналі «Советская музыка» 1989 року [141, с. 12–20]. Йдеться про наступні проблеми:

- відсутність у критики соціального статусу в суспільстві та авторитету у структурі музичної культури (міністерства, концертні організації, театри, а також мова про систему «критик – композитор»);

- відсутність трибуни;

- відсутність самої професії, оскільки жоден із критиків, дописуючи до газет і журналів поза основою роботою (у ВИШі, видавництві, філармонії і т. ін.), немає постійного місця роботи за спеціальністю «музичний критик»;

- втрату «професійної амортизації» в силу епізодичности критики, з одного боку, і нерозуміння (чи надто вузького розуміння) самими критиками їхніх завдань;

- зміни в ієрархії музично-критичних жанрів: пріоритет «дифірампних» жанрів і практично витіснення всієї аналітичної групи жанрів; в цьому ж руслі – тенденція до написання так званих безконтекстних рецензій.

– процвітання дилетантизму і музичної безграмотности, водночас у літературній роботі оперування стилістичними кліше, а також плагіат думок.

«Першопричина цього у принципі очевидна – загальна ситуація в країні (і в репресивні, і в застійні періоди), – коментує О. С. Зінькевич. – І в цьому сенсі положення всіх різновидів художньої критики було приблизно однаковим. Нинішня ситуація – відлуння тих літ. Зникнення критики означало абсолютну перемогу командно-адміністративної системи в музичній культурі і формування «системоподібного мислення», як називають соціологи психологічний еквівалент авторитарної системи. Авторитарне мислення одних, боягузтво інших, конформізм третіх – у такому середовищі критика не життєздатна» [141, с. 13–14].

Через дванадцять років після цієї публікації ще одна стаття О. Зінькевич, присвячена проблемам української критики, виходить у київському часописі «Критика» (жовтень, 2001). «Чи змінилося щось у музично-критичному відомстві? – пише дослідниця, відсилаючи читача до своєї давньої статті. – Так, і багато. І в той же час – як не парадоксально це звучить – майже нічого» [141, с. 48]. Із позитивних зрушень авторка відзначає появу трибун критики, зауважує підвищення професійного рівня критичних робіт (передусім завдяки випускникам столичної консерваторії<sup>2</sup>); збільшилося й число тих, хто регулярно виступає у пресі як критик.

Втім, мають місце і такі тенденції, як домінування інформаційних жанрів над аналітикою, дефіцит жанру рецензії, відсторонення критики від суто музичних проблем, натомість акцентування уваги на організаційних, фінансових питаннях, «белетризація» критичних опусів, клішована риторика тощо. За словами О. Зінькевич, тиражування критиками одних і тих самих підходів (у висвітленні фестивалів «Київ Музик Фест», «Музичні прем'єри сезону», «Два дні і дві ночі нової музики») призводить до того, що музична критика стає прогнозованою, отже, нецікавою: «Якщо це огляд Фесту чи

<sup>2</sup> 1989 року у Київській консерваторії ім. П. І. Чайковського створено кафедру історії музики етносів України та музичної критики (єдину в Україні, де готували дипломованих музичних критиків), завідувачкою якої стала Олена Сергіївна Зінькевич.

Прем'єр сезону, то із року в рік мова йде про: фінансове забезпечення (тут – ламентациї); організаторів (які «попри» і «не дивлячись на» – і далі похвала), іноземних учасників – композиторів та виконавців (тут суцільне захоплення: іноземці для нас досі є кимсь на кшталт начальства), наших виконавців (тут фіфті-фіфті: може бути похвала, а може – і осуд). А між цими опорами розвішуються гірлянди загальних місць із претензією на белетристичність і вибудовуються марші перелічувальних списків, розцвічених орнаментами епітетів. Ключові слова: всупереч обставинам, світовий контекст, грандіозне свято музики. Якщо ж це «Два дні і дві ночі», то читачеві запропонують здивуватися незвичайній формі проведення, оглушать переліком першокласних виконавців, зроблять реверанс в сторону Одеси (яка першою вирвалась на простори світового авангарду), проспівують осанну (цілком, треба сказати, заслужену, але не про це мова) організатору Кармелі Цепколенко (тут буде і «тендітна жінка», і «душа і серце фестивалю», і «метреса композиторського цеху»). Ключові слова: чи доводилось вам, уявіть собі, унікальність, безпрецедентність» [141, с. 56–57].

Як визнає сама авторка, у цій статті присутній «момент полемічного загострення». Але загальна картина музичної критики в Україні змальована доволі переконливо.

Олена Д'ячкова у своєму відгуку на круглий стіл «Проблеми сучасної композиторської творчості, виконавства і музична критика, опублікованому у 2002 року у тижневику «Дзеркало тижня» [119], звертає увагу на інші моменти. Як йдеться в статті, доповідачі продемонстрували абсолютну необізнаність стосовно реального стану вітчизняного ринку музичної критики в пресі, стверджуючи, наприклад, що українські газети «взагалі не публікують поважних виступів», або, що «в київських газетах взагалі зникла рубрика культури». Крім того, деякі критики, хоч це й дивно, часто нехтують таким моментом, як читабельність тексту: «Якось прочитавши при мені одну музичну рецензію на хоровий фестиваль, мене запитали: «Слухай, а чому музикознавці пишуть в газети дисертації?». Мова йшла не про об'єм, а про форму подачі.

Сьогодні матеріали не «беруть за душу». Вони важкі, інертні у стосунку до читача, а повинні поводити себе, як сказав один поет про хороші вірші, як хижаки».

Олена Д'ячкова також звертає увагу на проблему доступу критиків до сучасних партитур, адже видавництво «Музична Україна» перебуває у стані перманентної кризи, тоді як дістати партитуру із рук автора вдається не завжди. Цікавим є й питання про різницю між візуальною (письмовою) і звуковою формою подачі музичного твору, що пов'язано із проблемою самого предмета музичної критики: «Інколи візуальна і звукова форми одного й того ж твору віддаляються одна від одної, як запис і вимова в англійській мові. Виникає питання, що в цьому випадку робити критику – аналізувати цікаве метання бісеру в нотах чи враження від музики? Іноді на концертах нової імпровізаційної музики часто ловиш себе на думці, що це і є той ідеал, до якого прагнуть сучасні композитори. Різниця тільки у протяжності творчих мук. У когось це місяці, а в імпровізаторів типу Лєтова або Нєстєрова – миті. Отож є над чим подумати».

Олександр Москалець у своїй статті «Гримаси жанру», присвяченій музичній критиці, опублікованій 2004 року у «Дзеркалі тижня» [188], акцентує увагу на соціальних тенденціях, саме вони, на його думку, гальмують розвиток критики. Наприклад, орієнтація переважної більшості видань на інформацію розважального змісту, новини світського життя, скандали та казуси. За словами О. Москальця, редактори ЗМІ переконані, що аудиторію (певний її сегмент) «по-справжньому цікавлять лише три речі: кров, секс і гроші».

О. Москалець зауважує і трансформаційні процеси у музично-критичних жанрах, щоправда, акцентує лише їхні негативні прояви: «У 1990-х роках в одній із київських газет рецензія на прем'єру «Пікової дами» в Національній опері України зводилася... до докладного переліку всіх представників бомонду, котрі відвідали цей спектакль! А в іншій газеті стосовно тієї ж «Пікової дами» вийшла «рецензія», яка містила самі лише подробиці історії створення опери

Чайковського. І тільки наприкінці містилася інформація: «Директор театру повідомив, що прем'єра пройшла успішно» (?!)».

Наостанок автор приводить відгуки сучасників про ситуацію української критики: диригента Івана Гамкала, музикознавиці Лариси Івченко та піаніста Євгена Громова. Усі троє підтверджують незадовільний стан української критики. Закінчується стаття категоричним висловлюванням Є. Громова, який ставить безапеляційний діагноз вітчизняній критиці, посилаючись на відомий медичний жарт: «пацієнт радше мертвий, аніж живий».

Натомість Юрій Чекан у своїй статті «Чи потрібне корові сідло?» – у газеті «Україна молода» від 17 лютого 2005 року [142, с. 367–372] – не поспішає хоронити музичну критику, а ставить питання по-іншому: акцентує увагу на характері сучасного музичного середовища, домінуючих музичних практиках, адже саме вони й створюють (чи не створюють) запит на музичну критику. «(...) Різні музичні практики (скажімо, джаз і блатна пісня, аутентичний фольклор і класико-романтична традиція, рок і попса, авангард і оперета) знаходяться по різні боки паркана; їхні прояви часом настільки специфічні, що, перенесені на чужу територію, виглядають абсолютно неадекватними. Але якщо ми визнаємо право кожної з названих практик існувати «по законам, самим за собою признаними», то чому б не зробити наступний крок – і не визнати, що не кожна з практик потребує і допускає наявність такого комунікативного механізму, як музична критика? Може, деяким з них більше пасує відверта реклама; іншим – культурологічний PR? І лише окремі види музики передбачають (і вимагають!) такого соціального інституту, як музична критика? Музичному критикові, на мою думку, значно цікавіше й природніше писати про творчість Скрипки чи Фоми, про Національний симфонічний на чолі з В. Сіренком чи академічний хор «Київ», керований М. Гобдичем. І зовсім неприродно рефлексувати над творчістю І. Білик, І. Бобула чи А. Матвійчука. І справа не в особистих преференціях чи смаках. Справа в структурній невідповідності різних за своєю природою

явищ».<sup>3</sup> Таким чином, питання не в тому, є в Україні критика чи немає, питання в тому, що певний сегмент сучасних музичних практик, які є домінуючими у музичному просторі доби (власне популярна музика), попросту не потребують такого комунікативного механізму, як музична критика.

Варто згадати й рецензію Юлії Бенті на вже згаданий підручник із критики, який рецензентка називає «перенесеним на папір авторським навчальним курсом викладачів Національної музичної академії України імені Чайковського Олени Зінькевич і Юрія Чекана» й відзначає прямий зв'язок змісту підручника із тенденціями у критиці початку 2000-х років [97]. Йдеться про наступні моменти: автори підручника та інші працівники кафедри музичної критики НМАУ ім. П. Чайковського (зокрема Катерина Берденникова, яка передчасно пішла з життя 2006 року) були активними дописувачами київської періодики; ринок вітчизняної критики живився виключно фрилансом, тож був відкритим для вільного входу-виходу; критика відгукувалася в основному на «великі» музичні події – нові твори композиторів, фестивалі, прем'єри тощо. Ю. Бентя називає цей підручник «пам'ятником тій кафедрі, якою вона була»,<sup>4</sup> згадуючи про той час із деякою ностальгією.

Отже, становище музичної критики 1990–2005 років характеризується нестабільністю. Фахова критика розвивалася там, де розвивалося друковане видання, яке замовляло критичні матеріали. Позаяк же друкована періодика – явище, залежне від економічної ситуації, вразливою до цих змін виявлялася й критика. Але думка про її занепад, що у певний момент відповідала дійсності, не може, на нашу думку, характеризувати весь досліджуваний період. Навпаки, саморефлексивність, як видно із проблемних статей про критику, авторами яких виступають самі критики, на наш погляд, є свідченням її зрілості.

---

<sup>3</sup> Цю думку музикознавець розвинув і обґрунтував у своїй науковій статті, де, з одного боку, відмежовує музичну критику від реклами і PR, а з іншого – проводить між ними паралелі: попри різні цілі, завдання й функції, ці комунікативні технології можуть застосовувати подібні механізми [247].

<sup>4</sup> Кафедра етносів України та музичної критики, яку понад 20 років очолювала О. С. Зінькевич, перестала існувати 2015 року.

## 1.2. Музичні реалії на межі сторіч крізь призму критичних відгуків

### 1.2.1. Проблема музично-критичного факту

Існує чимало праць, що висвітлюють музичне життя України досліджуваного періоду: від розвідок, присвячених актуальним музичним жанрам [99], міжнародним фестивалям сучасної музики [254] до цінних в інформативному плані робіт про діяльність окремих музичних організацій [227, 267] та узагальнених панорамних досліджень [159, с. 546–563]. Але жодна із них, тією чи іншою мірою посилаючись на критичні тексти як джерело, не зосереджується на самій критиці.

За словами Ролана Барта, завдання критика – «перетворити факт в ідею, опис, тлумачення, загалом підшукати йому інше, чуже ім'я» [92, с. 169]. Ця думка й стала вихідною точкою роздумів про те, що таке факт критики і якою є його природа.

Проблема факту музичної критики ставиться в українському музикознавстві в контексті дисертаційного дослідження чи не вперше.<sup>5</sup> Хоча ще в середині 1970-х років радянський музикознавець Арнольд Сохор, поруч із оцінювальною та провітницькою функціями критики, виокремлює функцію «літопису» [225, с. 7], тим самим наголошуючи на інформаційному статусі критики.

Водночас, жоден речник не здатен позбутися власної суб'єктивності, своєї людської онтологічної сутності, вкоріненості в ситуацію *hic et nunc*. Мислення про музику – парадоксальний переклад неперекладного, адже мислити про музику можливо лише з позиції позамузичних уявлень, тобто мовних. Тож якщо мові належить виняткове право бути необхідною умовою мислення, вербалізацію слід вважати *основною формою мислення про музику*. Доречно у цьому зв'язку процитувати англійського письменника й есеїста Джона Фаулза (John Fowles): «Слово присутнє у будь-якій мистецькій ситуації

<sup>5</sup> На рівні дипломної роботи цьому присвячене дослідження авторки цієї дисертації на тему «Характерні тенденції інтерпретації факту в українській музичній критиці останніх десятиріч» (Київ, 2007).

хоч би (попри інші причини) тому, що ми можемо аналізувати своє відчуття інших мистецтв лише за допомогою слів» [237, с. 301].

Специфіка діяльності музичного критика полягає у сприйнятті музичного твору на слух, і дуже часто (якщо це, скажімо, неопублікований твір, або твір сучасного композитора, що існує тільки у формі авторського рукопису) критик вербалізує результат власного сприйняття музики навіть без зазнайомлення із фіксованим графічним зображенням музичного твору – нотним текстом.

Як філософська категорія факт (від лат. *factum* – зроблене) має два значення:

1) виступає як «синонім понять істина, подія, результат; дещо реальне на противагу вигаданому; конкретне, одиничне, на відміну від абстрактного і загального;

2) «у логіці та методології науки є особливого типу реченням, що фіксує емпіричне знання; як форма емпіричного знання факт протиставляється теорії або гіпотезі» [238, с. 641.].

У теорії журналістики факт ототожнюється із поняттям «подія». Зокрема, Володимир Здоровега під фактом розуміє як реальну подію, так і подію вербально чи в інший спосіб (графічно, фотографічно) відображену, по суті ставить між ними знак рівності [132, с. 79]. Така двозначність поняття (обидва значення, до того ж, суперечать один одному: відображена подія існує передусім у свідомості людини і вже не є «об'єктивною реальністю») призводить до термінологічної плутанини.

Поняття події як у журналістиці, так і в критиці має декілька значень. Під подіями можна розуміти всі без винятку акції, що мають чітку прив'язку до календарних дат, відбуваються у певному місці у певний час. Як відзначає Лідія Мельник, «подією може стати фактично кожен етап буття музичного артефакту: написання твору композитором, його виконання, концерт, спектакль (утім, і прем'єра), вихід нот чи компакт-диску тощо» [176, с. 62].



Але подія в аспекті аксіологічного підходу завжди постає в контексті певної ієрархії. Специфіка аксіологічного підходу музичної критики (за Є. Назайкінським) полягає у нерозривній єдності сфер оцінки і пізнання [190, с.210], пояснення співвідношення яких є «зоною ризику». Не так саме написання музичного твору композитором цікавить критика, як сам твір, його місце й значення у творчості композитора; не так виконання як таке, як особливості інтерпретації; не концерт як послідовність музичних творів, а програма того концерту, її центральна ідея, концепція тощо. Інакше кажучи, подія у критиці завжди є результатом попереднього аналізу.

Це вводить до поля уваги проблему критеріїв події. Олена Зінкевич і Юрій Чекан відзначають спрямованість критики «у першу чергу, на події поточного (тут і далі – підкр. авторами підручника, О.З. та Ю.Ч.) музичного життя, нові явища (твори, прем'єрні виконання тощо), нагальні питання музичної дійсності (...)» [142, с.12]. Отже, одними із критеріїв події є її злободенність, новизна і актуальність. Крім названих, можна відзначити й такі критерії:

- критерій професіоналізму;
- критерій масштабу;
- критерій тенденції;
- критерій моди;
- критерій традиції;
- критерій імені (іміджу).

Ці та інші критерії впливають із реальної музично-критичної практики. Наприклад, інтерес до Міжнародного фестивалю сучасної музики «Київ Музик Фест» від самого початку проведення був обумовлений зокрема критерієм його масштабу, широкою географією учасників, а після звуження цієї географії і втрати реального міжнародного статусу фестиваль залишався рейтинговим об'єктом музичної критики практично лише завдяки традиції.

Більш глибоке розуміння природи факту в культурі дає один із авторитетів тартусько-московської школи семіотики, професор Юрій Лотман.

У своїй праці «Проблема исторического факта» науковець стверджує про принципову відносність будь-яких культурних досліджень, оголошуючи відносним головний критерій об'єктивности, власне факт. Ю. Лотман вказує на різницю між точними і гуманітарними науками: «На відміну від дедуктивних наук, які логічно конструюють свої вихідні положення, або досвідних, які здатні їх спостерігати, історик приречений *мати справу з текстами*. Умови досвідних наук дозволяють, принаймні при першому наближенні, розглядати факт як дещо первинне, від початку дане, те, що передує інтерпретації. Факт спостерігається в лабораторних умовах, володіє повторністю, може бути статистично опрацьованим» [170а, с.336].

Отже, характерна особливість будь-яких історичних реконструкцій полягає в опосередкованості події текстом, тобто, можна сказати, що специфіка історичного і, ширше, культурного факту полягає у його текстовій природі: «Історик приречений *мати справу з текстами*. Між подією «як вона відбулася» й істориком стоїть текст, і це докорінно змінює наукову ситуацію. Текст завжди кимсь і з якоюсь метою створено, подія постає у ньому в зашифрованому вигляді. Історику належить передовсім виступити в ролі дешифрувальника. Факт для нього не вихідна точка, а результат важких зусиль. Він сам створює факти, намагаючись вилучити із тексту позатекстову реальність, із розповіді про подію – подію» [там само].

Відтак Ю. Лотман ставить під сумнів «об'єктивність» історії, зміщуючи акцент із проблеми факту на питання точки зору, себто на самого дослідника. Саме дослідник стає центральною постаттю історичної реконструкції, створюючи свою картину «фактів епохи», беручи до уваги одні факти й ігноруючи інші: «Те, що є фактом для міфу, не буде таким для хроніки, факт п'ятнадцятої сторінки газети – не завжди факт для першої. Таким чином, з позиції того, хто передає, факт – завжди результат вибору із маси навколишніх подій події, яка, згідно його уявлень, має значення» [170а, с. 337].

Юрій Лотман відокремлює поняття факту й ідеї, факту й події як базових понять історичної науки: «Однак факт – не концепт, не ідея, він – текст, тобто

завжди має реально-матеріальне втілення, він є подією, якій надається значення, а не значенням, якому, як у притчі, надано вигляд події. В результаті факт, обраний відправником, виявляється ширшим за те значення, яке йому приписується в коді, і, відповідно, однозначний для відправника, він для отримувача (зокрема й для історика) підлягає інтерпретації» [там само].

Таким чином, факт у сфері культури, по-перше, *конструюється* дослідником, він не є чимсь від початку даним, а по-друге – він принципово відносний, і, як результат попереднього аналізу, він підлягає інтерпретації, тобто по суті створюється у процесі дослідження, «впливає із семіотичного простору і розчиняється у ньому разом зі зміною культурних кодів» [170а, с. 338].

Музичний критик теж має справу із текстами, передусім музичними. Услід за Оленою Д'яковою, під музичним текстом ми у цій дисертації розуміємо «просторово-часовий прояв структурно-виокремленого цілого, який людина усвідомлює як унікальну, самодостатню знакову послідовність, де внаслідок неочікуваного та/або традиційного зіставлення позначень виникають умови для генерації численних смислів» [118, с. 220]. Будь-який музичний феномен (музичний твір чи його виконання, творчість композитора, концерт, фестиваль тощо) можна розглядати як певний текст. Музичний процес із цього погляду є низкою різних «текстів», які в силу проявлення свого смислового потенціалу в контексті культури епохи стають «фактами», тобто «подіями, яким надається значення» (Ю. Лотман).

Умовою проявлення смислу даного музичного феномена є публічна репрезентація критичного виступу, у даному випадку – це публікація у друкованому виданні. Остання своєю чергою передбачає певну читацьку реакцію, ймовірну рефлексію, а навіть оформлену в текст відповідь (як от, полеміка на шпальтах видання). Відповідно, не опублікований критичний текст, той, який є непроявленим у публічному дискурсі свого часу, – це текст зі, сказати б, зміненим інформаційним статусом, його відірваність від культури епохи змінюється його «фактичність».

Приведемо приклад. 1994 року журнал «Музика» опублікував рецензію музикознавця Юлія Малишева на твори Валентина Сильвестрова [172]. Рецензія написана ще 1969 року з нагоди прийняття В. Сильвестрова до Спілки композиторів, тобто призначена вона була для «внутрішнього вжитку», і тепер, через двадцять п'ять років, її опубліковано вперше. Однією з умов цієї публікації в «Музиці» стала зміна політичної ситуації, адже Ю. Малишев винятково позитивно відгукується про творчість В. Сильвестрова, тоді як у радянські часи музика цього композитора-авангардиста, як правило, зазнавала гострої критики. Малишев, до прикладу, високо оцінює сильвестровську «Тріаду» для фортепіано, відзначаючи «композиторську майстерність, що виявляється в структурній чіткості і розміреності дивовижно лаконічної й ясної форми, образно-емоційній виразності тематизму, що збагачується ритмічною різноманітністю». Поза тим, критик сміливо іронізує над популярними в той час закидами щодо «формалізму» В. Сильвестрова, його прихильності «буржуазній ідеології», оскільки не буває, пише він, «соціалістичних і капіталістичних ритмів, гармоній, інтонацій». Такий текст у радянські часи навряд чи надрукували б у якому-небудь виданні, вочевидь, до друку його не пропустила б цензура. Але з іншого боку – 1990-ті роки, коли змінилася політична ситуація, а з нею – рецепція творчості Валентина Сильвестрова, цей текст вже не несе того об'єму інформації, як вона могла би бути сприйнятою сучасниками тоді, у контексті своєї епохи, а саме у 1960-ті роки. Тобто можна говорити про зміну інформаційного поля. Сам же текст із перспективи 1990-х років сприймається власне як архівний документ, як факт історії, а не як факт критики, точніше, це – факт історії критики.

Отже, факт музичної критики, по-перше, відносний, оскільки впливає із певного семіотичного простору культури епохи, по-друге – він створюється, здобувається критиком, бо він – смисл, актуальний тут-і-зараз, і по-третє – критичний факт утверджується лише публічно, перетворюючись у факт даної культури.

У світлі всього сказаного можна сформулювати наступне означення: *факт музичної критики – це введення критиком смислового потенціалу певного феномена музичного процесу в контексті культури епохи у публічний дискурс.*

### 1.2.2. Фестивальний «бум» і фестивальні рефлексії у критиці

Основною формою концертного життя в Україні 1990–2005 років є фестивалі. Різні за тематикою, формою, концепцією, вони проходили у великих та малих містах і селах. Із кожним роком кількість різноманітних фестивалів зростає.<sup>6</sup> Один із дослідників фестивального руху в Україні, Сергій Зуєв, називає такий сплеск музичних фестивалів «фестивальним «бумом» [143, с. 1]. Олена Зінкевич зауважує, що фестивалі настільки заповнили музичний простір доби, що немовби «поглинули» весь музичний процес, стали його уособленням: «Куди зник музичний процес? Хай який, він усе ж був – зі всіма його складовими: стильовими і жанровими тенденціями, протиставленням художніх рядів, образно-тематичними пріоритетами etc. Але якщо пригадати, що в кожній епохи свій улюблений жанр, то треба визнати, що головним жанром нашого хворого і далекого від одужання часу став – за контрастом із ним – фестиваль. Виходить, і процес тепер у нас фестивальний (...)» [141, с. 49].

Не випадково **фестивальний огляд** стає одним із найпоширеніших критичних жанрів доби.

Особливого значення набувають фестивалі сучасної академічної музики. Однією із перших спроб створення нової музичної реальності став щорічний фестиваль «Київ Музик Фест» («КМФ»), заснований 1990 року в Києві. Як мріяв один з ініціаторів фестивалю, І. Карабиць, Київ мав стати однією зі столиць сучасної музики: «(...) Лондон, Берлін, Париж, Франкфурт, Единбург, Прага, Варшава – це тільки деякі європейські міста, що стали аренами великих

<sup>6</sup> В 90-і налічується 76 фестивалів, із них 18 започатковано ще в радянські часи, у 2000-і засновано ще понад 130 [254, с. 195].

музичних форумів. А скільки їх у Америці, Канаді, Японії, Австралії... Тож хіба Київ з його історичними пам'ятками, культурними традиціями, унікальним місцеположенням не міг би піднятися до такого рівня?» [150]. За словами Олександра Щетинського, автора нарису про Вірко Балея, амерканського композитора і диригента українського походження, одного зі співзасновників «КМФ», за модель організатори взяли фестиваль «Варшавська осінь», що проходив у Польщі від 1956 року і відіграв вагому роль у популяризації польського авангарду у світі [260].

У перших фестивалях брали участь композитори та виконавці з Австралії, Великобританії, Німеччини, Канади, Китаю, Польщі, США, Франції, Швейцарії, Югославії, Японії та інших країн (всього близько 30). Вірко Балею вдалося організувати візити до Києва таких композиторів – живих класиків ХХ сторіччя – як Джон Корільяно і Джордж Крам (1994-й і 1995-й роки). Окремі концерти фестивалю, за відгуками критиків, створювали неабиякий ажіотаж і збирали повні зали [138, 218, 226].

Утім, поступово географія фестивалю звужувалась, зменшувалася і кількість програм симфонічної музики (переважали камерні концерти), водночас, не бракувало «прохідних» програм, спостерігалася тенденція зниження художнього рівня концертів. Однією з проблем фестивалю стає заповнюваність залів. Починаючи від 1997 року, критики говорять про кризу фестивалю. Рубіжним моментом у загостренні цієї кризи стала смерть 2002 року першого директора фестивалю, Івана Карабиця.<sup>7</sup>

Фактом музичної критики стало проведення паралелей між «Фестом» і радянськими пленумами. Йдеться передусім про кількісну перевагу у фестивальній програмі творів українських композиторів, а саме «своїх» – членів Спілки. Олена Зінкевич відзначає, що «КМФ», як і заснований роком раніше фестиваль «Музичні прем'єри сезону» (1989), «продовжили традицію пленумів СКУ і власне виявились їхньою «перебудовою» (в дусі того часу)» [141, с. 213].

---

<sup>7</sup> Від 2002 року директором фестивалю став композитор Мирослав Скорик.

Юрій Чекан також називає «Київ Музик Фест» «перехідною формою концертного життя», маючи на увазі традиції пленумів та з'їздів (зокрема у фестивальных програмах у процентних співвідношеннях представлено твори композиторів кількох поколінь, старшого, середнього і наймолодшого<sup>8</sup>), але відзнає й новації: «Разом зі з'їздівсько-пленумівськими рудиментами Фест продемонстрував також і риси, що відповідають новим вимогам часу: значно розширив стилістичний спектр виконуваної музики (насамперед за рахунок джазу і попси); розірвав пута ізоляціонізму, зіштовхнувши у своєму просторі твори українських композиторів «материкової» і діаспорної гілок і ввівши до фестивальных програм твори сучасних американських і західноєвропейських композиторів (задекларованою в ті роки концепцією фестивалю була «українська музика в контексті світової»). «Музик Фест» апробував незвичні для радянських часів способи роботи з пресою,<sup>9</sup> чи не вперше в українській музиці залучив до фінансування спонсорів «зі сторони» (донині пам'ятаю подив залу Національної опери, який побачив генеральних спонсорів – африканців у білому вбранні та бурнуссах)» [244].

На думку Олени Д'ячкової, «Фест» зазнав також внутрішньої динаміки: відбулася переорієнтація концепції із композиторської на виконавську: «На шостому році свого життя «Фест» змінив імідж «панорами стану сучасної музики» на імідж «галереї виконавців». Поміж іншим, слухачам була надана блискуча можливість порівняти різні національні диригентські школи: індивідуальні манери й почерк Володимира Сіренка та В'ячеслава Реді (Україна), Сакае Сакакібари (Японія), Едвіна Лондона та Вірка Балея (США), Саїма Акчіла (Туреччина) та Павла Дябога (Швейцарія) (...). Найяскравішими

<sup>8</sup> Серед українських композиторів, чії імена були представлені у програмах «Київ Музик Фесту», це – шістдесятники (Віталій Годзяцький, Валентин Сильвестров, Володимир Губа, Володимир Загорцев та ін.), сімдесятники (Євген Станкович, Яків Губанов, Олександр Костін, Володимир Шумейко та ін.), митці, які заявили про себе у 80-і (Ігор Щербаков, Олександр Грінберг, Алла Загайкевич, Сергій Зажитько, Анна Гаврилець, Олександр Козаренко, Юрій Ланюк, Святослав Луньов, Сергій Пілютиков, Марина Денисенко, Вікторія Польова, Володимир Рунчак, Іван Тараненко, Кармелла Цепколенко, Олександр Щетинський, Людмила Юріна та ін.), а також наймолодше покоління (Золтан Алмаші, Олена Ільницька, Богдан Кривопуст, Іван Небесний, Данило Перцов, Богдан Сегін, Любава Сидоренко, Олександр Шимко та ін.).

<sup>9</sup> Було створено прес-групи, сформовані із фахових музичних критиків (керівник – Г. В. Степанченко), які організовано надавали музичну інформацію до періодичних видань.

подіями фестивалю стали композиції, які своїм народженням зобов'язані ініціативі потенційних виконавців» [115].

Виконавські проекти, за відгуками критики, часто виявлялися найцікавішими подіями фестивалю. Серед них – прем'єра камерної кантати «П'єро мертвопетлює» Олександра Козаренка за участю талановитого контртенора Василя Сліпака, тоді студента Львівської консерваторії («КМФ'94»), виконання «Сліпої музики» Алли Загайкевич в інтерпретації Чернігівського камерного оркестру («КМФ'95»), виступ джазового квартету Мішеля Порталія із Франції («КМФ'95»), концерт квартету Ежена Ізаї («КМФ'97»), прем'єру «Історії солдата» Ігоря Стравінського у виконанні ансамблю «ARCHI», що відбулася за ініціативи Ігоря Андрієвського («Прем'єри сезону'2004»), авторські проекти Євгена Громова «Форми в повітрі» і Романа Юсипєя «Баян з усіма невідомими» («Прем'єри сезону'2004») та ін.

У першій половині 1990-х найбільші міжнародні фестивалі сучасної музики проходили у Києві (крім «Київ Музик Фесту» і «Музичних прем'єр сезону», це «Форум музики молодих», заснований 1992 року як молодіжний блок «КМФ»). Відтак у другій половині десятиріччя свої фестивалі з'являються у регіонах: від 1995 року у Львові проводяться «Контрасти» (цей фестиваль також замислювався як український аналог «Варшавської осені» [254, с.211]), а в Одесі того ж року виник фестиваль «Два і дні дві ночі нової музики».

Причому столичні фестивалі почасти поступалися регіональним.<sup>10</sup>

Найслабшим моментом «Київ Музик Фесту» була концепція, відсутність єдиної тематичної лінії концертів. Фестивальна програма хибувала на еkleктичність, розпорошувалася між різною цільовою аудиторією, а в силу відсутности критеріїв відбору музичних творів, складалося враження, що принципом організації програм було «все, що надходить в оргкомітет» [117, с. 72]). Критики відзначали громіздкість, перевантаженість фестивальної програми – проведення двох-трьох заходів у різних залах одночасно.

<sup>10</sup> В. Давиденко, порівнюючи «Контрасти» і «Київ Музик Фест», пальму першости надає саме «Контрастам» [113].



Найоригінальнішим українським фестивалем сучасної музики виявився одеський фестиваль «Два дні і дві ночі нової музики», заснований за ініціативою одеської композиторки Кармели Цепколенко. Показовим є вже саме поняття «нова музика», винесене у назву імпрези, що можна трактувати як намагання специфікувати сферу діяльності.

Олена Зінькевич у своєму циклі статей про одеський фестиваль [141, с. 173–230] виокремлює наступні його специфічні риси:

- форма проведення у вигляді музичного марафону, що триває нон-стоп із невеликою перервою упродовж двох діб (від 3–4-ї години дня до 4–6-ї ранку наступної доби);

- організація фестивального простору: відсутність сцени як такої і рядів партерних стільців, замість них – кафешні столики, що передбачають вільну міграцію як музикантів, так і слухачів по залу;

- видовищність, що проявляється через світлові ефекти на стінах, подібно до «дискотечного» інтер'єру;

- музичний авангард (і український, і західноєвропейський) як стилістична домінанта програм; постмодерністська спрямованість більшості представлених опусів (характерні прояви – експресивні «рекламні» чи провокативні заголовки творів, установка авторів на гру та епатаж, порушення теми тиші, залучення різноманітних шумових ефектів і т. ін.);

- інтердисциплінарність: поєднання в одному фестивальному просторі музики, театру, кінематографу, танцю, перформансів та інсталяцій сучасних художників тощо.

Таким чином, критична рефлексія про фестивальний рух в Україні зосереджена передусім на локальних проблемах фестивалів – історичного, соціального, економічного характеру, питаннях форми й стилістики концертів. Водночас, відсутній міжнародний контекст, в той час як згадка про «Варшавську осінь», на яку орієнтувалися організатори українських фестивалів, має суто формальний характер. Вітчизняні фестивалі порівнюються

один з одним, але такий дискурс не виходить далі за ці межі на ширший, європейський контекст.

### **1.2.3. Міжнародний конкурс молодих піаністів пам'яті В. Горовиця.**

#### **До питання «шлягеризації» класики**

Вагоме місце в українському концертному житті 1990–2005 років посідають музичні конкурси. Найчисельнішими виявились конкурси для виконавців. Київ, Львів, Хмельницький, Харків, Одеса, Рівне, Донецьк, Дрогобич, Ужгород – далеко не весь перелік міст, де проходили виконавські конкурси. Серед них – конкурси для піаністів, баяністів, гітаристів, виконавців на духових інструментах, а також конкурси камерних інструментальних ансамблів, вокальних ансамблів, конкурси для оперних співаків, диригентів [159, с. 546–547].

Статус одного з найпрестижніших Міжнародних українських конкурсів отримав конкурс молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця, організований за ініціативи колективу Київського музичного училища імені Р. М. Глієра на чолі з Юрієм Зільbermanом, директором конкурсу. Конкурс проходить у Києві що два роки, починаючи від 1995-го. Від 1997 року конкурс незмінно проходить у Колонному залі Національної філармонії України. 2002-го року він увійшов до складу Європейської федерації музичних конкурсів (EMCY), а 2004-го – до Всесвітньої федерації міжнародних музичних конкурсів (WFIMC).

Суспільний інтерес до цієї події підтверджує велика кількість критичних відгуків у пресі, певна частина з яких увійшла до Дайджеста, збірки статей про конкурс [114].

Критичні відгуки про перші конкурси – переважно **творчі портрети** самого Володимира Горовиця. Інтерес до постаті музиканта закономірний. Ідея конкурсу виникла після того, як з'ясувалося, що В. Горовиць – випускник Київського музичного училища. Було оприлюднено документ, який

підтверджував, що Горовиць народився в Києві, а не в Бердичеві (як досі вважалося), і не 1904-го, а 1903 року [114, с. 36]. Ці факти спровокували переосмислення біографії піаніста, а сама ініціатива проведення у Києві іменного конкурсу сприймалася як символічне повернення видатного земляка на малу батьківщину. Про це свідчать назви статей: «Маестро Горовиць вернувся на родину» («Зеркало недели», 1995), «Володимир Горовиць знову в рідному місті» («Новости», 1995), «Талановиті правнуки Маестро» («Хрещатик», 1996) та ін.

Преса про пізніші конкурси – це **огляди, рецензії**. Ці тексти спрямовані на аналіз проблем репертуару конкурсу, особливості музичних виконань та виконавських інтерпретацій.

Цікавою є проблема критичної оцінки класичного шлягера та його виконання. Конкурс Горовиця можна назвати явищем «шлягеризації» класики. Шлягер (від нім. *schlager* – ходовий товар, цвях сезону) – поняття зі сфери популярної музики. Втім, у значенні «ходовий товар» може бути вжитим і відносно класики. Тільки класичний шлягер, на відміну від поп-шлягера не є сезонним явищем, він, як і сама класика, – «вічний». Натомість класичний шлягер актуалізує ті різновиди часу, які зазвичай залишаються поза увагою дослідників, умовно це час *соціальний* (відчувається групою людей, об'єднаних родом занять, системою цінностей тощо, інакшими словами, це час колективний), час *художній* (той, який організовує «події» художнього твору – у музиці виражений передусім через ритм, темп, агогіку), і час *індивідувальний*, або *суб'єктивний* (залежний від конкретної особи, її світовідчуття, тут-і-теперішнього проживання моменту, досвіду, емоційного стану тощо). Вплив цих різновидів часу можна простежити в аспекті функціонування різноманітних шлягерів на конкурсі, а також на рівні рецепції у музичній критиці.

Якщо визначити рейтинг композиторів, чиї твори звучали на конкурсі найчастіше (за основу візьмімо програми перших п'яти конкурсів), то результати будуть наступними:

Таблиця 1.1.

## Рейтинг композиторів

| Позиція | Композитор    | кількість виконань / рік |      |      |      |      | сумарне число |
|---------|---------------|--------------------------|------|------|------|------|---------------|
|         |               | 1995                     | 1997 | 1999 | 2001 | 2003 |               |
| 1       | Ф. Шопен      | 92                       | 140  | 57   | 164  | 111  | 564           |
| 2       | Й. С. Бах     | 118                      | 94   | 67   | 103  | 103  | 418           |
| 3       | С. Рахманінов | 23                       | 54   | 73   | 67   | 63   | 280           |
| 4       | В. А. Моцарт  | 91                       | 99   | 34   | 18   | 34   | 276           |
| 5       | Ф. Ліст       | 50                       | 50   | 47   | 50   | 51   | 248           |
| 6       | Л. Бетховен   | 25                       | 18   | 64   | 38   | 70   | 215           |
| 7       | С. Прокоф'єв  | 22                       | 23   | 33   | 41   | 26   | 145           |
| 8       | Р. Шуман      | 19                       | 11   | 15   | 20   | 12   | 77            |
| 9       | Й. Гайдн      | 11                       | 6    | 17   | 12   | 25   | 71            |
| 10      | М. Скорик     | 15                       | 18   | 17   | 15   | 9    | 59            |

Відповідно до конкурсних вимог, програма учасника складається із поліфонії, класичної сонатної форми, віртуозної п'єси романтичної доби, твору із репертуару самого В. Горовиця, п'єси українського композитора і концерту для фортепіано з оркестром. Не випадково лідером рейтингу виявився Ф.Шопен, адже його твори можуть відповідати відразу трьом позиціям (віртуозна п'єса, твір з репертуару Горовиця і концерт з оркестром). Позиція Баха у зв'язку із хрестоматійним циклом «Добре темперований клавір» говорить сама за себе. Щоправда, дехто із учасників конкурсу всупереч традиції включав у програму свого виступу поліфонію Д. Шостаковича чи П. Хіндеміта. С. Рахманінов посідає третю позицію, найчастіше заявляючи про себе у номінації «твір з оркестром», проте серед чотирьох його концертів винятковою популярністю користуються саме Другий і Третій концерти, тоді як значно рідше звучать Перший і Четвертий.<sup>11</sup> Сонатна форма представлена переважно музикою Моцарта; меншим попитом користуються сонати Бетховена і особливо Гайдна. Ліст – це в основному його концертні етюди.

<sup>11</sup> Слід брати до уваги також фактор репертуару оркестру, філармонічного симфонічного оркестру під орудою Миколи Дядюри, що супроводжував виступи конкурсантів).

Коментуючи динаміку звернень до музики Прокоф'єва (цикл «Миттєвості», фортепіанні концерти), слід зауважити, що найчастіше її виконували у ювілейний для композитора рік.

Окремо слід сказати про Мирослава Скорика (серед його шлягерів – «Бурлеска», Вальс із Партити №5 та «Коломийка»). Звернення конкурсантів до українського репертуару залежить зокрема від соціально-економічного фактора. Юрій Зільберман коментує: «Сьогодні, як відомо, музичні видавництва не функціонують, тому для виконавців закритою є можливість ознайомитись з новими творами українських композиторів. Але те, що було колись видано в «Музичній Україні», «Музиці» чи «Советском композиторе», сьогодні подорожує по всьому світі. Наприклад, в Америці виявилось досить багато публікацій українських авторів. Там є Лятошинський, Косенко, Лисенко, Філіпенко, Скорик, Карабиць. Значно менше знають українську музику в Китаї, а в Японії зовсім не знають. Тому оргкомітету доводилось пересилати ноти, ксерокопії і т. ін.» [121].

Таким чином, на вибір композитора/твору впливають традиції концертного репертуару, ієрархії, обумовлені цінностями даної спільноти. У цьому сенсі, класичний шлягер – феномен, що лежить у площині соціального часу.

Окреме питання – виконання шлягера, що розглянемо на прикладі Другого фортепіанного концерту Сергія Рахманінова. Порівняємо в аспекті музично-критичної рецепції дві виконавські версії цього твору лауреатів конкурсу у своїй віковій групі 2003 року: Діни Писаренко з Донецька (лауреатки I премії в середній групі) і Тимура Щербакова з Білорусі (лауреата II премії у старшій групі). Цікавою видається проблема сприйняття музики російського композитора крізь призму «ювілейного ажіотажу» (2003-го виповнилось 130 років від дня народження С. Рахманінова). Приведемо приклад критичного відгуку: «(...) Діна Писаренко отримала у навантаження до першої премії в середній групі немало призів, хоча саме її гра на заключному концерті, при безперечному її таланті, привернула до себе найменше симпатій

публіки. Другий концерт Рахманінова в її виконанні прозвучав дуже рівно, але при цьому немов би складався із окремих завчених шматків, які заледве поєднувались у те, що хочеться називати твором. Під час такої гри можна згадувати про свої поточні справи, планувати завтрашній день і бути впевненим, що не пропустиш при цьому ані якоїсь особливої знахідки музиканта, ані прикрої помилки. Хоча для її віку і така гра – це вже дуже багато.

До речі, Ніколай Петров, один із феноменальних піаністів сучасності, у рамках конкурсу дав у Національній філармонії сольний концерт. Так ось, після незвичайного, фантастичного виконання концерту Моцарта (...) він зіграв Третій концерт Рахманінова. При всій любові до композитора, а починаючи від цього концерту – і до піаніста, від моцартівського шокового ефекту й сліду не залишилось. Я довго думала (...), чому так могло статися, і знайшла єдине пояснення. Адже рік нинішній для Сергія Рахманінова – ювілейний, грають його всі, всюди і багато. А для музики, що з кінця XVIII століття втратила жилку безпосередньої розважальності, – це просто смерть. (...) Від орієнтації всього нашого культурного життя на умовні події і «знакові» ювілеї постійно виникають якісь неприродні перебори і дисбаланси. Тому не дивно до близької середини ювілейного року Рахманінова відчувати себе свого роду жертвою агресії з боку його музики» [96].

Автор цього відгуку описує власні рефлексії, переповідає своє проживання моменту (фактор індивідуально часу).

Виконання рахманіновського концерту Д. Писаренко цілком традиційне, про що можна говорити на основі аудіо-запису.<sup>12</sup> Тут присутні зокрема ефект колокольності у вступі I частини, «прихована програмність» у II частині, що дослідники пов'язують із «картинами природи» (А. Соловцов) [224], ритмічна та динамічна рівномірність створюють пасторальні образи. Чимало моментів (у технічному, артикуляційному плані, у логіці форми) нагадують класичні виконавські версії цього концерту, наприклад, Святослава Ріхтера. Так,

<sup>12</sup> Аудіо-матеріали, здійснені під час конкурсу, а також промоційна продукція (буклети, конкурсні програмки) були люб'язно надані авторці цієї дисертації організаторами конкурсу.

Д. Писаренко, наслідуючи Ріхтера, сповільнює початок другого проведення теми в розділі *Maestoso*.

Зовсім інше прочитання концерту запропонував Тимур Щербаков. Приведемо приклад критичного відгуку: «(...) Інтонаційна концепція цього виконавця базувалася на «грі» з музичним часом. Піаніст то розтягував його, то незвичним чином стискав, перетворюючи в гіперболи практично всі найважливіші музичні думки Рахманінова. Завдяки такому експерименту «заїжджена» музика набула особливої поетичної експресії. В ній була і свіжість, і печаль, і пристрасність, і біль. При цьому Щербаков, протиставляючи себе оркестру, повернув концерт у початкову стихію змагання. Правда, воно для самого піаніста набуло фатального відтінку, оскільки авторитет і амбіції маститих музикантів працювали проти конкурсанта, що боровся за визнання. Оркестру було дійсно нелегко. Флейтист задихався у божественних довготах другої частини, струнні ледь втримували ансамбль. Але саме завдяки Щербакову, оркестр раптом зазвучав, і навіть пасажі духових, можливо з переляку, були злагоджені і точні, що складно й уявити. Треба віддати дань диригенту Миколі Дядюрі, який із честю витримав «випробування». Гра темпами – одне, а ось втримати загальну композицію від «розвалу» і «хитань» – зовсім інше. Дядюра, як атлант, тримав музичний всесвіт, допоки Щербаков творив» [120].

Так, у версії Щербакова вже сам 8-тактовий вступ (*Moderato*) звучить повільніше, ніж зазначено у партитурі, *crescendo* починається з різкого акценту у 5-му такті. У фортепіанній партії постійно *rubato*, побічна тема то стискається, то розтягується, то моментально «розгоряється» і відразу ж затихає. Піаніст акцентує саме на «слабких» і затактових долях, підкреслює висхідний рух мелодії не нагнітанням динаміки, а затиханням. Зміщуються традиційні акценти і в II частині концерту: замість звичного «відстороненого споглядання» ліричного героя, на передній план виходить сам ліричний герой, тут виконавець досить вільно поводить із ритмом (наприклад, восьмі звучать «пунктиром»), наче кокетує зі слухачем, демонстративно «завмираючи» перед

черговим емоційним сплеском у музиці. У III частині, з одного боку, підкреслює, скерцозне начало, а з іншого – наголошує на східному колориті другої теми (акцентує II<sup>b</sup>, VI<sup>b</sup>, III<sup>#</sup> ступені).

Таким чином, Тимур Щербаков свідомо відходить від традиційного виконання відомого твору, тим самим «звільняючи» його від традиційного сприйняття, не оправдовуючи очікувань слухача, або, говорячи словами Теодора Адорно, «позбавляє своїх жертв системи умовних рефлексів» [83].

Отже, у критичній рецепції конкурсу Володимира Горовиця відбулася еволюція: на початковому етапі контекст події був немовби важливішим за саму подію – у центрі уваги була постать В. Горовиця. Пізніше предметом рефлексій критики стали проблеми репертуару конкурсу, постаті конкретних виконавців, інтерпретації музичних творів, серед яких – проблема виконання класичного шлягера. Виявилось, що функціонування шлягера на конкурсі Горовиця – процес, пов'язаний із комплексом факторів, що знаходяться в руслі соціального, художнього й індивідуального часу. Як факт музичної критики позиціонується ідея, що традиційна виконавська версія шлягера посилює ефект цього феномена, а його оригінальна виконавська концепція, коли виконавець по-своєму переорганізовує (переінтоновує) художній час, нейтралізує саму проблему класичного шлягера.

#### **1.2.4. Критика репертуарної і гастрольної політики Національної філармонії України**

Колонний зал ім. М. Лисенка Національної філармонії України в 1990-ті на початку 2000-х є головним концертним академічним залом столиці.<sup>13</sup> Але його внутрішня політика неодноразово стає предметом критики. Офіційне

<sup>13</sup> Концерти класичної музики проходять також у Будинку органної і камерної музики, Будинку Спілки композиторів України, Будинку вчених, Будинку актора, Будинку архітектора, Будинку вчителя, Будинку звукозапису Українського Радіо, Великому і Малому залах Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського, в Андріївській церкві, Кирилівській церкві, Костелі Св. Олександра та ін.



відкриття залу після восьмирічного ремонту<sup>14</sup> відбулося у грудні 1996 року. Досі філармонічні заходи проводилися у концертному залі Українського дому (в радянські часи – Центр ім. Леніна).

Репертуар сезонних концертів філармонії складають переважно хрестоматійні твори західноєвропейської класики XVIII-XIX століть. «Репертуарна політика Національної філармонії проводиться досить консервативно, тут віддають перевагу апробованому академічному матеріалу, що цілком слушно», – вважає один із критиків [152].

Центром уваги стає виконавець – його виконавська манера, поведінка на сцені, стиль. Тому рецензію на філармонічний концерт почасти витісняє **репортаж**, або ж виникає жанр-гібрид, рецензія з елементами репортажу, що може включати пряму мову виконавця чи репліки публіки; інколи це – **міні-рецензія**, а то й взагалі **інформаційна замітка** (хроніка). Поруч із цими жанрами популярним є також **анонс**.

Інший момент репертару філармонії – логіка формування концертних програм: тут загалом панує еkleктика. Наприклад, 1998 року філармонія відкрила 135-й сезон так званою «Декадою філармонічного мистецтва». Судячи із критичних відгуків, подія відбулася із неабияким пафосом (шампанське у фойє, що нагадувало атмосферу світської вечірки, розкішний буклет, участь знаних солістів, таких як Володимир Крайнев, Ліана Ісакадзе, Вікторія Лук'янець). Але концептуальна сторона події виявилась слабкою. «Кожен слухач мав можливість отримати програмку концертів, – констатує рецензент. – Вивчаючи її, ви рано чи пізно обов'язково задавалися питанням: «А що написано на титульному листі?» – «Декада філармонічного мистецтва». Однак уявляється вельми спірним, чи можна вважати, наприклад, виступ українського народного хору ім. Г. Верьовки або вокального тріо «Золоті ключі» саме філармонічним мистецтвом. Хіба не логічніше було запросити на свято колективи інших філармоній України (якщо своїх на цілу декаду не

<sup>14</sup> 1988 року історична будівля, створена за проектом В. М. Ніколаєва 1882 року, зазнала руйнування від аварії комунікаційних мереж: ґрунтові води пошкодили фундамент, було затоплено підвал [171]. Будинок закрили на капітальний ремонт і реконструкцію.

вистачило?). (...) Крім псевдофілармонічних колективів, абсолютно незрозуміло, чому (чи для чого) були приєднані до неї перші два дні фестивалю «Київ Мюзик Фест» і «Травіата» Дж. Верді, що завершувала низку концертів. Мабуть, щоб показати багатофункціональність філармонії?» [189]. І далі: «На жаль, програми окремих концертів у переважній більшості теж ніякій логіці не підлягали. Так, у день відкриття підряд звучали: Увертюра «Леонора №3» Л. Бетховена, «Жарт» Й. Баха, «Ой, піду я межі гори» А. Кос-Анатольського, «Ярмарка» О. Вишні та Інтродукція і рондо-капричіозо» К. Сен-Санса...» [Там само]. Як підсумовує інший критик, «Декада дуже нагадувала звіт про пророблену у попередніх сезонах роботу. Такий собі академконцерт – огляд художніх колективів» [263].

Репертуарна політика філармонії неодноразово є предметом критики саме через майже цілковиту відсутність у концертних програмах музики ХХ сторіччя, зокрема нової музики. «(...) Таке враження, – пише оглядач «Дзеркала тижня», – що музика закінчилась десь на Малері на Заході і на Шостаковичі на Сході. Пардон, на Шнітке. Це ім'я всі знають, але почути його музику в концертному залі Києва дуже складно. Давним-давно останній (заледве не перший) раз промайнули на київських афішах імена Хіндеміта, Мессіана, Орфа. Незаслужено забуті нашими виконавцями (і тому слухачами) творець додекафонії Шенберг і нововіденці – Веберн і Берг, які відкрили і розвинули абсолютно нові можливості музики. Що вже говорити про тих, хто «виріс» на цих досягненнях, а саме про авангардистів 50-х – Булеза, Штокхаузена, Ксенакіса та ін. Не виключено, на жаль, що ці імена мало що скажуть слухачеві-нефахівцю, оскільки твори цих композиторів хоч і стали з'являтися у нас останнім часом, але тільки на CD» [261].

Подібна ситуація склалася й довкола музики сучасних українських композиторів, яка звучить на філармонічній сцені або під час фестивалів (відкриття і закриття фестивалів «Київ Мюзик Фест» та «Музичні прем'єри сезону» традиційно проходять у філармонії), або ж під час авторських чи ювілейних концертів.

На думку Олени Зінкевич, причиною такого стану речей є пострадянська інерція: «Як довго тримали нас на «безсольовій» соціалістичній дієті, огороджуючи від цілого (величезного!) пласту музичного мистецтва (розміром у двадцяте століття), яке вже не тільки відбулося, але стало історією! Якщо декілька поколінь музикантів виросло, впізнаючи імена Айвза і Шенберга, Кейджа і Ноно, Штокхаузена і Ксенакіса лише із видань розвінчувального музикознавства – типу «Музика духовної убогості» або «Криза буржуазної культури», то що говорити про пересічних слухачів, для багатьох із яких навіть Шостакович до цього часу – «сумбур замість музики» (за сталінсько-жданівським означенням)» [141, с. 173]. У зв'язку з цим естетичні смаки цілих поколінь формувалися на авто-еротичному досвіді музики ХІХ століття, й такому слухачеві не завжди просто сприйняти і зрозуміти сучасну музику. Вочевидь саме тому керівництво філармонії не ризикувало включати сучасні твори у власний репертуарний план, побоюючись порожніх залів.

Хоча з'явилася когорта виконавців, у репертуарі яких є сучасна академічна музика, серед них – Національний симфонічний оркестр України (диригенти Ігор Блажков, Володимир Сіренко), камерний оркестр «Perpetuum Mobile» (диригент Ігор Блажков), камерний оркестр «Нова музика в Україні» (диригент Володимир Рунчак), Київський камерний оркестр (диригент Роман Кофман). Серед камерних ансамблів – «Київська камерата» (диригент Валерій Матюхін), «Київські солісти» (диригент Богодар Которович), «Рикошет» (диригент Вікторія Рацюк), «ARCHI» (диригент Ігор Андрієвський), струнний квартет ім. М. Лисенка, Київський квартет саксофоністів (керівник Юрій Василевич). Серед солістів – Золтан Алмаші (віолончель), Богдана Півненко (скрипка), Інна Галатенко (сопрано), Світлана Глеба (сопрано), Борис Деменко (фортепіано), Йозеф Єрмін (фортепіано), Євген Громов (фортепіано), Роман Репка (фортепіано), Дмитро Таванець (фортепіано), Роман Юсипей (баян). Але ці виконавці із сучасною музикою виступали, як правило, поза стінами філармонії. Наприклад, один із концертів – сольний вечір Євгена Громова – відбувся у лютому 1997 року в актовій залі червоного

корпусу столичного університету ім. Т. Шевченка, де прозвучали твори А. Шнітке, В. Сильвестрова, А. Кнайфеля, Н. Каретнікова, Г. Уствольскої [259].

Стосовно гастрольного життя філармонії, то одна із тенденцій – пріоритет музикантів, які народилися у країнах колишнього «соцтабору» і у певний момент емігрували за кордон. При цьому на філармонічних афішах вказується країна фактичного проживання артиста, що повинно створити в аудиторії ілюзію широти географії. На цей момент звертає увагу Юрій Чекан: «Скрипалі Григорій Жислін, Сергій Стадлер, Ліана Ісакадзе; піаністи Володимир Крайнев, Володимир Міщук, Дмитрій Башкіров, Володимир Віардо – ось найбільш часто повторювані в абонементних афішах імена. Безперечно, всі названі виконавці – майстри найвищого класу; дійсно, «отримати» їх в абонементні концерти – дуже непросто, і високий рівень програм та якість виконання автоматично гарантовані. Але ж Колонний зал імені Лисенка – перша сцена країни! Тут, по ідеї, повинні виступати різні (!) солісти – і з колишніх братських республік, і із Західної Європи, і з Америки, і представники країн Азії, що дедалі вагомніше заявляють про себе на світовому музичному ринку. Ми не повинні обманюватися позірною широтою географії учасників абонементних програм (в цьому році анонсовано виступи музикантів з Німеччини, Росії, Великобританії, Франції, Іспанії, США). Всі вони насправді представники радянської виконавської школи, вихованці Московської або Ленінградської консерваторій, школи, звичайно, потужної, багатой традиціями, іменитої, але ж не єдиної в музичному світі!» [246]. Описана тенденція свідчить про певну (принципову чи вимушену) вибірковість в організації гастрольного життя, що своєю чергою створює ситуацію деякої відірваності музичного життя Києва від світового музичного процесу.

Отже, критика репертуарної політики філармонії стосується таких моментів, як одноманітність, повторюваність одних і тих самих творів, перевага популярної класики над музичними новинками, стилістична еkleктика програм, відсутність у них стрижневої ідеї, концепції, а також – дефіцит сучасної музики. Стосовно останньої, то відбулася, сказати б, сепарація музичного

простору: сучасна музика практично відсутня у програмах сезонних концертів, а натомість вона посіла свою нішу у контексті відповідних фестивалів.

У зв'язку із гастрольним життям Київ набув репутації напівпровінції, куди приїжджають одні й ті самі виконавці, в основному визнані у світі представники радянської школи, і де «знаходять гроші для того, щоб запросити знаменитостей, але при цьому спостерігається повна відсутність засобів, щоб підтримати своє, не менш достойне» [102].

### **1.2.5. Діяльність Національної опери України у висвітленні музичної критики**

На межі століть незмінно привертає увагу критики Національна опера України (Національний академічний театр опери та балету України ім. Т. Г. Шевченка). Корпус текстів про Національну оперу у столичній пресі можна поділити на три основні групи: **рецензії** на оперні спектаклі, **іміджеві публікації** про оперних співаків (творчі портрети, нариси, інтерв'ю), **проблемні статті**. Окрема група публікацій – це звіти, які пише завліт театру, наприклад, про зарубіжні гастролі театру, але в силу заангажованості таких статей ми в цій роботі їх не розглядатимемо.

Рецензії на спектаклі з'являються у пресі у зв'язку із прем'єрами (зазвичай, одна-дві на сезон). Постановки вітчизняних (штатних) режисерів театру, як правило, не отримують високої оцінки критиків. Наприклад, Марина Черкашина, рецензуючи оперний дебют Анатолія Солов'яненка-молодшого – постановку «Лючії ді Ламмермур» Гаetano Доніцетті 2001 року, – називає спектакль «майже концертним виконанням в декораціях і костюмах» [253]. Інший рецензент, Марія Храпачова, іронічно називає свій відгук про постановку опери «Війна і мир» Сергія Прокоф'єва у версії режисера Дмитра Гнатюка «Признак опери»: «Намагаючись відтворити так званий «большой стиль русской оперы», він (Д. Гнатюк – *О.Н.*) ізолював всі сцени і епізоди. Вийшло помпезно, пафосно, статично. Прокоф'євська музика із потужним

струмом наскрізної дії йде немовби окремо від сценічного руху, і це лише підкреслює, яким геніальним драматургом був композитор [241].

15 листопада 2003 року в театрі відбулася прем'єра фольк-опери Євгена Станковича «Цвіт папороті» (1979). Втім, твір прозвучав у скороченому варіанті (була представлена лише одна частина, «Купало»), замість симфонічного оркестру чомусь виступив оркестр народних інструментів (аранжування Геннадія Єрмоєнка), а також публіці представили не фольк-оперу, а фольк-балет (хореографія Алли Рубіної) [142, с. 309–312]. Поза тим, усе перше відділення концерту – це був неанонсований на афіші концерт Хору ім. Г. Верьовки із його традиційним репертуаром (за задумом Є.Станковича, цей хор мав бути першим виконавцем «Цвіту папороті»), тож глядача чекала «зустріч зі сталінським фольклором – так само далеким від справжньої народної творчості, як вироби «народних майстрів», що продаються на Андріївському узвозі, далекі від істинної автентики» [142, с.356–362].

Натомість подіями ставали роботи запрошених зарубіжних режисерів. Серед них:

сезон 1992/93 – «Набукко» Дж. Верді/реж. П. Ж. Валентин (Франція)

сез. 1994/95 – «Лоенгрін» Р. Вагнера/реж. Ф. Ергер (Німеччина)

сез. 95/96 – «Анна Ярославна» А. Рудницького/реж. М. Волковицький (Франція)

сез. 99/2000 – «Ромео і Джульєтта» Ш. Гуно/реж. М. Гензель (Німеччина)

сез. 2000/2001 – «Любов до трьох апельсинів» С. Прокоф'єва/реж. Н. Кузнєцов (Росія)

сез. 2001/2002 – «Паяци» Р. Леонкавалло/реж. Ф. Арнонкур (Австрія); у цьому ж сезоні відбулася також київська прем'єра опери «Мойсей» сучасного українського композитора Мирослава Скорика у постановці польського режисера Збігнева Хшановського, але це були гастролі львівського оперного театру.

сез. 2003/2004 – «Турандот» Дж. Пуччіні; «Джоконда» А. Понкієллі / М. Коррадї (Італія)

сез. 2004/2005 – «Фауст» Ш. Гуно/ М. Коррадї (Італія).

«Набуцко» у постановці П'єра-Жана Валентина рецензент назвав «найяскравішою подією сезону», високо оцінюючи режисерську роботу, відзначаючи, що «ілюстративно-наслідувальне дотримання драматургії сюжету, котре традиційно висуває перед вокалістами-виконавцями головних партій численні сценічні проблеми, тут цілковито відсутнє. В «Набуцко» бачимо експресію статичності, виразність поз, скупих, але сповнених пристрасти рухів» [165].

Позитивний відгук отримала й «Анна Ярославна» у постановці режисера Мішеля Волковицького: «Київська постановка вийшла пишною, нарядною, багатолюдною, мигаючою золотом і всіма наявними на палітрі фарбами» [231].

Постановку «Лоенгіна» режисера Файта Ергера і сценографа Хорста Фогельгезанга критик Євген Куришев називає «видатним явищем не лише в історичній перспективі «Лоенгініади»,<sup>15</sup> але і в співставленні зі всім наявним сьогодні репертуаром оперних театрів країни» [166].

Неоднозначні реакції критики спровокувала авангардна постановка «Ромео і Джульєтти» Шарля Гуно у версії Міхаеля Гензеля, де «у пролозі хористи виходять у сучасних вбраннях і потім переодягаються у середньовічні плаття на очах у публіки» [217]. Марина Черкашина зауважує деяку фрагментарність сценографічного рішення, його розбіжність із характером музики: «Оформлення спектаклю холодне, музейне, чимсь нагадує фотостудію чи кінопавільйон. Таке сценічне середовище допомагає режисеру маніпулювати різними рівнями умовності, немов би знімаючи відповідальність за стилістичну цілісність загального рішення спектаклю» [252]. Водночас, рецензентка високо оцінює роботу режисера зі співаками: «Якщо до загальної режисерської концепції Міхаеля Гензеля можна пред'явити немалі претензії і дискутувати з приводу окремих рішень, то робота режисера із молодими виконавцями заслуговує всіляких похвал. Йому дійсно вдалося здійснити маленьку революцію сталих традицій фронтальної режисури, відірвати погляди співаків

<sup>15</sup> У київському оперному цей спектакль йшов у сезонах 1905/06, 1913/14, 1922/23, 1932/33 рр., а також остання постановка «Лоенгіна» відбулася у сезоні 1957–58рр. [227]

від палички диригента. Ромео і Джульєтта співають у цьому спектаклі у профіль до оркестру, дивлячись один на одного, повертаються спиною до диригента, виконують початок сцени прощання перед розлукою, лежачи в ліжку, і навіть... по-дитячому кидаються подушками. Сцена у спальні вийшла найживішою і яскравою, аж ніяк не шокуючою, навпаки, сповненою чистої поезії юного почуття, гармонуючої зі світлою музикою Гуно» [там само].

Захоплена рецензія Олександра Москальця виходить на прем'єру прокоф'євської опери «Любов до трьох апельсинів» у постановці російського режисера Ніколая Кузнєцова: «Прем'єра «Любові до трьох апельсинів» залишила враження, що ви прийшли в якийсь незнайомий театр – театр, який усміхається вам назустріч і без зайвої скромности поспішає неодмінно сподобатись. Тут вже не тхне нафталіном, співаки не завмирають у концертних позах, а ніби за помахом чарівної палички перетворюються у своїх казкових персонажів. Ніколай Кузнєцов розбудив трупу Національної опери від сну, звільнив її від безвихідної статичності і нагадав, чим же насправді повинен бути оперний спектакль. Глядачі Національної опери майже відвикли стежити за сценічною дією. А тут нас чекає справжній бенкет зору: костюми, фарби, пластика, кольорові перуки – усе нове, усе розмаїте і несподіване, усе – вперше. До того ж по-новому опановано простір сцени: навіть здається, що вона стала глибшою, породжуючи відчуття безкінечної чи то казкової, чи то космічної далини.

Вміло використано і передбачено композитором ефект театру в театрі. А як весело складена сцена годування коней у третьому акті! Загалом столична трупа нарешті подарувала слухачам спектакль, який дійсно приємно не лише послухати, але й подивитися» [185].

Втім, «Турандот» у постановці італійця Маріо Коррадї зібрала менш захоплені відгуки. Зокрема доволі стримана у своїй рецензії на постановку Тетяна Поліщук: «Київська версія «Турандот», хоча й ставилася італійським режисером М. Коррадї, виявилася цілком традиційною для нашого кону, коли все добротню, однак без відкриттів. Навряд чи вдалими є режисерське рішення,



наприклад, Калаф, який співає спиною до глядачів, чи акробатичні кульбїти великого міністра Пінга. У першому випадку співака погано чути, а в другому – у вокаліста збивається дихання. Перший і другий акти можна назвати боротьбою оркестру та співаків. Музика звучала настїльки голосно, що вокалістам доводилося форсувати звук. Очевидно, позначилося те, що вистава створювалася в стислі терміни. Активно репетирували два місяці, при цьому йшли вистави поточного репертуару. Музиканти і актори ще не встигли знайти баланс» [207]. Також і Олександр Москалець відзначає, що ця постановка «не сяяла особливими знахідками і стала радше добротним «трафаретним» спектаклем, скроєним із затертих «викройок», які десятиліттями набивали оскому на всіх сценах Європи» [187].

Ще одна постановка М. Корраді, «Фауст», виявилася постмодерністським експериментом: дію спектаклю пересено із XVI столїття у сучасність – Фауст із науковця перетворився у комп'ютерщика, Мефістофель – у пластичного хїрурга, Маргарита – така собі сучасна баришня із навушниками у вухах; замість костюмів епохи Ренесансу тут використано джинси і міні-юбки; персонажі опери відвідують бар і ходять на дискотеку. У «Дзеркалі тижня» з'являється позитивна рецензія, де автор відзначає, що, попри режисерські експерименти із часом і простором, «твір не втратив ані колориту, ані смислового наповнення» [240]. Натомість скептично поставилася до прем'єри Любов Морозова у своїй рецензії: «Корраді зустрївся з Фаустом, напевно, не в оперному, а в інтернет-чатї. Принаймні, цим можна пояснити перетворення ним героя з видатного вченого на професійного хакера (їнакше звідки взяли б на його робоччому столї аж три ноутбуки?). (...) Подальший розвиток дії пов'язаний з Маргаритою – такою собі провінційною меломанкою, що не виймає навушників від плеєра навіть під час знаменитої «Балади про фульського короля». (...). З жалем хочеться сказати, що які б там чудові ідеї не були у режисера, більшість співаків й досї уявлення не мають про акторську майстерність. Постановка дуже нагадує ремонт квартири в будинку, що

руйнується. Якою б гарною квартира не стала, будинок все одно впаде» (...) Чесно кажучи, і досягнення Корраді теж трохи сумнівні» [142, с. 402–406].

Друга група текстів про Національну оперу – творчі портрети, нариси про оперних співаків, інтерв'ю з ними. Об'єднує їх те, що вони спрямовані на створення чи підтримання іміджу артиста, популяризацію його імені. Творчі портрети – це зазвичай життєписи, де аналітична складова майже відсутня, натомість таким текстам не бракує пафосу, рекламної риторики. Цей жанр нагадує публіцистику про передовиків виробництва радянської доби, адаптовану до газетної версії агітаційно-пропагандистську «галерею портретів» – дошку пошани.

Третя окреслена нами група критичних текстів про Національну оперу – це статті про проблеми театру. Критики виділяють дві основні проблеми: репертуар і режисура. Уявлення про репертуар театру у сезонах 1990/91 – 2001/02 років дає у своїй книзі Юрій Станішевський – на основі наведеного ним переліку можна зробити висновок, що левову частку репертуару склали російська та італійська класика XIX початку XX століть, переважно відомі хрестоматійні опери,<sup>16</sup> причому чимало із них йдуть у театрі віддавна, ще від царських часів [230, с. 291–306].

Критики ставлять питання про національні українські опери у репертуарі театру. Уперше цю проблему введено у публічний дискурс у зв'язку із присудженням театру 1992 року статусу «Національного» (досі – Київський державний академічний театр опери і балету УРСР ім. Т. Г. Шевченка). У листопаді того ж року відбувся Всеукраїнський фестиваль опер українських композиторів, який, за словами Олени Зінькевич, виявився «величезною мильною бульбашкою» [141, с. 32].

---

<sup>16</sup> Російська музика: опери «Мазепа», «Пікова дама», балети «Лебедине озеро», «Ромео і Джульєтта» П.Чайковського; «Борис Годунов», «Сорочинський ярмарок» М.Мусоргського; «Страта Степана Разіна», балет «Панночка і хуліган» Д.Шостаковича; «Любов до трьох апельсинів» С.Прокоф'єва; «Князь Ігор» О.Бородіна; «Царева наречена», балет «Шехеразада» М.Римського-Корсакова; балети «Весна священна», «Поцілунок феї», «Жар-птиця» І.Стравінського; італійська музика: опери «Севільський цирюльник» Дж.Россіні; «Госка», «Мадам Баттерфляй», «Богема», «Турандот» Дж.Пуччіні; «Аїда», «Набукко», «Травіата», «Трубадур», «Ріголетто» Дж.Верді; «Таємний шлюб» Д.Чімароза; «Лючія ді Ламмермур», «Любовний напій» Г.Доніцетті; «Паяци» Р.Леонкавалло. [227]

Олександр Москалець у своїй статті про проблеми театру пише: «В афіші театру геть відсутні не лише імена сучасних українських композиторів, але й багатьох інших – від Бортнянського до Данькевича і Г. Майбороди. Навіть Лисенко десятиріччями представлений лиш одним-двома творами (...). З вітчизняного репертуару перевага надається або невідомим напівлюбительським творам, або абсолютно позбавленим «божого іскри» операм композиторів із української діаспори. Прикладом першого може служити «Купало» А. Вахнянина. (...) Щодо другого згаданого твору, це поставлена в грудні опера А. Рудницького «Анна Ярославна – королева Франції». (...). Звучання живої музики живих композиторів ніби не узгоджується з творчими принципами театру. В Музфонді і на бібліотечних полицках лежать опери Ю. Мейтуса, В. Губаренка, В. Кирейко, Є. Станковича, В. Зубицького, В. Бібіка, Ю. Іщенко, Л. Колодуба. Серед них є цікаві зразки оперного жанру, але слухачеві вони невідомі» [184].

Щодо режисури в Опері, критики відзначають стереотипність мислення, монополію (право ставити більшість спектаклів належить головному режисеру театру – Дмитру Гнатюку<sup>17</sup>). «Те, що ми бачимо на сцені чергової прем'єри, – відзначає Алла Терещенко, – це не завжди вміле повторення знайдених бог зна коли і де сценічних рішень, або попросту ремісниче прочитання партитури на сюжетному рівні, що в жодному разі не впливає на творчий задум спектаклю, а інколи вступає у прикре протиріччя з музикою» [232].

Олександр Москалець піднімає кадрове питання: «У штаті зараз більше, ніж раніше, режисерів-постановників. До них належить Микола Третяк, який відновив «Богему» Ірини Молостової і «підхопив» у роботу кілька інших вистав поточного репертуару. Загадковий режисер-привид Сергій Архипчук, який у Національній опері десять років тому поставив лише одну оперу «Купало» А. Вахнянина, що витримала всього кілька показів. Анатолій Солов'яненко-молодший, про чий режисерський талант можуть судити лише особливо витончені спеціалісти, до яких себе не зараховую. Микола Гамкало,

<sup>17</sup> Дмитро Михайлович Гнатюк (1925–2016) – радянський і український баритон, лауреат премії УССР ім. Шевченка (1973) – був художнім керівником і головним режисером театру від 1988 по 2011 роки.

що недавно прийшов у театр у цій своїй новій іпостасі. Валентина Река – відома оперна співачка, донедавна «помреж», – зараз виконує дуже багато кропіткої постановочної роботи. В. Бегма чомусь геть пасивний, напевно, не з власної волі. З останніх його робіт можна назвати лише монооперу «Ніжність» В. Губаренка. О! Я забув про головного. Режисера тобто. Про Дмитра Михайловича Гнатюка. З цього слід було починати, оскільки лише Гнатюк має право ставити нові вистави. За винятком випадків, коли спеціально запрошуються заїжджі іноземці, або коли механічно поновлюються вистави, що йшли раніше (наприклад, постановки тієї ж Молостової). Ось і все (...)» [186]. Одним зі шляхів вирішення проблем театру, його осучаснення, на думку О. Москальця, могло би бути оновлення керівництва, що дозволило би вийти за межі старих принципів управління

У силу консервативної і герметичної політики Національної опери чимало цікавих оперних постановок відбулися у Києві в 1990–2000 роки поза стінами театру: «Портрет Доріана Грея» К. Цепколенко у постановці В. Щоголіва (1990, Великий зал Київської консерваторії ім. П. Чайковського), «Числа і вітер» А. Загайкевич у постановці Н. Пасічник (2001, Будинок актора), «Іоланта» П. Чайковського у постановці О. Новосад (2003, Оперна студія НМАУ ім. П. Чайковського), «Золота середина» А. Бондаренка у постановці М. Третяка і В. Чуприни (2003, Оперна студія НМАУ ім. П. Чайковського), концертне виконання моноопери «Ніжність» В. Губаренка у постановці І. Нестеренко (2004, Колонний зал Національної філармонії) та ін. У цьому ж руслі – феномен оперної режисури диригента Романа Кофмана. 1997 року в Оперній студії НМАУ ім. П. Чайковського відбулася прем'єра опери «Кармен», де Кофман виступив і в ролі диригента, і режисера, і сценографа. А 2000-го в цьому ж залі Р. Кофман поставив «Паяци» Р. Леонкавалло. «(...) Постановка «Паяців», – пишуть Олени Чекан і Юрій Чекан, – актуалізує постмодерністські риси сучасної культури. Система алюзій, натяків, явних і прихованих цитат «відсторонює» веристську драму, підштовхуючи глядача-слухача на роздуми й

інтелектуально вишукані пошуки неявних сенсів постановки. У цьому, мабуть, найголовніша заслуга Кофмана-режисера (...)» [245].

Таким чином, Національна опера України здобула репутацію однієї із найконсервативніших музичних установ міста. Музична критика у цьому зв'язку, крім аксіологічної функції, частково виконує також рекламну функцію, а також функцію «сторожового собаки» (watchdog – англ.).

Виокремились й певні тенденції у жанрах, що стали пріоритетними для української критики, а саме: у більшості рецензій на оперні спектаклі автори високо оцінюють вистави зарубіжних постановників і критикують роботу вітчизняних режисерів; іміджеві публікації про артистів тяжіють до традиції радянського PR-у; статті про проблеми театру акцентують, як ключові, питання національного українського репертуару театру і оперної режисури. При цьому театр мало прислухається до зауважень критики, і свої позиції принципово не міняє.

### **1.2.6. «Третій пласт» і музична критика**

Небувалих масштабів у 1900–2000-ті роки зазнає популярна музика. Російська музикознавиця Валентина Конен називає цей пласт культури «третьім пластом», виокремлюючи його, з одного боку, від професійної (академічної) композиторської творчості, а з іншого – від фольклору. «Ніколи раніше, – пише дослідниця. – жанри «третього пласту» не зазнавали настільки грандіозного, справді глобального масштабу розповсюдження – особливість, пов'язана із колосальним ростом комерційного начала в музиці і по суті з безмежними (починаючи від винаходу грамофону і радіо) можливостями нової техніки звуковідтворення у ХХ столітті» [154]. Поняття «третьій пласт» доволі умовне, адже воно охоплює дуже багато різних жанрів і музичних напрямів (поп-, рок-, грандж, панк-, фольк-, реп, хіп-хоп, диско, бардівська й авторська пісня тощо), зокрема до цієї сфери В. Конен зараховує джаз. Втім, в Україні

джаз завжди був явищем, радше для вузького (елітарного) кола слухачів, аніж для широких мас.

Говорячи про сферу популярної музики, слід звернути увагу на розвинену інфраструктуру: фестивалі («Червона рута», «Таврійські ігри», «Перлини сезону», «Пісенний вернісаж», «Шлягер року», «Рок-екзистенція» та ін.), мистецькі й рекламні агенції, продюсерські центри, численні фірми звукозапису і технічного забезпечення концертів, компанії із продукування аудіо-дисків та відеокліпів, приватні музичні радіостанції («Гала-радіо», «Континент», «Лідер», «Мюзік-радіо», «Обрій плюс», «Радіо-люкс», «Радіо-рокс», «Радіоактивність», «Хіт-радіо» та ін.), телевізійні хіт-паради («Територія А» на каналі «ICTV», Національний хіт-парад на каналі «УТ-1»), музичні телепередачі («Естрадна мозаїка», «Мелодія», «Мелорама», «Музичний тиждень», «Пісня року», «Світ-Нова», «Фан-клуб», «Шлягер» тощо). Частиною цієї інфраструктури є преса, як загальноінформаційні ЗМІ, так і спеціалізовані музичні видання (газета «Аудіо-толока», журнали «Галас», «Luna», «Музичний тиждень», «Музичний клуб», «Новий рок-н-рол», «Nota»). Показово, що серед умовного десятка музичних часописів, які в різний час й з різною періодичністю виходили в Україні у період 1990–2005 років, більшість із них присвячено саме популярній музиці (детальніше про ці часописи в наступному розділі роботи).

Якщо говорити про інструменти презентації у пресі подій та явищ зі сфери популярної музики, то це і справді дуже часто передусім реклама і PR, тексти, спрямовані на створення винятково позитивного іміджу даного бренду з метою його продажу. Про це власне й писав Юрій Чекан у вже згаданій статті «Чи потрібне корові сідло?», зауважуючи структурну невідповідність музичної критики як комунікативного механізму багатьом явищам поп-музики [142, с. 367–372.].

Але критика все ж має певне місце у цьому контексті. Сформувалося певне коло журналістів-критиків, що спеціалізуються на популярній музиці: Олександр Євтушенко (оглядач журналів «Галас», «Україна», «ПіК»),

Юрко Зелений («ПіК»), Михайло Бриних («Україна»), Дмитро Десятерик (газета «День», журнал «НАШ»), Анна Давидова (газета «Столичные новости»), Юрій Токарєв (журнал «Музика»), Олена Чекан («Столичные новости», «Україна молода»), Влад Фісун (журнал «Афіша») та ін.

Аналізуючи відповідний корпус текстів, можна відзначити декілька тенденцій. Перша: найпопулярнішими жанрами є: **творчий портрет, огляд** (фестивалю, конкурсу, дискографії тощо), **репортаж, анонс, інтерв'ю**; вони часто позиціонуються через *есеїстичний виклад*, характеризуються емоційною подачею. Однією з ознак критичних статей про популярну музику є звернення авторів до суб'єктивних асоціативних інтерпретацій музичних явищ. Як от: «Коли слухаєш Олега (Олег Лапоногов, лідер гурту «Табула раса» – *О.Н.*), інколи уявляєш мисливця, котрий витанцьовує ритуальний танок перед полюванням. Здається, коли «Табула» розпочинає концерт, вона вступає у двобій з духами...» [128]. Також ці тексти, залежно від видання, можуть бути написаними суржиком, використовувати жаргонну лексику, діалектизми та інші форми відхилення від нормативної мови.

Друга тенденція – вихід критиків за межі суто музичних питань у площину соціальної проблематики на злобу дня. Критики рефлексують стосовно домінування російської пісні на вітчизняному ринку, еміграції українських артистів за кордон, явища піратства на українському CD-ринку, статусу української музики на українському національному радіо, звання народного артиста у шоу-бізнесі і його значення в сучасних реаліях, а навіть порушують питання сексуальності у відеокліпах як фактору «розкрутки» поп-зірок і т. ін. [54–58, 73–82]. Така тенденція свідчить про модуляцію музичної критики у журналістику.

Знаковим феноменом доби є рок-музика. Із розвалом радянської системи рок перестає бути явищем контркультури, протестною, бунтівною стихією. Натомість народжуються синтетичні проєкти, такі як, до прикладу, «Брати Гадюкіни» (1988), що поєднують рок із панком, реггі, фольком, елементами шоу та іронічними текстами, щедро просоченими стьобом і галицьким

діалектом. Паралельно формуються гурти, які грають так званий інтелектуальний рок, беручи за основу своїх текстів високу поезію, зокрема українську, це такі гурти, як «Мертвий півень» (1989), «Плач Єремії» (1990), «Вогні великого міста» (1996), «Королівські зайці» (1997) та ін.

Водночас, однією з найпопулярніших метафор у руслі рок-музики останнього десятиріччя ХХ століття є метафора смерті рок-музики. Цей «вірус» був запущений ще на початку 1980-х років одним із ідолів російського року, кумиром не одного покоління українських любителів рок-музики, Борисом Гребенщиковим, лідером гурту «Акваріум» (пісня «Рок-н-рол мертв» із альбому «Радіо Африка», 1983). Цікаво, що в українській пресі постать самого Б. Гребенщикова є як предметом культу, так і карикатури. Приведемо приклад карикатурного портрета (правопис оригіналу збережено): «Ні, БГ не набув змін з часу смерті того самого музичного напрямку. Те саме забране у «хвостика» волосся, той самий запопадливо-деренчливий голос із запасом еротичних інтонацій. Та щось уже було не так. Колись Чиж проспівав: «меня начінають задалбівать діти, значіт я начінаю взраслеть». А коли діти викликають ніжно-поблажливі почуття, то це що? Може то вже старість підступна? Принаймні, цілунок дитини у лобика від БГ зворушував до сліз. Дедушка Ленін та діти. (...) А музичка... «Так, музичка була нічого. Така собі епічно-давньоруська туга в акустиці. Гарно, проникливо, професійно, бо ж не перший рік струни шарпа. Без зайвого надриву, але з внутрішнім зламом (щось на зразок «за державу абідна»). Та пісно. Як сусідсько-ментальні щі з плаваючими кількома шкварочками вдалих пасажів та влучних рядків» [179].

Окремо слід зупинитися на джазі. В 1990–2000-і роки в Україні поживавлюється джазовий рух: проводяться джазові фестивалі у Дніпрі («Джаз на Дніпрі», «Джаз молодих»), Донецьку («До#Дж»), Вінниці (Міжнародні дні джазової музики), Криму («Ялта-Вілтис», «Джаз-Коктебель»), Кривому Розі («Горизонти джазу»), Одесі (фестиваль, присвячений 100-річчю від дня народження Л. Утьосова, «Джаз-Карнавал»), Львові («Jazz Bez»; «Флюгери Львова»), Рівному, Харкові, Черкасах та ін. Втім, центром джазу є Київ, де



проводяться фестивалі «Дніпрогастроль» (1991–93), «Осінній джазовий марафон» (1991–97), «Нова територія» (1993), «Метаморфози джазу» (1995), «Єдність» (2002), дитячий джазовий фестиваль «Атлант-М» (2003). Від 1995 року діє Джазова Асоціація України при Центрі музичної інформації СКУ на чолі із Володимиром Симоненком (1940–1998), однію із центральних постатей українського джазу, упорядником довідникових видань «Лексикон джазу» (1981) та «Енциклопедія українського джазу» (2004), автором навчального курсу «Історія стилів джазової та естрадної музики» у Київському музичному училищі ім. Р. Глієра. У столиці проходять джазові концерти в Українському домі, діє «джазовий абонемент» в Національній філармонії. Приїжджають зірки світового рівня: акордеоніст Рішар Гальяно, Орберт Девіс з квінтетом і Лінн Джордан, оркестр Олега Лундстрема, Vienna Art Orchestra, Національний джазовий оркестр (Orchestre National de Jazz) з Парижа. Серед українських джазових виконавців – ансамбль «Er. J. Orchestra» (від 1989 р. керівник – Олексій Александров), вокальний секстет «Man Sound», Квінтет Юрія Шепети, Київський квартет Петра Пашкова, Тріо Олександра Нестерова, Тріо Костянтина Стрельченка, Тріо Енвера Ізмайлова, Квартет Тимура Полянського, Володимир Соляник з «Київ Арт ансамблем» та ін. На межі джазу й академічної музики, вплітаючи елементи фольклору, працюють композитори-піаністи Олександр Саратський та Іван Тараненко, бандурист Роман Гриньків. Цікавим досвідом синтезу джазу, поліської автентики і електроніки став проєкт «Опромінені звуки» (1996), спільна робота Олександра Нестерова, Юрія Яремчука, Сергія Хмельова та ансамблю автентичного співу «Древо».

На тлі цих процесів формується феномен *джазової критики*. Аналізуючи форми вітчизняної джазової критики в Україні, культуролог Світлана Безпала відзначає радіопередачі (на Першому радіоканалі – «Година меломана» О. Когана (від 1992 р.), телепередачі («35 хвилин джазу» телекомпанії «Тет-а-тет», автор і ведучий Л. Гольдштейн (1992 р.), виступи у друкованих та електронних ЗМІ. На думку дослідниці, домінуючою у цій практиці є інформаційно-просвітницька функція: «Пріоритетними якостями вищезгаданих

форм критики є: миттєвість відгуку на подію; наслідування певних сталих традицій експрес-аналізу; акцентування уваги на найяскравіших моментах джазового життя країни. Хибою такої форми стає відсутність серйозного детального аналізу музичної продукції фестивалю або концерту, тобто превалює певна поверховість та обмеження констатацією фактів або описом зовнішніх ознак певного явища. Тому головне завдання критики – бути уважним оглядачем-хроністом джазового життя, тримати в полі зору всі події, актуальні форми функціонування жанру, ширше – психологію та соціологію джазового життя» [98].

Серед джазових критиків, що виступають у пресі – Ольга Кізлова (оглядачка газет «День», «Киевские ведомости», «Дзеркало тижня» та ін.), В'ячеслав Криштофович-молодший (оглядач газет «День», «Столичные новости», головний редактор журналу «Nota»), Аля Філіппова (газета «Киевский телеграф», ж-л «Nota»).

Отже, явища «третього пласту» в українській музичній культурі тісно пов'язані не лише із рекламою та PR-ом (за Ю.Чеканом), а також із журналістикою в широкому сенсі слова. Специфічною ознакою власне музичної критики, присвяченої популярній музиці, нерідко є вихід на передній план розважальної функції, а також занурення самих авторів критичних нарисів у злободенні проблеми соціального характеру, що зрештою, зближує критику із журналістикою. Утім, особливим явищем у даному контексті є так звана джазова критика, що посіла певну нішу в музичній культурі досліджуваного періоду (свідчення – спеціалізовані радіо-, телепередачі про джаз, тематичні рубрики у загальноінформаційній пресі, а також феномен присвяченого джазу журналу «Nota»).

### **1.2.7. «Ювілейні» реакції в пресі**

Ювілей – будь-то особи (композитора, музиканта-виконавця), музичного колективу чи установи – є одним із факторів організації концертного життя.

В 1990–2000-і роки ювілейні заходи почасти сприймаються як іронія долі, надто коли йдеться про сучасних українських композиторів: їхня музика у вітчизняних концертних залах практично не звучить, а втім, варто дочекатися ювілею митця, аби її почути.

Реагує на визначні ювілейні дати в історії музики і музична критика, що й стає часто «інформаційним приводом» публікації. Жанровий діапазон таких публікацій найрізноманітніший: від хронікальної замітки до розгорнутого ювілейного портрета.

Як приклад, розглянемо публікації до ювілею Миколи Лисенка. За методологічну основу візьмімо розвідку, вміщену в монографії Лідії Мельник, присвячену аналізу відгуків у львівській пресі за 1910 рік з нагоди 100-річного ювілею від дня народження Фридерика Шопена [176, с. 281–293]. Дослідниця акцентує увагу на двох основних аспектах: рецепції композитора, власне підходах до його образу, і на панівних функціях пресових «ювілейних» повідомлень.

М. Лисенко у пантеоні українських композиторів-класиків посідає особливе місце, зокрема, будь-які публічні згадки про нього звично супроводжуються уточненням його статусу як «основоположника національної композиторської школи», або ж місця в ієрархії, метафорично – «Сонце української музики». На початку 1990-х років до 150-річниці від дня народження композитора низка українських видань присвятили цій постаті свої публікації. Серед них – журнал «Музика», де упродовж двох років (1991/92) друкувалися статті у спеціальній рубриці «До ювілею М. В. Лисенка» (всього 23 публікації). Умовно їх можна розділити на три групи: **наукова публіцистика, епістолярний жанр (і мемуаристика)** та **хроніка** (висвітлення ювілейних заходів, що відбулися у Києві, Львові і в селі Гриньки на Полтавщині, місці народження Лисенка). Перша група статей торкається найрізноманітніших питань: революційної діяльності Лисенка (1991, №1), фактам, що були вилучені з обігу цензурою радянської влади (1991, №2), творчим контактам композитора з культурними діячами Кубані (1991, №5),

лейпцігському періоду життя митця (1991, №6), місцю шевченківської поезії у його творчості (1992, №2), ролі у діяльності київського Українського клубу (1992, №3) та ін. Більшість питань стосуються історії та біографії композитора, натомість автори практично не торкаються питань функціонування його музики у поточному музичному житті.

Серед мемуарного жанру привертають увагу публікації авторства Михайла Грушевського, Симона Петлюри (1992, №1) і Сергія Єфремова (1992, №5), першоджерелом яких є видання початку ХХ століття, відповідно, журнали «Літературно-мистецький вісник» (1912, №12), «Украинская жизнь» (1912, №11) та «Рада» (1912). Це – спогади про Лисенка зазначених осіб, а по суті – **некрологи**. Актуалізація у музичному журналі текстів політичних діячів, які відіграли символічну роль в історії України виглядає як патріотична пропаганда. У такий спосіб редакція очевидно намагалася заявити про свою пронаціоналістичну позицію, що тоді, на зорі української незалежності, було на часі.

Третя група публікацій – висвітлення ювілейних подій – це суто інформаційні жанри, де загалом поєднуються репортаж, хронікальна замітка і звіт.

Виділяється серед усіх текстів у «Музиці» стаття львівського музикознавця Олександра Козаренка про Миколу Лисенка «Творець національного стилю» (1992, №6) – єдина, де автор із сучасних позицій аналізує і оцінює стиль композитора.

2002 року у зв'язку зі 160-річчям від дня народження Лисенка про композитора знову активно пишуть у пресі. Наведемо два протилежних, з точки зору інтерпретації його біографії, приклади **ювілейних портретів**, опублікованих у різних виданнях. В одному з них – у мінкультівському журналі «Українська культура» – Лисенко постає як один із націєтворців і державотворців, його постать фактично вписано у контекст державницької ідеології: «Найкращим пам'ятником людині, що поклала життя на відродження нації, є реальне втілення її духовних змагань – побудова Української держави.

Миколі Лисенку судилося більше: ним створено два національні гімни, що утверджують духовну велич Людини і Народу: «Вічний революціонер» на вірші Івана Франка (свого часу безпідставно експропрійований радянською ідеологією) та – «Молитва» на вірші Олександра Кониського – «Боже Великий, Єдиний, нам Україну храни!» [221]. Водночас, авторка з метою мотивації аудиторії, наголошує на проблемах, які існують навколо творчої спадщини композитора: брак новітньої монографії, необхідність перевидання листів та спогадів, а також зауважує, що доцільно було б ввести у курсі українознавства загальноосвітніх шкіл та вузів тему «Микола Лисенко і його внесок в розвиток української культури та національного усвідомлення».

Зовсім в іншому ракурсі представлено образ Миколи Лисенка у газеті «Столичные новости»: у біографії композитора, спроектованій на його музику, здійснено акцент на місці і ролі... жінок в його житті. З одного боку, це надає публікації популяризаторського характеру, а навіть ознак «бульварного» читива зі скандальним відтінком, а з другого – тема «жінки в житті композитора» трактується як зворотна (сказати б, тіньова) сторона теми «Лисенко як націєтворець». Приведемо фрагмент статті: «Не заходячи занадто далеко у в'ясненні типологічних ознак чоловіків-композиторів, у випадку з Лисенком чомусь хочеться вивернути тему «жінки в його житті» навиворіт і поставити абсолютно богохульне питання: «А як було їм, жінкам автора «Тараса Бульби»? Інакше кажучи, нав'язлива боязнь Лисенка акцентувати увагу на любовних сценах у своїх операх – це підсвідоме розуміння національної традиції, вираження обов'язку перед народом чи якийсь глибоко особистий прояв мислення в стилі українського ампіра?» [95].

Отже, у критичній рецепції постаті Миколи Лисенка відбулася еволюція: від культу композитора і пов'язаного із ним образу «націєтворця», до деякого зниження патріотичного пафосу, «приземлення», показу не «героя людського духу», а *людини* зі своїми слабкостями, комплексами. На рівні жанрової трансформації ювілейного портрета можна говорити умовно про «офіційний» і «неофіційний» портрети композитора.

Панівними функціями ювілейних публікацій в контексті лисенківського ювілею можна назвати просвітницьку, пропагандистську (або соціалізуючу), мотиваційну, інформаційну та розважальну, що фактично витіснили аксіологічну.

### 1.2.8. Медійна полеміка про музику і музикантів

Для української критики 1990-х полеміка – явище радше не характерне. Цей жанр не став лідером «слова про музику» і на початку 2000-х років. Проте полеміка не зникла з жанрового арсеналу музичної критики, її спорадичні спалахи все ж трапляються на сторінках української преси, натомість в іншому (демократичному, чи принаймні наближеному до нього) суспільстві вона вийшла на якісно інший рівень дискурсу, набуваючи нових жанрових форм. Відносна рідкісність полеміки в ЗМІ про музику і музикантів у 1990-ті – 2000-і роки й стала причиною особливої уваги до цього феномена.

Один із прикладів полеміки навколо мистецької події – прем'єри опери «Мойсей» Мирослава Скорика 2001 року у Львівській опері – наводить у своїй книзі Лідія Мельник [176, с. 120–128]. Полеміка розгорнулася на шпальтах львівської газети «Поступ» між журналісткою Мартою Гартен/Люною Галас (псевдоніми Вікторії Садової) та музикознавицею, професоркою Львівської Національної музичної академії ім. М. Лисенка Любов'ю Кияновською. Предметом полеміки стала опера М. Скорика, її художня вартісність. На думку В. Садової, ця опера пронизана музичними штампами, на яких «тримається попса», хибує на банальність й еkleктику і загалом доволі сумнівна з погляду новизни. Натомість Л. Кияновська, ставши на захист митця, позиціонує згадувані банальність та еkleктику не як вади, а, навпаки, як достоїнства скорикового «Мойсея», стверджуючи, що «композитор зумів повернути весь цей строкатий спектр в одне русло, цікаво і цілісно поєднати різнопланові знаки і віднайти свою точку опори» [176, с. 127], і що це – «професійно написаний твір, у ньому є експресія, є краса і виразність» [там само].

У висновках опонентка апелює, з одного боку, до музичної історії («в тій-таки банальності, та ще й у дуже багатьох подібних до рецензентки виразів, постійно звинувачували і Чайковського, і Пуччіні, і ще багатьох видатних митців» [176, с. 126]), а з другого – до людського фактора, припускаючи, що подібна оцінка музики Скорика «засвідчує глибоку заздрість осіб, яким не вдалося досягнути заслуженої популярності та пошани, – не важливо, в якій сфері». В силу інших завдань Лідія Мельник не аналізує цієї полеміки з погляду інструментарію, прийомів, технік і стратегій, а лише порівнює обидва тексти з погляду якості його аналітичної частини: «Перша авторка (...) в даному випадку головну «проблему» вбачає в художньому рівні самого твору М. Скорика (...) При цьому для дотримання усіх законів аналітичної статті вона звертається за коментарями до компетентних осіб, та навіть використовує фрагменти наукових праць. Однак її власний аналіз (...) не позбавлений профанації, рис «бекмесстерства», породженого відсутністю відповідних аналітичних навиків (...). Послугується коментарною частиною (влучно використавши в її якості цитати із зарубіжних газет) і опонент Марти Гартен-Люни Галас, музикознавець Любов Кияновська. Нескладно відчитати головну мету її публіцистичного виступу – він скерований виключно на захист твору М. Скорика (...) [176, с. 129]. Слід зазначити, що дослідниця розглядає цей випадок з погляду феномену цікавого у теорії музичної журналістики, а тому функцію подібних явищ вбачає у тому, щоб бути «однією із дієвих форм привертання суспільної уваги до мистецького явища» [176, с. 121].

Приведемо приклад медійної полеміки іншого типу: об'єктом стало не мистецьке явище, а сама музична історія, тоді як ключовим питанням виявилось право музичного критика її, історію, оцінювати і коментувати. Мова про статтю Олени Зінькевич «50 років тому...» у столичному журналі «Сучасність» від 1998 року [139], що присвячена річниці жданівської постанови «про оперу «Великая дружба» В. Мураделі (лютий 1948 р.). Авторка вперше публікує архівні стенограми заходів Спілки композиторів України того часу (збори, пленуми, з'їзди), що були спрямовані на «боротьбу» із так званим

«формалізмом» в українській музиці. Рефлексивність у висвітленні тієї реальності, супровідні, подекуди емоційні репліки і коментарі до наведених висловлювань реальних людей – все це дозволяє назвати цю публікацію *критичною документалістикою*.

Майданчиком полеміки стало не одне видання, а відразу декілька: обурені відгуки на цю статтю послідували у газетах «Літературна Україна», «Культура і життя», «Дзеркало тижня» та ін. Наприклад, авторка статті у «Дзеркалі» пише, що «історик не повинен, не може, не має права ані в моральному, ані в науковому сенсі виступати звинувачувачем», що «ми можемо тільки констатувати тенденції епохи, всередині якої люди діяли і ставали «жертвами» і «катами» зовсім не із власної волі, а за логікою того, що відбувалося» [262]. Щоправда, О. Зінкевич у своїй статті виступає не як історик в строго-науковому сенсі, а, радше, як критик історичного процесу конкретного періоду, проектуючи його наслідки і на сучасний музичний процес.

Отже, можна констатувати:

- полеміка про музику і музикантів – нечасте явище в українській пресі 1990–2000-х;
- вона може реалізуватися як в одному виданні, так і в декількох;
- об'єктом полеміки може бути мистецька подія, історичний процес, постать;
- полемічна стаття може набувати рис рецензії, уособлювати собою жанр критичної документалістики із авторськими коментарями, нагадувати директивну статтю тощо.
- теми, які стають предметом публічної полеміки, торкаються тих чи інших суспільних норм, традицій, авторитетів, стереотипів, а, отже, вказують на «проблемні зони» культури епохи.



## Висновки до розділу 1

Однією з тенденцій української музичної критики 1990–2000-х років є її саморефлексивність (у вигляді проблемних статей у пресі, авторами яких є самі критики). Це трактується нами як свідчення зрілості критики, високого кадрового потенціалу. Водночас, поширена думка про її занепад видається надто узагальненою.

Критика чутливо реагує на динаміку музичного процесу. Так, подібність спілчанських фестивалів сучасної музики із колишніми пленумами, домінування хрестоматійних творів над музичними новинками у репертуарі Національної філармонії та Національної опери України, нейтралізація ефекту класичного «шлягера» шляхом оригінальної його виконавської інтерпретації (приклад Конкурсу Горовиця), ідеологізація та деідеологізація постаті композитора Миколи Лисенка в контексті його ювілеїв, полеміка з приводу негативної рецензії на оперу Мирослава Скорика (характерна для українських реалій «недоторканість» музичних авторитетів), або спроб критичної оцінки музичної історії – все це факти музичної критики, які дають нам інформацію для роздумів про тенденції у музичній культурі України досліджуваного періоду.

Форми музичного життя, проблеми, тенденції впливають на жанрові пріоритети музичної критики, домінування одних жанрів над іншими. В епоху фестивального буму одним із найпоширеніших жанрів є фестивальний огляд. Один із найпрестижніших українських конкурсів, Міжнародний конкурс піаністів пам'яті Володимира Горовиця, провокує інтерес до постаті й біографії Горовиця, відповідно, цей інтерес проявляється через появу великої кількості творчих портретів піаніста. Національна філармонія в силу своєї репертуарної і гастрольної політики провокує той факт, що рецензія на філармонічний концерт почасти містить ознаки репортажу (у центрі уваги – виконавець, його виконавська манера та поведінка на сцені, реакція публіки), включає елементи інтерв'ю з виконавцем, а то й зовсім перетворюється на

інформаційну замітку. Корпус текстів про Національну оперу умовно можна поділити на три основні групи: рецензії на оперні спектаклі, іміджеві публікації про оперних співаків та статті про проблеми театру. «Ювілейні» реакції в пресі в жанровому відношенні можуть бути найнесподіванішими, включаючи наукову публіцистику, епістолярний жанр, мемуаристику, хроніку, а навіть некрологи, але найпопулярнішим жанром в цьому зв'язку залишається ювілейний портрет. Нарешті, полеміка – жанр не вельми популярний, але цікавий з того погляду, що виконує функцію своєрідного барометра культури, вказуючи на найбільш чутливі її зони.

## РОЗДІЛ 2

### ФОРМАТ ДРУКОВАНОГО ВИДАННЯ ЯК ФАКТОР ЖАНРОУТВОРЕННЯ В КРИТИЦІ

#### 2.1. Поняття формату друкованого періодичного видання

У 1990-ті роки слово «формат» (від лат. format – зовнішній вигляд, оформлення) набуло особливої популярності у медійній сфері. Формат як термін поліграфії означає розмір друкованого листка. Проте у другій половині ХХ століття відбулася еволюція початкового змісту поняття.

2009 року на кафедрі стилістики Московського державного університету ім. М. В. Ломоносова відбувся семінар, присвячений проблематиці формату, а результати цього семінару викладено в мережу Інтернет [174]. Ось основні тези цього семінару:

1. Історичний смисл активізації поняття формату у пострадянському просторі 90-х і еволюція його значення пов'язані із прагненням професійної свідомості до впорядкованості, пошуку втрачених професійних орієнтирів, стандартів. У практиці слововжитку редакторів ЗМІ та журналістів слово «формат» практично замінило популярне в радянські часи слово «ідеологія»: раніше у стосунку до певного тексту говорили «ідеологічно неприйнятний», а тепер кажуть: «неформат».

2. Як поняття медійної сфери, формат вказує на набір певних правил, які формують образ ЗМІ, його стандарт. Поняття стандарту друкованого ЗМІ охоплює цілий комплекс понять: це і тип ЗМІ, і розмір та об'єм, і форма власності, і періодичність виходу, і територія й канал розповсюдження, і традиції видання (стилістичні, правописні), і тематично-жанрові пріоритети, і контингент авторів та читачів. Тож формат ЗМІ – це «сукупність параметрів елементів, що складають контент і визначають особливості його подачі».

3. Співвідношення понять жанр і формат, які інколи вживаються як синоніми, пояснюється як відповідність параметрів тексту (тема, предмет,

домінуюча функція, метод, обсяг та ін.) конкретній комунікативній ситуації його реалізації.

Отже, формат – багатозначне поняття, воно може означати і розмір друкованого видання, і спосіб організації комунікаційного процесу, і сукупність правил, утверджених в системі певних конвенцій.

Актуальною проблематика формату є й у сфері музичної критики. У підручнику з критики Олена Зінкевич і Юрій Чекан вживають слово «формат» у розумінні розміру газети чи журналу (A2, A3, A4 etc.) і відзначають, що певний формат газети (меншою мірою – журналу) зумовлює специфіку видання й корегує жанрові пропозиції музичного критика [142, с.241–247]. Наприклад, газети формату A2, на відміну від газет формату A3 (таблоїдів<sup>18</sup>), зазвичай є аналітичними за своєю спрямованістю.

Лідія Мельник зауважує, що формат видання впливає на вибір тем, що формують зміст видання: «На первинний відбір інформації найбільший вплив мають т.зв. типоформуючі ознаки ЗМІ, передовсім якісного і кількісного характеру: зміст та аудиторія. Ознаки ці динамічні, найбільш чутливо реагують як на суспільні колізії, так і на запити реципієнтів. Суттєву роль у первинному відборі відіграє не лише прийняті статут чи редакційна політика видання, але й – набагато більше – і такий суб'єктивний чинник як уявлення керівництва редакції: власників, адміністрації, головного редактора чи редакційної політики (так званих *gatekeepers* – «воротарів новин»), а також низка критеріїв політичного та економічного характеру» [176, с. 92].

Крім вибору теми, формат видання може обумовлювати наступні параметри тексту:

1. **Обсяг.** Він може коливатися від 500 до 15 000 друкованих знаків. Наприклад, для газет «Голос України», «Хрещатик», «Вечірній Київ», де на шпальту поміщається до 10 тисяч знаків (без ілюстрацій), нормою є публікації від 2 до 5–6 тисяч друкованих знаків, якщо це інтерв'ю, воно може займати і всю шпальту. «Дзеркало тижня», «День», «Киевский телеграф» практикують

<sup>18</sup> Таблоїд (англ. *Tabloid*) – різновид «жовтої», бульварної преси зі спеціальним видавничим форматом (37–40 см x 27–30 см), розрахований на масову аудиторію.

публікації більшого обсягу – від 4–5 до 7–8 тисяч знаків. Тип верстки вказує на напрямок розміщення тексту – горизонтальний чи вертикальний (звідси – колонка). Журнали, якщо це культурологічні чи літературно-мистецькі часописи («Критика», «Сучасність») зазвичай, публікують об'ємні розгорнуті тексти до десяти і більше друкованих символів.

**2. Масштаб аргументації.** Залежить від обсягу тексту і самої теми. У щоденній пресі, де обсяг текстів невеликий, аргументація зазвичай тезисна, стисла. Тоді як у аналітичних тижневиках, спеціалізованих журналах певна тема може бути поданою більш детально, із низкою аргументів, прикладів, проведенням паралелей тощо. Журнали загалом є полем для маневру, де автор може дозволити собі і ретроспективний ухил, і (задля посилення емоційного ефекту) ліричний відступ.

**4. Лексика.** Спеціалізовані видання послуговуються професійною термінологією (слова «додекафонія», «стакато», «форте», словосполучення «темброва драматургія», «риторичні фігури» звично бачити на сторінках фахового музичного видання), тоді як загальноінформаційна преса, як правило, спеціальної музичної термінології уникає. Низка видань («Критика», «Книжник-Review», «Четвер», «І») використовують так звану модерну лексику: «інтертекстуальність», «візії», «постмодерністська свідомість» і т. ін. Видання, розраховані на молодіжну аудиторію (як от, журнал «Галас»), можуть вживати жаргонну лексику, сленг («прикольний», «фішка», «психодел», «крутняк» і т. ін.).

**5. Правопис.** Більшість видань дотримуються чинного в Україні правопису. Проте деякі з них, наприклад, «Критика», послуговуються так званим новим правописом.<sup>19</sup> Особливості цього правопису описує у своїй статті Ксенія Харченко [239]:

а) закінчення *-и* у родовому відмінку іменників третьої та четвертої відміни: любови, радости, імени, відповідальности тощо.

<sup>19</sup> «Новий» правопис базується на основі так званого харківського правопису, прийнятого 1928р. [258]. Новітня його інтерпретація багато в чому залежить від позиції редакторів видання. Наприклад, специфічний правопис «Критики» неофіційно називають «дивничівкою» – за іменем випускового редактора Вадима Дивнича.

б) написання слів грецького походження – міф, кафедра, пафос – через «т» (від гр. літери  $\theta\eta\tau\alpha$  – тета): міт, катедра, патос.

в) написання іншомовних слів через *-ія*, замість *-іа*: матеріял, потенціял, геніяльній, діялог.

г) транскрипція іншомовних дифтонгів *ai*, *oi*, *ow* з допомогою ав – авдиторія, лавреат, кавзальний та ін.

д) відмінювання іменників із закінченням *-о* у іншомовних словах: перебував у гетті, музика до кіна.

**6. Тон письма.** Залежить від цільової аудиторії видання. Стриманий, почасти щоденниковий тон і виразна авторська інтонація характерні, до прикладу, для часопису «Критика». Діловитий, бойовий тон властивий газеті «Коммерсант», цільовою аудиторією якої є представники бізнес-сфери, політичних еліт. Легкість, невимушеність, розважальність на межі з анекдотичністю є ознакою викладу матеріалів в «Газеті по-українськи», скерованої до широких мас.

Формат видання впливає на специфіку подачі інформації. Порівняємо відгуки на одну й ту саму подію – концерт-відкриття 142-го сезону Національної філармонії України – у газетах «День» та «Дзеркало тижня». У програмі – Концерт Алемдара Караманова для фортепіано з оркестром №3 «Ave Maria» й «Симфонічні танці» Сергія Рахманінова у виконанні філармонічного симфонічного оркестру під орудою Миколи Дядюри та соліста Ігоря Четусєва (фортепіано). Як «День», так і «Дзеркало тижня» є виданнями аналітичного спрямування, проте у викладі матеріалів є нюанси. Текст у «Дні» можна визначити як коментоване повідомлення, хоч і досить об'ємне (понад 5 тис. зн.). На передній план виходить просвітницький момент: йдеться про постать самого Караманова, зроблено акцент на історії написання «Симфонічних танців» С. Рахманінова. Характеризуючи виконання, автор вдається до асоціативних інтерпретацій: «Оркестр у другому відділенні показав всю стихійну потужність цього твору. Музика така красномовна, що викликала

в уяві зримі картини: кружляло пекельне військо, мчали баскі коні...» («День», 2005. 22 вересня).

У відгуку газети «Дзеркало тижня» (2005. №37, 23–30 вересня) переважає критичне начало. Рецензент зосереджується, з одного боку, на концертній програмі, а з іншого боку – на її сприйнятті київською публікою: «Алемдар Караманов і Сергій Рахманінов – таку несподівану романтичну пару композиторів було запропоновано увазі аудиторії на першому вечорі сезону. Концерт для фортепіано з оркестром «Аве Марія» нашого кримського сучасника вже виконувався в цьому залі Володимиром Віардо, однак чомусь перспектива пробиратися до композиторського задуму крізь незвичну звукову канву привабила небагатьох. Порожніми спинками зал не з'яв, але й аншлагу не вийшло. А шкода – знайомитися з живими авторами корисно.

Особливої ваги афіші надавало ім'я піаніста Ігоря Четуєва, котрий, на жаль, став рідкісним гостем у наших краях (...)

Кримська (так і тягне додати – караїмська) морська музика в руках чуйного музиканта, у минулому – севастопольця, викликала неоднозначну реакцію професіоналів: одні лаяли за рахманіновську міць звука й широту розливу, інші захоплено казали, мовляв, ось воно, одкровення, молитовний катарсис. Але від правди не сховаєшся – переважна більшість публіки просто трохи розгублено аплодувала музикантам, дещо втомившись від незвичних гармоній і безкінечних східних нотосплетінь».

Виконання Рахманінова і Караманова в одному вечорі автор іронічно називає «експериментом із публікою», адже київська публіка не звикла до таких поєднань. Є тут закид і на адресу адміністрації філармонії стосовно рідкості виступів на філармонійній сцені піаніста Ігоря Четуєва: «Не випадково на моє запитання, а чому ж так рідко заїжджає пограти на улюбленій колись сцені Ігор Четуєв, відповів із гіркотою: «Так я ж тут не потрібен...». Є й критичні зауваження стосовно виконання оркестром твору Караманова: «(...) духові соло в Караманові справді здатні були викликати сльози, ось тільки аж ніяк не задушевністю та лірикою, а дикою фальшю...».

Даний текст поєднує риси відразу кількох жанрів: репортажу, рецензії і критичної статті.

Отже, формат друкованого періодичного видання є одним із чинників жанру, зокрема впливає на такі параметри критичного тексту, як тема, напрямок інформації, підхід, тон письма й інтонація, масштаб аргументації, лексика, правопис та інші аспекти, які обумовлені особливостями цільової аудиторії видання. Можна сказати, що формат видання є фактором, що регулює здатність перетворення критичного тексту на *цільспрямовану* інформацію.

## **2.2. Огляд ринку музичної періодики**

### **2.2.1. Українські друковані ЗМІ.**

#### **Загальний огляд і основні тенденції**

Здобуття незалежності України у серпні 1991 року стало поштовхом для розвитку засобів масової інформації. Досі всі вітчизняні ЗМІ контролювалися державою (точніше комуністичною партією), існувала певна стала ієрархічна вертикаль.<sup>20</sup> На початку 1990-х було прийнято основне медійне законодавство [131], спрямоване на підтримку незалежних медій. Законом гарантувалися свобода слова і свобода друку, надавалося право громадським організаціям, приватним установам й навіть окремим громадянам засновувати нові ЗМІ. З'явилося дуже багато нових видань.<sup>21</sup> Преса стала особливо різноманітною.

Новим явищем у першу фазу посткомуністичних перетворень стала безцензурність медій.

<sup>20</sup> У радянській Україні преса утворювала вертикальну структуру, на чолі якої стояла всесоюзна газета «Правда», нижче – видання республіканських, обласних, районних партійних комітетів. На республіканському рівні дозволялися спеціалізовані видання, тоді як в областях було зазвичай по дві газети (загальна й молодіжна), а в районах – по одній [161, с. 179–180.].

<sup>21</sup> Навесні 1993 року в Україні було зареєстровано близько 3500 видань, тоді як на шостому році незалежності їх налічувалося вже 5497, з них газети – 4035, журнали – 1089. Для порівняння у всьому Радянському Союзі на початок перебудови виходило в сумі понад 5000 видань: 31 центральна газета, 163 республіканських, 97 газет автономних республік та областей, 715 міських, 3041 районна; за читацькою аудиторією: молодіжні – 132, для дітей – 30, з питань промисловості й будівництва – 8, транспорту – 51, сільського господарства – 9, літератури, культури і мистецтва – 18, фізкультури й спорту – 15, для вчителів – 18. Журналів виходило близько 1500 [151, с. 145-147.].



З іншого боку – із переходом на систему ринкових відносин преса (передусім приватної форми власності) виявилась особливо залежною від загального економічного стану в країні.

Після скасування державоцентричної медійної системи, наріжним стало питання засновництва ЗМІ. За цим критерієм Віталій Карпенко поділяє українську пресу на п'ять груп [151]:

- 1) Державні ЗМІ, тобто ті, власниками яких були владні структури.
- 2) Преса комерційних структур, переважно видання загально-політичного спрямування.
- 3) Незалежні ЗМІ, засновниками яких були журналістські колективи, творчі спілки.
- 4) Газети промислових підприємств (так звані «багатотиражки»), розраховані, як правило, не для продажу, а для безкоштовного розповсюдження.
- 5) Видання, зареєстровані приватними особами, нове за суттю явище, але за своїм інформаційним впливом, соціальними функціями це була, як правило, слабка преса.

Станом на 1993 рік найчисельнішу групу видань (27%) становила періодика державної форми власності, але, починаючи від 1996-го, лідерами на ринку за кількісними показниками стають видання комерційних структур (30,7 %) [151, с. 271].

Державні видання у переважній більшості були пострадянськими за суттю: ті ж традиції і форми роботи, ті самі кадри, комуністичну ідеологію часто змінювала ідеологія націоналістична, відбувалася лише підміна понять. Вони найважче піддавалися модернізації. «Легше було почати робити нове видання, ніж переробляти існуюче», – зауважує Роман Кабачій [147, с. 44].

Преса комерційних структур, трудових колективів намагалася йти в ногу з часом, але саме ця група видань опинилася в найскрутнішому становищі: джерелами існування таких ЗМІ була виручка від продажів, дохід від реклами, а також незначні добродійні пожертви. Інша тенденція – різке падіння

накладів, економія бюджетів загальноінформаційних видань нерідко за рахунок зменшення кількості публікацій на теми культури аж до закриття цілих відділів.

Однією з тенденцій медіа-ринку незалежної України є недовготривалість окремих друкованих видань.

Володимир Кулик поділяє вітчизняний газетний ринок на три основні групи [161]:

– таблоїди і напівтаблоїди (панівна група видань, що здобуває виняткову популярність: «Киевские ведомости», «Сегодня», «Факты и комментарии», «Газета по-українськи» та ін.);

– так звана «якісна» преса (газети «Дзеркало тижня», «День», «Киевский телеграф» та ін., які здобули авторитет у суспільстві, але не стали популярними серед широкої аудиторії);

– офіційні видання органів влади («Голос України», «Урядовий кур'єр», «Хрещатик» та ін. – вони посідали найстабільніші позиції в економічному плані завдяки дотаціям із державного бюджету).

Газети таблоїдної орієнтації пріоритетом своїх функцій зробили розважальність, вони публікували новини зі сфери криміналістики і приватного життя зірок шоу-бізнесу, практичні поради в руслі побутових проблем, гастрономії, астрології тощо. Таблоїди як правило приділяли увагу популярній культурі і дозвіллю (наприклад, рубрика «Что делать вечером» в «Газеті по-киевски»). Стосовно жанрових особливостей, то тут домінують інформаційні замітки, анонси та інтерв'ю.

«Якісні» видання зосереджувалися на проблемах суспільного життя, тенденціях і менше уваги приділяли приватному споживанню й дозвіллю, вони скеровані передусім на аналіз, коментар. Пріоритет тут має аналітична група жанрів – авторські колонки, статті, нариси, есеї, бесіди з відомими діячами політики, культури чи спорту, інтерв'ю-монологи. Саме цей тип видань став головним майданчиком ринку музичної критики.

Видання органів влади зосереджуються, відповідно, на її діяльності, багато газетної площі відводять публікаціям офіційних документів, законів. Але, наприклад, газета «Голос України» (редактор рубрики «Культура» – Віталій Жежера) постійно висвітлювала найбільші музичні події, зокрема фестивалі «Київ Музик Фест», «Музичні прем'єри сезону», «Два дні і дві ночі нової музики» [2].

Спільною тенденцією українських газет постраданського періоду В. Кулик вважає «переважання коротких текстів над довгими [161, с. 242].

Принцип «короткого тексту» почасти мав місце і стосовно музично-критичних текстів.

Як відзначає у своїй праці Оксана Голік, жанрова система журналістики зазнала трансформацій [110]. Дослідниця акцентує і на ієрархічних змінах всередині жанрових груп. У групі інформаційних жанрів, наприклад, звіт поступився місцем інтерв'ю та репортажу; серед аналітичних жанрів лідерами стають огляд та рецензія; із групи художньо-публіцистичних жанрів майже зникає з ужитку памфлет та фейлетон, натомість ледь не в мейнстрімі газетно-журнальної практики (надто на початку 2000-х) – есей (авторська колонка трактується у згаданій роботі як модифікація есею). Найуживаніші жанри, за спостереженням О. Голік, найактивніше вступають у взаємоперехідні процеси. Так, інтерв'ю привертає увагу різноманітними способами персоніфікації інформації, в результаті виникають такі його типи як інтерв'ю-монолог, інтерв'ю-діалог, різноманітні інтерактивні форми. З'являються такі жанри як огляд-репортаж, публіцистичний, нарисовий чи памфлетний огляд, стаття-фейлетон, рецензія-фейлетон, кореспонденція з репортажним початком, есей-колонка, нарис-розслідування, рецензія-анонс, рецензія-анотація та ін.

На основі реєстру періодики, здійсненого в рамках цієї дисертації (див. додаток А, таблиці №1, №2), можна зробити деякі висновки. Стосовно газетної періодики:

1. Кількісно газети формату А 3 переважають над газетами формату А 2, що розраховані в основному для вибагливих читачів, тих, які шукають в газетах не так розваг і порад, як аналітики і дискусій.

2. Лідерами ринку за кількісними показниками є газети суспільно-політичного спрямування.

3. У більшості газет будь-які музично-критичні тексти відсутні, що показово, і тільки окремі з них надають свою площу для матеріалів про музику.

4. На маргінесі медійного ринку залишаються спеціалізовані газети, присвячені питанням культури. По-перше, їх мало: андеграундна газета «Аут-Аудіотолока», офіційне мінкультівське видання «Культура і життя», місячник «Кур'єр муз», що вже 1993 року припиняє вихід, проіснувавши три роки, спілчанська «Українська музична газета», що виходить лише за передплатою. А по-друге – в силу великої амплітуди періодичности та відносно невеликих накладів вони практично непомітні на газетному ринку.

5. Майже 50% газет на медіа-ринку України – російськомовний продукт, але левову частку становлять двомовні видання (російська/українська).<sup>22</sup>

Стосовно ринку журналів:

1. В плані динаміки появи нових журналів перша половина 1990-х років означає підйом, а друга, навпаки, – спад із тенденцією до зменшення появи журнальних видань до 2005 року.

2. Кількісно приватні видання домінують над виданнями державної форми власности.

3. Лідером за місцем виходу журналів, зокрема мистецьких часописів, є Київ.

4. Саме в столиці виходять усі спеціалізовані музичні журнали.

5. Літературно-мистецькі часописи більш-менш розосереджені по всій території України: крім Києва, це Дніпро, Донецьк, Житомир, Івано-Франківськ, Львів, Сімферополь, Суми, Харків, Чернігів та інші міста.

<sup>22</sup> Віталій Карпенко відзначає тенденцію до «зросійщення» української преси. Наприклад, станом на 1996 рік україномовних видань зареєстровано 203, а російськомовних – 137, з них двома мовами видаються 345, дублюються 236 [151, с.271].

6. За параметром мови ринок журналів України тільки на половину україномовний (приблизно 55% видань), решта – видання російськомовні і ті, які виходять двома мовами (українська/російська).

Отже, процеси загального ринку друкованих ЗМІ незалежної України мають суперечливий характер. З одного боку – «свобода слова» і свобода друку, з другого – відсутність сприятливих економічних умов для розвитку ЗМІ; накладі одних видань (масових) зростають до непомірних чисел, а інших (гуманітарна періодика) – падають до мінімуму. Чимало видань лишилися пострадянськими за суттю, які неспроможні були задовільнити нові суспільні запити на інформацію. Видання, розраховані на масову аудиторію, домінували на ринку преси, і лиш окремі видання намагалися створювати якісний інформаційний продукт. Саме ці останні, однак, були основними майданчиками музичної критики. На маргінесі медійного ринку опинилися видання про культуру, фахові мистецькі часописи. Порівняно мала їхня кількість і недовготривалість свідчать про нерозвиненість цього сегменту ринку.

### 2.2.2. Спеціалізовані музичні часописи

В 1990-ті на початку 2000-х років в Україні в різний час виходило понад десяток друкованих музичних часописів.<sup>23</sup> Більшість із них проіснували недовго, виходили нерегулярно.

Серед них найстаріший – журнал «Музика». Занований ще 1923 року, він регулярно починає виходити після тривалої перерви від 1970 року. Від часу української незалежності цей часопис є органом Міністерства культури України, Національної Спілки композиторів України (НСКУ) і Національної всеукраїнської музичної спілки (НВМС). Головним редактором двомісячника від 1970 до 2003-го був Едуард Яворський, який передав пост правління багаторічній співробітниці редакції, музикознавиці Тетяні Швачко, а та, своєю чергою, – Ользі Голинській, яка очолювала журнал від 2010-го до 2015 року.

<sup>23</sup> Під музичними часописами маються на увазі як журнали, так і газети, присвячені питанням музичної культури.

Державна форма власности, залежність редакції від трьох організацій, спадкоємність традицій внутрішньої редакційної політики, яку провадили кадри ще радянської доби, – усе це певним чином відбилося на специфіці видання: за характером журнал залишився радянським, принаймні на початку 90-х його імідж в колі мистецької еліти був саме таким (див. пасквіль «В стилі «Му-» у газеті «Кур'єр муз» від 1991, №13, грудень).

Зміст часопису багато в чому обумовлений його цільовою аудиторією (в основному члени музичних спілок). У роздрібний продаж «Музика» не надходила,<sup>24</sup> але журнал можна було передплатити, долучившись до сталої референтної групи. Це призводило до деякої герметизації інформації (розповсюдження «серед своїх»), що породжувало таке явище як *корпоративність*.

Традиційними на сторінках «Музики» є огляди спілчанських фестивалів і конкурсів, портретно-біографічні інтерв'ю з музичними діячами, ювілейні портрети із характерною глорифікацією персонажа, його «обожненням» (написання слів «маестро», «людина» з великої літери) та пафосними трафаретними заголовками («Лицар музики», «Чарівник хорового співу», «Розмаїття палітри митця», «Його життя – подвиг», «Будитель національного духу» і т. ін.), хронікальні замітки, де лєвова частка – це інформація про події в регіонах. У журналі друкуються й рецензії на нові постановки в українських музичних театрах (критичні пасажі тут якщо і є, то вони дипломатично-обережні), проблемні статті. Рідше трапляються полемічні тексти. Серед них – стаття Олени Зінкевич «Музичний процес чи його імітація?» (1993, №1) про проблеми вітчизняної музичної науки, та відповідь на неї Марії Загайкевич («Конфронтація чи єдиний процес?», 1993, №6). Бурхливу реакцію викликала негативна рецензія Юрія Чекана «Осанна тестам?» на посібник-довідник для абітурієнтів (1994, №1): після публікації автори посібника виступили із «Відкритим листом музикознавцеві Юрію Чекану» (1994, №4). Резонансним виявився есей баяніста і композитора Володимира Зубицького «На тернистому

<sup>24</sup> Як відзначила Тетяна Швачко в приватному інтерв'ю авторці цієї дисертації, були спроби продажу журналу в кіосках «Союздруку», але через відсутність реклами, вузькість тематики ці спроби не мали успіху.

шляху» про стан і проблеми баянної школи в Україні (1992, №1), про що свідчать публікації-відгуки під такими заголовками, як «Чому упав престиж баяна?» (1993, №2), «Чи так піднімати престиж баяна?» (1993, №5), «Традиції слід поважати» (1995, №2). Але це – одиничні випадки, за п'ятнадцять років виходу журналу (69 номерів) таких матеріалів було небагато і вони для «Музики» є, радше, винятком. Натомість історичні нариси, суто наукові чи науково-публіцистичні статті (а навіть фрагменти книг й дисертацій) трапляються у кожному числі. Це свідчить про те, що «Музика» балансує між популярним журналом про музичну культуру і науковим збірником.

Дається взнаки дефіцит актуальних матеріалів, спрямованих на поточний музичний процес (наприклад, рецензія на оперу, постановка якої відбулася двадцять п'ять років тому: Ю. Станішевський. Чари моцартівської флейти. 1991, №6), а також брак авторів: ледь не в кожному числі – тексти Тетяни Швачко (Тетяна Олексієнко, Т. Мовчан – її псевдоніми). У журналі трапляються й передруки статей з інших видань.

Стосовно конфігурації музичних практик, що потрапляють в об'єктив видання: класична музика (передусім хорова і баянно-акордеонна), сучасна академічна музика (представлена в рамках оглядів фестивалів сучасної музики), опера, оперета, балет, «академізований» фольклор, українська естрада, дитяча естрадна творчість. Як видно, картина доволі пістрява. Значно рідше представлено рефлексії про такі явища, як рок-музика (стаття «Штрихи до великої проблеми» Юрія Чекана від 1994, №4, 5), рок-опера (стаття «Хай живе рок-опера!» Анатолія Матвійчука від 1992, №6; есей Геннадія Татарченка «Рок-опера: знайома незнайомка» від 1993, №4), джаз (огляд джазового фестивалю у Сумах Володимира Романка від 1994, №4; репортаж Олексія Когана на джазовий концерт від 1995, №5). Майже відсутні матеріали про електронну музику, сучасну експериментальну музику, автентичний фольклор, авторську пісню.

Дописувачами в основному є музикознавці. Характерна манера письма тяжіє до академізму, «науковости». Лідія Мельник авторів цього типу умовно

означає за принципом соціоніки як тип «Гансліка» і відзначає як плюси, так і мінуси таких публікацій [176, с. 96–97]. Серед плюсів – знання предмета, розуміння контексту, тоді як недоліком часто є виклад тексту, його нечитабельність: переобтяженість професійною термінологією, використання складних граматичних конструкцій, громіздкий синтаксис, прагнення писати у високому стилі, врешті, надмір суперлативів, зловживання штампами, канцелярит.

В цілому стиль журналу доволі консервативний, водночас, публікування матеріалів за принципом «все, що надходить до редакції» призводить до принципової чи вимушеної еkleктики.

Двійником «Музики» можна назвати кварталник **«Українська музична газета»** (головний редактор – Володимир Корнійчук). Часопис заснований 1926 року, а відновлений у першій половині 1990-х секретаріатом Всеукраїнської музичної спілки, що й виступила засновником. Це ще одне державне (чи, радше, напівдержавне) спеціалізоване музичне видання, яке виходить у Києві під патронатом Міністерства культури, почасти завдяки членським внескам представників Спілки. Як і «Музика», «УМГ» розповсюджується лише за передплатою серед представників спілки. Автори обох часописів часто є одними й тими самими. «УМГ» відрізняється від «Музики» ще більшим офіціозом: крім відгуків на музичні події, тут часто публікуються укази, постанови, звіти про з'їзди членів Спілки. Поза тим, газета була майданчиком, де здійснювався PR багаторічного Голови Спілки, керівника Національного хору ім. Г. Верьовки Анатолія Авдієвського (хвалебні статті про концертну діяльність маестро трапляються мало не в кожному числі, і за радянською традицією передовиць друкуються саме на першій сторінці).

Парадоксально, аде на шпальтах видання інколи друкуються матеріали, які не мають відношення до музики. Наприклад, розгорнутий (на цілу шпальту) життєпис Голови Правління Промінвестбанку України Володимира Матвієнка (2001, №1–2 (39–40)). Такі матеріали, на наш погляд, є прихованою рекламою, або друкуються на якихось інших засадах.



У жанровому відношенні газета надає перевагу хроніці, анонсам (хоча анонс виглядає недоречно у виданні із періодичністю раз на три місяці), а також друкуються тут інтерв'ю, ювілейні публікації, некрологи.

Зовсім іншу – альтернативну – модель, порівняно із «Музикою» та «Українською музичною газетою», представляють приватні музичні видання.

Одним із перших в незалежній Україні офіційно зареєстрованих приватних музичних часописів була газета «*Аудіо-толока*». Вона виходила двічі на місяць (від листопада 1993 по лютий 1996 року) і була присвячена українській естраді, зокрема надавала інформаційну підтримку переможцям фестивалю «Червона рута» [84]. Редактор газети – музичний журналіст і експерт у сфері рок і поп-музики Олександр Євтушенко, який в різний час був редактором також низки інших видань, присвячених рок і поп-культурі. Чорно-білий друк, характер текстів із використанням жаргонної лексики, сленгу, наявність карикатур – усе це нагадувало самвидавчі видання.<sup>25</sup>

З формального погляду у другій половині 1990-х років рух приватних музичних часописів активізувався. Але більшість видань (усі виходили в Києві) зникали мало не відразу після появи. Близько року проіснував журнал «**Luna**» (головний редактор – Олександр Рудяченко), сферою інтересу якого були «проблеми шоу-бізнесу, музичної політики і музичного життя». «**Музичний клуб**» мав на меті, за словами головного редактора Анжеліки Клеветової, «інформувати про події в музичному житті, аналізувати розвиток і стан шоу-бізнесу в Україні, піднімати рівень культури в державі» [158], та вийшло всього-на-всього одне число. Сім чисел випустив «**Новий рок-н-рол**» (головний редактор – Віталій Бардецький), який за зразок взяв популярний британський щомісячник «Select». Близько чотирьох років двічі на місяць виходила газета «**Музичний тиждень**», що згодом стала журналом (видавець – мистецька агенція «Територія А», znana своїм хіт-парадом кліпів виконавців української естради на телеканалі ICTV). Це видання орієнтувалося на

<sup>25</sup> Явище самвидаву у сфері рок-музики в Україні існує із середини 60-х. Одним із перших самвидавчих журналів України, присвячених рок-н-ролу, був журнал «Біт-Ехо», що виходив у Харкові від 1966 року, а за якийсь час під тиском радянської влади припинив свій вихід [126].

тінейджерів (яскрава обкладинка із зображенням співака чи гурту слугувала одночасно й постером), і висвітлювало переважно діяльність самої агенції та артистів, що з нею співпрацювали [84].

Яскравим проєктом виявився київський щомісячник «Галас» (1996–1998) на чолі зі згаданим Олександром Євтушенком. Журнал висвітлював події української поп-музики (рубрика «ReportАж»), писав про явища української рок-музики, друкував портрети найцікавіших виконавців і робив інтерв'ю з ними (рубрики «HeadЛайнер», «Стовпи», «ІнтерView»), рецензував новинки аудіо-ринку як української, так і зарубіжної музики (рубрика «AudioРевю»). «Галас» відгукувався на найбільші українські фестивалі популярної музики; представляв українських виконавців (серед них – Ірина Білик, Катя Бужинська, Марія Бурмака, ЕЛ Кравчук, Ані Лорак, Юлія Лорд, Андрій Миколайчук, Марина Одольська, Ганна Лев, Олександр Пономарьов, Катя Чілі, Ірина Шинкарук та інші).

Проукраїнська позиція видання засвідчена майже повною відсутністю матеріалів про російський рок. Винятком є репортаж із київського концерту Бориса Гребенщикова (№1, 1996).

На сторінках журналу висвітлювалися також події зі світу класичної та сучасної академічної музики (рубрика «PhilГармонія»), де постійними дописувачами були Олександр Москалець і Олександр Рибніков. Серед матеріалів цієї рубрики – репортажі з концертів оркестру «Perpetuum mobile» під орудою Ігоря Блажкова (1997, №9–10), цикл концертів «Роман Кофман та його друзі» (1997, №4), портрет композитора Леоніда Грабовського (1997, №1), рецензія на прем'єру «Ріголетто» Джузеппе Верді в Національній опері (1997, №2 (5) тощо.

Цільова аудиторія «Галасу» – молодь. Про це свідчать постери із зображенням молодіжних кумирів, вміщені у кожному числі. Журнал працював у специфічному форматі молодіжної тусівки. Найпоширенішим жанром був репортаж, що дає читачеві відчуття присутності на події. Принцип викладу матеріалів спрямований на інформативність та розважальність, а манера

максимально наближена до розмовної мови. Починаючи від третього числа, впроваджено рубрику «Словник музичного сленгу».

«Галас» випустив тринадцять чисел і 1998 року припинив свою діяльність.

Навесні 2000-го у Києві виходить перше число журналу «**Nota**». Заявлена періодичність – раз на квартал, але часопис виходив нерегулярно. Головний редактор – джазовий критик і музичний оглядач В'ячеслав Криштофович-молодший. «Ноту» вирізняє оригінальний дизайн (обкладинка із матовою поверхнею має форму конверта вінілової платівки). Юрій Чекан у своїй рецензії на кілька перших чисел журналу відзначає: «Нота» абсолютно не прагне механічно відтворити реальну ситуацію звукового середовища сучасності. Натомість – вона формує певний віртуальний музичний простір, у якому смакові уподобання головного редактора, В'ячеслава Криштофовича-молодшого, вирішують усе. Жодного місця попсі. Ніяких «хіт-парадів», «гарячих сімок», (десяток, двадцятки). На першому місці – джаз і рок у різних своїх виявах, за ними у системі цінностей – творчість сучасних композиторів академічної орієнтації і, наостанок, класика» [142, с. 298–300].

Про місце джазу у цьому журналі можна судити вже на основі змісту одного числа (2000/№4): із п'ятнадцяти публікацій – п'ять присвячені джазу.

Крім відгуків на поточні джазові події, інтерв'ю із музикантами, журнал розповідав історію світового джазу, публікував портрети знакових постатей і колективів. Постійним автором видання є Олексій Коган, знаний джазовий критик і ведучий багатьох джазових фестивалів.

«Nota» відгукується на концерт авангардного ансамблю «Страсбурзькі перкусії» (Les Percussions de Strasbourg), що відбувся у Києві навесні 2001 року (у «Музиці» та «Українській музичній газеті» про ці гастролі немає інформації). Емоційну атмосферу вечора намагається передати у своєму репортажі головний редактор видання: «...Звук був просто ідеальним. Вражаючим. Приголомшливим. Адже вже за кілька хвилин після початку музики зал фізично почав заводитися. «Заводилася» не публіка, а саме приміщення. Уявіть,

як шестеро людей на ксилофонах, маримбах та вібрафонах (...) потроху нагнітають звук майже з нуля до тієї точки, коли усе вступає в резонанс одне з іншим і навколо тебе все просто вібує. І це, знову ж таки, «вібрація» не лише у метафізичному значенні, і ти знаєш, що усе коливається не лише навколо тебе, а в кожному кутку залу. Ба й навіть за лаштунками» [52, №2].

Жанровий діапазон журналу традиційний – портрети, інтерв'ю, репортажі, рецензії, хроніка. Водночас, автори намагаються шукати нетрадиційних підходів. Наприклад, подвійний портрет композитора Олександра Скрибіна до 85-ї річниці смерті і поп-гурту «Скрибін» (2000, №2). Автори, Галина Пивоварова і Таня Шамшетдінова, не проводять паралелей між двома явищами, але прагнуть звернути увагу читача на цікаву «риму історії», що дозволяє дещо по-іншому поглянути на обидва феномени.

Слід звернути увагу на яскраві заголовки: «Фестиваль екзистенційної непокори» (про фестиваль «Рок-екзистенція»), «Прогресивний декаданс, або Новий етап постмодерного смутку (портрет Патрисії Барбер), «Рюд Лангор. Призабутий геній, або Інтелігентське подолання сатанізму (портрет композитора Рюда Лангора), «Примарне світло місячних багать» (портрет Арнольда Шенберга), «Випробування аорти на міцність. Хроніка джазового бомбардувальника» (про концерт польського джазу в Києві), «Язичницький ритуал для інтелектуалів» (про концерт ансамблю «Страсбурзькі перкусії»), «Голос з того світу» (інтерв'ю з лірником, кобзарем Тарасом Компаніченком). Це свідчить про намагання журналу вибудувати комунікаційну стратегію щодо свого читача.

Журнал проіснував майже чотири роки, випустивши п'ятнадцять чисел. Улітку 2004-го перейшов у електронний формат, а за якийсь час зовсім припинив діяльність.

Із червня 2003-го в Києві виходив журнал про сучасну електронну музику «Аутсайдер». Це самвидав і «журнал одного автора» (більшість статей написані головним редактором, Романом Піщаловим). Тут вміщувалися рецензії, статті, інтерв'ю з музичними гуртами, короткі есеї, переклади пісень

тощо. До журналу додавався компакт-диск із записами чотирьох пісень рок-гурту «Щастя», формації, що виконувала альтернативну музику (українською і англійською мовами) у дусі Pixies, Sonic Youth, Velvet Underground, My Bloody Valentine та інших команд. У подальших номерах містилися рецензії на новинки музичного ринку, статті про музичні гурти. Лівову частку публікацій становлять передруки, утім, починаючи від четвертого числа, усе більше оригінальних матеріалів. Є й тематичні номери – присвячені одній групі чи одному виконавцеві. На сторінках журналу є рубрики, присвячені огляду книг, журналів та інтернет-ресурсів про музику. Розповсюджувався часопис у Києві та Дніпрі. Доступною була й електронна версія. «Аутсайдер», попри те, що він був нішевим маргінальним виданням, проіснував п'ять років, останнє число вийшло у грудні 2007-го.

Від початку 2000-х ще один спеціалізований часопис виходить у Севастополі, **«Регентское дело»**: російськомовний «духовно-музичний журнал для півчих і регентів української православної церкви». Втім, занурений не так у музику, як в релігію, він не уявляє собою особливого музикознавчого інтересу.

Отже, беручи до уваги кількість регулярних часописів, які були реально присутніми в обігу, короткочасности виходу більшості з них, говорити про справжній рух вітчизняних музичних журналів нібито не випадає. Осередком музичних журналів був Київ. Найстабільніші позиції в силу дотацій із державного бюджету посідали двомісячник «Музика» і кварталник «Українська музична газета», які виходять до сьогоднішнього дня. Але вони не були представлені на «великому» ринку преси і нового читача не шукали. Ті ж кілька приватних журналів, які намагалися змінити ситуацію, проіснували недовго. Символічно, що більшість із них були присвячені популярній музиці, зокрема рок-культурі.

Водночас, якісного спеціалізованого музичного часопису штибу польського журналу «Ruch muzyczny» чи німецького «Musik Texte» в Україні так до сьогодні й не з'явилося.

### 2.2.3. Літературно-мистецькі і культурологічні видання

Наразі не існує досліджень, які б відрефлектовували музичну проблематику в контексті української періодики про культуру. Відсутні й теоретико-методологічні розвідки, які би були присвячені аналізу цього сегмента ринку друкованих ЗМІ. В одній із праць видання про культуру пропонується типологізувати за наступними ознаками: тип видання (газета/журнал), характер викладу, обумовлений цільовою аудиторією (спеціалізовані/вузькоспеціалізовані), засновник (державні/приватні), цільове призначення (літературно-мистецькі, культурологічні, освітні, наукові та ін.), періодичність, наклад [153]. Втім, українська гуманітарна періодика має свою специфіку. Доволі умовним є поділ на газети і журнали, адже, наприклад, часописи «Критика» і «Книжник review» є газетами за суттю, але виходять у форматі журналу. Відносним є й критерій періодичности, оскільки більшість видань виходили нерегулярно.

Найчисельнішу групу серед українських гуманітарних журналів становлять літературно-мистецькі (літературні) журнали. В 1990-ті на початку 2000-х в Україні в різний час виходило понад сорок літературних журналів, причому цей ринок був відносно збалансованим територіально: Київ, Дніпро, Донецьк, Житомир, Івано-Франківськ, Кривий Ріг, Львів, Сімферопіль, Суми, Харків, Чернігів та ін. Певна частина журналів видавалася ще з радянських часів (видавець – Спілка письменників України), а частина – нові, засновані приватними організаціями.

Гуманітарні журнали приватної форми власності виявилися найбільш економічно незахищеними. Вони виходили невеликими накладками, переважно нерегулярно; журнали часто перетворювалися на альманахи. Більшість із них після недовгого виходу припиняли свою діяльність.

Літературний критик Ігор Бондар-Терещенко розрізняє чотири умовні групи мистецьких часописів цього часу: «спілчанські журнали» (журнали творчих спілок, які лишалися державними чи напівдержавними, видавалися

переважно старими кадрами, і складно піддавалися модернізації: «Березіль», «Вітчизна», «Дзвін», «Донбасс», «Київ» та ін.), «глянцеві журнали», які намагалися відповідати новим вимогам часу, серед них найхарактерніший – «Art-Line»), так звані «журнали-примари» (виходили спорадично і нерегулярно, залежно від наявності джерел фінансування: «Плерома», «Гієна», «П'ятсот» та ін.), «метафізичні журнали» (які ставили перед собою надто амбітні завдання, неадекватні українській дійсності, і були принципово не масовими – «Візантійський ангел», «Многоточие», «Новый круг», «Самватас») [101]. Вже сама ця типологія, в основі якої немає якогось одного критерію (в одному випадку це – засновник, в іншому – зовнішній вигляд видання, у третьому – особливості виходу, в четвертому – зміст) вказує на неструктурованість даного сегмента журнального ринку.

Проблемою українських літературних журналів, як зауважує літературознавець і критик Тарас Шумейко, стала неспроможність редакцій після процесу деідеологізації виробити власну чітку програму, звідси – недиференційованість видань: брак спеціалізації, індивідуального стилю, еkleктичність змісту, ротація одних і тих самих авторів у різних журналах, втрата естетичної актуальності, злободенності, натомість – «летаргійний наліт». Все це робило їх нецікавими, що впливало на дистрибуцію (більшість журналів у роздрібний продаж не надходили, видавалися «для внутрішнього вжитку», утім, їх можна було передплатити) [257].

На думку літературної оглядачки Інни Булкіної, в Україні «немає сенсу в літературному (а тим паче – в літературно-критичному) журналі там, де немає літературної ситуації як такої. Будь-яка літературна і – ширше – культурна ситуація передбачає певну інфраструктуру, журнали – лише її частина» [103].

Стосовно матеріалів про музику, то у більшості літературно-мистецьких журналах вони або зовсім відсутні («Бурсацький спуск», «Дикое поле», «Літературний Чернігів», «Основа», «Перевал», «Буковинський журнал», «Крила», «Многоточие», «Січеслав» та ін.<sup>26</sup>), або ж з'являються спорадично

<sup>26</sup> У деяких з них трапляються публікації нотних текстів (мелодій) авторських пісень композиторів-аматорів.

(«Авжеж», «Березіль», «Брега Тавриды», «Вітчизна», «Дніпро», «Київ», «Четвер» та ін.). Приведемо статистику співвідношення кількості випусків і кількості музичних публікацій у них (на прикладі добірки десяти найпопулярніших українських літературних журналів):

**Таблиця 2.1.**

**Статистика публікацій про музику  
у літературно-мистецьких журналах**

| <b>Назва журналу</b>         | <b>Кількість випусків</b> | <b>Кількість публікацій про музику</b> |
|------------------------------|---------------------------|--|
| <i>«Авжеж»</i>               | 94                        | 1                                      |
| <i>«Березіль»</i>            | 167                       | 2                                      |
| <i>«Вітчизна»</i>            | 84                        | 1                                      |
| <i>«Дзвін»</i>               | 100                       | 41                                     |
| <i>«Дніпро»</i>              | 80                        | 6                                      |
| <i>«Донбасс»</i>             | 21                        | 1                                      |
| <i>«Київ»</i>                | 108                       | 28                                     |
| <i>«Кур'єр<br/>Кривбасу»</i> | 123                       | 7                                      |
| <i>«Світо-вид»</i>           | 28                        | 3                                      |
| <i>«Сучасність»</i>          | 138                       | 20                                     |

На початку 1990-х Юрій Чекан зауважує дефіцит на сторінках українських літературно-мистецьких журналів матеріалів про сучасну музику, пояснюючи це, з одного боку, відсутністю традиції, а з другого – відсутністю інфраструктури (серійні концерти, нотні видання, аудіо-записи та ін.): «Редакторів літературно-мистецьких журналів можна зрозуміти. Над ними тяжіє інерція негативної тенденції: читач не звик бачити на шпальтах газет та сторінках журналів матеріали про сучасну українську музику. Та й музику цю він здебільшого почути не зможе: традиції відвідування концертів призабуті; уміння почути-зрозуміти серйозну концепційну музику – також; платівок із записами українських композиторів обмаль. Перед музикознавцями та ж проблема: як вести розмову про невідоме читачеві? (...) Адже навіть нотна публікація (уявімо собі таку утопію) ніякого враження про музичний твір у



сучасного читача літературно-мистецького журналу не створить. Не створить насамперед внаслідок тотальної музичної безграмотности». [243, с. 99].

Із появою в Україні фестивалів сучасної музики загальна музична ситуація дещо змінилася. Проте постійних музичних рубрик у більшості мистецьких журналах так і не з'явилося.

Інша тенденція – далеко не всі наявні тексти про музику у літературних журналах є власне музично-критичними текстами. Це й хроніка, і белетристика, і псевдофілософська чи псевдонаукова есеїстика («Дзвін», «Українська культура»), суто журналістські публікації, тексти довідково-енциклопедичного характеру, так звані «інформаційні» статті («Київ», «Українська культура»), мемуаристика («Кур'єр Кривбасу», «Collegium»), а навіть новелістика (некрологи-новели пам'яті Джона Кейджа і Олів'є Мессіана в журналі «Самватас» від 1993/94, №9), зокрема науково-історичні, джерелознавчі, науково-публіцистичні розвідки, як і тексти, жанр яких точно визначити доволі складно (як от, стаття Ізалія Земцовського «Человек музицирующий – Человек интонирующий – Человек артикулирующий» в журналі «Новый круг» від 1992, №1).

Прикладом журналу, де науково-публіцистичні тексти переважають над музично-критичними, є «Сучасність», один з найбільш статусних літературних часописів, популярність якого (вельми відносна) обумовлена історичними обставинами. Перенесення 1991 року редакції зі США до Києва (В 90-і «Сучасність» є виданням Української всесвітньої координаційної ради та Республіканської асоціації українознавців) зробило цей журнал основним інформаційним містком між представниками української діаспори та найавторитетнішими дописувачами «материкової» України. Журнал позиціонує себе як «щомісячний часопис незалежної української думки», окреслена тематика – література, наука, мистецтво, суспільне життя. Музика представлена у розділі «Мистецтво». Зі 138 випусків журналу періоду 1992–2004 років музичні публікації трапляються лише в 20-ти, від однієї до трьох щороку. Із них: хронікальна замітка – 1, інтерв'ю – 1, портрет – 2, проблемно-

аналітичний есей – 1, фестивальний огляд – 1, критичний нарис – 2, наукова публіцистика – 10.

Серед музично-критичних матеріалів «Сучасності» на особливу увагу заслуговують розгорнуті, опубліковані у двох випусках поспіль, нариси Вірко Балея про нову українську музику (1994 №2 і 1994 №3). За жанром їх можна визначити як есеїстичні нотатки, що містять роздуми автора про характер української музики, а також портрети композиторів-авангардистів 1960-х – Віталія Годзяцького, Леоніда Грабовського, Володимира Губи, Володимира Загорцева, Валентина Сильвестрова та ін. Цінність балеєвої публікації зокрема у тому, що вона є відрефлектованим поглядом на український музичний процес людини «зі сторони», представника української діаспори.

Місце для публікацій фахових музично-критичних статей надавав також журнал «Світовид», що видавався у Києві в 1990–1999 роках Київською організацією спілки письменників України, Спілкою театральних діячів України та Нью-Йоркською групою. Як і «Сучасність», «Світовид» вирізнявся проукраїнською позицією, ангажував авторитетних дописувачів серед української діаспори та «материкової» України. У перші роки виходу це був один із найпомітніших журналів вітчизняного літературно-мистецького процесу.

В цьому контексті слід згадати й «Критику», видання, що позиціонує себе як «інтелектуальний часопис аналітичної есеїстики, публіцистики та рецензій». «Критика» виникла 1997 року за ініціативи професора Гарвардського Університету Григорія Грабовича за взірцем американського «New York Review of Books» та англійського «Times Literary Supplement». Крім книжкових оглядів, тут особливу увагу приділяють міждисциплінарним обговоренням проблем культури, їх поглибленому фаховому аналізу. Музичні публікації тут з'являються «дозовано», не щономера.

Особливу роль серед українських літературно-мистецьких журналів для розвитку музично-критичної думки відіграв часопис «Art-Line». Заснований в

Києві 1995 року (перший головний редактор – Ігор Чабан<sup>27</sup>). Музика від самого початку посіла тут рівноправне місце поруч з літературою, кіно, театром, візуальним мистецтвом, модою. Але якщо у перших числах домінують біографічні нариси про поп-зірок та інтерв'ю з діячами шоу-бізнесу (рубрики «Знай наших!», «Знайомство», «Бесіди зірок» та ін.), то згодом у журналі з'являються статті про класичну й сучасну академічну музику, авангард, рок-, джаз; пріоритетом публікацій стає аналітика, розширюється жанровий спектр за рахунок збагачення художньо-публіцистичної групи – аналітичні есеї і його різновиди, репортажі-фейлетони тощо. Новий етап розвитку музичної рубрики розпочався із приходом до редакції (кінець 1996 – початок 1997 рр.) музикознавця і музичного критика Юрія Чекана, який очолив журнал. Відтак видання змінює концепцію: із культурно-інформаційного стає культурно-аналітичним.

Деякі аспекти музично-критичної діяльності журналу проаналізувала Олена Білозерова [100]. Дослідниця звертає увагу на заміну у зв'язку з приходом Ю.Чекана віддільного розподілу матеріалів на рубрикаційний. Рубрика «Музика» відтепер має такі підрубрики: «Слово композитору», «Інтерпретація», «Дискусійна думка», «Концепція», «Саунд-світ», «Гороскоп» (портрети про музикантів в аспекті астропсихології музикознавиці Галини Побережної), «Фестивалі», «Конкурси», «Прем'єра», «Школа Арт-життя», «Арт-історія», «Арт-особистість».

Цікавою є рубрика «Слово композитору», де друкуються авторські колонки, по суті – есеї. Тут з'являються такі його різновиди, як есей-роздум, есей-сповідь, есей-розповідь та ін. Поштовхом розвитку есеїстики став також ініційований редакцією 1997 року конкурс музично-критичних робіт «Звуковий простір музики», в рамках якого найкращі есеї публікувалися на сторінках журналу.

---

<sup>27</sup> Ігор Чабан – випускник Донецького муз-пед.інституту, був солістом Держ. духового оркестру України (1979-87рр., 1990-95рр.), працював радником Національного центру мистецтв Міністерства культури республіки Куба (1987-89), в 1995-96 рр. очолював журнал «Арт-Лайн».

Редакція залучає до співпраці професійних музикознавців різних поколінь: Ніну Герасимову-Персидську, Олену Зінькевич, Любов Кияновську, Лідію Мельник, Олену Чекан, Олену Д'ячкову, Олександра Козаренка, Яну Іваницьку та ін.

Серед регіональних літературно-мистецьких часописів можна назвати «Дзвін» і «Кур'єр Кривбасу». Перший – державний, виходить у Львові, другий – приватний – видається у Кривому Розі і уявляє собою доволі успішний проєкт «товстого» літературного журналу на периферії із незмінним накладом 2000 примірників та незмінним головним редактором Григорієм Гусейновим. Зі 100 випусків журналу «Дзвін», які вдалося оглянути, майже половина (41) містять матеріали на музичну тематику (рубрика «Мистецька палітра»). Авторами виступають переважно львівські музикознавці. Жанрова палітра представлена трьома основними групами: науково-історичні статті («До історії «Союзу співацьких і музичних товариств» у Львові» (1999, №10-12), «До історії празького концерту Миколи Лисенка (2000, №2), «Микола Лисенко та Анатоль Вахнянин» (2000, №11-12)), біографічні портрети до ювілеїв національних класиків (Михайла Вериківського, Миколи Лисенка, Станіслава Людкевича, Бориса Лятошинського, Юлія Мейтуса, Петра Ніщинського, Левка Ревуцького, Дениса Січинського, із сучасників – Мирослава Скорика), а також – третя група – мемуаристика.

«Кур'єр Кривбасу» практично не виявляє інтересу до музичних проблем. Тут, щоправда, є рубрика «У кінці номера» (sic!), де вийшло кілька хронікальних заміток про музичне життя, наприклад, про звітну прес-конференцію Дніпровського театру опери і балету з нагоди ірландських гастролей (1995, №25). Поза тим, в одному з чисел опубліковано інтерв'ю з композитором Віталієм Кирейком, який родом з Кривого Рогу (1997, №69–70), а також у двох числах поспіль (1997, №73–74; №75–76) публікуються мемуари київського композитора Валерія Польового під назвою «Сповідь», в яких представлено цікаві факти як із власного життя митця, який був ув'язнений в

1950-і роки за «антирадянську діяльність», а також цікаві факти і з життя його колег, Бориса Лятошинського, Левка Ревуцького, Юрія Щуровського та інших.

Серед регіональних спеціалізованих видань виділяється «навчальний культурологічний журнал» «Зеленая лампа», що виходив у Сумах в 1996–1999 роках і мав наклад від 200 до 500 примірників. Засновник і головний редактор, Тамара Борисова, запрошувала до співпраці столичних музикознавців, серед яких – Ірина Драч, Олена Зінькевич, Любов Морозова, Рімма Сулім, Марина Черкашина, Юрій Чекан, Ніна Шурова. Тексти про музику опубліковані в рубриці «В мире искусства» (театр/кіно/музика/література/живопис). Це переважно культурологічні розвідки й наукова есеїстика: «Украинский парафраз на россиниевский сюжет», «Мусоргский и Флобер», «Демон Рубинштейна – Герман Чайковского (к вопросу характеристики «демонического героя»)» (1998, №1–2), «Культ теноров в контексте идеологического мифа», «Арнольд Шенберг. К проблеме творческого имиджа», (1999, №3–4), «Музыка как молчание» (2002, №1) та ін. Журнал також виступає ініціатором наукових культурологічних конференцій, де представлена й музична проблематика, а відтак тексти найцікавіших доповідей, адаптовані до журнального формату, друкуються на сторінках видання.

Дещо осібно стоїть щомісячник «Большая игра», який позиціонує себе як «журнал о человеке, его правах і возможностях». Виходив у Києві на початку 2000-х (відомо п'ятнадцять випусків за 2002–2004 рр). Музично-критичні статті тут публікуються щомісяця. Постійні дописувачі – музичні критики Володимир Лозовий і Олександр Москалець. Домінуючим жанром є портретний нарис. Героями статей є знакові постаті оперного мистецтва (Марія Гай, Магда Оліверо, Кетлін Феррієр, Федір Шаляпін, Наталі Штутцман), піаністка Марія Юдіна, композитор Андрій Волконський.

Інший різновид спеціалізованої періодики уявляє собою так звана інформаційна преса з питань культури. Серед таких видань – газета «Культура і життя» (заснована ще 1913 року, в радянські роки znana як орган Міністерства

культури УРСР, а із часу проголошення незалежності – Міністерства культури України), і газета – «Кур'єр муз», що виходила в Києві від 1990-го по 1993-й за підтримки Головного управління культури київського міськвиконкому (пізніше – Комітет мистецтв київської міської держадміністрації).

На особливу увагу заслуговує «Кур'єр муз», оскільки це була одна з перших спеціалізованих культурологічних друкованих ЗМІ нового типу, де постійно друкувалися також музично-критичні статті. Самоідентифікація – «інформаційне видання з питань культури» (пізніше – «хроніка мистецького життя м. Києва»). Головним редактором цього чорно-білого видання був театрознавець, критик, журналіст Сергій Васильєв. Перше число з'явилося у березні 1990 року. У редакційному маніфесті сказано, що читач тут знайде «усе про київські театри, концертні зали, вернісажі, музеї», «Кур'єр муз» замислювався як свого роду преїскурант для споживачів культури, що обіцяє інформувати «що, де, коли, як туди доїхати і як зателефонувати, і скільки заплатити». Але контент газети не обмежувався хронікальним жанром, тут мала місце і аналітика, і есеїстика. Газета планувалася як щотижнева, але по факту, починаючи від четвертого числа (досі – нерегулярно), виходила один раз на місяць. Матеріали тут друкувалися українською та російською мовами. До №10 включно поділу на рубрики не було, але структуру газети із числа в число формували матеріали про театральне життя, літературний процес, класичну, сучасну академічну музику, естраду, образотворче мистецтво. Починаючи від №11, з'являються рубрики: «Акцент», «Анонс», «Приватне життя», «Закулісний телеграф», «Театральна хроніка», «Музична хроніка», «Імідж», «Профілі», «Прем'єри», «Nota Bene», «Поле брані», «Сінематограф», «Виставки», «Концерти», «Автограф», «Витівки ефіру», «Міські сюжети» та ін.

Тематика музичної рубрики найрізноманітніша: концерти вітчизняних колективів і солістів (як іменитих, так і дебютантів), виступи гастролерів, постановки класичних, сучасних, зокрема дитячих опер, фестивалі сучасної музики «Київ Музик Фест» та «Музичні прем'єри сезону», рок-, поп-музика, джаз, творчі портрети сучасних митців та інтерв'ю з ними (композитори-

шістдесятники Валентин Сильвестров і Володимир Губа, диригенти Володимир Сіренко і Вікторія Жадько, рок-музиканти Олег Скрипка і Андрій Серета та ін.), порушується проблема статусу професії композитора, становище спеціалізованого видавництва «Музична Україна» тощо.

Стилю видання характерна есеїстичність. Виклад тексту нерідко ведеться від першої особи. Характерним також є розмиття жанрових кордонів, або їхні синтетичні форми: рецензія-фейлетон, репортаж-новела, інтерв'ю-монолог, есей-колаж, замітка-репліка і т. ін. Інформація часто подається нестандартно. Наприклад, початки: замість конкретики фактів, що повинно ввести читача в курс справи – що, де, коли – літературна інтрига у вигляді питання. Як от: «Чи багато в Києві людей, котрі захоплюються Моцартом більше, аніж футболом або політикою?». Або використання цитати у вступній частині: «Мне очень хочется, чтобы люди заметили, что я за существо. Только заметили непременно сами, без каких-либо хлопот с моей стороны...», – мечтала Золушка у очага в старом-старом кинофильме». Інколи тексти починаються в манері епістолярного жанру – як листи другу: «Ну, здравствуй», або «Любий мій!». Друкуються й матеріали, які містять гостру критику, або іронію. Наприклад, у рубриці «Поле брані» – пасквіль на журнал «Музика» під назвою «В стилі «Му-...» (№13, грудень 1991), або в цьому ж дусі – фейлетон «Раз, два, три, музыка молчи!» про постановку «Травіати» у джазовій інтерпретації (№6(19), серпень 1992).

«Кур'єр муз» співпрацював із критиками як старшого покоління (Ніна Шурова, Галина Степанченко, композитор Віталій Годзяцький), так і з представниками молодшої генерації (Світлана Мовчан, Вікторія Муратова, Марія Храпачова та ін.).

Умовно в окрему групу можна віднести так звану профільну, вузькоспеціалізовану пресу: з питань кіно («Вавілон», «Кіно-коло», «Кінотеатр»), театру («Театральна бесіда», «Український театр»), книжкового ринку й видавничої справи («Книжковий клуб плюс», «Книжник», «Книжник-review», «Книжковий огляд»). Музичні публікації тут якщо й трапляються, то

вони зазвичай пов'язані із генеральною проблематикою видань. Наприклад, у журналі «Вавілон», який видавала Спілка кінематографістів, – інтерв'ю з композитором Володимиром Губою про кіномузику (1992, №5–6); в журналі «Кіно-коло» – бесіда з композиторкою Аллою Загайкевич до виходу в прокат фільму «Мамай» з її музикою (2002, №15); «Кінотеатр» представляє творчий портрет кінокомпозитора Вадима Храпачова (1997, №1), спілкується з Мирославом Скориком на тему його роботи в кіно та співпраці із режисером Сергієм Параджановим (1999, №1); «Театральна бесіда» інформує про фестиваль оперного мистецтва імені Соломії Крушельницької у Львові (1997, №1), публікує портрет театрального композитора Олександра Радченка (1998, №1). У книжковій пресі час від часу зустрічаються рецензії на музичні видання. Серед текстів є як фахові огляди, так і суто журналістські замітки, спрямовані не так на зміст книги, як на її соціальний контекст.

Отже, музична критика в 1990-і – на початку 2000-х загалом була на маргінесі спеціалізованої періодики про культуру на українському ринку преси, лиш поодинокі видання включали її як системну практику в концепції власних редакційних політик. Але в основному музично-критичні тексти в гуманітарних журналах публікувалися спорадично.

Стосовно тенденцій, то в рамках літературно-мистецьких журналів можна констатувати перевагу наукової публіцистики над музичною критикою. Характерними явищами музично-інформаційного поля доби є жанровий синкретизм, жанрова дифузність.

#### **2.2.4. Громадсько-політичні видання**

В той час, коли більшість спеціалізованих музичних журналів України наприкінці 1990-х припинили свою діяльність, а культурологічні часописи виходили рідко й нерегулярно, маючи невеликі читацькі аудиторії, головними трибунами вітчизняної музичної критики стає громадсько-політична (або суспільно-політична) періодика. Порівняно зі спеціалізованими журналами, які



виходили раз на місяць чи раз на квартал, саме преса малої амплітуди періодичности (від щоденних газет до тижневиків) уможливила власне *мобільну* реакцію-відгук музичного критика на конкретну подію концертного життя.

Звичайно, далеко не всі суспільно-політичні часописи були відкритими до пропозицій музичного критика. Йдеться про відносно невеликий відсоток видань, що мали у своїй структурі відділи культури. Серед них – газети «Власть и политика», «Вечірній Київ», «Голос України», «Дзеркало тижня», «День», «Кієвлянінъ», «Київській телеграфъ», «Киевские ведомости», «Коммерсант-Украина», «Львівська газета», «Сегодня», «Столичные новости», «Поступ», «Правда Украины», «Україна молода», «Україна і світ сьогодні», «Час/Time», «Урядовий кур'єр», «Хрещатик», «Газета 2000», журнали «Політика і культура», «Российско-украинский бюллетень», «Україна» та інші.

Культура, як зауважує Володимир Кулик, – характерна тема «якісної» преси, типу газет «Дзеркало тижня», «День», що адресовані не так до широких мас, як до інтелігенції [161, с. 236]. Масова преса – преса таблоїдної орієнтації – теж висвітлювала культурні події («Сегодня», «Факты и комментарии», «Газета по-киевски» та її україномовний двійник «Газета по-українськи» та ін.). Різниця в тому, *як* подавалася така інформація. Поважні часописи тяжіють до аналітики, надають перевагу авторам, які є фахівцями у певній сфері культури. Масова ж преса звично обмежується суто інформаційними жанрами, відображає події чи діяльність окремих митців у контексті соціальному, нерідко занурюється у подробиці приватного життя персонажів, або дає рекомендації щодо культурного дозвілля. Цю роботу традиційно виконують журналісти культурного профілю чи звичайні рядові журналісти. Поза тим, різниця між темами в цій ділянці полягає в тому, що таблоїди пишуть головним чином про популярну культуру, тоді як «якісні» видання – також і про елітарну.

Суспільно-політичні українські ЗМІ, принаймні ті, де мали місце музично-критичні публікації, нерідко мають мішані формати. Прикладом газети-гібрида є заснована 1992 року щоденна газета «Киевские ведомости»,

яка у перші роки незалежності була однією з найпопулярніших українських газет. Формально вона мала таблоїдний формат, але не була класичним таблоїдом. З одного боку – їй притаманні легкий недидактичний стиль письма, увага до соціально-побутових проблем, наявність великої частки розважальних матеріалів, а з другого – вона проявляла інтерес до політико-правових питань, а також і до проблем високої культури, регулярно висвітлюючи події зі світу класичної музики, відгукуючись на концерти, наприклад, у київській філармонії (переважно це були репортажі, інтерв'ю, рідше – рецензії).

Схожий формат мала й «Україна молода», яка, крім рецензій на події зі сфери музичної класики, не цуралася світської хроніки із життя поп-зірок. Хоча, порівняно з «КВ», «УМ» мала істотно менші накладки.

Навіть у такій поважній газеті, як «Дзеркало тижня» можна побачити в рубриці «Культура» розважальне читиво (наприклад, інтерв'ю з Іриною Білик про її особисте життя від 1995, № 27).

Таким чином, змішуючи різні формати, видавці намагалися охопити різні групи читачів.

Одна з передумов зміни формату видання – зміна власника, головного редактора чи редакторів відділів. Приклад – «Киевский телеграф», газета, яка була відновлена 1994 року (власником виступив політик Андрій Деркач). Протягом перших десяти років виходу у газеті декілька разів змінювався головний редактор, змінювались і редактори відділу культури, відповідно, зазнавав трансформацій і формат видання. Це мало вплив на пріоритет періодичності інформації про музику та форми її подачі. Наприклад, у вибірці чисел газети періоду 2001–2002 рр. (головний редактор – Віктор Слезко, редактор відділу культури – Леся Ганжа), публікації про музику зустрічаються спорадично. Але 2003 року (головний редактор – Володимир Скачко) ситуація змінюється. «Культура» відтепер займає дві шпальти і структурується за темами кіно, театру, літератури, музики (класика/джаз). Газета реагує на найбільші події київського музичного життя (фестивалі, конкурси, концерти гастролерів, знакові дати тощо). Особливе місце посідає так звана виконавська

критика, тобто оцінка виконавської майстерності в рамках тих чи інших подій. Наприклад, огляди Міжнародного конкурсу молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця, рецензії на київські гастролі Володимира Віардо, концерти Наталії Гутман і Елісо Вірсаладзе, Михайла Плетньова, польського джазового музиканта Збігнева Немисловського та ін. Показово, що коло авторів в цей час формується майже виключно із професійних музичних критиків. Проте від 2004 року (відділи культури і суспільства поєднуються, інформаційним блоком керує Ірина Кононенко), дається взнаки тенденція до переваги матеріалів про популярну музику, джаз, тоді як тема класики зводиться до мінімуму. Переорієнтація відбувається й на інших рівнях – пріоритет аналітики поступається розважальній функції. Водночас, частина колишніх дописувачів «відсіюються», а частина продовжують працювати, адаптуючись до нового формату.

В цілому на сторінках київської газетно-журнальної періодики активно друкувалися викладачі НМАУ ім. П. Чайковського, передусім працівники і слухачі кафедри музичної критики, студенти і випускники музичної академії.

Слід зауважити, що концентрація фахових музично-критичних текстів випадає саме на столичну періодику. Регіональні видання, хоч і відгукувались на найбільші музичні події свого регіону (наприклад, одеська преса, як правило, не обходила увагою фестиваль «Два дні і дві ночі нової музики»), але у переважній більшості це були матеріали суто інформаційного, новинного характеру.

Аналізуючи в аспекті музичної тематики основні загальноінформаційні видання Львова методом опитування головних редакторів, Лідія Мельник прийшла до висновку про «доволі гомогенну картину шляхів вибору та подачі інформації» [176, с. 92–94]. На матеріалі шести львівських газет, від щоденних до тижневиків («Високий замок», «Львівська пошта», «Ратуша», «Газета польвівськи», «Новий погляд», «Львівська газета»), дослідниця виділяє наступні константи:

- Пріоритет періодичности: більшість видань подають інформацію про музику щонайменше, незалежно, щоденна це газета чи тижневик.
- Пріоритет локалізації: домінуючою є інформація про події, які відбуваються в даному місті чи області.
- Пріоритет тематики: пальму першості має популярна музика і лише дві із шести газет проявляють інтерес до подій з області класичної музики.
- Пріоритет авторів: зазвичай ними є журналісти відділу культури, і лише одна газета зацікавлена у співпраці із професійними музичними критиками.
- Пріоритет інформації: панівними є інформаційні жанри, основна функція яких, на думку редакторів, – розважальна, водночас, дві газети таки толерують більш-менш розгорнуті аналітичні матеріали, зокрема музично-критичні рецензії.

Порівнюємо тематично-жанрові структури публікацій про музику у київських тижневиках різних форматів: аналітичного («Дзеркало тижня») [4–8], загальноінформаційного («Столичные новости») [16–22] та масового (журнал «Політика і культура») [54–58]. У «Дзеркалі» музична інформація з'являється чи не щонайменше (від однієї до чотирьох публікацій). «ДТ» охоплює доволі широке коло тем: від діячів дореволюційного Києва (портрети музичного критика Віктора Чечотта, чи першого директора Київського музичного училища Роберта Пфеніга) до обдарованих українських дітей, від сучасних українських композиторів (інтерв'ю з Ганною Гаврилець, Кармеллою Цепколенко, Сергієм Зажитько) до класиків світового авангарду (Арнольд Шенберг, Карлхайнц Штокгаузен), від звітного концерту якої-небудь київської дитячої музичної школи до оперного фестивалю в Байройті (нариси Марини Черкашиної).

Дещо строкатий діапазон інтонаційних практик, що потрапляють в об'єкти цієї газети: авторська пісня, міський романс, українська і російська поп-музика, дитяча естрадна пісня, адаптований фольклор, академічна музика (класика і сучасність), старовинна музика, воєнно-духова музика, опера,

оперета, хорова культура, клубна музика (популярна електроніка, бугі), рок, рок-н-рол, блюз, хіп-хоп, тріп-хоп, джаз, експериментальна імпровізаційна музика. Звідси – строкатість поєднань текстів на шпальті, наприклад, замітка про концерт із серії «Музика з колекції Розумовських» межує з інтерв'ю із батьком російської поп-співачки Анжеліки Варум, портрет Джоакіно Россіні – із портретом Жанни Боднарук, біографічний нарис Франца Ксавера Вольфганга Моцарта – зі статтею про Марічку Бурмаку і т. ін.

У жанровій структурі матеріалів про академічну музику можна вказати деякі тенденції. По-перше, пріоритетом є тексти інформаційно-аналітичної спрямованості: відгуки на концерти та оперні прем'єри, що майже завжди містять оцінку роботи виконавця, режисера і т. ін., рецензії на книги, огляди музичних фестивалів і огляди-анонси концертних сезонів київської філармонії, аналітичні нариси тощо. По-друге – газета публікує проблемні, зокрема полемічні матеріали.

Ще однією рисою «ДТ» є «великі» тексти – розгорнуті портретні нариси, інтерв'ю на цілу шпальту тощо.

Газета «Столичные новости» заснована 1998 року. Відділ культури тут вирізняється передусім своєю цілісністю, продуманістю комбінацій текстів на шпальті (основні теми – література, кіно, театр, візуальне мистецтво, музика), «чистотою» стилю, де публіцистичність поєднується з есеїстичністю. Редактор відділу – Сергій Васильєв, який керував відділом від часу заснування газети приблизно до середини 2005 року, а відтак його змінила Анна Давидова.

Коло тем вирізняється структурованістю, а також веденням «культурного календаря». Крім відгуків на найцікавіші події музичного життя (філармонічні концерти, фестивалі, конкурси, оперні прем'єри) із неодмінним підсумковим оглядом музичного року, «СН» послідовно публікує нариси до визначних дат в історії музики. Причому, йдеться не лише про річниці днів народження (чи смерті) конкретних осіб, але й про ювілейні дати прем'єр відомих музичних творів. Можна назвати статті до 130-річчя від дня прем'єри опери «Аїда» Дж. Верді (2001, №47), 170-річчя від дня прем'єри опери «Норма» В. Белліні

(2001, №48), 40-річчя від дня першого виконання Тринадцятої симфонії Д. Шостаковича (2002, №48), 140-річчя з часу прем'єри опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського (2003, №20), 110-річчя від дня прем'єри Шостої симфонії П. Чайковського (2003, №37), 100-річчя від прем'єри опери «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні (2004, №10). Такі рефлексії вимагають від автора поєднання наукового підходу із популярною манерою вислову, що потребує літературної майстерності.

Газета толерує полярність думок, про що свідчать публікації в одному числі двох різних відгуків на одну подію. Наприклад, огляди «Форуму музики молодих» Юлії Бенті і Юлії Гожик (2001, №19).

Стосовно географічної локалізації представлених тем, то «ДТ» і «СН» тут принципово не відрізняються: пріоритет мають події, що відбуваються на території України, передусім Києва. Але «СН» – чи не єдина українська газета, де опубліковано інтерв'ю із П'єром Булезом, взятим у композитора спеціальним кореспондентом видання у Лондоні під час проведення фестивалю «Булез-2000», приуроченому його 75-річчю (2000, №13, 11–17 квітня).

Різниця орієнтацій обох газет проявляється головню в жанровій структурі. «СН» тяжіє до художньої публіцистики та аналітичної есеїстики (слід відзначити метафоричні заголовки текстів: «Жажда света», «Без свечей», «Зрелость Фауста», «Над всей Испанией – безоблачное небо», «Апофеоз исключений», «Посол небесных музыкантов», «Культурная гомеопатия», «Узники рая» та ін.).

Журнал «Політика і культура» («ПіК»), що видавався в Києві від 1999-го до 2004 року, на певному етапі був єдиним україномовним тижневим журналом («Україна», «Віче», «Політика і час», «Річ», «Універсум» виходили один раз на місяць чи на два місяці; місячником був теж російськомовний «Российско-украинский бюллетень»). Також, як жоден інший, він приділяв особиву увагу темі культури. На відміну від більшості вітчизняних журналів громадсько-політичного спрямування, у «ПіКу» інформацію про музику – академічну, популярну, рок-музику, джаз – вважали за доцільне подавати щономера.

Основні музичні рубрики, залежно від наповнення конкретного числа: «Музичні новини», «Про високе», «Ювілей», «Діалоги», «Діагноз», «Все буде джаз», «Авторитети», «Гастролі», «Культурна мапа», «Новий звук», «Творчі пошуки».

«ПіК» намагався орієнтуватися на масового читача (один із найнижчих показників разового накладу, зазначений у вихідних даних видання, – 22 000 примірників). Журнал був не так інформаційно-розважальним, як займався «окультуренням мас», був націлений на активізацію критичного мислення масової аудиторії. Цій меті служив стиль видання – розкутий, іронічний, що його впроваджував перший головний редактор журналу Олександр Кривенко, продовжуючи традиції журналістики нового типу, апробованої у львівській газеті «Post-Поступ», яку він очолював з 1991 по 1995-й роки. Після зміни головного редактора (від 2000 року «ПіК» очолює Ігор Юрченко) стиль журналу принципово не змінився.

Адаптуючи до українського медіа-ринку популярний західний формат *weekly news magazine*, «ПіК» за основу брав подієвий принцип відбору тем. Власне подієві матеріали займають лівову частку контенту видання. У фокусі журналу – концерти у філармонії та прем'єри в Національній опері України, українські міжнародні фестивалі сучасної академічної музики (у Києві, Львові, Одесі) і найбільші музичні конкурси, джазові і рок-фестивалі по всій Україні, а також події зі сфери поп-музики, фольку, рок-н-ролу, авторської пісні тощо. На другому місці – тексти, присвячені конкретним постатям: будь-то бесіди з діячами культури чи їхні літературні портрети. В найменшому об'ємі представлено матеріали про актуальні проблеми культури, переважно занурені в соціальний контекст (місце культури в контексті політичних перегонів, проблема культурної еміграції еліт, піратство на вітчизняному CD-ринку, статус української музики на українському радіо, становище українських будинків органної музики та ін.), а також різноманітні цікаві явища (культура ромів в Україні, явище вуличних музикантів, рух автентичного виконавства народної музики, феномен харківської композиторської школи, кліпмейкерство

в українській музичній шоу-індустрії, сексуальність та її роль в іміджі поп-культури та ін.).

Серед подієвих матеріалів (невеликих за обсягом) найпоширенішими є інформаційні замітки, анонси, суто новинні тексти, репортажі, а також рецензії та міні-рецензії, фестивалі огляди. Втім, здебільшого усі тексти, навіть новинні, позначені активною життєвою позицією автора, включають аналітичні міркування. Фокусування на особистості традиційно знаходить своє вираження у жанрі інтерв'ю або портрета. Проблемні теми вимагають розгорнутої статті, або журналістського розслідування, а часом також і фейлетона.

А втім, хоч би як відрізнялися одна від одної тематичні структури музичних рубрик трьох проаналізованих видань, їхні відмінності залишаються незначними. Різниця в жанровій структурі, точніше, жанрових домінантах. Пріоритетом «Дзеркала тижня» є аналітика, «Столичные новости» тяжіють до есеїстики, а журнал «Політика і культура» зорієнтований на інформаційно-новинний та репортажний формат.

## Висновки до розділу 2

Формат – ключове поняття в контексті дослідження преси 1990–2005 років, зокрема жанрів критичних публікацій у пресі. Формат як спосіб і характер організації інформації обумовлено цільовою аудиторією видання, у цьому сенсі формат – це фактор перетворення критичного тексту на *цільспрямовану* інформацію. Упродовж останнього десятиріччя 1990-х відбулося значне розмивання критеріїв жанрів, і не в останню чергу через експансію різноманітних «форматів»; репортаж чи рецензія в одному виданні, розраховані на одну цільову аудиторію, може відрізнитися від аналогічних жанрів в іншому виданні, скерованому на іншу групу читачів. Саме поняття формату стає синонімом поняття жанру. А відтак формат друкованого періодичного видання як чинник жанру визначає такі параметри критичного тексту, як обсяг, тема, підхід, масштаб аргументації, тон письма й інтонація, лексика, правопис тощо.



На українському ринку друкованих ЗМІ основними є наступні формати: інформаційно-новинний, інформаційно-розважальний, інформаційно-просвітницький, аналітичний, формат аналітичної есеїстики. В силу того, що «чистих» форматів практично не буває, можна говорити про вельми умовну сегментацію ринку вітчизняної преси з погляду форматів, а, отже, умовну відповідність кожному з них тієї чи іншої групи критичних жанрів, залежно від домінуючої функції. Змішування форматів як ознака часу є однією з причин змішування критичних жанрів і народження жанрів-гібридів.

Як показав загальний огляд ринку преси, видання інформаційного формату кількісно домінують над аналітичними тижневиками. А саме останні є майданчиками для фахової музичної критики. Постійними трибунами критики були газети «День», «Дзеркало тижня», «Столичные новости», «Киевській телеграф», «Власть и политика», «Голос України», «Коммерсант-Украина», «Львівська газета», «Україна молода», «Час/Time», «Газета 2000», журнали «Політика і культура», «Российско-украинский бюллетень» та інші.

Гуманітарні видання виявилися чи не найпершими жертвами ринкових відносин. Різке падіння і подальше зниження накладів, нерегулярність виходу, скорочення обсягу сторінок, відсутність окремих видань у роздрібному продажу і надходження до читача лише через передплату (свідчення нездатності до конкуренції на тлі «великого» ринку ЗМІ), припинення виходу низки часописів після недовгого існування – це характерні тенденції того часу.

Серед спеціалізованих видань про культуру найвагомішу роль у розвитку музичної критики в Україні на межі століть відіграли такі видання, як «Art Line», «Кур'єр муз», «Сучасність», «Світовид», «Критика».

Стосовно фахових музичних часописів, то найстабільніші позиції в силу державних дотацій посідали двомісячник «Музика» і кварталник «Українська музична газета». Обидва видання в плані змісту вирізняє еkleктичність. Серед найяскравіших приватних музичних журналів, де щомісячно подавалися огляди, рецензії на події зі сфери академічної музики, – «Галас», «Nota», втім, ці часописи проіснували недовго.

### РОЗДІЛ 3

## АВТОРСЬКІ ПІДХОДИ, КОМУНІКАТИВНІ СТРАТЕГІЇ, СТИЛІСТИКА ЯК ЧИННИКИ ЖАНРОВИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ ТА ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНА СФЕРА МУЗИЧНОЇ КРИТИКИ

### 3.1. Художній переклад як інструмент музичної критики

1990-ті роки ознаменувалися посиленням інтересу дослідників до проблем перекладу. Явища, які досі не вважалися предметом перекладознавства – науки про переклад<sup>28</sup> – (екранізація, транскрипції, парафрази й аранжування в музиці, покладення поезії на музику, музика в прозі тощо), стали розглядатися представниками різних наукових шкіл як специфічні факти перекладу. В українському музикознавстві одним із перших поняття художнього перекладу застосовує до музичних явищ Олександр Жарков [129].

Поштовхом розширення методологічних горизонтів стало звернення до спадщини науковців, які не були теоретиками перекладу, але вживали слово «переклад» у широкому розумінні. За Юрієм Лотманом, «елементарний акт мислення є перекладом» [170, с. 268]. Логічно й закономірно, що 1995 року в Тарту з'явилася книга під назвою «Тотальний переклад» Пеетера Горопа, представника Тартуської семіотичної школи, де під тотальним перекладом мається на увазі рецепція взагалі: «Переклад текстів виявляється поруч з іншими адаптуючими і специфікуючими каналами проникнення однієї культури в іншу» [235, с. 296].

Музична критика, яка знаходиться в руслі рецептивної естетики і по своєму трансформує музичні образи у словесні, – це теж своєрідний художній переклад. Зближують критику з перекладом наступні моменти:

- 1) проблема пошуку еквівалента в іншій мовній системі;
- 2) роль посередника;

---

<sup>28</sup> «Переклад – це діяльність, яка полягає у варіативному перевираженні, перекодуванні тексту, породженого на одній мові, в текст на іншій мові, що здійснюється перекладачем, який творчо вибирає варіанти залежно від варіативних ресурсів мови, різновиду перекладу, завдань перекладу і під впливом власної індивідуальності; переклад – це також результат описаної вище діяльності» [86, с. 7].

3) «вторинність» створюваного продукту і водночас його автономне функціонування в культурі;

4) створення актуального для даної епохи образу оригінального тексту, завдяки якому він «входить» у свідомість людей, стає фактом даної культури;

5) варіативна серійність як можливість різних інтерпретацій одного й того ж феномену («переклад воліє не «або – або», а «і – і» [106, с. 36]).

Самі музикознавці й критики неодноразово критику і музикознавство загалом порівнювали з перекладом. Так, В'ячеслав Медушевський зауважив, що «музикознавча інтерпретація є суб'єктивним художнім перекладом зі спеціальної мови музики на мову словесних образів» [175, с. 212]. Також і Тетяна Куришева відзначала, що завданням музичного критика є спроба «перекладу музичної образності в адекватну образність словесну» [167, с. 83]. «Принципова невербальність смислу музичного феномену для свого виведення «на поверхню» – в словесний опис – вимагає, сказати б, перекладу», – стверджує Ніна Герасимова-Персидська [109, с. 6]. Критик «перекладає зміст музичної мови на загальнокультурну мову», – констатує польська дослідниця Марта Осовська [279, с. 346]. «Переклад» музичного твору на вербальну мову, і власне такий переклад, у якому читач «почує» звучання цієї музики, відчує її «дихання», її образність, – потребує від критика володіння не просто словом, а художнім словом», – наголошують автори підручника з музичної критики Олена Зінькевич і Юрій Чекан [142, с. 105].

На перший погляд, художній переклад як наративний спосіб представлення тексту в іншій системі знаків, суперечить інтерпретації. Але, як виходить із одного з основних положень теорії перекладу, «переклад – це не лише транспонування тексту в іншу систему мовних знаків, але й в іншу культуру, він не зводиться тільки до перекодування, а уявляє собою також пояснення, трактовку, інтерпретацію» [256, с. 37–38]. Критика ж – це передусім оцінка. Здавалося б, художній переклад відводить від оцінки як логіко-раціональної категорії, адже відбувається естетизація музичного об'єкта. Втім,

йдеться про особливу чуттєво-інтелектуальну репрезентацію думки, де образність мислення поєднується з раціональним началом.

Із формального погляду нібито немає різниці, кому належить художній переклад музики в слово: письменнику, поету, журналісту чи музикантові. Але, з точки зору проявлення смислового потенціалу музичного твору, привілей належить саме людині з музичною освітою, що реально (композитор, виконавець) чи потенційно (музикознавець, музичний критик) спроможна дати власну виконавську інтерпретацію твору, а навіть створити вартісний музичний твір. Як зауважує Дмитро Коновалов, «музикознавство ставить за мету не лише абстрактно мислити про музичні феномени, але і дещо інше. Це «дещо інше» – спроба мислити про музику так само, як мислять її музиканти-виконавці, котрі безпосередньо володіють мовою музики. Тобто музикознавці – науковці такого профілю, які мислять про музику, володіючи при цьому самою мовою музики» [157, с. 33].

В історії музичної критики яскравим прикладом художнього перекладу є вербальні інтерпретації Бориса Асаф'єва і Болеслава Яворського феномену творчості російського композитора Александра Скрябіна [88, 266]. Б. Асаф'єв змальовує скрябінську стихію за допомогою образу вогню, а Б. Яворський – води. Приведемо у таблиці образний вербальний ряд, пов'язаний з вогняними і водяними асоціаціями:

**Таблиця 3.1.**

**Образний вербальний ряд  
статей Б.Асаф'єва і Б.Яворського**

| <b>Б. Асаф'єв</b>                                 | <b>Б. Яворський</b>                      |
|---|--|
| <i>Огонь</i>                                      | <i>Волна</i>                             |
| <i>хрустально звенящие фонарики<br/>светляков</i> | <i>волна, далеко забежавшая за берег</i> |
| <i>рой светляков</i>                              | <i>скрябинская волна</i>                 |
| <i>искорки малых разрядов тока</i>                | <i>морское течение</i>                   |
| <i>тончайшие переливы нежных</i>                  | <i>могучее течение</i>                   |

|   |  |
|---|--|
| <i>красок зари</i>  |  |
| <i>светлые пятна лунных ночей</i>                                 | <i>влажный след</i>                          |
| <i>ослепительное сияние солнечного луча</i>                       | <i>глубины моря</i>                          |
| <i>«заклятия огня»</i>  | <i>границы моря</i>                          |
| <i>всепожигающие огненные языки мрачного пламени бездн земных</i> | <i>размывая берега</i>                       |
| <i>огнедышащая гора</i>   | <i>растаять на влажном песке</i>             |
| <i>грозный огонь мировых солнц</i>                                | <i>разбиться о скалы</i>                     |
| <i>пожар мира</i>   | <i>изнемогшая, исчезающая, умершая волна</i> |

Етимологічний аналіз даного вербального ряду в контексті творчості А. Скрябіна може мати декілька аспектів:

1. Характер цієї музики, її «текучість», «співучість і пластична ритмічність» (Б. Яворський), а з іншого боку – «променистість» (М. Лобанова), що особливо характерно для пізнього періоду митця.

2. Програмність, яку маніфестував сам композитор – у назвах своїх творів («Прометей», «Поэма огня», «К пламени», «Мрачное плямя») чи у програмі «Поэмы экстазу», де образи вогню і води поєднуються.

3. Поезія символістів (Костянтин Бальмонт), яка мала вплив на творчість Скрябіна;

4. Загальна атмосфера епохи, характерна для духу того часу стихійність.

5. Автобіографічність: життя Б. Асаф'єва минало в Петербурзі, місті білих ночей, де специфічне відчуття світла, де «томит, влечет и манит странный отраженный свет, и когда восходит солнце, люди уже не в силах радоваться ему: они измождены процессом влечения к свету» [87, с. 158].

Асаф'єв і Яворський, поетизуючи музику Скрябіна, створили відповідне культурі свого часу «розуміння» даного феномену. Адже будь-яке розуміння

музичного явища, музичного твору, за Ігорем Пясковським, є результатом певних «вербальних установок» кожної даної історичної культури» [210, с. 46].

Приклади художнього перекладу у музичній критиці трапляються й у пресі 2000-х років. Наприклад, знаний російський критик Пьотр Поспелов про Постлюдію для фортепіано з оркестром (1984) Валентина Сильвестрова в одній зі своїх рецензій початку 2000-х написав так: «Подобно кругам от упавшего камня все медленнее расходящимся по глади воды, музыка обретает все более протяженное дыхание» [209]. Або витяжки із польської преси – про виконання «Quid pro quo» для фортепіано і струнних Євгена Станковича на фестивалі «Варшавська осінь» 2000 року: «Латинська сентенція криє в собі якусь особисту таємницю; ключем до її відкриття є подана фортепіано висхідна велика секунда, щоразу підхоплювана струнними, що з'являється в різному освітленні, у варіантах, що снується як нитка Аріадни по пейзажу тонких барв та мереживних фактур, що відлунюють у середині твору малерівським ехом» [272].

Отже, художній переклад – це *специфічний інструмент* музичної критики, те, за допомогою чого створюється художній образ певного музичного феномена і його оцінка.

Проблематика художнього перекладу може бути дуже широкою – від проблем рецептивної естетики до проблеми мислення взагалі, що відвело би нас далеко за межі теми цієї дисертації і проблем музикознавства взагалі. Розкрити цю тему у повному обсязі проблемних аспектів могло би окреме дослідження, наразі ж запропонована постановка питання дає можливість поглянути на музичну критику дещо під іншим кутом, а саме – у ширшому розумінні – як на семіотичну проблему.

## 3.2. Потенціал жанрової трансформації музичної критики

### 3.2.1. Чотири типи рецензій на аудіо-альбом

#### з погляду різних комунікативних стратегій

Рецензія на аудіо-альбом – жанр, який набув поширення у другій половині ХХ століття паралельно із розвитком музичного медіа-ринку і його інфраструктури. Частиною цієї інфраструктури, крім мистецьких агенцій, численних фірм звукозапису, музичних радіостанцій, телепередач тощо, є преса. Як спеціалізовані, так і неспеціалізовані видання нерідко відводять новинкам аудіо-ринку спеціальні рубрики, влаштовують огляди, публікують анотації, формують рейтинги тощо. Тут кристалізувався і жанр рецензії на аудіо-альбом.

Специфіка жанру, порівняно із традиційною рецензією на концерт чи спектакль у концертному залі полягає в тому, що критик інформацію на аудіо-носії за бажання може прослухати знову і знову, адже аудіо-альбом – це «застиглий концерт», втілений у своїй матеріалізованій формі. Інший специфічний момент звукозапису – його, сказати б, персональна адресність, що відбивається на сприйнятті: реципієнт опиняється цілковито на самоті. Виникає по-своєму неповторна і унікальна ситуація *слухання-музики-як-самого-себе*, своїх власних реакцій, що нерідко дає доволі цікаві результати, які неможливо передбачити.

Можливістю розглянути результати такого слухання музики є аналіз різних комунікативних стратегій. Під комунікативною стратегією в цій роботі слід розуміти *цілеспрямовану послідовність дій музичного критика, виражену вербально, скеровану на досягнення певного ефекту при контакті з читачем*. Отже, це може бути намагання критика зробити свій текст максимально інформативним, надати аудиторії якомога детальніші відомості про рецензований об'єкт (**стратегія інформування як просвітництва**), або, навпаки, – емоційно підступитися до читача (**стратегія емоційного впливу**), також може йтися про спробу пояснити, прокоментувати ті чи інші, важливі на

думку критика, аспекти даної музичної реальності (**пояснювальна стратегія**), або створити настрій, розважити публіку, дати поштовх невимушеності комунікації (**стратегія жарту**). Різні комунікативні стратегії своєю чергою впливають на різні жанрові моделі рецензії.

Розглянемо приклади аудіо-альбомів із різним типом музики: класика, автентичний фольклор, популярна музика.

Рецензія Леоніда Грабовського на диск музики Вірко Балея («Світовид», 1995, IV (21)) може бути зразком просвітницької стратегії (див.: додаток В, приклад №1). Приклад цікавий тим, що в ролі критика виступає композитор, який оцінює роботу колеги. Ігор Пясковський у своїй статті про музично-критичну публіцистику Леоніда Грабовського [212] звертає увагу на той момент, що Грабовський-публіцист, оцінюючи музику колег, часто відзначає в ній те, що близьке йому самому.

Компакт-диск «Різьблені пtiці» Вірко Балея побачив світ 1995 року у США завдяки американському лейблу Cambria Master Recording. Українській аудиторії ім'я Балея-композитора відоме набагато менше, аніж його імідж диригента, промотора української музики за кордоном, співорганізатора фестивалю «Київ Музик Фест». В цьому й полягає інтрига статті й на цьому ж базується її просвітницька спрямованість. Л. Грабовський звертає увагу на міжнародний аудіо-ринок і місце української музики в ньому (цитуюмо зі збереженням авторського правопису): «І от нещодавно вийшли у світ три сонати для фортепіано Валентина Сильвестрова на компакт-диску фірми «Ерато» (Франція). Тепер ось заіснувала в нью-йоркських крамницях «Тауер Рекордо» ціла рубрика Бориса Лятошинського, де можна надбати всі – майже – його симфонії – щоправда, не в комплекті, а у виконанні різних диригентів: тут і Вадим Гнедаш, і Федір Глущенко, і Ігор Блажков, і Теодор Кучар. Продаються також «Польська сюїта», «Увертюра на чотири українські теми» та інші твори для оркестру, накручені під орудою Вірка Балея. А то раптом серед сотень назв каталогів американської компанії «Каламбіа Гауз» з'явилася «Українська віольончеля» – у ній ми зустрічаємо цілу антологію української віольончельної



музики України – від Степана Лизогуба до Віктора Косенка, Андрія Штогаренка та Юрія Іщенка у виконанні випускників Київської консерваторії Юлії Пантелют та її акомпаніатора Дмитра Манеліса, котрий до того ж є автором нарису-анотації. Отож, саме ім'я України та її митців помалу займають відведені їм місця на безмежному світовому подіюмі». Такий вступ дає читачеві розуміння про важливість й актуальність самого факту появи рецензованого диску.

Відтак критик пише про особливості програми, представленої на диску, про історію написання творів, стиль композитора, особливості виконавських інтерпретацій:

- Композиція програми, на думку рецензента, обумовлена характером пропонованих творів.
- Зміст, стилеві особливості творів, історія їх написання висвітлюються крізь призму біографії композитора.
- Стиль пов'язаний із романтичною естетикою, що вкорінена, на думку Леоніда Грабовського, в український «національний ген».
- Прояви національного компоненту – у жанровій природі цієї музики, її стилістиці, композиторській техніці, авторських інтенціях.

Грабовський використовує прийом художнього перекладу, як от: «Партита» – один з найбільш синтетичних творів раннього періоду. Її складові розділи: Інтрада – Варіації – Танець – Дума. Слухаючи цю різноплянову, багату на контрасти композицію, поволі проймаєшся переконанням, що темою «Партити» є Україна, – навіть якщо залишити поза увагою назву останнього розділу. При всій яскравості, темпераментності, подекуди – парадоксальності першого (ближчого) пляну «Партити», де прострація сусідить із гротеском, а драматичні зриви – з елегійною задумою, слід відзначити певну особливість цієї музики. Річ у тім, що образ України композитор *споглядає* (курсив – авт.) – споглядає якби з далекої далини, і той образ постає оповитий серпанком мрії, з'яви, видіння. Це не є конкретна Україна, а її якби поетично-фантазійна сублімація. Тут вчуваються і любов, і страждання, і гумор, і трагедія, і туга за

нездійсненим, або, як на український варіант романтизму, за навіки втраченим. Про це досить красномовно свідчать деякі музичні символи, і в першу чергу – напівцитати-напівалюзії мелодії «Думи мої...»; композитор вміщує її у дивні контексти, часто-густо приховуючи її ідентичність настільки, що вгадується лише ритмічна канва тієї пісні». Слід зауважити, що до художнього перекладу автор вдається скрізь і всюди, де йдеться про характер і смисловий потенціал цієї музики: тут чуємо і «щось від пташиного шелепу, гелготання чи кувикання» («Різьблені птиці» для кларнета та фортепіано), і «Зоряні ночі Ляс Вегас, де живе Балея, з їхньою лункою тишею» чи щось подібне до «звуків-іскор, котрі то спалахують цілим жмутом, то звиваються в сувої, розстеляючись у просторі неначе якісь небесні Вози» (цикл «Ноктюрналів» для фортепіано).

Сутністю стилю Вірко Балея, на думку Леоніда Грабовського, є «український романтизм в його якби постімпресіоністичній, «постревуцькій» одміні – зі своєю м'якою елегантністю, мрійливою задумою та короткими, хоч бурхливими, впливами драматичних афектів – романтизм, який, можливо, є вічним станом українського духу...».

Беручи до уваги синтетичність цього тексту, де науковість поєднується з публіцистичністю, художніми прийомами мови, водночас актуалізуються культурологічний, біографічний та музичний контексти, ця рецензія наближається до нарису.

Інший тип рецензії уявляє собою публікація Оксани Гармель («Столичные новости» (2005, №42)). Тут йдеться про емоційний вплив на читача (див.: додаток В, приклад №2). Авторка рецензує компакт-диск із записами старовинних російських романсів у виконанні Марії Ліпінської. Жанр цієї статті можна окреслити як рецензія-есей. Лірична тональність висловлювання обумовлена характером цієї музики, її «романтичною аурую»: «В те редкие минуты, когда вы можете себе позволить забыть о безумном ритме городской жизни и помечтать о чем-то светлом, неуловимом и

согревающим душу, включите музыку. Романтическую, лирическую, с легким меланхолическим флером. Лучше романс. Старинный русский.

И непременно пусть он зазвучит в исполнении Марии Липинской (...).

Після невеликого вступу авторка характеризує голос співачки, вдаючись до метафоричних порівнянь – голос порівнює із диханням: «Ее голос бывает таким разным: мягким и насыщенно глубоким, тихим камерным и драматически сильным. Но, главное, – легким и естественным как само дыхание...».

Тоді приведено коротку біографічну довідку про героїню, звідки стає зрозуміло, що камерне виконавство посідає особливе місце у творчій діяльності оперної співачки Марії Липинської і є лиш одним із аспектів її таланту: «Да, заслуженная артистка Украины Мария Липинская, вне всяких сомнений, умеет создавать яркие сценические образы разных оперных героинь. Но у нее есть и другое, особое и редкое, дарование – камерной исполнительницы».

Своє враження від цих романсів у даному виконанні авторка змальовує за допомогою суб'єктивних картин-образів: «(...) И под их мелодии невольно представляется неспешное кружение пар в салоне начала XIX века, светское общение под ненавязчивый аккомпанемент фортепиано и виолончели... Или же – потрескивание дров в камине, свеча на столе, бокал вина, тихая беседа под звуки гитары...И то и другое легко вообразить себе, слушая эти романсы, наполненные то грустью и душевными переживаниями, то радостью, кокетством и неожиданной смелостью в выражении чувств». Невипадковим є звернення до атрибутики романтичної епохи – від традиції салонів з їх балами і світським спілкуванням до таких образів, як «потрескивание дров в камине», «свеча на столе», що апелюють до поезії Бориса Пастернака («Зимняя ночь»), Марини Цветаєвої («У камина, у камина»). Авторка тексту цитує також Осипа Мандельштама: «Но вот затих последний аккорд гитары, растворился в пространстве голос Марии Липинской, а в памяти всплыла строчка Осипа

Мандельштама: «И, слово, в музыку вернись...». И подумалось: возможно, это сказано о романсе?...».

Зразком третього типу рецензії, пов'язаної із пояснювальною стратегією, є стаття Олени Д'ячкової, «Самотність автентичного сприйняття», про аудіо-альбом «Рай розвився» фольклорного гурту «Древо» (див.: додаток В, приклад №3). Початок тексту есеїстичний: розповідається історія, пов'язана із етнографічними експедиціями, в яких свого часу брали участь студенти історико-теоретичного факультету Київської консерваторії, серед яких була і авторка статті. Після довідки про виконавця, гурт «Древо», опису змісту диску, його жанрової палітри, географії пісень представлена власне інтерпретаційна частина статті – йдеться про семантику сюжетів пісень, їхні музичні, стилістичні особливості. Центральною є ідея синкретизму християнської і поганської символіки, а також мотивів чарівної казки, що розкривається через аналіз сюжетів пісень. Пояснюються також наступні моменти:

- ототожнення в сюжетах колядок і щедрівок господаря дому із «создателем цього світу» трактується в світлі деміургічної ролі господаря;
- колядники постають символами духів померлих: «По суті в обряді колядування стверджувався паритет життя і смерті. На відміну від сучасних міських уявлень про небіжчиків, котрі не раз обігрувались у трилерах, у селі з життям Різдвяного обряду зберігається уявлення про померлих, як про подателів благ, дарів, помічників у творчій магії. У зв'язку з цим можна говорити про іншу, позитивну, концепцію смерті в українських давніх колядках і щедрівках»;
- відмінність у манері співу є ознакою давности виникнення пісні: різкий, схожий на крик, спів є елементом поганства, а «оброблений» вокал із характерним вібруванням зв'язок на диханні сформувався у християнську добу;
- давніші і відносно нові зразки українського фольклору відрізняються за особливостями риторичної організації: перші характеризує більша жорсткість, вони базуються на безперервних «психологічних дисонансах», немовби музична ситуація вступає у суперечність зі словами, а другі – милозвучні –

зорганізовані навколо одного тонального центру, звично вони мають спокійний, відсторонений характер.

Оскільки альбом архаїчної української музики у виконанні «Древа» оцінюється з позиції сучасного абстрактного мислення (на протипагу міфологічному мисленню, зафіксованому у цих піснях), «ми не можемо до кінця оцінити всі тонкощі народної музики», як пише авторка. Але в тому й особливість сприйняття цього музичного альбому, він постає для сучасного слухача як специфічний текст, відкритий до найнесподіваніших інтерпретацій.

За структурою, підходом, характером викладу цей доволі об'ємний текст близький до наукової статті (за винятком есеїстичного вступу, не властивого для наукового тексту).

Розглянемо приклад статті, де комунікаційна стратегія пов'язана із жартом, стьобом. Це – характерні, невеликі за обсягом, рецензії на компакт-диски (переважно рок- і поп-музики) у молодіжному журналі «Галас» (див.: додаток В, приклад №4). За афористичністю, фейлетонною природою самого висловлювання, ці тексти можна порівняти із кончетті (від італ. *concerti* – схоплене, виражене). Стилiстично (використано жаргонну лексику, сленг, суржик) – це таке собі просторікування, де оцінка виражена через іронію (наприклад, в одній з рецензій слово «шедевр» взято у лапки). Характер такого викладу обумовлений передусім форматом видання, адже головний принцип подачі матеріалів у «Галасі» спрямований на інформативність і розважальність; йдеться також про невимушений діалог з читачем, розмовний стиль.

Таким чином, в результаті різних комунікативних стратегій постають різні типи рецензій, умовно – рецензія-нарис, рецензія-есеї, рецензія як наукова стаття, рецензія-жарт, або рецензія-просторікування. Жанрові моделі обумовлені не лише наміром музичного критика, його особистими інтенціями, тим, що він хоче сказати. Це залежить також від формату конкретного друкованого видання і від характеру самої музики.

### 3.2.2. Процеси жанрової дифузії у фестивальному огляді (за матеріалами про «Київ Музик Фест»)

Фестиваль «Київ Музик Фест» – одна із центральних подій українського музичного життя 1990 – 2005 років. Свідченням суспільного інтересу до цього фестивалю є доволі об’ємний масив критичних відгуків у пресі, серед видань – «Art Line, «Музика», «Політика і культура», «Україна», «Українська культура», «Вечірній Київ», «Голос України», «Дзеркало тижня», «День», «Кієвській телеграф», «Столичные новости», «Україна молода», «Українська музична газета», «Урядовий кур’єр», «Хрещатик» та інші. Частина публікацій увійшла до Дайджеста, виданого до 10-річчя фестивалю (близько 200 публікацій) [183]. Серед розмаїття жанрів на особливу увагу заслуговує жанр фестивального огляду, як один із найпоширеніших в музичній критиці досліджуваного періоду. Панорамність, чи не основна ознака жанру («об’єктом цього жанру є не одиничний факт, а цілий ряд явищ, об’єднаних одією темою і певним періодом часу» [142, с. 92]), робить цей жанр, з одного боку, впізнаним, «консервативним», а з іншого – надає творчій свободі автору, що й призводить до жанрової дифузії.

Прикладом огляду-звіту є публікація «Музика і світ» Марії Загайкевич (див.: додаток В, приклад №5). Подія висвітлюється у контексті актуальних процесів державотворення, тенденцій відродження нації та національної культури. Стаття нагадує звіти періоду спілчанських з’їздів, пленумів: той самий підхід (політичний акцент), високий стиль (плаский офіціоз). Авторка оперує фразами-кліше: «духовні потреби сьогодення», «духовний потенціал», «висока духовність», «будівництво державности», «ідеали братства і свободи» тощо. Текст більше інформативний, аніж аналітичний, зокрема структурною основою є різноманітні переліки: країн, учасників, типів концертів, організаторів заходу тощо.

Стосовно музичної складової, то описи досить узагальнені, як і оціночні репліки: «Переважна більшість уведених в програму композицій позначена

високою фаховою майстерністю авторів», «виступи хорових колективів різного рангу (...) засвідчили, що і в цій галузі українського виконавства намітилися певні позитивні зрушення» і т. ін. Водночас критичні закиди, адресовані організаторам заходу, дипломатично-обережні.

Останній абзац тексту відсилає до офіційних виступів радянської доби із характерною оптимістичною, життєствердною риторикою.

Інший тип огляду за типом жанрової моделі можна означити як огляд-коментар (див.: додаток В, приклад №6). В основі тексту – два головні твердження. Перше складається із констатації факту та його інтерпретації. Факт – те, що програма фестивалю складалася із класики, сучасної музики і джазу. Інтерпретація факту розосереджена у тексті й складається із семи текстових елементів, переважно безоціночних:

1) *«Цей форум можна порівняти з голограмою, яка виникла на перехресті «променів» класичної музики, творів сучасних авторів та джазу».* Метафора голограми нейтралізує оцінку;

2) *«До честі організаторів, була виявлена й певна турбота про потенційних прихильників «Фесту»: драматургія класичної, сучасної та джазової лінії «КМФ» досконало продумана і вивірена».* Коротке оціночне твердження, втім, без подальшого розвитку;

3) *«Але чому саме класика, сучасність та джаз склали «сюжет» Шостого «Київ Музик Фесту»? Що примусило такі різноспрямовані промені збігтися в одну точку культурного простору? Може, далася ознаки полістилістика сучасного художнього мислення? Чи ми стали свідками експерименту – спроби зіставити тексти сьогодення з історично вивіреними канонами?».* Запитальна форма знову ж таки пом'якшує оцінку і, водночас, посилює публіцистичний ефект;

4) *«Фестиваль у шостий раз продовжував експерименти зі слухачами (концертні навантаження) та вивчав їхні звички (коктейль із класики, сучасної музики та джазу в програмах)».* Слово «коктейль», що постає як метафора, може мати як позитивне, так і негативне забарвлення;

5) «Фест» залишається децю еkleктичною спорудою, на будівництво якої пішло все, що було під руками». Поняття еkleктики резонує зі словом «коктейль», але, в даному контексті, вказує, радше, на відсутність концепції фестивалю;

б) «Хоча, може, саме упередження заважає слухачам прийняти «Фест» таким, яким він є? Адже людині притаманно встановлювати причинно-наслідкові зв'язки між розташованими поруч явищами». Спроба «виправдання» еkleктичної програми фестивалю;

7) «Програма «КМФ'95» була однаково приваблива і для неофітів, і для знавців. То, можливо, саме різноспрямованість «Фесту» і пов'язане з цим спрощення (а часом – навіть вульгаризація) драгує вишуканий смак пуристів?». Питальна форма вкотре є способом ухилення від прямої оцінки.

Друге твердження базується на аналітичному порівнянні фестивалю із попередніми: «На шостому році свого життя «Фест» змінив імідж «панорами стану сучасної музики» на імідж «галереї виконавців». У зв'язку з цим автор зауважує наступні тенденції: поява феномену «універсального музиканта» (диригент-композитор Вірко Балей, диригент-піаніст Валерій Матюхін, диригент-скрипаль Ігор Андрієвський), «виконавський запит» на сучасну академічну музику (прем'єри творів Олександра Козаренка і Алли Загайкевич, які своїм народженням зобов'язані конкретним виконавцям; коментарі цих композиторів, приведені в тексті, виконують функцію доказів даного спостереження).

В останньому абзаці – короткі критичні пасажі стосовно того, що поза увагою організаторів фестивалю лишилася музика ювілярів – композиторів Максима Березовського, Бориса Лятошинського, Віктора Косенка. Але тут же дається позитивна оцінка фестивалю, виражена через метафору «свята музики», втілена також у понятті «головна подія сучасного українського культурного життя».



Отже, критик в цьому тексті не дає однозначної оцінки фестивалю і переважно уникає прямої оціночності, проте вказує на найважливіші тенденції і коментує їх.

Проаналізуємо інший різновид фестивального огляду – огляд-рецензія (див.: додаток В, приклад №7). На відміну від попереднього тексту, оцінка фестивалю виражена чітко й однозначно. Слід відзначити деякий полемічний посыл статті, виражений у її назві, «Київ Музик Фест'97: деформація чи деградація?». Головна теза – фестиваль «знаходиться у стані глибокої кризи». П'ять аргументів викладені один за одним:

1) *«міжнародний статус фестивалю не підтверджено ані участю видатних зарубіжних музикантів (за одним винятком – Квартет Ізаї з Франції), ані виконанням непересічних творів сучасних світових композиторів».*

2) *«значно зменшилась кількість найвагоміших – симфонічних концертів, звузилося коло оркестрів та диригентів».*

3) *«безслідно зник стрижень симфонічних програм – композиторський конкурс ім. М. та І. Коць».*

4) *«зазнала деформації й сама концепція «Фесту» (...) Ідея «Українська музика в контексті світової» (...) цього разу була замінена іншою: «Подивимось, якими ми є».*

5) *«складалось враження, що в концертні програми (а їх було два десятки) потрапило все, що було запропоноване. Інакше неможливо пояснити наявність у програмах таких відверто слабких і художньо нецікавих творів, як Струнний квартет №1 О. Лебєдева, «П'ять українських пісень» для хору та ударних В.Ронжина, Сюїта для струнних В.Кирейка, «Два псалми» Л. Матвійчук».*

Із них чотири – фактологічні і один (останній) – оціночний. Далі автор приводить конкретні приклади, що ілюструють зниження мистецького рівня акції.

Текст ведеться від першої особи, що надає ефекту есеїстичности. А також тут присутня емоційна складова. Наприклад: «Розкриваючи програму цьогорічного «Фесту», з трепетом чекав на особливе», «Боляче про це говорити...».

В іншому огляді – «Умолкни, лира!» Любомира Карпинського (псевдо Романа Юсипєя) можна виявити ознаки памфлета (див.: додаток В, приклад №8). Ідея жанру полягає у викривальному пафосі на злобу дня, спрямованому на осудження, гостру критику негативних тенденцій і явищ сучасності. Слід відзначити есеїстичну манеру викладу даного тексту, яскравий індивідуальний літературний стиль із властивою афористичністю, публіцистичний пафос, використання прийому «чужого слова». Стаття починається зі вступу-притчі, в якому автор в легкій невимушеній формі розповідає історію виникнення фестивалю. Далі автор відзначає дві головні проблеми фестивалю: звуження географії і матеріальна скрута, в якому опинився форум в останні роки. Відтак піддаються критиці «власні промахи» фестивалю. По-перше, перевантаженість програм музичним баластом, що, на думку автора, обумовлено традицією «київського офіціозу» та запобіганням перед авторитетами, а також форсуванням уваги до ювілеїв і поминок. По-друге – принципова еkleктика програми. Автор вдається до прийому непрямой репортажності: «(...) Организаторы «Киев Музик Феста» не устают подчеркивать, что эта импреза созвана не для узкопрофессиональной касты, а для широкой публики, и каждый слушатель может найти в ее программе что-то по своему вкусу. Правда, это еще осуществимо, когда поклонников музыки Сильвестрова удастся направить в филармонию, Билаша – в «Украинский дом», а членов семей оркестрантов народного коллектива Гуцала заставит дружно ронять слезы на пол Большого зала консерватории. Но кошмар репертуара «Феста» заключается в том, что в рамки одного фестивального часа организаторам постоянно хочется втиснуть такие неоднородные в стилевом отношении опусы, что нормальное слушательское ухо должно обезуметь. И вот уже «старушки из Дома ученых» начинают глотать валидол под кластерные созвучия авангардистов, а студенты

Музыкальной академии ерзать на сиденьях, проклиная день и час, когда их занесло на премьеру Десятой симфонии Кирейко...».

По-третє – легковажність, з якою, на думку критика, ставляться до «Фесту» самі виконавці: «Главный дирижер Оперного театра, комментируя в телеинтервью постановки молодых балетмейстеров, замечает, мол, в яме дирижирую, а они наверху пусть что хотят, то и вытворяют. Другой, не менее маститый его коллега, кряхтя приступая к обслуживанию одного провинциального фестиваля, приговаривал: «Всех этих Сильвестровых и Грабовских вешать надо!». А дирижер оркестра Национальной радиокompании накануне «Феста» вообще выдал анекдот. На звонок молодого солиста, обеспокоенного длительным отсутствием репетиций, он ответил: «Хватит нам и двух. Мы профессиональный оркестр!».

Відзначено й позитивні події фестивалю, це – виступи Національного філармонічного оркестру під керівництвом Хобарта Эрла і струнного квартету «Гармонії світу, львівських колективів, камерного оркестру «Leropolis» і хору «Gloria». Але концерти цих виконавців виглядають, радше, приємними винятками.

В заключному абзаці тексту у зв'язку зі згадкою про виконання «Карміни Бурани» К. Орфа на фінальному концерті фестивалю використано резюмуючу цитату середньовічної інвективи, що нагадує читачу про заголовок статті: «Умолкни с миром. И да не вредит никому твоя лира!».

Ще один тип огляду (див.: додаток В, приклад №9) має фейлетонну природу. Авторка, Катерина Войціцька, вже у назві статті, «Неделя «Высокой Музыки», показує комічну сторону події, використовуючи в тексті прийоми іронії. Фестиваль порівнюється із показом мод haute couture: у ролі кутюр'є – композитори, а «моделі» – їхні твори, відзначені екстравагантними інструментальними складами. Рецензентка свідомо знижує статусу події (сфера елітарної культури показана через сферу популярної культури). А відтак «перекладає» мову музики мовою моди: «Музыкальное произведение для струнных, тромбонов и литавр на языке моды выглядело бы примерно так:

классический черный костюм с причудливым головным убором и агрессивными аксессуарами». Інтонації викладу властива деяка театральність: «Вы представляете музыку на подиуме?», «Ну чем не техника пэчворк?», «Чи витримаєш ти 10 днів у філармонії?», «Інтригуєт?», «А вы думали, что эксперименты проводят только в театре с Чеховым?». В іронічному ключі згадуються й актуальні політичні події (Помаранчева революція, жовтень-листопад 2004-го), адже було представлено твір під назвою «Хо́да революційного помаранча» для симфонічного оркестру Петра Петрова-Омельчука. Ігровий аспект посилюється завдяки тому, що авторка виступає не лише в ролі безстороннього оповідача, але й безпосереднього учасника події: «На этой калейдоскопичной демонстрации я все-таки присмотрела для себя несколько вещичек. В стиле classic из цикла «Посвящения» от Михаила Шуха (Моцарту, Баху и Вивальди), утонченные «Три французские песни» от Богданы Працюк, элегантные «Две птицы» для двух флейт от Александра Шимко». Загалом така несподівана інтерпретація фестивалю сучасної музики лише привертає увагу до цієї події, не лише професіоналів, але й широкої аудиторії.

Отже, виявлено п'ять жанрових моделей фестивального огляду, умовно *огляд-звіт, огляд-коментар, огляд-рецензія, огляд-памфлет і огляд-фейлетон*. Відрізняються вони не лише за різними домінуючими функціями (звітність, коментування, оцінювання, викривання й осудження, висміювання), але й за тональністю, ступенем прояву оцінки. Оцінка в критичному тексті може бути чіткою й однозначною, може «ховатися» між рядків, або виражатися через іронію. Жанрові варіації обумовлені особистістю самого критика, його способом мислення, індивідуальним стилем письма, характером, темпераментом тощо.

Іншим фактором є поколіннєві особливості, наприклад, дуже відрізняються підходи представника школи радянської публіцистики й молодого автора.

Ще одним чинником жанроутворення є сама подія, її зміст, адже за п'ятнадцять років «Київ Музик Фест» пережив різні етапи свого становлення,

зокрема зазнав кризи. Усе це відбивається на змісті й характері музично-критичних текстів.

### **3.2.3. Динаміка полеміки у музичній критиці (на прикладі «справи Ігоря Блажкова»)**

Перш ніж перейти до практичного аналізу полеміки, що розгорнулася на шпальтах газети «Дзеркало тижня» у зв'язку зі звільненням із посади художнього керівника і головного диригента Національного симфонічного оркестру України Ігоря Блажкова, пропонуємо невеликий теоретичний екскурс щодо аналізу самого явища полеміки. Адже комплексну систему методів аналізу критичної полеміки в українському музикознавстві практично не сформовано. Тож нашим завданням є синтезувати досвід науковців, які так чи інакше торкалися проблем полеміки, а також на цій основі виробити свої підходи до аналізу цього явища.

Оскільки в будь-якій полеміці важлива продумана система доказів і аргументів, слід згадати статтю Юрія Чекана, де проаналізовано структуру музично-критичного тексту в цьому аспекті [248]. Автор розрізняє аргументи фактологічні і ціннісні, раціональні і емоційні. Дослідник зауважує, що критики у своїх текстах часто підміняють факти емоціями. Втім, будь-який емоційний вплив – це завжди коротший шлях до «серця» реципієнта, порівняно зі складними аналітичними операціями.

Цікавий ракурс осмислення критичної полеміки пропонує у своїй статті Олена Д'ячкова, звертаючись до методів і техніки адвокатського виступу-захисту, які використовував у своїй критичній практиці критик-юрист П. І. Чайковський [122]. Паралелі можна виявити на композиційному рівні тексту: приведено фабулу адвокатської справи (цитата звинувачення), тоді чітко сформовано позицію, далі виокремлено сильні і слабкі сторони позиції захисту, нарешті чітко вибудована стратегія виступу.

Доцільним є звернення до дискурс-аналізу, адже полеміка – це, в першу чергу, дискурс, тобто двосторонній процес, який стосується не лише проблем комунікації, але й сприйняття певних текстів, реакції на них, отже, породження нових текстів. Під дискурсом Ігор Пясковський має на увазі певний «зв’язний текст, як група висловлювань, що пов’язані між собою за змістом» [213, с. 342].

Основні засади дискурс-аналізу у вітчизняному музикознавстві адаптує Богдан Сюта [229], формулюючи ці моменти у вигляді наступних тез:

1. Дискурс – це один із типів комунікативної мовленнєво-розумової діяльності.

2. Дискурс інтеріоризується у вигляді конкретної комунікативної події, інтерактивного явища. Він може мати різні форми вияву – усну, писемну або змішану і завжди є послідовністю висловлювань.

3. Існують певні умови існування таких висловлювань, а також пов’язане з цим коло обраних стратегій і тактик учасників комунікативного акту. Поза такими умовами та правилами спілкування дискурс розмивається.

4. Дискурс впливає на формування соціального світу а допомогою продукованих та споживчих значень. Він історично і соціально обумовлений.

5. Існує цілий ряд дискурсів, які або перебувають на різних ієрархічних рівнях, або конкурують один з одним.

У полеміці маємо справу із послідовністю висловлювань, що конкурують між собою, при цьому не утворюють ієрархічну вертикаль. Ознаками полемічного дискурсу є:

1) специфічний синтез аргументації і конфлікту;

2) принципова полі-інтенціональність полемічного тексту, в якому поєднуються експресивна, евристична, координаційна й інші інтенції);

3) динамічність структури, де звично немає літературних зачинів і філософських кінцівок, а також домінує єдина точка зору – полеміста. Полеміку формують первинний (так званий текст-першопштовх) і вторинний (власне полемічний) тексти [199].

Головною інтенцією полеміки є інтенція переконання, а метою – утвердження кожним із учасників своєї точки зору. Принциповим моментом полемічного тексту є якість аргументації. За характером розрізняють коректні і некоректні аргументи. До перших належать:

- аргумент до професіоналізму;
- аргумент до експерта;
- аргумент до історичних фактів;
- аргумент до оригінальних джерел;
- аргумент до культурної традиції;
- аргумент до тенденції;
- аргумент до ерудиції;
- аргумент до здорового глузду та ін.

Некоректними аргументами є:

- аргумент до почуттів та емоцій;
- аргумент до особистості (свідоме підривання авторитету опонента, пониження його в статусі, або ставлення під сумнів його компетентності);
- аргумент до псевдоексперта;
- аргумент до стереотипів.

Цікаві прийоми газетної полеміки відзначає у своєму чеський письменник і есеїст Карел Чапек [242], що може мати методологічний ефект. В оригіналі ці прийоми подані латиною:

1. *Despicere* (дивитися зверхньо – лат.). Прийом полягає в тому, що учасник полеміки демонструє супротивнику свою перевагу (інтелектуальну, моральну чи статусну);

2. *Termini* (термінологія – лат.). Використання спеціальної полемічної термінології: «лихословити» замість «відзначати», «поливати брудом» замість «критикувати» і т. ін.

3. *Caput canis* (приписувати погані якості – лат.). Вживати вирази, які формують негативне враження про опонента, підривають його авторитет;

4. *Non habet* (констатувати відсутність – лат.). Акцентувати на тому, чого, на думку полеміста, супротивнику бракує;
5. *Negare* (заперечувати наявність – лат.). Заперечувати або ігнорувати все, що характеризує опонента;
6. *Imago* (підміна – лат.). Спотворення образу противника, перекручування його тези, наведення непрямих цитат в іншому контексті тощо;
7. *Pugna* (побиття – лат.). Номінування концепції противника невірною, неправдивою;
8. *Ulixes* (Одиссей – символ хитрості). Ухилення від головної проблеми і провадження розмови не по суті питання;
9. *Testimonia* (свідчення – лат.). Посилання на думку авторитета (неважливо якого), підтвердження тези цитатою;
10. *Quousque...* (доколи... – лат.). Прийом відрізняється від попереднього непрямим посиланням на «загальновідомий факт», вживання фраз типу «це вже давно відкинуто», «пройдений етап» і т. ін., що не потребує нових аргументів;
11. *Impossibile* (не можна допускати – лат.). Полеміст не визнає жодного з тверджень противника, не допускає, щоб той бодай в чомусь виявився правий;
12. *Jubilare* (справляти перемогу – лат.). Прийом полягає в тому, що поле бою покидають з видом переможця: «Досвідчений полеміст ніколи не буває переможеним. Потерпілим завжди виявляється супротивник, якого зуміли «переконати» і з яким «покінчено». Тим-то й відрізняється полеміка від будь-якого іншого виду спорту. Борець на килимі чесно визнає себе переможеним; але, здається, ще жодна полеміка не закінчувалась словами: «Вашу руку, ви мене переконали».

Від теорії перейдімо до практичного аналізу полемічного дискурсу. «Комунікативною подією» (за Б. Сютюю) є звільнення Ігоря Блажкова з роботи. Текстом-першопоштовхом стала стаття Олени Зінькевич «Тридцять лет спустя» (див.: додаток В, приклад №10), авторка якої виступила на захист музиканта. Основних аргументів у статті три: 1) аргумент про заслуги Ігоря Блажкова, його професіоналізм та роль в історії української музики; 2) ставлення під сумнів



відповідної фахової підготовки новопризначеного диригента, Теодора Кучара;  
3) проведення паралелей між діями сучасного Мінкульту і тої самої установи в тоталітарну епоху, власне уподібнення 1990-х і 1960-х років.

Центральна теза виступу – Міністерство культури України несправедливо звільнило з роботи Ігоря Блажкова. Констатація цього факту здійснена в емоційному ключі: «главное культурное ведомство *учинило расправу*». В підвищеній емоційній тональності витримана вся стаття (риторичні звороти, що загострюють полемічність, знаки оклику, питальні знаки).

Найсильнішою позицією захисту у «справі Блажкова» є аргумент про значення діяльності музиканта в історії української музичної культури, передусім у 1960–1970-і роки, коли він був головним у Києві ідеологом руху нової музики, ретранслятором забороненої музичної інформації, наперекір системі. Олена Зінкевич не просто констатує факти біографії диригента, а виступає як свідок тих подій.

На цьому тлі «заміна» харизматичного Ігоря Блажкова куди менш досвідченим американським диригентом Теодором Кучаром видає дії Мінкульту як нелогічні. Образ «суперника» змальовується у непривабливому світлі, що доводить ситуацію до абсурду: «Чем же господин Т. Кучар так покори́л и. о. министра? Ведь ясно же было, что это и не Клаудио Аббадо, и не Зубин Мета. Да и сам он с подкупающей искренностью признался в интервью, что «не дістав такої технічної школи, яку тут у вас мають навіть студенти. Мені здається, якщо б я навчався у вашій консерваторії, мене вигнали б геть!» («Культура і життя», 17.10.1992). Но его не «вигнали геть», а – «не имеющего техники, которую у нас имеют даже студенты», – поставили во главе первого оркестра страны.

(...) В уже цитированном интервью господин Т. Кучар говорил: «Диригент не обов'язково має бути генієм, але психологом – обов'язково». Эта (видимо, выстраданная) максима блистательно сработала в Киеве. Явно не гений, но хороший психолог, г. Кучар сориентировался в сиротском состоянии нашей культуры, уловил житейский перенапряг нищающих музыкантов и

поманил их заморским пряником – контрактом со звукозаписывающей фирмой «Марко Поло» (Гонконг)».

Авторка проводить паралелі між методами, застосованими до Блажкова в наші дні і «механізмом цькування» радянської доби. І знову ж повертається до думки про наслідки тоталітаризму, що підкреслює злободенність проблеми, спонукає читача замислитись над реаліями сьогодення.

Реакцією на статтю О. Зінькевич, що з'явилася у «Дзеркалі тижня» за кілька місяців після публікації, стала колективна відповідь Національного симфонічного оркестру (див.: додаток В, приклад №11). Це типовий «колективний лист» із характерним для радянських часів «висміюванням опонента» і публічним засудженням «жертви». Тут здійснено спробу підірвати авторитет Олени Зінькевич, використано прийом *Caput canis* (за К. Чапеком). Спрощений і спотворений переказ фабули статті О. Зінькевич, подача сказаного нею в перебільшено-іронічній манері – це намагання представити її погляд на ситуацію як неадекватний (прийом *Pugna*). Під сумнів ставиться факт приналежності Ігоря Блажкова до шістдесятництва. Водночас, експертами тут виступають неспеціалісти, які природно спростовують шістдесятництво І. Блажкова. Постать останнього також демонізується.

Натомість відстоюється честь Теодора Кучара, який постає як «великолепный организатор и уважаемый дирижер».

В кінці публікації автори листа позиціонують себе не жертвою, а господарем ситуації, так ніби покидають поле бою із гордо піднятою головою переможця (прийом *Jubilare*).

Нового витка розвитку полеміка набуває після виступу композитора Валентина Сильвестрова (див.: додаток В, приклад №12). В. Сильвестров захищає честь Ігоря Блажкова, який в 1960-і роки був першим виконавцем багатьох його творів. Стиль письма із характерною пристрасністю, персональна авторська інтонація із властивою емоційністю, а навіть гарячністю, деяка парадоксальність висновків – все це змальовує портрет самого полеміста. Жанр статті можна означити як *есеї-переконання*. Сильвестров натомість звинувачує

авторів «колективного листа» у незнанні контексту. Адже він жив із Блажковим в одну епоху, які і він, зазнав санкцій з боку режиму, входив до ініційованої Блажковим неформальної групи «Український авангард». Водночас, текст Сильвестрова пронизує інтонація деякої зверхности (прийом *despicere*). Вже в першому абзаці композитор наголошує на своєму професійному статусі: «Верить надо фактам и мнению профессионалов. И я как профессионал заявляю: Игорь Блажков – выдающийся музыкант, выдающийся дирижер». Також він знижує статус своїх опонентів: «Почему экспертами здесь выступают поэты-математики и боксеры – коллекционеры пластинок? Неприлично все это!».

Головну позицію звинувачення у «справі Блажкова» – авторитарний стиль диригента у взаємовідносинах з оркестром – Сильвестров заперечувати не міг. Але й тут композитор виправдовує диригента! Наведено, по-перше, аргумент до історії (згадуються знамениті «диригенти-деспоти»), а по-друге – наголошується на факті незадовільного стану оркестру («такому оркестру, на мой взгляд, как раз и нужен руководитель деспотического типа»). В результаті Сильвестров радить оркестрантам «потерпіти деспотизм свого керівника».

Публікація В. Сильвестрова спровокувала продовження конфронтації сторін. В ролі полеміста виступив вже згаданий Андрій Кочур (див.: додаток В, приклад №13). Той відразу ж атакує опонента, вдається до прийому *Quousque* (доколи... – лат.), тобто наголошує, що проблему вичерпано, нема про що говорити. Відтак відстоює свою позицію:

1) «раціоналізує» питання про лист І. Блажкова І. Стравінському: «Да, Игорь Блажков написал письмо в США к Игорю Стравинскому. Но почему оно дошло чудом? Дошло оно потому, что официальное отношение идеологического руководства к известному всему миру композитору, русскому патриоту, активно поддерживавшему СССР в годы войны с фашистской Германией, было сформировано задолго до героического письма к нему Игоря Блажкова».

2) ставить під сумнів тезу, що просвітницька діяльність музиканта визначає масштаб його таланту.

3) посилається на вже згадану концепцію шістдесятників, що належить його колезі Максиму Стрісі.

Спростування аргументів В. Сильвестрова (про неминучість конфліктів між диригентом і оркестром й про неприпустимість меломанів судити фахових музикантів) А. Кочур залишає наостанок, адже це найбільш виграшні його позиції: в першому випадку йдеться про аргумент до стереотипу, а в другому – про аргумент до особистості. По першому пункту висловлено тезу, що епоха диригентів-диктаторів минула й авторитарний стиль спілкування керівника з підлеглими є неприпустимим у демократичному суспільстві. Для підтвердження цієї тези автор приводить цитату, що належить диригенту Ігорю Маркевичу. Наступну тезу В. Сильвестрова А. Кочур зводить до абсурду: «(...) Оказывается, о музыке можно судить только музыкантам. Что ж, предложим Валентину Сильвестрову проделать такой эксперимент: снабдить какой-либо свой концерт объявлением: «Вход по предъявлению билетов члена Союза композиторов и дипломов о музыкальном образовании». У вас хватит фантазии представить себе зрительный зал, забытый композиторами и профессиональными музыкантами, господин Сильвестров? Да еще имеющими однозначное мнение по поводу вашей музыки? Всегда ли вас понимали и принимали специалисты?». Після цього наводить ще одну цитату – із Шарля Мюнша – і звинувачує композитора у снобізмі.

Показово, що у всій цій історії не чути «голосу» самого Блажкова: підсудного судять без нього самого.

Таким чином, у полеміці використано як коректні, так і некоректні аргументи, а також можна констатувати динаміку жанру від критичної статті до колективного листа, від есеїстики до так званої «центонної» полеміки (нанизування цитат і посилань на авторитети).

### 3.2.4. Портрет Валентина Сильвестрова в українській пресі: жанрові варіації

За майже пів століття критична рецепція феномену творчості одного з найяскравіших сучасних композиторів України, Валентина Сильвестрова (нар. 1937р.), зазнала еволюції. Від різкої критики і неприйняття в 1960-і роки до всезагального схвалення, а навіть деякого обоження, починаючи від другої половини 1990-х.

В радянські роки чи не єдиним позитивним відгуком про творчість В. Сильвестрова була стаття музикознавиці Галини Мокрієвої у польському журналі «Ruch Muzyczny». Авторка, аналізуючи Фортепіанний квінтет Сильвестрова, тоді ще студента 5-го курсу Київської консерваторії, називає молодого композитора «природженим додекафоністом» і заперечує будь-які впливи західних авангардистів: «(...) Про який-небудь вплив композиторів нововіденської школи не може бути й мови, оскільки до моменту закінчення свого Квінтету Сильвестров попросту не знав їхньої музики, якщо не рахувати прослуханої через радіо трансляції з «Варшавської осені» 1960 року Концерту для 9 інструментів ор. 24 Веберна» [277]. Крім Сильвестрова, Г. Мокрієва високо оцінює музику інших молодих українських авангардистів, Леоніда Грабовського, Віталія Годзяцького, Володимира Губи, Віталія Пацери. Натомість критикує тих авторів, які намагалися писати в дусі естетики соцреалізму.

В 1960–1970-ті роки в офіційній радянській пресі про Сильвестрова трапляються переважно негативні відгуки. Як наприклад про «Монодію» для фортепіано й симфонічного оркестру («Культура і життя», 1970, №84, 22 жовтня): «(...) В своїй «Монодії» В. Сильвестров продемонстрував найбільш крайні експериментальні тенденції в доробку молодих українських композиторів, характерні тим, що проблема сучасності музичного мистецтва розв'язується тут виключно в площині формальних пошуків.

(...) Зведення всього змісту композиції до абстрактної гри звукових барв та ритмо-висотних комбінацій, до застосування структурних закономірностей, розуміння логіки яких доступне хіба лише самому автору, – це непростиме збіднення музичного мистецтва, свідома деградація його естетично-виражальних функцій. «Монодія» В. Сильвестрова в українській музиці – явище поодиноке, яке по суті стоїть осторонь широкого русла творчості молодих композиторів. І можливо не варто було б приділяти йому особливої уваги, коли б не йшлося про обдарованого музиканта-професіонала, яким є В. Сильвестров. Адже не так просто і легко дається виховання творчо-активного, зрілого композитора, щоб можна було спокійно спостерігати, як він розмінює і дрібнить свій талант».

Наприкінці 1970-х Сильвестров змінив свою музичну мову в керунку діатоніки. Композитор звертається до жанрів і стилістичних норм XVII-XIX століть, знаходить індивідуальну форму «оповіді», що на свій спосіб наближається до мінімалізму. З'являються «Дитяча музика», фортепіанний цикл «Музика в старовинному стилі», зразок авторського переосмислення стилів бароко, рококо, класицизму і романтизму, Кантата для сопрано і камерного оркестру на слова Ф. І. Тютчева і О. О. Блока, Струнний квартет №1, в якому чергуються тональні і атональні і епізоди, фортепіанний цикл «Кіч-музика», вокальний цикл «Тихі пісні» для баритона і фортепіано на вірші поетів-класиків, що став квінтесенцією і, водночас, маніфестацією нового стилю Сильвестрова. У «Тихих піснях» чуємо характерні романсові інтонації класико-романтичної доби, просту гармонію, а специфічна манера виконання – *sotto voce* – створює ефект «напівпрофесійного» домашнього музикування, наче це не спів, а наспівування.

Етапними в історії рецепції Сильвестрова стали публікації на початку 1980-х двох поважних музикознавчих розвідок, Олени Зінькевич у журналі «Советская музыка» [133] та розгорнутий портретний нарис Марини Нестьєвої [202].

1986 року у Києві відбулася прем'єра П'ятої симфонії В. Сильвестрова. Твір прозвучав у філармонії у виконанні студентського симфонічного оркестру столичної консерваторії під орудою Романа Кофмана. У журналі «Музика» була опублікована рецензія Олени Зінкевич [134], де авторка вписує творчість Сильвестрова у контекст ліричного симфонізму, традиції малерівського *adagio*, і буквально «переповідає» ліричний сюжет цього твору: «(...) У простір-час симфонії ніби вступає сам Всесвіт. Його присутність відчувається вже з перших тактів, із початкового кластерного поклику. Через різночасові включення та виключення голосів звуковий обшир дихає, пульсує і раптом розтікається на потоки, струмочки та струмені. Увесь звуковий простір – від вируючих басів до сплесків високого дерева, в яких нагромаджується мелодія, – розсувається, стає об'ємним, безконечним. Відчуття неосяжної даліни створюється і обертовою наповненістю, ефектом реверберації, знайомим із Четвертої симфонії В.Сильвестрова (розсіяне відлуння із затримання-післяголосся, що накладається на мелодичну лінію), і порушенням тембрової однорідності теми, коли вона «збирається» з різних за насиченістю, силою, щільністю різнотембрових звуків. Мелодія ніби губиться в просторі – то віддаляючись, то раз спалахуючи поряд (...).

Такий виклад і є перекладом музики за допомогою слова. Виокремимо вербальні характеристики, пов'язані з образами води, вогню й повітря:

**Таблиця 3.2.**

**Образний вербальний ряд у статті О.Зінкевич**

| <b>Вода</b>   | <b>Вогонь</b>  | <b>Повітря</b>                     |
|---|--|------------------------------------|
| «звуковий обшир<br>... розтікається на<br>потоки, струмочки та<br>струмені» | «інтонаційні...<br>зблиски»                                  | «вібрації<br>повітряних струменів» |
| «від вируючих<br>басів до сплесків<br>високого дерева»                      | «мелодія ніби<br>губиться в просторі...<br>спалахуючи поряд» | «звуковий обшир<br>дихає»          |
| «глухий рокіт<br>ритмічної пульсації, що<br>накочується хвилями»            | «ілюзія... світла,<br>що поволі заливає все<br>своїм сяйвом» | «вітер» духових»                   |
| «висхідні потоки у  | «вольову   | «повітряні токи»                   |

|  |   |  |
|--|---|--|
| струнних <i>зливаються...</i> »                                      | зібраність<br><i>випромінюють</i> строгі хорали міді»                     |  |
| «у епізодах<br><i>багатоструменевого<br/>плину звукової стихії</i> » | «звукові обшири<br><i>«просвічують»</i> один<br>крізь одного»             | « <i>дихання</i><br>романтичного<br>мистецтва» |
| «мелодичні <i>хвилі</i> »  | «мелодичні <i>бризки</i><br><i>«спалахують»</i> у різних<br>партіях»      |  |
| «розпросторюється<br>у <i>пливучих</i> фонах»                        | «інтонаційний<br>рельєф ледь <i>жевріє</i> ,<br>поволі <i>затухаючи</i> » |  |
| «застеляється»<br>сонорною <i>хмарністю</i> »                        |   |  |
| «звуковий<br>простір... густішає<br>до <i>грозяної щільності</i> »   |   |  |
| «сонорні<br><i>туманності</i> » струнних»                            |   |  |

У грудні 1987 року у газеті «Культура і життя» виходить стаття Вадима Скуратівського [222], що спровокувала полеміку. Автор ставить питання про статус творчості Валентина Сильвестрова на батьківщині, посилаючись на думку авторитетів, які високо оцінюють його музику – Т. Адорно і Д. Шостакович. Стаття адресована перш за все адміністрації Спілки композиторів УРСР,<sup>29</sup> адже саме від неї залежала творча доля будь-якого радянського композитора. Виступ Скуратівського (людини без музичної освіти) вельми емоційний, сповнений філософських узагальнень: «(...) То що ж таке його музика? Поясню, як розумію це я, слухач, залюблений у цей величезний світ, де в акустичних образах-гаслах відтворюється весь світовий процес. Від гримотіння Космосу впереміш із його загадковим мовчанням до найменших порухів окремої людської душі. Від несвідомого життя до життя історичного. Перед нами ось тут, у концертній залі, вибудовується грандіозний дивосвіт звуків, музичний сколок зі світу, що пульсує передусім в нас самих. Дивовижний вигинами почуттів починаєш розуміти загалом незбагненне

<sup>29</sup> Головою Спілки в цей час був Андрій Якович Штогаренко (1902–1992).



взаємопроникнення часів, трагізм, і всеперемагаючу нескінченність буття, чарівну приналежність минулого, теперішнього і прийдешнього... Музика щоразу повідує нам найфундаментальніші, найуніверсальніші змісти цього буття, веде його незліченними лабіринтами.

Скажете – філософія у звуках? Можливо. Але яка її напруга, яка естетична температура! Не дивно, що композиторів не вистачає повітря класичної традиції, музичних речовин минулого. Взагалі його поетика – весь діапазон музичної історії – від вокалізованого первісного звуковидобування до вишуканих, неймовірно ускладнених музичних технік нашого століття. І фольклорна спадщина (передусім українська), композиторські засоби бароко, романтизму, імпресіонізму, тощо. І ще одне – в музиці Сильвестрова завжди присутній він сам з його непересічною особистістю. Так, п'ять симфоній Сильвестрова – це грандіозна розповідь про живу душу, що страждає, мучиться, опановує світ, зазнає кари і – не вмирає, щоразу відроджується для нових щедрот».

Можна зауважити тут ознаки міфологізації творчості В. Сильвестрова.<sup>30</sup> Скуратівський ототожнює його музику зі «всім світовим процесом», від «гримотіння Космосу впереміш із його загадковим мовчанням до найменших порухів окремої людської душі». Поза тим, сама постать композитора в контексті його біографії постає як своєрідний прообраз його ліричного героя, що «страждає, мучиться, опановує світ, зазнає кари і – не вмирає...». Сильвестрівська музика – а саме п'ять його симфоній – трактується як символічне відображення життя композитора зі всіма колізіями і драматичними перипетіями, як своєрідна історія про «стражденну й незнищенну живу душу».

«Відповідь опонента» з'явилася на шпальтах тієї ж «Культури і життя» (1988, №13). Це анонімна стаття, так званий «коментар відділу комуністичного виховання», що є прямою протилежністю емоційному висловлюванню Скуратівського: «сухий» офіційний стиль, діловитий тон. Слід зауважити, що тут завбачливо знижують пафос виступу Скуратівського, відзначаючи, між

<sup>30</sup> Під міфом тут мається на увазі «символічна історія, що є «знаменником нескінченної кількості більш або менш аналогічних ситуацій» / Цит. за [130, С.22].

іншим, що той немає відповідної музичної освіти, аби судити про музику: «(...) Не вдаючись до детального музикознавчого аналізу, автор поділився своїми міркуваннями щодо глибини інтелектуального впливу творчості композитора на слухача, постарався показати, що неординарність, незвичність музичної структури, до якої здебільшого вдається композитор, таять у собі величезні можливості розумово-експресивного осягнення світу.

(...) Відділ комуністичного виховання звернувся до репертуарно-редакційної колегії з музики Міністерства культури УРСР. Ось що сказав нам її головний редактор Є. Лобуренко:

«Репертуарно-редакційна колегія з музики має три комісії, які щомісяця прослуховують твори різних жанрів: камерно-симфонічні, естрадні і так звані масові та музику до театру. У кожній комісії працює до дванадцяти фахівців – переважно композитори та музикознавці. Твори, схвалені більшістю членів комісії, в автора закуповуються і відтоді становлять так би мовити рекомендаційний фонд Міністерства. Всі вони виконуються. Щодо В. Сильвестрова, то справді, починаючи з 1984 по 1987 р. (звертаємося до часу післязастійного періоду), у нього закуплено 7 камерних і симфонічних творів, зокрема згадана Симфонія №5 для великого симфонічного оркестру, Серенада для струнного оркестру, «Медитація» для віолончелі та камерного оркестру, Три Постлюдії тощо – тобто все, що було подано автором.

Таким чином, об'єктивно В. Сильвестров увагою не обійдений і не ображений. Інша річ – запити і заявки. Але музичні колективи республіки доробок цього композитора не замовляють. Чому? Відповідаючи на це запитання, мабуть, необхідно вказати якраз на цей незвичний, особливий світ композитора, на те суттєве в його творчості, що одні з нас вважають неабиякою перевагою, а інші – прямо протилежно – вадою. (...) То чи можна сказати, що тут навколо Сильвестрова склалася виняткова ситуація? Звичайно, ні. (...) Якщо колектив не береться популяризувати сучасного композитора, то це справа не суб'єктивна, і останньому варто прислухатися до думки громадськості».

Відтак зі словом підтримки на адресу Валентина Сильвестрова виступила Олена Зінкевич [135], і на цьому епоха «боротьби за Сильвестрова» скінчилася.

1988 року опубліковано перше в Україні інтерв'ю з Сильвестровим з нагоди його авторських концертів у США (Лас-Вегас, Нью-Йорк), де композитор був присутнім (перший виїзд Сильвестрова за межі «залізної завіси»). Інтерв'ю взяла О. Зінкевич [136].

1989 року Валентин Сильвестров став одним із героїв відомої серії «Творчі портрети українських композиторів» видавництва «Музична Україна». Авторкою нарисів виступила музикознавиця Стефанія Павлишин [204]. Це одна з перших монографій про Сильвестрова українською мовою. Тут ще трапляються фрази у дусі соцреалістичної критики, наприклад, про те, що у музиці Сильвестрова «здійснюється зв'язок з глибинами народного мислення». Крім того, авторка постійно намагається немовби «оправдати» композитора, якого колись звинувачували у «формалізмі». Як от: «Проте у композитора немає нічого від суб'єктивістського експресіонізму, обмеженого егоцентризму, що виражаються в надриві, гіперболізмі» (с.11); «В них (творах для солюючих струнних інструментів – *О.Н.*) немає нічого від показної авангардистської тенденції, виконавських крайнощів, артикуляційних трюків» (с.45); або: «Незалежно від використовуваної композиторської техніки письма найважливішим для нього, як уже зазначалося, є втілення задуму твору, його ідеї» (с.83).

Починаючи від 1990-х, ім'я Сильвестрова у пресі звучить дедалі частіше – від коротких повідомлень у зв'язку з виконанням творів композитора на українських фестивалях, рецензій на його авторські концерти – до розгорнутих біографічних нарисів. Прізвище композитора фігурує також в інтерв'ю із виконавцями, композиторами, які звично згадують ім'я маестро з особливим пієтетом.

«Інформаційним приводом» портретних публікацій стають головним чином власні ювілеї Сильвестрова. 1997-го серію статей до 60-річчя

композитора присвятили журнали «Музика» і «Art-Line», відтак 2002-й – до 65-річчя – чергова хвиля статей (газети «День», «Столичные новости»).

Портрети Валентина Сильвестрова в українській пресі цікаві з точки зору жанрової варіативності: мова не лише про різні підходи, але й різні контексти, стиль, форму, композицію тексту.

Наприклад, до 60-річчя композитора у журналі «Музика» опубліковано матеріал Лесі Ланцути «У полоні художника» (див.: додаток В, приклад №14), що уявляє собою підбірку різних відгуків, композиторів, виконавців, музикознавців, зокрема друзів композитора: Віталія Годзяцького, Володимира Загорцева, Вірка Балея, Романа Кофмана, Бориса Деменка, Олени Зінькевич, Валерія Матюхіна, Вадима Скуратівського, Євгена Громова та Алли Загайкевич. Відгуки подані у довільній формі, вони досить різні за обсягом і подачею, жанровою спрямованістю (від мемуаристики, суб'єктивних візій-вражень до рецензії). Більшість із них сконцентровані не так на музиці, як на самій постаті Валентина Сильвестрова, рисах його характеру. *«У Валентина Сильвестрова надзвичайне почуття гумору, – згадує, наприклад, Віталій Годзяцький, – тому часто дивуюся, чому цього не відчутно в музиці?»*. Або розповідає Роман Кофман: *«Та були в нас й спільні моменти – завдяки футболу. Завжди грали за протилежні команди: я – за Оперну студію консерваторії, а потім оркестр радіо, а Валентин Сильвестров – за Спілку композиторів. Це був неймовірно швидкий, стрімкий, навіть агресивний гравець (чого не скажеш, дивлячись на нього, слухаючи його музику) і фанатичний, зрештою, як і в музиці»*. Піаніст Євген Громов зосереджується на технічних особливостях виконання його музики: *«...Ми якось працювали над новою п'єсою «Вісник» (1996-1997 рр.), яку я грав, на мій погляд, достатньо тихо. Композитор попросив ще у кілька разів (!) тихіше. Найцікавіше, що енергетично це те ж саме, що, наприклад, дуже гучна соната Устволської. Я вже не кажу про виписану надвибагливу педалізацію: «...взяти пів педаль, перейти на третину, далі на повну, і поступово обережно зняти, щоби не зашуміли демпфери»*.

Виділяється із добірки відгук Олени Зінькевич, де музикознавиця зосереджується на конкретному творі, *Misterioso* для кларнета соло (1996). Тематичним стержнем тут є ідея «мовчання», що трактується і як художній образ, і як пророцтво (передбачення композитором смерти власної дружини, музикознавиці Лариси Бондаренко). Цей текст згодом увійшов до збірки критичних статей О. Зінькевич «Память об исчезающем времени» [141, с.88–90].

Інший тип портрета – репрезентація творчої біографії композитора на тлі епохи. Прикладом може бути публікація Олени Д'ячкової «Сильвестров – имя 60-х» в газеті «Правда Украины» (див.: додаток В, приклад №15). Основні віхи біографії Сильвестрова осмислюються в контексті реалій 60-х, інтерпретуються принципи, мотиви поведінки мистця у певних ситуаціях крізь призму психології радянського дисидента. Такий тип портрета тяжіє до культурологічної публіцистики, не даремно тут є цитати із Пьотра Вайля і Александра Геніса (книга «60-е. Мир советского человека»). Крім переказу біографії, тут є і загальний аналіз творчості композитора, її інтерпретація: визначено ключовий жанр (постлюдія) та його значення в музиці Сильвестрова, особливості музичного (художнього) часу, специфіку музичної мови. Даний тип портрета поєднує біографічний підхід із описом художнього світу композитора та його взаємодії із часом.

Прикладом аналітичного портрета-есею із філософським ухилом є публікація Ніни Герасимової-Персидської «Музыка тиши» у журналі «Art Line» (див.: додаток В, приклад №16). Творчість Валентина Сильвестрова як феномен «тихої музики» осмислюється у контексті специфічного відчуття часу, світовідчуття у культурі наприкінці тисячоліття. «Вперше Людина стоїть сам на сам перед Всесвітом, вперше з такою силою відчувається «людиновимірність» земного життя, з одного боку, і незбагненні масштаби Космосу – з іншого. Протистояння цих двох світів проявляється у зіставленні тиші й звучання, що його людина інтуїтивно відкрила саме в музиці». – пише авторка. Поза тим, в цій публікації застосовується оригінальний інструмент аналізу творчості

В. Сильвестрова, це запозичені в літературознавстві поняття ямбічності і хорейчності, за допомогою яких описано характер «темпоральності» у музиці цього композитора.

Наступний зразок портрета – стаття Світлани Мовчан (див.: додаток В, приклад №17) – можна віднести до есеїстики, але його структура ускладнена різноманітними «чужими» текстами – використано фрагменти опублікованих інтерв'ю композитора, цитати із художніх творів Карлоса Кастенеди, Майстера Екгарта, Олексія Босенка, Ісікави Такубоку, Хорхе Луїса Борхеса, Валерія Ламаха, а також цитат із Нового завіту. Цитати тут виконують функцію асоціативного ряду. За авторським означенням жанру це – колаж. Свої власні роздуми про музику В.Сильвестрова авторка вписує в контекст характерних тенденцій і парадигм європейського мистецтва в цілому, точніше, відштовхується від них, аби показати унікальність феномену творчості композитора.

Якщо говорити про домінуючу функцію цієї публікації, то на перший план тут виходить не так аналітична (інтерпретаційна), як художньо-естетична функція: музика Сильвестрова за допомогою слова поетизується.

Ще один приклад – стаття «Чувство Сильвестрова» Сергія Проскурні у газеті «Столичные новости», опублікована до 65-річного ювілею композитора (див.: додаток В, приклад №18). Портрет цікавий з погляду композиції, яку вибудовано як процес виконання музичного твору для оркестру. Власні спогади Проскурні про Сильвестрова, описи яскравих сцен із життя композитора, автор статті немовби режисує, обрамлює «зовнішньою дією», що у верстці публікації виділено курсивом: «Ля гобоя. Камертон. Настройка оркестра...», «Внимание... Взмах дирижера!», «Первый аккорд. Вступление», «Фермата», «Ностальгически, с внутренним движением», «Лярго медитационе», «Модерато», «Партия струнных. Не замедляя, постепенно стихая в верхнем регистре...» і т. ін. Предметом рефлексії тут є не так сама музика композитора, як її суб'єктивне сприйняття, зокрема те, як вона може впливати на слухача;

певна приватна історія «слухання Сильвестрова» проектується на ціле покоління.

Розповідь подається як «фрагменти пам'яті», короткі есеїстичні сюжети-спалахи, важливі тут-і-зараз, автор різко модулює з однієї реальності в іншу, з предмета на предмет.

Третину тексту складають відгуки про Валентина Сильвестрова: це думки письменника Івана Дзюби, диригентів Романа Кофмана та Володимира Сіренка, композиторів Арво Пярта, Гії Канчелі та Євгена Станковича, які подаються автором статті, як «варіації на тему».

Отже, у портретних публікаціях про Валентина Сильвестрова проявляється тенденція до поетизації, «літературизації» творчості композитора, що і є художнім перекладом. Так, музику Сильвестрова критики характеризують через такі метафори, як «відблиск Вічності» (Н. Герасимова-Персидська), «Космос як вмістилище Духу, символ краси Всесвіту» (О. Зінькевич), «відображення життя і людського існування» (О. Жукова), «острів спокою в бурхливому морі катаклізмів» (О. Рибніков), «дихання Бога» (С. Мовчан) і т. ін.

Аналізуючи критичні тексти в українських ЗМІ про Сильвестрова, впадає в око винятково позитивна реакція на будь-який сильвестрівський твір чи факт його творчої біографії, тоді як у ставленні до особи автора – захоплення. До цього спонукає сам жанр ювілейного портрета. Але разом з тим, композитор постає немовби «недоторканим».

У цьому зв'язку цікаво порівняти критику про композитора сусідніх країн, наприклад Росії, де музика київського композитора добре відома, та, меншою мірою – Польщі. Ось, наприклад, такий дещо іронічний образ зустрічаємо в одній із рецензій в московській газеті «Русский телеграф» [94], де мова про «Вісник» для фортепіано, синтезатора і струнного оркестру: «Миниатюрный «Вестник-1996» сперва кажется стилизацией в моцартовском духе. Но до предела странной. «Карманный» формат сочинения эту странность усиливает. Здесь нет приемов «разрушения прекрасного клише», но стереотип

распадается. Столь стремительно, что вообще, кажется, и не появлялся. Здесь Моцарт – метафора. Мираж домашнего очага среди ландшафтов другой планеты. Или наоборот, он кажется трехим – с шариками и пружинками на голове – инопланетянином среди родных берез. Очень трогательно и похоже на бред. Музыка XXI века».

Неоднозначну оцінку отримує й знаменитий «Реквієм для Лариси» В. Сильвестрова під час прем'єри 2005 року на «Варшавській осені» у польському журналі «Ruch Muzyczny» [276]: «(...) Requiem für Larissa вже сьогодні можна вважати за *opus magnum* українського композитора. Це не змінює того факту, що маємо до діла з композицією контрверсійною, яку вважають однаково часто шедевром і апофеозом кічу.

Різниця часто залежить від дуже тонких деталей: вистачить одного непевного поруху «композиторського пензля», аби міфічний козеріг перетворився на оленя в період реву. На жаль, зі шляхетних форм жалобної меси Сильвестрова тут і там виринають незграбні, гротескні роги. Досконалість загального формального задуму і окремих фрагментів твору не дозволяє однак поставити йому так однозначно негативну оцінку.

Твір, призначений для оркестру, мішаного хору і трьох солістів, вписується в започатковану Реквіємом Моцарта, а радше його міф, традицію монументальних, водночас, незвично особистих творів, присвячених темі смерті – традицію музики сакральної, хоч і не літургійної і не зовсім релігійної, оскільки виражає передовсім екзистенційну драму особистості. Реквієм Сильвестрова не став, як у Моцарта, жертвою, складеною на власній могилі, але художнім вираженням трагедії втрати найближчої людини – дружини Лариси. Спостерігаючи драматургію того твору, складно істотно протистояти психологічним інтерпретаціям (...)».

Отже, 1990-і – початок 2000-х в Україні – період «сакралізації» постаті Валентина Сильвестрова. Композитор набув статусу «живого класика» української академічної музики, й став чимсь «більшим, ніж композитор». Його музика набула значення символічного центру всієї української музичної



культури, тоді як сам митець виявився «із тих, що створюють навколо себе «енергійне» поле асоціативності і сильного співрезонування» [178].

### **3.2.5. Есеїстичність в інформаційних та аналітичних жанрах музичної критики**

Есеїстичність – одна з тенденцій в літературі кінця ХХ століття. «Есеїстичність викладу взагалі стала ознакою часу, – відзначає російський філолог Ілья Ільїн. – І тон тут задають такі філософи як Хайдеггер, Бланшо, Дерріда...» [146, с. 206]. На межі сторіч есей як жанр публіцистики сприймається як своєрідний символ культури епохи, за словами Олега Багана, він «стає символом зрілості, завершеності культури», «ознакою стилю переживання культури, її цілості», оскільки «він увесь – в особистості автора, в його індивідуальності» [90, с. 15]. Власне у саморозкритті та самоідентифікації особи автора полягає сутність жанру, що коротко і влучно сформулював його родоначальник і творець, французький письменник і філософ Мішель де Монтень (1533–1592) – у передмові до своєї однойменної праці, «Проби» (есеї – від франц. *essai* – проби, досліді), він написав: «Зміст моєї книги – я сам» [182, с. 8].

Есеїстичність характерна й для критичних публікацій в українській пресі 1990-х: автори нерідко пишуть від першої особи, вдаються до суб'єктивних асоціацій, спогадів, це й афористичність висловлювання, невимушена розмовна інтонація, вільна композиція, парадоксальність висновків тощо.

Явище есеїстичності похідне від жанру есею. Ігор Михайлин пропонує таке тлумачення есею (есе): «Жанр художньо-публіцистичної чи науково-популярної творчості, де вільно, не обов'язково вичерпно, але виразно індивідуально трактується певна подія, явище, проблема або тема. Для есе властивий несподіваний, неусталений погляд на явища життя, мистецтва науки, вільна розкута композиція, асоціативність, зміщення часово-просторових планів, поєднання значних елементів художньої образності з науковими

міркуваннями. Есе не передбачає систематичности викладу і навіть аргументованости висновків» [177, с. 20].

Російський культуролог і теоретик есеїстики Міхаїл Епштейн, досліджуючи поняття есеїстичного мислення, вказує на синтетичність есею, на думку дослідника ідея жанру полягає у його поліжанровости: «Есей – частково зізнання, як щоденник, частково міркування, як стаття, частково розповідь, як оповідання. Це жанр, який тільки й тримається на своїй принциповій позажанровости. Варто йому набути повної відвертости, чистосердечности інтимних звірювань – і він перетворюється у сповідь або щоденник. Варто захопитися логікою міркування, діалектичними переходами, процесом породження думки – і перед нами стаття чи трактат. Варто вдатися до розповідної манери, до зображення подій, що розвиваються за законами сюжету, – і мимоволі виникає новела, розповідь, повість. Есей лиш тоді залишається собою, коли безперервно перетинає межі інших жанрів, гнаний духом мандрів, прагненням усе випробувати і нічому не віддатися» [127].

Есеїстичність є ширшим за жанр, і може означати спосіб викладу, манеру висловлювання, в якій на перший план виходить авторська суб'єктивність. Таке розуміння есеїзму впливає із праці Олени Маськової, де есей постає і як жанр, і як метод, «в якому глибокий задум органічно поєднується з вільною, невимушеною манерою викладу і якому властива авторська відкритість і суб'єктивність» [173]. Дослідниця розрізняє формальний і особистий есей, які поділяються на розповідний, драматичний і поетичний, а ті, у свою чергу, утворюють ще сім різновидів:

**Таблиця 3.3.**

**Типи есеїв (класифікація О.Маськової)**

| Формальний       |             |                | Особистий    |              |             |                                      |
|------------------|-------------|----------------|--------------|--------------|-------------|--------------------------------------|
| Розповідний      |             | Драматичний    |              |              | Поетичний   |                                      |
| есеї-переконання | есеї-роздум | есеї-розповідь | есеї-розмова | есеї-монолог | есеї-діалог | есеї як синтез попередніх різновидів |

Дослідницьку інтригу з погляду есеїстичности створюють інформаційні і аналітичні жанри критики. Перші головним своїм завданням мають надати інформацію, нормою тут вважається «зредукованість коментарів, суб'єктивних оцінок, аналізу» [177, с. 218], тоді як в основі аналітичних жанрів критики – оцінка, де об'єктивність (відносна) оціночного судження впливає із компетенції критика, його музично-слухового досвіду.

Проаналізуємо критичну замітку про сольний концерт австрійського гітариста українського походження Левка Вітошинського, що відбувся 22 лютого 1993 року у Київському Будинку органної музики і був присвячений 100-річчю від дня народження Андреса Сеговії (див.: додаток В, приклад №19). Вітошинський – учень Сеговії. Програму свого концерту музикант сформував із творів Й. Баха, Х. Турини, Е. Вілла-Лобоса, М. де Фальї, що склали репертуар самого А. Сеговії. Про це дізнаємося з тексту. Як і про те, що манерою виконання Вітошинський нагадував гру вчителя. З формального погляду це – хронікальна замітка, що відповідає на основні запитання жанру: коли? де? хто? що? як? Але інформацію подано у формі листа, адресованого немовби самому Сеговії: «Ну, здравствуй», «Приветствую Вас, Андрес Сеговия», «Сегодня Левко Витошинский, один из Ваших учеников, дает концерт», «Хочешь, я по-своему расскажу тебе о концерте 22 февраля?». Текст містить елементи репортажу, хоч автор описує не так саму подію, як власні переживання.

У розповідь вплітається ще один «персонаж» – Пам'ять: «Сегодня для тебя играет Память – это она приглушает звук инструмента. Я видела, как вы с Памятью смотрели друг на друга, понимая, что очень похожи, но никогда не станете одним и тем же: «к тебе не пройдешь...».

Отже, автор використовує прийоми художньої образности, в результаті виникає досить специфічний жанр, який можна назвати і есеїстичною заміткою, і міні-новелою.

Інший приклад – відгук на низку подій в рамках «Всеукраїнської хорової асамблеї» до 130-річчя від дня народження українського хормейстера-емігранта

Олександра Кошиця (див.: додаток В, приклад №20). Жанр цього допису можна означити як репортаж, але він набуває й рис аналітичного тексту; крім того, звернення до матеріалів епістолярної спадщини додає дослідницького пафосу. Виклад здійснено у довільній суб'єктивізованій манері й ведеться від першої особи, що й дає привід говорити про есеїстичність.

Про репортажність свідчить наступний фрагмент: «Побывав на конференции, проходящей в рамках проекта, я обнаружила, что слушателями докладчиков и были сами докладчики... Жаль, что даже в узком кругу музыкантов имя Кошица не вызывает большой интерес к себе. Воспользовавшись камерной обстановкой, участники конференции нарушили массу организационных вопросов – дискуссия вышла за рамки регламента докладов. Речь шла о возвращении архивов Кошица (часть их – дневники, воспоминания, письма, датируемые 1904–1931 гг. имеются у нас, остальные же находятся в Канаде), создании музея, открытии хоровой школы, сродни Глуховской...».

Аналітичні міркування стосуються програми події, її логіки, адже на ювілейних заходах О. Кошиця представлено чомусь твори С. Рахманінова, С. Танєєва, С. Прокоф'єва: «Об отношении к имени Кошица всех троих музыкантов судить трудно. Смутную биографическую параллель можно провести разве что с Рахманиновым, который, как и Кошиц «болел» ностальгией. К слову, Кошиц, пребывая в Америке, слышал «Всенощную» Рахманинова (ее на закрытии «Ассамблеи» исполняла капелла «Думка»): *«Не понравилась она мне окончательно (...), – так писал в своих воспоминаниях. – Все холодно, надуманно, выдуманно, предвзято и смертельно скучно. (...) В общем, я ушел разочарованным и раздосадованным... на Рахманинова».* Бессмысленно упрекать Кошица в его мнении, но еще бессмысленней почитать его память нелюбимым ему произведением».

В цілому на основі цього тексту слід говорити про моралізаторський пафос: «Делать подобные мероприятия нынче не просто. Но, может быть, их организацию, сменив интонационное наполнение пушкинских строк «Что в

имени тебе моем!» (которой Кошиц резюмирует в одном из писем собственные душевные терзания), – следует начинать с этического вопроса: «Что это имя для нас значит?».

В іншому прикладі – відгуку Олени Зінкевич про одеський фестиваль «Два дні і дві ночі нової музики» [141, 183–187] – есеїстичний виклад спрямований на створення певного образу події. За жанром це нішевий аналітичний репортаж. Пролог і епілог, де використано прийоми художньої образності з метою дати читачеві уявлення про особливу атмосферу міста, створюють композиційну арку тексту. Пролог: «Одесса встретила дождем. Но это оказалось очередной шуткой Города, еще не остывшего от Юморины. Не успели мы огорчиться, а солнце снова заливало Дерибасовскую с открывающей ее Триумфальной аркой (тоже след юморины!), увенчанной лозунгом: «Одесситы всех стран соединяйтесь!». А навстречу этому императиву плыли над улицей столь же призывные транспаранты другой уникальной одесской акции: «Два дня и две ночи новой музыки!». Епілог: «...Два дня и две ночи пронеслись стремительно, и наступившее фестивальное утро уже не продолжилось в новом фестивальном дне. День же был особенный – вербное воскресенье. Его согревало теплое, совсем летнее солнце, и «море прозрачно синело, и ветер спал, свернувшись как якорный канат» (так писала о родной Одессе Вера Инбер). Уезжать не хотелось. Мы шли празднично-солнечными улицами. Звенели колокола, текла на встречу толпа людей – с вербами, зелеными ветками. А на перекрестке Троицкой и Преображенской ждали светофора верблюды и лама. Живые. Настоящие. Так кто скажет, что постмодерн не рожден самой жизнью? И именно в Одессе?».

У загаданого тут М. Епштейна є гіпотеза про те, що синкретизм есеїстичної свідомості як втілення єдності життя-думки-образу близький до міфу. «Але є глибока різниця між міфологією, що виникла до всіляких культурних розчленувань, і есеїзмом, що з'явився опісля на їх основі. – зауважує науковець. – Есеїзм поєднує різне: образ і поняття, вимисел і дійсність, але не знищує їхньої самостійності. Цим есеїзм відрізняється від

синкретичної міфології давніх епох і від тотальних міфологій ХХ століття, які насильно поєднували те, що природним чином не розділялося в давнину, а саме: вимагали визнати ідеал – фактом, можливість і навіть неможливість – дійсністю, абстрактну думку – матеріальною силою і рушієм людських мас, одну особистість – зразком для всіх інших особистостей. Есеїзм поєднує частини культури, що розпалися – але залишає між ними той простір гри, іронії, рефлексії, відстороненості, які рішуче ворожі догматичній непохитності всіх міфологій, що базуються на авторитеті» [127]. Таким чином, есеїстична свідомість у певному сенсі близька свідомості міфологічній, тільки на відміну від міфу есей базується не на чіємусь безумовному авторитеті, а на авторстві, особистісній думці самого есеїста.

З цієї точки зору цікавим є огляд фестивалю «Музичні прем'єри сезону» від Любові Морозової, стаття із символічною назвою «Кінець времени» (див.: додаток В, приклад №21). Популярність міфологем есхатологічного змісту на межі ХХ-ХХІ століть стала однією з тенденцій культури епохи. Проник цей «вірус» і в музичну культуру. Як свідчення – бестселер англійського критика і публіциста Нормана Лебрехта «Хто вбив класичну музику», книга російського композитора Володимира Мартинова під назвою «Кінець часу композиторів», які згадуються у вступі статті. «Кінець времени – очень ёмкое определение для музыки нынешнего этапа. – пише автор. – Смысл его раскрывается в самых разных проявлениях и сферах бытования музыкальной культуры. На концертах XV фестиваля «Музыкальные премьеры сезона» именно эта идея всё чаще приходила мне на ум». Серед проявів «кінця часу» музики відзначається, наприклад, її тяжіння до позачасовості: як от, гальмування часу, відсутність векторного руху, насиченість сучасних партитур паузами, яким надається символічне значення. Прикладом тут є музика Валентина Сильвестрова, де відзвуки, спогади, вгадування є атрибутами його стилю. На ідею «кінця часу» спрацювали й твори, представлені на концерті-закритті фестивалю. Серед них – «Реквієм» Володимира Рунчака. «Трагические крики оркестра и отзывающийся на них саркастический хохот духовых создавали эффект огромного звучащего

пространства, в которое, как в огромную чёрную дыру, неминуемо затягивало слушателей», – так описує своє сприйняття твору рецензент, вдаючись до прийому художнього перекладу. Відтак смисл твору Вікторії Польової – «Nenia» (погребальна пісня) – тут описано за допомогою цитати з «Одкровення» («Апокаліпсиса») Іоанна Богослова, заключної книги біблійного канону.

Ще одним моментом, що зближує есеїстичне і міфологічне мислення, за М. Епштейном, є парадигматичний спосіб організації висловлювання: коли декілька різних сюжетів, не пов'язаних між собою у часово-просторовій перспективі, є варіаціями однієї ідеї. Прикладом може бути есеїстичний репортаж Романа Юсипя із концерту віолончелістки Наталії Гутман у Національній філармонії України у жовтні 2004 року (див.: додаток В, приклад №22). Текст складається із чотирьох основних сюжетів. Перший – сюжет-розповідь – поєднує відразу два сюжети і має умовно особистий характер, це ніби переказ розповіді реального чи вигаданого друга есеїста про концерт Наталії Гутман в Івано-Франківську та Москві. Початок характерний: «Один мой знакомый вспоминал...». Обидва сюжети не пов'язані часовими чи причинно-наслідковими зв'язками, але співвідносяться як варіанти одного інваріантного смислу: де б і для кого би не виступала Наталія Гутман, вона завжди грає «як востаннє».

Другий сюжет – сюжет-міркування. Головне достоїнство Гутман-віолончелістки, на думку автора, – чесність: «Рихтер называл Наталью Гутман воплощением честности в искусстве». Ця якість у тексті співвідноситься з особливостями радянської музичної освіти і протиставляється сучасності. Радянська школа до певної міри ідеалізується та міфологізується: «По сути, это качество – осознание своей правды и невозможности отступить от нее – в той или иной степени было присуще всей, кажущейся теперь уже почти мифической, когорте советских музыкантов. Чей нонконформизм, совесть, неприятие окружающей и создание собственной, иллюзорной реальности на грани музыкального диссидентства, стали символическими для

своего времени». Натомість сучасна когорта митців по контрасту постає уособленням «бездушної поверхності і енергичних, але пустих амбіцій».

Третій сюжет базується на описі та порівнянні творчих особистостей партнерів по камерному ансамблю, Наталії Гутман та її концертмейстера, молодого піаніста В'ячеслава Попругіна: «Можно долго говорить о том, что ее нынешний концертмейстер, тридцатилетний Вячеслав Попругин – прекрасный музыкант с приличным звуком. Что виолончель – инструмент на редкость неблагодарный, и не задавить его фортепианной массой, найти нужный баланс – адски сложно, а пианисту это вполне удалось. Но не было за роялем личности, равновеликой виолончелистке по интеллекту, страстности, воле и силе музыкального высказывания. Разница возрастов, культур и амбиций обоих партнеров постоянно давала о себе знать». На цьому тлі вкотре вивищується головна героїня статті.

Четвертий сюжет – це своєрідний симбіоз усіх попередніх сюжетів, точніше, перевиклад ідеї протиставлення «колишнього» та «сучасного». Сама ж Наталія Гутман постає як символ «безвозвратно уходящей эпохи под названием «советская музыкальная культура». Текст має також ознаки портретного нарису.

Таким чином, есеїстичність у критичному тексті посилює комунікаційну функцію жанру. Такий тип висловлювання означає особливе відношення критика до предмета розмови, що здатне емоційно «заряджати» читача. Проживаючи й переживаючи музичну подію, критик робить її частиною приватного досвіду, яким ділиться з читачем. І чим більш унікальним є цей досвід, виражений актуалізованими мовними засобами, тим більш оригінальною є жанрова форма його вербалізованого втілення, водночас, тим більш цінною, у соціальному та інформаційному відношенні, є факт такої комунікації.



### Висновки до розділу 3

Музична критика, що перебуває в руслі рецептивної естетики і по-своєму трансформує музичні образи у вербальні, може мислитися як своєрідний переклад, власне художній переклад. Із перекладом критику зближують такі моменти, як проблема пошуку еквівалента, посередницька функція, «вторинність» створюваного продукту і водночас його автономне функціонування в культурі, варіативна серійність як можливість різних інтерпретацій одного й того ж музичного явища. Проведення паралелей між критикою і перекладом розширює методологічні горизонти критики, дає можливість поглянути на неї у ширшому розумінні як на складну семіотичну проблему, що може стати предметом окремого наукового дослідження. В контексті цієї роботи художній переклад постає як специфічний інструмент музичної критики, особлива вербалізація концепту музики, що проявляється зокрема на рівні стилістики критичного тексту. Прийом художнього перекладу зустрічається і в українській критиці 1990–2005 років, наприклад, у критичних відгуках про творчість Валентина Сильвестрова: тенденція до поетизації в даному конкретному випадку обумовлена характером музики цього композитора, що спонукає слухача (критика) до співтворчості.

Як чинники жанрових трансформацій й експериментальна сфера музичної критики нами розглянуто стратегії, підходи й стилістику на прикладі рецензії на компакт-диск, фестивального огляду, полеміки, творчого портрета й есею. Рецензію проаналізовано в аспекті різних комунікативних стратегій, таких як стратегія інформування, стратегія емоційного впливу, пояснювальна стратегія й стратегія жарту. Це, своєю чергою, дало поштовх до виникнення наступних жанрових моделей рецензії: рецензія-нарис, рецензія-есеї, рецензія як наукова стаття, рецензія-жарт (або рецензія-просторікування).

Виявлено також п'ять різних жанрових моделей фестивального огляду, які умовно можна назвати оглядом-звітом, оглядом-коментарем, оглядом-рецензією, оглядом-памфлетом і оглядом-фейлетоном. Відрізняються вони як за домінуючими функціями, так і за тоном письма, мірою прояву оцінки, що

може бути чіткою й однозначною, може «ховатися» між рядків чи виражатися через іронію. Серед чинників динаміки жанру фестивального огляду – оригінальні авторські підходи, поколіннєві особливості, а також еволюція самого фестивалю.

Осмислення явища полеміки в українській критиці потребує передусім вироблення підходів аналізу, у зв'язку з чим було проаналізовано конкретні ідеї у працях Ю. Чекана, О. Д'ячкової, І. Пясковського, Б. Сюті, а також К. Чапека. Отже, полеміка складається із тексту-першопоштовху, містить так звану комунікативну подію (власне предмет полеміки), може містити як коректні, так і некоректні аргументи з боку учасників поліки. Полеміка, як показано на конкретному прикладі, може набувати форми критичної статті або колективного листа, може бути викладеною есеїстично, а також набувати ознак «центонної» полеміки.

У портретних публікаціях на прикладі феномену торчости композитора Валентина Сильвестрова можна констатувати, що автори намагаються бути якомога оригінальнішими у виборі жанрів, що проявляється як на стилістичному, так і на композиційному рівні критичних текстів. Виявлено такі жанрові моделі: портрет як підбірка відгуків, портрет на тлі епохи, портрет-есеї, портрет-колаж, портрет-спогад. Спостерігається тенденція до художнього перекладу музики В. Сильвестрова за допомогою слова. Поза тим, можна відзначити, що 1990-і – початок 2000-х в Україні – період «сакралізації» постаті мистця. Сильвестров в українській культурі став чимсь «більшим, ніж композитор». Його музика набула значення символічного центру української академічної музики.

Явище есеїстичности, проникаючи в інформаційні та аналітичні жанри музичної критики і створюючи такі оригінальні жанрові зразки, як есеї-хроніка, есеї-репортаж, огляд-есеї, есеї-рецензія з елементами портрета, посилює насамперед комунікаційну функцію критичного тексту.

## ВИСНОВКИ

1990–2005 роки – переломне п'ятнадцятиріччя новітньої історії української музичної критики. У 1990-і з'явилося чимало нових видань, мистецьких часописів, де друкувалися музично-критичні тексти. Утім, вже на початку 2000-х років більшість із них припиняють свою діяльність. Паперові ЗМІ дедалі частіше поступаються місцем електронним ЗМІ, що потребують дещо інакших (порівняно із пресою) підходів аналізу. Тому досліджуваний період закінчується 2005 роком, що став багато в чому визначальним для української музичної преси.

Ключовим поняттям у контексті дослідження преси 1990–2000 років і музично-критичних публікацій у пресі є поняття формату друкованого видання. Формат означає спосіб і характер організації інформації, зокрема залежно від цільової аудиторії видання. Формат є одним із чинників жанру, що визначає такі параметри тексту, як обсяг, тема, підхід, стилістика, тон письма й інтонація, лексика, правопис тощо.

На вітчизняному ринку друкованих ЗМІ основними є наступні формати: інформаційно-новинний, інформаційно-розважальний, інформаційно-просвітницький (або популяризаторський), аналітичний і формат аналітичної есеїстики. Змішування форматів як характерна ознака української преси доби, своєю чергою, є однією з причин змішування критичних жанрів і народження жанрів-гібридів.

Як показав огляд преси, видання інформаційного формату кількісно домінують над аналітичними, хоч саме ці останні є основними майданчиками фахової музичної критики. Серед них – газети «День», «Дзеркало тижня», «Столичные новости», «Киевській телеграфъ», «Власть и политика», «Голос України», «Коммерсант-Украина», «Львівська газета», «Україна молода», «Час/Time», «Газета 2000», журнали «Політика і культура», «Российско-украинский бюллетень».

Серед спеціалізованих видань про культуру найвагомішу роль у розвитку музичної критики на межі століть відіграли такі видання, як «Art Line», «Критика», «Кур'єр муз», «Сучасність», «Світовид». Втім, порівняно мала їхня кількість і недовготривалість свідчать про нерозвиненість цього сегменту ринку та відсутність умов для їхнього розвитку.

Стосовно фахових музичних часописів, найстабільніші позиції в силу державних дотацій посідали двомісячник «Музика» і кварталник «Українська музична газета». Обидва видання у роздрібний продаж не надходили, але їх можна було передплатити, долучившись до сталої референтної групи, що призводило до деякої герметизації музичної інформації «серед своїх».

Альтернативою цим часописам були приватні музичні журнали. Проте більшість із них зникали мало не відразу після своєї появи. Так, близько року проіснував журнал «Luna»; вийшло всього-на-всього одне число журналу «Музичний клуб»; сім чисел випустив «Новий рок-н-рол». Близько п'яти років проіснував журнал про сучасну електронну музику «Аутсайдер», але це самвидав і по суті «журнал одного автора» (більшість статей написав головний редактор Роман Піщалов). Найпомітнішими на ринку музичних журналів цього періоду виявилися щомісячник «Галас» і кварталник «Nota», що зрештою виходив нерегулярно. «Галас» висвітлював події як популярної, так і класичної музики, працював у специфічному форматі молодіжної тусівки (не даремно найпоширенішим жанром тут є репортаж, що дає читачеві відчуття присутності на події) й був спрямований на інформативність і розважальність. Журнал «Nota», крім оригінального дизайну (обкладинки у формі конверта вінілової платівки), вирізнявся особливою увагою до джазу.

Музичне життя від 1990-го по 2005 роки характеризується поживанням фестивально-конкурсного руху, появою молодих талановитих виконавців, культурних менеджерів, виникненням різноманітних приватних мистецьких ініціатив. Існує чимало праць, що з тих чи інших позицій висвітлюють музичне життя України досліджуваного періоду. Але жодна з них, посилаючись на критичні тексти як джерело, не зосереджується на самій критиці. Водночас,

цікавою теоретичною проблемою є проблема факту музичної критики і його природи. На основі дослідження Юрія Лотмана щодо проблеми історичного і ширше – культурного факту критичний факт у нашій роботі усвідомлюється як такий, що у певному сенсі створюється критиком, будучи *смыслом*, що впливає із актуального семіотичного простору культури епохи.

Саме із цих позицій – крізь призму критичних відгуків – у цій роботі розглядається музичне життя. Виявилось, що характер музичного життя, проблеми, тенденції, основні музичні події – все це впливає на характер музичної критики, зокрема визначає її жанрові пріоритети, домінування одних жанрів над іншими. Не даремно в епоху активізації фестивального руху поширеним жанром є фестивальний огляд. Зокрема конкурс Володимира Горовиця спровокував зацікавленість постаттю й біографією самого піаніста, відповідно, цей інтерес виявився у появі великої кількості публікацій про Горовиця, написаних у жанрі «творчого портрета». Національна філармонія в силу репертуарної і гастрольної політики почасти провокує процеси перетворення рецензії на репортаж (акцент зміщується з виконуваних композицій на постаті виконавців у процесі виконання). Корпус текстів про Національну оперу умовно можна поділити на три групи: рецензії на оперні спектаклі, іміджеві публікації про співаків та статті про проблеми театру. «Ювілейні» реакції в пресі можуть проявлятися через наукову публіцистику, епістолярний жанр, мемуаристику, хроніку, а також через жанр ювілейного портрета. Полеміка – жанр менш популярний для даного періоду, але цікавий з того погляду, що виконує функцію своєрідного барометра культури, вказуючи на найбільш чутливі її зони.

Одним із висновків роботи є той, що традиційні критерії жанрів (об'єкт, мета і завдання, метод тощо) на матеріалі музично-критичних публікацій в українській пресі 1990–2005-го років працюють лише частково. Визначальними чинниками жанру є оригінальні авторські підходи, комунікативні стратегії та стилістика, саме вони й уособлюють ту експериментальну сферу критики, де формується жанр. Отже, на основі

аналізу авторських підходів, стратегій та стилістики виявлено наступні **жанрові моделі:**

– *рецензія-нарис, рецензія-есеї, рецензія як наукова стаття, рецензія-жарт;*

– *огляд-звіт, огляд-коментар, огляд-рецензія, огляд-памфлет, огляд-фейлетон;*

– *полеміка як критична стаття, полеміка як колективний лист, полеміка як есеї, «центонна» полеміка (нанизування цитат і посилань на різні авторитети);*

– *портрет як підбірка відгуків, портрет на тлі епохи, портрет-есеї, портрет-колаж, портрет-спогад;*

– *есеї-хроніка, есеї-репортаж, фестивальний огляд як есеї, есеї-рецензія з елементами портрета.*

Безумовно, ця типологія жанрів є доволі умовною й недосконалою, можливо часом тавтологічною (як майже будь-яка типологія), але вона є свідченням жанрових трансформацій як характерної ознаки музичної критики того часу.

Становище критики цього періоду характеризується нестабільністю. Фахова критика розвивалася там, де розвивалося друковане видання, зацікавлене у критичних текстах. Позаяк же друкована періодика – явище, вкрай вразливе до будь-яких економічних, соціальних змін, вразливою до цих змін виявлялася й музична критика. Втім, поширена думка про занепад критики в цей період, або й узагалі не-існування не відповідає дійсності. Навпаки, саморефлексивність, що випливає із низки проблемних статей про критику, авторами яких виступають самі критики, на наш погляд, є свідченням її зрілості. В ролі музичних критиків, що в цей час регулярно дописують до газет і журналів, виступають: Юлія Бентя (псевдо – Інна Писарська, Наталія Черкас), Катерина Берденникова, Альбіна Бутук, Оксана Гармель, Юлія Гожик (Пальцевич), Артем Дегтярьов, Олена Д'ячкова (друкувалась також під псевдонімом Петр Бродский), Яна Іваницька, Маргарита Ільницька, Олександр

Євтушенко, Олена Зінкевич (друкувалась також під псевдонімом Олексій Коротенко), Любов Кияновська, Ольга Кізлова, В'ячеслав Криштофович-молодший, Валентина Кузик, Людмила Кучеренко, Леся Ланцута, Ігор Лапинський, Володимир Лозовий, Лідія Мельник, Олександр Москалець, Євгенія Морєва, Любов Морозова, Вікторія Муратова, Леся Олійник, Анна Різаєва, Ігор Савчук (псевдо – Ігор Рекус), Ірина Сікорська, Галина Степанченко, Богдан Сюта, Марія Храпачова, Олена Чекан, Юрій Чекан, Марина Черкашина-Губаренко, Аля Філіпова, Ніна Шурова, Роман Юсипей та інші.

У контексті цієї роботи також здійснено адаптацію деяких аспектів теорії художнього перекладу до теорії музичної критики. Художній переклад постає як важливий методологічний інструмент критики. Розгляд критики й перекладу у повному обсязі проблемних аспектів не входить до завдань цієї дисертації. Але сама постановка питання розширює методологічні горизонти музичної критики, дає можливість поглянути на неї у ширшому розумінні як на складну семіотичну проблему.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

### Періодика із фондів бібліотек м. Києва та електронних архівів

#### Газети

1. Власть и политика, 2004. №1 – №52.
2. Голос України, 1998. №126, №131, №156, №181, №184, №224.
3. День, 1998 [електронний архів]. №39, №69, №74, №83, №88, №92, №97, №98, №121.
4. Зеркало недели, 1994 [електронний архів]. №1–№5, №7–№13.
5. Зеркало недели, 1995 [електронний архів]. №1–№5, №7, №8, №11–№22, №25–№33, №35, №37–№46, №48–№51.
6. Зеркало недели, 1996 [електронний архів]. №1–№18, №20–№24, №26–№31, №33–№44, №47–№50.
7. Зеркало недели, 1997 [електронний архів]. №1–№26, №28–№52.
8. Зеркало недели, 1998 [електронний архів]. №1–№5, №7–№10, №14–№16, №18–№25, №27–№34, №36–№52.
9. Кієвлянинь, 2001. №8, №15, №21, №22, №24, №31, №32, №37, №42, №43.
10. Кієвлянинь, 2002. №16, №18, №22, №23, №27, №28, №29, №30, №34, №36, №37, №41, №42.
11. Кієвлянинь, 2003. №1, №2, №3, №9, №11, №18, №19, №21, №23, №32.
12. Кур'єр муз, 1990 [електронний архів]. №1, №2.
13. Кур'єр муз, 1991 [електронний архів]. №3, №4, №5, №6, №7, №8, №9, №10, №11, №12, №13.
14. Кур'єр муз, 1992 [електронний архів]. №1, №2, №3, №4, №5, №6, №7.
15. Кур'єр муз, 1993 [електронний архів]. №1, №2, №3, №4, №5, №6–7.
16. Столичные новости, 1999. №1–2, №3, №6, №9, №10, №12, №18, №20, №23, №25, №27, №34–35, №39, №42–43, №44, №47.
17. Столичные новости, 2000. №8, №9, №11, №12, №13, №16, №28, №34, №35, №36, №39, №40, №46.



18. Столичные новости, 2001. №1–2, №3, №4, №5, №6, №8, №10, №12, №16, №17, №19, №20, №21, №23, №25, №28, №34, №36, №37, №39, №40, №41, №44, №47, №48.

19. Столичные новости, 2002. №1, №20, №24, №30, №31, №36, №37, №38, №39, №46, №48, №49.

20. Столичные новости, 2003. №3, №4, №6, №11, №16, №17, №19, №20, №24, №28, №29, №30, №32, №33, №35, №37, №38, №41.

21. Столичные новости, 2004. №2, №4, №5, №6, №9, №10, №11, №12, №15, №21.

22. Столичные новости, 2005. №35, №39, №42, №47, №50.

### **Журналы**

23. Art-line, 1996. №1–№11.

24. Art-line, 1997. №1–№12.

25. Art-line, 1998. №1–№12.

26. Art-line, 1999. №1–№8.

27. Большая игра, 2002. №1, №2.

28. Большая игра, 2003, №5, №6–7, №8, №10, №11, №12.

29. Большая игра, 2004, №1–2, №3, №4, №6–7, №8, №9, №11.

30. Зеленая лампа, 1997. №1.

31. Зеленая лампа, 1998. №1–2.

32. Зеленая лампа, 1999. №3–4.

33. Collegium, 1993. №2.

34. Collegium, 1994. №1.

35. Collegium, 2000. №1.

36. Collegium, 2001, №10.

37. Музыка, 1991. №1–№6.

38. Музыка, 1992. №1–№6.

39. Музыка, 1993. №1–№6.

40. Музика, 1994. №1–№6.
41. Музика, 1995. №1–№6.
42. Музика, 1996. №1–№6.
43. Музика, 1997. №1–№6.
44. Музика, 1998. №1–№5.
45. Музика, 1999. №1–2, №3, №4–5.
46. Музика, 2000. №1–3, №4–5, №6.
47. Музика, 2001. №1–2, №3, №4–5, №6.
48. Музика, 2002. №1–2, №3, №4–5, №6.
49. Музика, 2003. №1–2, №3, №4, №5–6.
50. Музика, 2004. №1–2, №3, №4–5, №6.
51. Nota, 2000. №2, №4.
52. Nota, 2001. №1, №2, №3.
53. Nota, 2003. 2003, №1 (+ 2002 №5–6).
54. Політика і культура, 2000. №1, №3–№8, №10–№13, №15, №17–№19, №21–№24, №26, №33, №35–№38, №40–№43, №45–№47.
55. Політика і культура, 2001. №1–№5, №10, №12, №13, №15–№29, №31, №34–№47.
56. Політика і культура, 2002. №1–№4, №6, №7, №10–№13, №15–№17, №19, №22, №24–№26, №28, №32, №34–№38, №40–№48.
57. Політика і культура, 2003. №10, №12, №13, №15–№19, №22, №23, №26–27, №30–№34, №39, №41, №44–№49.
58. Політика і культура, 2004. №2, №4, №5, №9, №10–№12, №14–№19.
59. Світовид, 1992. №2, №4.
60. Світовид, 1995. №4.
61. Сучасність, 1992, №1.
62. Сучасність, 1993, №7.
63. Сучасність, 1994. №2, №3.
64. Сучасність, 1995. №9, №10.
65. Сучасність, 1996. №7–8.

66. Сучасність, 1998. №5, №9.
67. Сучасність, 1999, №2, №9.
68. Сучасність, 2000. №2, №6.
69. Сучасність, 2001. №1, №5.
70. Сучасність, 2002. №5, №9, 11.
71. Сучасність, 2003. №5, №11.
72. Сучасність, 2004. №2.
73. Україна, 1992. №4, №17, №21, №25, №30, №36.
74. Україна, 1993. №3, №5, №6, №7, №8, №10, №13, №16, №19, №22.
75. Україна, 1994. №3–№5, №6, №9, №13, №19–20.
76. Україна, 1995. №1–2, №3–4, №7–8, №13.
77. Україна, 1996. №1–№9.
78. Україна, 1999. №4–№9.
79. Україна, 2000. №2, №4, №5, №6, №10.
80. Україна, 2001. №1, №2, №5, №6, №11.
81. Україна, 2002. №1, №3, №5, №7–8, №9–№12.
82. Україна, 2003. №3–№11.

### Видання

83. Адорно Т. Избранное : социология музыки (двенадцать теоретических лекций) [пер. А. В. Михайлова]. Москва–Санкт-Петербург : университетская книга, 1999. С. 27–41.
84. Антология украинской музыкальной прессы [электронный ресурс] URL: <http://rock.kiev.ua/article/135/> (дата звернення: 14.05.2017).
85. Аньєс І. Пишемо для газет : Підручник із журналістики. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2013. 544 с.
86. Алексеева И. Введение в переводоведение : Уч. пособие. Москва : Academia, 2004. 352 с.
87. Асафьев Б. В. Симфонические этюды. Ленинград : Музыка, 1970. 264 с.

88. Асафьев Б. А. Скрыбин. Опыт характеристики // А. Н. Скрыбин. Сборник статей к 100-летию со дня рождения (1872–1972). Москва : Советский композитор, 1973. С. 41–54.
89. Асафьев Б. Мысли и думы // Советская музыка, 1990. № 3. С. 40–46.
90. Баган О. Есей та есеїзм // Есеїстичний семінар. Київ : НаУКМА, 2004. 23 с.
91. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика [пер. с фр. / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова]. Москва : Прогресс, 1989. С.49–129. 616 с.
92. Барт Р. Ролан Барт о Ролане Барте. Москва : Ад маргинем, 2002. 262 с.
93. Бахтін М. Висловлювання як одиниця мовленнєвого спілкування // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. /ред. М. Зубрицької/ Львів : Літопис, 2002. С. 406–415.
94. Бедерова Ю. Был ты всех ярче, а стал всех тише (Юбилей композитора Валентина Сильвестрова – история актуальной музыки в микромасштабе) // Русский Телеграф, 1997. 15 октября [электронный ресурс], URL: <http://musiccritics.ru/?readfull=3747> (дата звернення: 25.11.2016).
95. Бентя Ю. В. Ищите женщин // Столичные новости, 2002. №46. 3–9 декабря. С. 19.
96. Бентя Ю. В. Арифметика гармонии // Столичные новости, 2003. №17 (262). 13–19 мая.
97. Бентя Ю. В. Олена Зінькевич, Юрій Чекан. Музична критика: теорія та методика. Чернівці : Книги – ХХІ, 2007 (рецензія на книгу) // Критика, 2010. Число 3–4 (149–150). С. 37.
98. Беспала С. Сучасний рівень осмислення українського джазу // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. ст. Держ. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2014. Вип. 33. С. 343–344.
99. Берегова О. М. Камерна музика українських композиторів у контексті художньо-стильових процесів 1990–2000-х // Науковий вісник Національної

музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. ст. Київ, 2013. Вип. 106. С. 207–226.

100. Білозерова О. В. Музично-критична діяльність журналу «Art Line»: тематика, жанровий зміст, структура та засоби аргументації // Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство : зб. ст. Київ : Міленіум, 2016. Вип. I (6). С. 189–90.

101. Бондар-Терещенко І. Журнальна культура в Україні // Кур'єр Кривбасу, 2000. №124. Березень. С. 132–137.

102. Бродский П. Столичные парадоксы // Киевский телеграф, 2003. 7–13 апреля.

103. Булкина И. С. Литературные журналы Украины: в поисках жанра // Русский журнал, 1999. 2 сентября [электронный ресурс]. URL: [http://old.russ.ru/krug/19990902\\_bulkina.html](http://old.russ.ru/krug/19990902_bulkina.html) (дата звернення: 13.02.2017).

104. Васильев С. Г. Опанування жанрів журналістики в рамках семінару з театральної критики : Навчальний посібник. Київ : Факт, 2008. 112 с.

105. Венедиктова Т. Перевод как опыт // Иностранная литература, 2009. №12 [электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/2009/12/ve17.html> (дата звернення: 24.06.2018).

106. Гаврилів Т. Текст між культурами. Перекладознавчі студії. Київ : Критика, 2005. 200 с.

107. Газети України: Довідник /ред.-упорядник Ю. М. Михайліченко/ Київ : ЕксОб, 2005. 184 с.

108. Газети та журнали України : Довідник /ред.-упорядник Ю. М. Михайліченко/ Київ : Центра Інвест, 2009. 240 с.

109. Герасимова-Персидська Н. О. О восприятии и постижении смысла // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського : зб.ст. Київ, 2006. Вип. 60. С. 3–8.

110. Голік О. В. Взаємкореляція та взаємозбагачення жанрів: новітні тенденції розвитку журналістської творчості : автореф. дис...канд. наук із

соціальних комунікацій: 27.00.04. Київський національний університет ім. Т. Г. Шевченка. Інститут журналістики. Київ, 2009. 17 с.

111. Гордійчук М. На музичних дорогах : статті та рецензії. Київ : Музична Україна, 1973. 307 с.

112. Грубер Р. О музыкальной критике как предмете теоретического и исторического музыкознания // Критика и музыкознание : сб. ст. Ленинград: Музыка, 1987. С. 233–252.

113. Давиденко В. У світлі «контрастних» зіставлень // Art-Line, 1998. №12. С. 10.

114. Дайджест Міжнародного конкурсу молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця (1995–2005) /упор. О. А. Дьячкова/ Київ : Міжнародний благодійний фонд конкурсу Володимира Горовиця, 2004. 168 с.

115. Дьячкова. О. А. Київ Музик Фест-1995 // Музыка, 1996. №1.

116. Дьячкова Е. А. Культ личности в киевской филармонии // Столичные новости, 1999. №42–43.

117. Дьячкова Е. А. Между действием и медитацией: украинская музыка 90-х // Украинско-российский бюллетень, 2000. №4. С. 71–76.

118. Дьячкова О. А. Звуконаслідування: спів птахів та його композиторське осмислення // Київське музикознавство : зб. ст. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського; Київське державне вище музичне училище ім. Р. М. Глієра. Київ, 2001. Вип. 7. С. 217–221.

119. Дьячкова Е. А. Лакированные слова // Зеркало недели, 2002. №15. 19–26 апреля.

120. Дьячкова Е. А. Рулетка для знатоков // Зеркало недели, 2003. №17. 7–16 мая.

121. Дьячкова Е. А. Страстность и интуиция // Зеркало недели, 2003. №12. 28 марта – 4 апреля.

122. Дьячкова Е. А. Первая критическая публикация П. И. Чайковского в контексте юридической практики второй половины XIX века // Науковий

вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського : зб. ст. Київ, 2011. Вип. 97. С.148–161.

123. Електронний довідник газет і журналів «БРАМА» [електронний ресурс] URL: <http://www.brama.com/ukraine/sprav.html> (дата звернення: 16.09.2017).

124. Еліот Т. С. Функція літературної критики // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. Львів : Літопис, 2002. С. 86–106.

125. Эмоциональное влияние в стратегическом маркетинге. Каталог «Журналы Украины 2005» : Учебник-справочник /ред. – Ю. Н. Михайличенко/ Киев : Веди Арт ПРИНТ, 2005. 226 с.

126. Энциклопедия рок-самиздата [електронний ресурс] URL: <http://www.prorok.noonet.ru/samizdat/bit-eho.htm> (дата звернення: 16.07.2018).

127. Эпштейн М. Эссе об эссе [електронний ресурс]. URL: [https://www.emory.edu/INTELNET/esse\\_esse.html](https://www.emory.edu/INTELNET/esse_esse.html) (дата звернення: 25.06.2018).

128. Євтушенко О. «Табула раса» // Україна, 1992. №17. С.17.

129. Жарков А. Н. Художественный перевод в музыке: проблемы и решения : дис... канд. искусствоведения 17.00.03 «Музичне мистецтво». Киевская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. Киев, 1994. 180 с.

130. Забужко О. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу. Київ : Факт, 2006. 144 с.

131. Закон СРСР «Про пресу та інші засоби масової інформації», Ст. 1 [електронний ресурс] URL: <http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/v1552400-90> (дата звернення: 20.11.2018).

132. Здоровега В. Теорія і методика журналістської творчості : Підручник. 3-тє вид. Львів : ПАІС, 2008. 276 с.

133. Зинькевич Е. С. «Вечно ищущий...» // Советская музыка, 1982. №7. С. 2–10.

134. Зинькевич О. С. Поринання в ліричну стихію // Музика, 1986. №5. С.7–8.

135. Зінькевич О. С. З кулуарів на перехрестя // *Культура і життя*, 1988. №17.
136. Зінькевич О. С. Нові контакти – нові враження // *Музика*, 1988. №4. С.6–8, 14.
137. Зинькевич Е. С. Публицистичность как фактор активности критики // *Проблемы музыкальной культуры* : зб. ст. Київ : Музична Україна, 1989. Вып. 2. С. 28–34.
138. Зінькевич О. С. «Фест» – не тільки свято // *Голос України*, 1993. 26 жовтня. №203 (703).
139. Зінькевич О. С. 50 років тому... // *Сучасність*, 1998. №5. С. 151–158.
140. Зінькевич О. С. Невідомі шістдесяті // *Сучасність*, 1999. №4. С. 104–115.
141. Зинькевич Е. С. Память об исчезающем времени: Страницы музыкальной летописи. Киев : Нора-принт, 2005. 240 с.
142. Зінькевич О. С., Чекан Ю. І. *Музична критика: теорія та методика*. Навчальний посібник. Чернівці : Книги – ХХІ, 2007. 420 с.
- Хрестоматія посібника:
- 142 а. Бентя Ю. В. Третья попытка (Столичные новости, 25 ноября – 1 декабря, 2003). С. 309–312.
- 142 б. Морозова Л. Фауст, лицар зоряних воєн (Час, 2005. №2, 2–7 жовтня). С. 402–406.
- 142 с. Чекан О. Коли впадуть декорації (Україна молода, 2003. 22 лютого). С. 382–385.
- 142 d. Чекан Ю. І. На то і «Нота» (Книжник-review, 2000, №8). С.298–300.
- 142 е. Чекан Ю. І. Прем'єра в Національній опері: нотатки ошуканого (Україна молода, 2003, 22 листопада). С. 356–362.
- 142 f. Чекан Ю. І. Чи потрібне корові сідло? (Україна молода, 2005. №30, 17 лютого). С. 367–372.
143. Зуєв С. *Сучасний культурний простір та семіотика музичного фестивалю (на матеріалах Харкова)* : автореф. дис... канд. мистецтвознавства :



17.00.01 «Теорія та історія культури». Харківська державна академія культури. Харків, 2007. 14 с.

144. Іващук А. А. Варіативність та взаємоперехід інформаційних жанрів в сучасній українській пресі : автореф. дис.... кандид. наук із соціальних комунікацій : 27.00.04. Київський національний університет ім. Т. Г. Шевченка. Інститут журналістики. Київ, 2009. 17 с.

145. Іващук Є. Від бенкетів і світських теревенів – до музики // Музика. 1993. №2.

146. Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. Москва: Интрада, 1996. 219 с.

147. Кабачій Р. І. Українські медіа від зародкового стану в 1991 р. до «корупційного плюралізму» 2017 року: розвиток і перспективи// Вісник Одеського Національного Університету імені І. І. Мечникова. Соціологія і політичні науки : зб. ст. Одеса : Астропринт, 2017. Т. 22, випуск 2 (29) С. 43–50.

148. Калениченко А. Українська музична культура і держава (нагальні завдання) // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського : зб. ст. Київ, 2007. Вип. 68. С.15.

149. Каппон Р. Дж. Настанови журналістам Ассошіейтед Пресс. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2005. 158 с.

150. Карабиць І. «Київ Музик Фест»: здобутки й проблеми [електронний ресурс] URL: <http://kmf.karabits.com/kmf/birth.html> (дата звернення: 15.04.2016).

151. Карпенко В. Преса і незалежність України. Практика медіа-політики 1988–1998 рр. /Інститут журналістики КНУ ім.Т.Шевченка/ Київ : Нора-Друк, 2003. 350 с.

152. Кізлова О. «Симфобітлз» Вадима Бродського // Політика і культура. 2003, №47 (226), 5–11 грудня. С. 34–35.

153. Кобишева В.С. Проблеми типології українських періодичних видань про культуру. / Електронна бібліотека Інституту журналістики КНУ ім. Т. Шевченка [електронний ресурс:] URL:

<http://journlib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=2167> (дата звернення: 11.07.2018).

154. Конен В. Третий пласт // Советская музыка, 1990. №4. С.75–83.

155. Коноваленко Н. В. Свобода слова в Україні в період становлення державності : автореф. дис.... канд. філологічних наук : 10.01.08. «Теорія літератури. Текстологія». Київський національний університет ім. Т. Шевченка. Інститут журналістики. Київ, 2000. 19 с.

156. Коновалов Д. От смысла к факту: Феноменология музыкального многоголосия// Київське музикознавство : зб. ст. Київ: КДВМУ ім. Р. М. Глієра, 2007. Вип. 22. С. 104–113.

157. Коновалов Д. О двух типах музыкального мышления // Київське музикознавство: зб. ст. Київ, 2008. Вип. 14. С. 32–44.

158. Кононенко А. Три журнала // Зеркало недели, 1996. №20, 17–24 мая.

159. Корній Л., Сюта Б. Українська музична культура. Погляд крізь віки. Київ: Музична Україна, 2014. 592 с.

160. Кривицкая Е. Моцарт и Сильвестров // Независимая газета, 2004. 24 ноября, 2004 [электронный ресурс], URL: <http://archive.li/p9IYn> (дата звернення: 11.06. 2014).

161. Кулик В. Дискурс українських медій: ідентичності, ідеології, владні стосунки : Монографія. Київ : Критика, 2010. 655 с.

162. Кулик Р. Прогресивна українська музична критика другої половини XIX століття про творчість західноєвропейських композиторів // Українське музикознавство : зб. ст. Київ : Музична Україна, 1976. Вип. 11. С. 30–43.

163. Кулик Р. Музична критика України другої половини XIX століття про творчість українських композиторів // Українське музикознавство : зб.ст. Київ: Музична Україна, 1979. Вип.14. С. 9–22.

164. Кулик Р. Музыкально-критическая мысль украинских композиторов второй половины XIX в.: дис... канд. искусствоведения : 17.00.03 «Музичне мистецтво». Киевская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. Киев, 1976. 193 с.

165. Куришев Є. «Набуцко» на київській сцені // Українська культура, 1993, №11–12. С. 16–17.
166. Куришев Є. «Лоенгрин» в зеркале оперного ренесанса // Зеркало недели, 1995. №5. 3–10 февраля.
167. Курышева Т. Слово о музыке. О музыкальной критике и музыкальной журналистике. Очерки. Москва : КОМПОЗИТОР, 1992. 176 с.
168. Кушнірук О. Музична феєрія 1990-х: статті, репортажі, інтерв'ю. Луцьк : Надстир'я, 2003. 204 с.
169. Лотман Ю. М. Текст в тексті // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. [ред. М.Зубрицької]. Львів: Літопис, 2002. С. 581–595.
170. Лотман Ю. М. Семиосфера: Культура и взрыв. Статьи. Исследования. Заметки. Санкт-Петербург : Искусство – СПб, 2004. С. 268. 703с.
- 170 а. Лотман Ю. М. Проблема исторического факта / Семиосфера... С. 335–338.
171. Лукашов В. Легендарний Колонний зал Національної філармонії відкривається 1 грудня 1996 року // Київ: культура і розваги. 1996. Грудень, №9.
172. Малишев Ю. Відкриваємо «закриту рецензію» // Музика, 1994. №1. С.6–8.
173. Маськова Е. Эссе как жанр и метод : автореф. дис...канд. филол. наук : 10.01.10. «Журналистика». Минск, 1994. 17 с.
174. Методический семинар «Динамика развития форматов и жанров в современных СМИ // Медиаскоп, электронный научный журнал факультета журналистики МГУ им. М. В. Ломоносова. [электронный ресурс] URL: <http://www.mediascope.ru/node/416> (дата звернення: 24. 08.2019).
175. Медушевский В. О методе музыковедения // Методологические проблемы музыкознания : сб. ст. Москва : Музыка, 1987. С.206–230.
176. Мельник Л. О. Музична журналістика: теорія, історія, стратегії. На прикладах із щоденної преси Львова від початків до сьогодення: Монографія. Львів : ЗУКЦ, 2013. 384 с.

177. Михайлин І. Основи журналістики : Підручник. Київ : ЦУЛ, 2003. 284 с.
178. Михайлова Е. «Трепещущие отзвуки» Валентина Сильвестрова // Art-Line, 1997. №9. С. 28–29.
179. Місис Стінгер. Нафігатор // Галас, 1996. №1. С.4.
180. Мокрієва Г. Лист з Києва /переклад з польської і передмова О.Зінькевич/ // Музика. 1992. №4. С. 11–12.
181. Мониц Л. М. Жанровий контент літературно-художніх журналів України : автореф. дис. канд. наук із соціальних комунікацій : 27.00.04. «Теорія та історія журналістики» Київський національний університет ім. Т. Г. Шевченка. Ін-т журналістики. Київ, 2015. 18 с.
182. Монтень М. Опыты. Москва–Ленинград : Издательство АН СССР, 1954. С.8. 567 с.
183. Міжнародний музичний фестиваль «Київ Музик Фест». 1990–1999. Матеріали преси, фотодокументи, програми /упор. М. Копиця, Г. Степанченко/ Київ : Центрмузінформ, 1999. 269 с.
184. Москалец А. Метаморфозы Национальной оперы // Зеркало недели, 1996. №28, 23 февраля – 1 марта.
185. Москалец А. Хочешь сладких апельсинов? // Столичные новости, 2001, №164.
186. Москалец А. Про оперну режисуру та оковамилювання // Дзеркало тижня, 2003. 28 березня – 4 квітня.
187. Москалец О. Ще один сезон блефу // Дзеркало тижня, 2004. №28, 16–23 липня.
188. Москалец О. Гримаси жанру // Дзеркало тижня, 2004. № 52 (527). 24–30 грудня.
189. Надеждина В. О шампанском, феерическом гонораре и других симптомах буйного празднества // Art Line, 1998. №10–11. С. 34–35.
190. Назайкинский Е. Оценочная деятельность при восприятии музыки // Восприятие музыки : сб. ст. Москва : Музыка, 1980. С. 195–228.

191. Найдюк О. М. Про «цікаві» і «нецікаві» матеріали в сучасній музичній критиці: До проблеми комунікації між критиком та читачем // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського : зб. ст. Київ, 2006. Вип. 64. С. 155–160.

192. Найдюк О. М. Есеїстичний стиль письма в інформаційних та аналітичних жанрах сучасної музичної критики: до питання інтерпретації факту // Київське музикознавство : зб. ст. Київ, 2007. Вип.22. С. 77–83.

193. Найдюк О. М. Інтонаційний процес як предмет музичної критики. Постановка проблеми (на прикладі Міжнародного конкурсу молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця) // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського : зб. ст. Київ, 2009. Вип. 75. С. 305–316.

194. Найдюк О. М. Часові аспекти класичного «шлягеру» (на прикладі Другого фортепіанного концерту С. Рахманінова) // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського : зб. ст. Київ, 2010. Вип. 90. С. 99–106.

195. Найдюк О. М. Переклад як інструмент музичної критики // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського : зб. ст. Київ, 2011. Вип. 97. С. 162–170.

196. Найдюк О. М. Валентин Сильвестров відбувається заново // Критика, число 3–4 (185–186), квітень. Київ, 2013. С. 41–43.

197. Найдюк О. М. Пригоди музичної критики // Критика, число 5–6 (199–200), червень. Київ, 2014. С. 38–39.

198. Найдюк О. М. Музичні журнали України: кінець «паперової» епохи //Український альманах : щорічник. Варшава, 2018. С. 365–374.

199. Нариси з лінгвістичного аналізу дискурсу: до проблеми типології та характеристики: монографія / Зайцева М. О. Артеменко Т. М., Липко І. П., Міщенко В. Я.; заг. ред. І. П. Липко/ Харків : Бурун і К, 2014. С.11–46.

200. Наріжний С. Українська преса // Українська культура: лекції за редакцією Дмитра Антоновича /упор. С. В. Ульяновська/ Київ: Либідь, 1993. С. 146–166.

201. Немкович О. Явище «українська музична періодика» та його формування в ХІХ ст. // Студії мистецтвознавчі, 2003. №4. С. 22–31.
202. Нестьева М. Творчество Валентина Сильвестрова / Композиторы советских республик : сб. ст. Вып. 4. Москва : Советский композитор, 1983. С. 79–121.
203. Нестьева М. «Гармонии таинственная власть» // Музыкальная жизнь, 2005. №4. С.15–16.
204. Павлишин С. Валентин Сильвестров (серія «Портрети українських композиторів»). Київ : Музична Україна, 1989. 84 с.
205. Парубець О. М. Періодична преса ХХІ століття: проблеми і перспективи : автореф. дис.... канд. наук із соціальних комунікацій : 27.00.04. «Теорія та історія журналістики». Київський національний університет ім. Т. І. Шевченка. Ін-т журналістики. Київ, 2016. 15 с.
206. Пітерс Дж. Д. Слова на вітрі: Історія ідеї комунікації [пер. з англ. А. Іщенко]. Київ: Вид. дім «КМ Академія», 2004. 302 с.
207. Поліщук Т. Три загадки «Турандот» // День, 2003. 18 червня.
208. Поспелов П. Фигуры времени: София Губайдулина – Арво Пярт – Валентин Сильвестров // Коммерсант, 1995. №44, 11 марта [электронный ресурс] URL: <https://www.kommersant.ru/doc/103987> (дата звернення: 23.08.2015).
209. Поспелов П. Мастер послесловий // Ведомости, 2004. 21 октября [электронный ресурс] URL: <http://musiccritics.ru/?readfull=4245> (дата звернення: 24.08.2015).
210. Пясковський І. Феноменологія музичного мислення // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського : зб. ст. Київ, 2000. Вип. 7. С. 46–56.
211. Пясковський І. До проблеми семіотичного аналізу музичного тексту // Київське музикознавство : зб. ст. Київ : КДВМУ ім. Р. М. Глієра, 2001. Вип. 7. С. 37–41.

212. Пясковський І. Б. Публіцистика Леоніда Грабовського // Українське музикознавство : зб. ст. Київ, 2005. Вип. 34. С. 218–230.
213. Пясковський І. Б. Музична форма як дискурс // Мистецькі обрії'2009: Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки: зб. ст. Київ, 2009. Вип. 2 (11). С. 342–352.
214. Пясковський І. Б. Стиль музично-критичної публіцистики Олени Сергіївни Зінкевич // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського : зб. ст. Київ, 2011. Вип. 98. С. 429–433.
215. Рагс Ю. О функциях музыкального критика // Методологические вопросы теоретического музыкознания : сб. ст. Гос.муз.-пед. институт им. Гнесиных. Москва, 1975. Вып. XXII. С. 32–70.
216. Ржевська М. Становлення музичної критики // Музика, 1994. №2. С. 24–25.
217. Романенко А. Ромео і Джульєтта поки що одягнуті з чужого плеча // День, 2000. 6 червня.
218. Сикорская И. Пятый «Фест» – это событие // Правда Украины, 1994. 20 октября.
219. Сікорська І. Українська музична критика у 90-х роках ХХ століття: «публіцистичний ухил» // Матеріали до українського мистецтвознавства : зб. ст. Київ : Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 2003. Вип. 2. С. 207–211.
220. Сітенко Т. В. Концертна діяльність польських піаністів у Києві (кін. ХІХ – поч. ХХ ст.) : дис.... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. «Музичне мистецтво». Національна музична академія України ім. П. І Чайковського. Київ, 2009. 306 с.
221. Скорульська Р. «На обрях нового тисячоліття» // Українська культура. 2002. №3. С. 8.
222. Скуратівський В. Соло Валентина Сильвестрова // Культура і життя, 1987. №50, 13 грудня. С. 5.

223. Солодовник В. Естрада і ринок // Українська культура, 1998. №6. С.8–9.
224. Соловцов А. Фортепьянные концерты С. Рахманинова. Москва : Гос. муз. изд, 1961. 88с.
225. Сохор А. Общественные функции музыкальной критики // Критика и музыкознание : сб. ст. Ленинград : Музыка, 1975. С. 3–23.
226. Степанченко Г. В. Луна заключного акорду // Рада, 1992. №40.
227. Станішевський Ю. Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: Історія і сучасність. Київ : Музична Україна, 2002. 736 с.
228. Сюта Б. О. Критика музична // Українська музична енциклопедія. Т.2. Київ : видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 2008. С. 608–610.
229. Сюта Б. О. Дискурс у музиці й теорія дискурс-аналізу в музичній науці // Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно: зб. ст. / НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського / Київ, 2010. Число I (29). С.35–42.
230. Тамилина И. Е. Киевский оперный театр в 80-е годы XIX в.: антрепренеры, репертуар, труппа : дис.... канд. искусствоведения : 17.00.03 «Музичне мистецтво». Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2013. 340 с.
231. Терещенко А. В опере – «Анна Ярославна» // Зеркало недели, 1995. №51. 22–29 декабря.
232. Терещенко А. Нужен ли опере режиссер? // Зеркало недели, 1999. №22, 15–22 января.
233. Тимошик М. Українська молодіжна преса в останній період існування СРСР: 1986–1991. Київ : Наша культура і наука, 2010. 240 с.
234. Томашевский Б. Стилистика. Учебное пособие. 2-е изд., испр. и доп. Ленинград : Изд-во ЛГУ, 1983. 288 с.
235. Тороп П. Тотальный перевод. Тарту : Tartu University Press, 1995. 220 с.



236. Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. Москва : Наука, 1977. 576 с.
237. Фаулз Дж. Арістос. Вінниця : Тезис, 2003. 340 с.
238. Философский энциклопедический словарь. Москва : Советская музыка, 1983. С. 641.
239. Харченко К. Правописний FIN DE SIECLE: галуження як діагноз // Дзеркало тижня, 2004. № 5 (480), 7–13 лютого.
240. Хархалис Е. Вечная молодость «Фауста» – миф или реальность? // Зеркало недели, 2005. №27, 15–29 июля.
241. Храпачева М. Признак оперы // Афиша, 2002. №41 (133). С.75.
242. Чапек К. Двенадцать приемов литературной полемики, или Пособие из газетных дискуссий / Собрание сочинений в семи томах. Москва : Художественная литература, 1977. Т.7. Статьи, очерки, юморески. С. 299–303.
243. Чекан Ю. І. Нерідна дочка Аполлона? // Дзвін, 1991. №12. С. 99–100.
244. Чекан Ю. І. Королівство кривих дзеркал, або Фестивальна мапа України // Дзеркало тижня, 2000. №28, 14–21 липня.
245. Чекан О., Чекан Ю. Комедія Del Arte Романа Кофмана // Дзеркало тижня, 2000. 7–14 липня.
246. Чекан Ю. І. Ба, знакомые все лица! // Зеркало недели, 2001. №39, 5–12 октября.
247. Чекан Ю. І. Інтонаційні практики та комунікативні технології в українській музиці останнього десятиріччя // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського : зб. ст. Київ, 2007. Вип. 68. С. 70–76.
248. Чекан Ю. І. Доказательство и аргументация в музыкально-критическом тексте // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського : зб. ст. Київ, 2011. Вип. 98. С. 376–377.
249. Чекан Ю. І. Музична критика в сучасному комунікативному середовищі: зміна формату // Мистецтвознавчі записки: зб. ст. Київ:

Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2011. Вип. 20. С. 18–24.

250. Чердниченко Т. Ценностный подход к искусству и музыкальная критика // Эстетические очерки. Москва : Музыка, 1979. Вып. 5. С.65–101.

251. Черкашина М. Р. Призрак, бредущий в Европу: украинская музыкальная культура в европейском контексте – фантом или реальность? // Зеркало недели, 2000. №12, 24–31 марта.

252. Черкашина М. Р. Пять пудов любви и немного коммерции. «Ромео и Джульетта» Ш. Гуно на сцене Национальной оперы Украины // Зеркало недели, 2000. №23, 9–16 июня.

253. Черкашина М. Р. Династичний дебют у стінах Національної опери // Дзеркало тижня, 2001. №20, 25 травня – 1 червня.

254. Швед М. Тенденції розвитку міжнародних фестивалів сучасної музики : Монографія. Львів : Сполом, 2010. 440 с.

255. Шейко В.М. Літературні періодичні видання України в роки незалежності: культурологічний аспект // Вісник Харківської державної академії культури : зб. ст. Харків, 2009. Вип. 28. С. 12–28.

256. Швейцер А.Д. Теория перевода. Статус, проблемы, аспекты. Москва : Наука, 1988. 215 с.

257. Шумейко Т. В. І мертві, і живі, й напівнароджені // Критика, 2001. № 7–8 (45–46). С. 20–26.

258. Шумейко Т. В. «Украинский литературный язык: нормирование и/или эрозия?» // [электронный ресурс] URL: [http://www.niurr.gov.ua/ru/ukr\\_rus/bulletin\\_5/shumeiko.htm](http://www.niurr.gov.ua/ru/ukr_rus/bulletin_5/shumeiko.htm) (дата звернення: 18.05.2015).

259. Шурова Н. Резонанс: Бродский – музыка // Зеркало недели. 1997. №7, 14–21 февраля.

260. Щетинський О. Вірко Балей: ювілейні підсумки (до 80-річчя від дня народження) // Критика, 2018. Число 11–12 (253–254), листопад-грудень. С. 32–33.

261. Щеткина К. Как залатать разрыв времен // Зеркало недели, 1997. №28, 11–18 июля.
262. Щеткина Е. Битва за бессмертие // Зеркало недели, 1998, №45. 6–13 ноября.
263. Щеткина Е. Музыкальный сезон: «академконцерт» и праздник // Зеркало недели. 1998, 2 октября.
264. Южанин Н. О некоторых закономерностях формирования художественных оценок // Критика и музыковедение : сб. ст. Ленинград : Музыка, 1975. С. 23–36.
265. Юрченко Т. Ефективність дорівнює нулю // Музика, 2001. №1–2.
266. Яворский Б. А. Н. Скрябин // А. Н. Скрябин: К 100-летию со дня рождения. Москва : Советский композитор, 1973. С. 35–40.
267. Яворський Е. Зоряний шлях Національної філармонії України: Історія. Минуле. Сучасне. Київ : Музична Україна, 2003. 160 с.
268. Błaszczuk B. Z Poznania i ze Lwowa // Ruch Muzyczny, 1996. Nr. 23. S. 16.
269. Dahlhaus K. Idea muzyki absolutnej («Die idee der absoluten Music»). – Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1988. 577 s.
270. Dictionary of Music. London Oxford University Press. New York – Toronto, 1954. P. 142.
271. Erhardt L. Z pamięci // Ruch Muzyczny, 1992. Nr. 10. S. 4.
272. Gasiorowska M. Bogactwo odcieni // Ruch Muzyczny, 2000. Nr. 22, S. 16.
273. Krytyka muzyczna. Teoria, historia, współczesność /red.nauk.M.Bristiger, R.Ciesielski, B.Literska, J.Guzy-Pasiak/ Zielona Góra, 2009. 275 s.
274. Kenneth A. Charles Burney's Philosophy of Musical Criticism : Thesis Submitted to School of Graduate Studies in Partial Fulfilment of Requirements for the Degree Master of Arts. Mc Master University. Hamilton, Ontario. April 1991. 181 p.

275. Mała Encyklopedia Muzyki. Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1970. S. 542–544.

276. Mendyk M. Requiem dla nowego romantyzmu // Ruch Muzyczny, 2005. Nr. 22. S. 16.

277. Mokrejewa H. List z Kijowa // Ruch Muzyczny, 1962. Nr. 9. S. 18.

278. Najdiuk O. O paradoksach i kompleksach krytyki muzycznej // Ruch muzyczny, #2. Warszawa, 2017 (luty). S. 14–15.

279. Osowska M. Funkcje i miejsce krytyki muzycznej w recepcji dzieła muzycznego i jego wykonań // Dzieło muzyczne. Estetyka, struktura, recepcja. Bydgoszcz : Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego, 2005. S. 343–351.

280. Siobhan Mc D. Ernest Newman's Philosophy of Music Criticism : Thesis Submitted to School of Graduate Studies in Partial Fulfillment of Requirements for the Degree Master of Arts. Mc Master University. Hamilton, Ontario. April 1989. 183 p.

281. The International Cyclopedia of Music and Musicians. Dodd, Mead & Company. New York, 1946. P.1203.

282. The Oxford Dictionary of Music. Oxford University Press, 2006. P. 205.

283. Warszawska Jesień w zwierciadle polskiej krytyki muzycznej : Antologia tekstów z lat 1956–2006 . Wydanie I. /wybór tekstów K. Droba, red. E.Radziwon-Stefaniuk/ Warszawa, 2007. 328 s.

## ДОДАТОК А

Таблиця №1

## Реєстр періодики України (1990–2005)

## Газети

| №   | Назва газети                                     | тип видання<br>(за цільовим<br>призначенням) | місце виходу | періодичність   | рік<br>заснування<br>/ форма<br>власности | мова          | формат       |
|-----|--|--|--------------|-----------------|---|---------------|--------------|
| 1.  | «Аргументы и факты»                              | рекламно-інформаційне                        | Київ         | тижневик        | 1995 / приватна                           | рос.          | А 3          |
| 2.  | «Аут-Аудіотолака»<br>Гол. ред. –<br>О. Євтушенко | спеціалізоване<br>(музичне)                  | Київ         | двотижневик     | 1992 / приватна                           | укр.          | А 3          |
| 3.  | «Буковина»                                       | суспільно-політичне                          | Чернівці     | 2р. на тиждень  | 1991<br>(відновл.) / приватна             | укр.          | А 2          |
| 4.  | «Буковинське віче»                               | суспільно-політичне                          | Чернівці     | 2 р. на тиждень | 1990 / приватна                           | укр.          | А 2          |
| 5.  | «Бульвар»  | рекламно-інформаційне                        | Київ         | тижневик        | 1995 / приватна                           | рос.          | А 3          |
| 6.  | «Ваш шанс»                                       | суспільно-політичне                          | Суми         | тижневик        | 1992 / приватна                           | рос.          | А 3          |
| 7.  | «Верже»  | суспільно-політичне                          | Запоріжжя    | тижневик        | 1993 / приватна                           | рос.          | А 3          |
| 8.  | «Версії»   | суспільно-політичне                          | Чернівці     | тижневик        | 2004 / приватна                           | укр.          | А 3          |
| 9.  | «Вести регіона»                                  | суспільно-політичне                          | Луганськ     | тижневик        | 2001 / приватна                           | рос.          | А 3          |
| 10. | «Вечерние вести»                                 | суспільно-політичне                          | Київ         | 5р. на тиждень  | 1998 / приватна                           | укр.,<br>рос. | А 3          |
| 11. | «Вести регіона»                                  | суспільно-політичне                          | Луганськ     | тижневик        | 2001 / приватна                           | рос.          | А 3          |
| 12. | «Вечерний Донецьк»                               | суспільно-політичне                          | Донецьк      | 4р. на тиждень  | 1973 / приватна                           | рос.          | А 2 /<br>А 3 |
| 13. | «Вечірній Київ»                                  | суспільно-політичне                          | Київ         | щоденна         | 1906; 2001<br>(онов.)<br>державна         | укр.          | А 3          |
| 14. | «Вечерний Николаев»                              | суспільно-політичне                          | Миколаїв     | 3р. на тиждень  | 1994 / державна                           | рос.          | А 2          |

| №   | Назва газети                            | тип видання<br>(за цільовим<br>призначенням) | місце виходу | періодичність  | рік<br>заснування<br>/ форма<br>власности | мова          | формат       |
|-----|---|--|--------------|----------------|---|---------------|--------------|
| 15. | <i>«Вечерняя Одесса»</i>                | суспільно-політичне                          | Одеса        | 3р. на тиждень | 1973, 2001<br>(онов.) /<br>приватна       | рос.          | A 2          |
| 16. | <i>«Вечірня Полтава»</i>                | суспільно-політичне                          | Полтава      | тижневик       | 1992 /<br>приватна                        | укр.          | A 2          |
| 17. | <i>«Вечерний Харьков»</i>               | суспільно-політичне                          | Харків       | 3р. на тиждень | 1969 /<br>приватна                        | рос.          | A 3          |
| 18. | <i>«Високий замок»</i>                  | суспільно-політичне                          | Львів        | 5р. на тиждень | 1991 /<br>приватна                        | укр.,<br>рос. | A 2 /<br>A 3 |
| 19. | <i>«Вільне життя»</i>                   | суспільно-політичне                          | Тернопіль    | 2р. на тиждень | 1939, 1991<br>(онов.) /<br>приватна       | укр.          | A 2          |
| 20. | <i>«Вільне слово»</i>                   | суспільно-політичне                          | Рівне        | 2р. на тиждень | 1939 /<br>державна                        | укр.          | A 3          |
| 21. | <i>«Вінницькі відомості»</i>            | суспільно-політичне                          | Вінниця      | тижневик       | 1994 /<br>приватна                        | укр.,<br>рос. | A 2          |
| 22. | <i>«Вінницька газета»</i>               | суспільно-політичне                          | Вінниця      | 3р. на тиждень | 1906 /<br>державна                        | укр.          | A 3          |
| 23. | <i>«Вінниччина»</i>                     | суспільно-політичне                          | Вінниця      | 5р. на тиждень | 1917, 1991<br>(онов.) /<br>державна       | укр.          | A 2 /<br>A 3 |
| 24. | <i>«Вісник і К»</i>                     | суспільно-політичне                          | Луцьк        | тижневик       | 1996 /<br>приватна                        | укр.          | A 3          |
| 25. | <i>«Вісті Рівненщини»</i>               | суспільно-політичне                          | Рівне        | двотижневик    | 1990 /<br>державна                        | укр.          | A 2          |
| 26. | <i>«Віче»</i>                           | суспільно-політичне                          | Луцьк        | тижневик       | 1994<br>приватна                          | укр.          | A 3          |
| 27. | <i>«Власть и политика»</i>              | суспільно-політичне                          | Київ         | тижневик       | [1990-ті] /<br>приватна                   | рос.          | A 3          |
| 28. | <i>«Волинь»</i>                         | суспільно-політичне                          | Луцьк        | 3р. на тиждень | 1939 /<br>державна                        | укр.          | A 2          |
| 29. | <i>«Волинь»</i>                         | суспільно-політичне                          | Рівне        | тижневик       | 1941, 1991<br>(онов.) /<br>приватна       | укр.          | A 2          |
| 30. | <i>«Волинські губернські відомості»</i> | суспільно-політичне                          | Луцьк        | тижневик       | 1838; 2000<br>віднов. /<br>приватна       | укр.          | A 3          |

| №   | Назва газети                                 | тип видання<br>(за цільовим<br>призначенням) | місце виходу     | періодичність  | рік<br>заснування<br>/ форма<br>власности | мова              | формат   |
|-----|--|--|------------------|----------------|---|-------------------|----------|
| 31. | «Газета по-киевски»                          | суспільно-політичне                          | Київ             | 5р. на тиждень | 2003 / приватна                           | рос.              | A 3      |
| 32. | «Газета по-українськи»                       | суспільно-політичне                          | Київ             | 2р. на тиждень | 2005 / приватна                           | укр.              | A 3      |
| 33. | «Галичина»                                   | суспільно-політична                          | Івано-Франківськ | 3р. на тиждень | 1990 / державна                           | укр.              | A 3      |
| 34. | «Голос Крыма» (дод. до газ. «Голос України») | суспільно-політичне                          | Сімферополь      | тижневик       | 1993 / державна                           | рос., татар.      | A 3      |
| 35. | «Голос України»                              | суспільно-політичне                          | Київ             | 5р. на тиждень | 1991 / державна                           | укр., рос.        | A 3      |
| 36. | «Горожанинъ»                                 | суспільно-політичне                          | Запоріжжя        | тижневик       | 2003 / приватна                           | рос.              | A 3      |
| 37. | «Данкор»                                     | суспільно-політичне                          | Суми             | тижневик       | 1992 / приватна                           | рос.              | A 3      |
| 38. | «Деловая Одесса»                             | суспільно-політичне                          | Одеса            | тижневик       | 2003 / приватна                           | рос.              | A 3      |
| 39. | «Деловая столица»                            | Ділове                                       | Київ             | тижневик       | 2001 / приватна                           | рос.              | A 3      |
| 40. | «Демократична Україна»                       | суспільно-політичне                          | Київ             | тижневик       | 1918, 1991 (онов.) / приватна             | укр.              | A 2      |
| 41. | «День»                                       | суспільно-політичне                          | Київ             | щоденна        | 1996 / приватна                           | укр., рос., англ. | A 2      |
| 42. | «Днепр вечерний»                             | суспільно-політичне                          | Дніпро           | 4р. на тиждень | 1933 приватна                             | рос.              | A 2      |
| 43. | «Доба»                                       | суспільно-політичне                          | Чернівці         | Тижневик       | 1998 / приватна                           | укр.              | A 3      |
| 44. | «Донбас»                                     | суспільно-політичне                          | Донецьк          | 5р. на тиждень | 1917, 1991 (онов.) / приватна             | рос.              | A 2, A 3 |
| 45. | «Донецкие новости»                           | суспільно-політичне                          | Донецьк          | тижневик       | 1990 / приватна                           | рос.              | A 3      |
| 46. | «Донецкий кряж»                              | суспільно-політичне                          | Донецьк          | тижневик       | 1993 / приватна                           | рос.              | A 2      |

| №   | Назва газети                                      | тип видання<br>(за цільовим<br>призначенням)     | місце виходу     | періодичність             | рік<br>заснування<br>/ форма<br>власности | мова                    | формат       |
|-----|---|--|------------------|---------------------------|---|-------------------------|--------------|
| 47. | «Донеччина» ( в 1991-1992 – «Сільська Донеччина») | суспільно-політичне                              | Донецьк          | 2р. на тиждень            | 1936 / державна                           | укр.                    | А 2          |
| 48. | «Досвітня Зоря»                                   | суспільно-політичне                              | Луцьк            | тижневик                  | 1995 / державна                           | укр.                    | А 3          |
| 49. | «Експрес»   | суспільно-політичне                              | Львів            | 3р. на тиждень            | 1992 / приватна                           | укр.                    | А 3          |
| 50. | «Экономические известия»                          | Ділове   | Київ             | 3р. на тиждень            | 2004 / приватна                           | рос.                    | А 2          |
| 51. | «Эйникайт»<br>О. Левбарг                          | спеціалізоване<br>(з питань єврейської культури) | Київ             | нерегулярна періодичність | в Києві вид. з 1990-го / приватна         | рос.                    |              |
| 52. | «Жизнь Луганска»                                  | суспільно-політичне                              | Луганськ         | тижневик                  | 1990 / приватна                           | рос.                    | А 3          |
| 53. | «Житомирищина»                                    | суспільно-політичне                              | Житомир          | 3р. на тиждень            | 1993 / державна                           | укр.                    | А 3          |
| 54. | «Житомирській телеграф»                           | суспільно-політичне                              | Житомир          | тижневик                  | 2003 / приватна                           | укр.,<br>рос.           | А 3          |
| 55. | «Запорізька правда»                               | суспільно-політичне                              | Запоріжжя        | 3р. на тиждень            | 1917; 2000 (онов.) / державна             | укр.                    | А 3          |
| 56. | «Запорізька Січ»                                  | суспільно-політичне                              | Запоріжжя        | 3р. на тиждень            | 1991 / приватна                           | укр.,<br>рос.           | А 3          |
| 57. | «Західний кур'єр»                                 | суспільно-політичне                              | Івано-Франківськ | тижневик                  | 1990 / приватна                           | укр.                    | А 3          |
| 58. | «Зеркало Запорожья»                               | суспільно-політичне                              | Запоріжжя        | тижневик                  | 2000 / приватна                           | рос.                    | А 3          |
| 59. | «Зеркало недели»<br>(«Дзеркало тижня»)            | суспільно-політичне                              | Київ             | тижневик                  | 1994 / приватна                           | рос.,<br>укр.<br>з 2000 | А 2          |
| 60. | «Зоря Полтавщини»                                 | суспільно-політичне                              | Полтава          | 3р. на тиждень            | 1938 / приватна                           | укр.                    | А 2 /<br>А 3 |
| 61. | «Ижица»   | суспільно-політичне                              | Луганськ         | тижневик                  | 1999 / приватна                           | рос.                    | А 3          |
| 62. | «Известия. Украина»                               | суспільно-політичне                              | Київ             | щоденна                   | 1917 / приватна                           | рос.                    | А 2          |



| №   | Назва газети  | тип видання<br>(за цільовим<br>призначенням) | місце виходу | періодичність  | рік<br>заснування<br>/ форма<br>власности      | мова | формат |
|-----|---|--|--------------|----------------|--|------|--------|
| 63. | <i>«Индустриальное<br/>Запорожье»</i>   | суспільно-<br>політичне                      | Запоріжжя    | 3р. на тиждень | 1939 /<br>приватна                             | рос. | A 3    |
| 64. | <i>«Искра»</i>  | суспільно-<br>політичне                      | Запоріжжя    | тижневик       | 2004 /<br>приватна                             | рос. | A 3    |
| 65. | <i>«Киевлянинъ»/</i>  | суспільно-<br>політичне                      | Київ         | тижневик       | 1864; кін. 1990<br>віднов. /<br>приватна       | рос. | A 3    |
| 66. | <i>«Киевские<br/>ведомости»</i>   | суспільно-<br>політичне                      | Київ         | щоденна        | 1992 /<br>приватна                             | рос. | A 3    |
| 67. | <i>«Киевский вестник»</i>   | суспільно-<br>політичне                      | Київ         | 3р. на тиждень | 1978 /<br>державна                             | рос. | A 2    |
| 68. | <i>«Киевский<br/>телеграфъ»</i>   | суспільно-<br>політичне                      | Київ         | тижневик       | 1859;<br>1994 віднов.<br>/ приватна            | рос. | A 2    |
| 69. | <i>«Кировоградська<br/>правда»</i>  | суспільно-<br>політичне                      | Кіровоград   | 3р. на тиждень | 1918; 1990<br>(онов.) /<br>приватна            | укр. | A 2    |
| 70. | <i>«Київ сьогодні»</i>  | суспільно-<br>політичне                      | Київ         | тижневик       | [1990-і] /<br>приватна                         | укр. | A 3    |
| 71. | <i>«Комсомольская<br/>правда в Украине»</i>   | суспільно-<br>політичне                      | Київ         | щоденна        | 1996 /<br>приватна                             | рос. | A 3    |
| 72. | <i>«Коммунист»</i>  | суспільно-<br>політичне                      | Київ         | 2р. на тиждень | 1918; 1994<br>(онов.) /<br>приватна            | рос. | A 2    |
| 73. | <i>«Коммерсантъ<br/>Украина»</i>  | суспільно-<br>політичне                      | Київ         | щоденна        | від 2005 р.<br>вих. в<br>Україні /<br>приватна | рос. | A. 2   |
| 74. | <i>«Крымские известия»</i>  | суспільно-<br>політичне                      | Сімферополь  | щоденна        | 1991 /<br>державна                             | рос. | A 3    |
| 75. | <i>«Кримская правда»</i>  | суспільно-<br>політичне                      | Сімферополь  | тижневик       | 1918; 1991<br>(онов.) /<br>приватна            | рос. | A 2    |
| 76. | <i>«Культура і життя»</i>   | спеціалізоване                               | Київ         | тижневик       | 1923<br>/державна                              | укр. | A 2    |
| 77. | <i>«Кур'єр муз»</i><br>Гол.ред – С.Васильєв<br>ред. віддлу «Музика»<br>– О. А. Дьячкова | спеціалізоване<br>(з питань<br>культури)     | Київ         | місячник       | 1990-і<br>/приватна                            | укр. | A 3    |

| №   | Назва газети              | тип видання<br>(за цільовим<br>призначенням) | місце виходу | періодичність  | рік<br>заснування<br>/ форма<br>власности | мова | формат |
|-----|---------------------------|--|--------------|----------------|---|------|--------|
| 78. | «Луганская правда»        | суспільно-політичне                          | Луганськ     | Зр. на тиждень | 1917; 2001<br>(віднов.) /<br>приватна     | рос. | A 2    |
| 79. | «Луцький замок»           | суспільно-політичне                          | Луцьк        | тижневик       | 1995 /<br>державна                        | укр. | A 3    |
| 80. | «Львівська газета»        | суспільно-політичне                          | Львів        | щоденна        | поч. 2000-х /<br>приватна                 | укр. | A 2    |
| 81. | «Магнат»                  | суспільно-політичне                          | Київ         | тижневик       | 1990-і /<br>приватна                      | рос. | A 3    |
| 82. | «Місто»                   | суспільно-політичне                          | Житомир      | тижневик       | 1996 /<br>приватна                        | укр. | A 3    |
| 83. | «Місто»                   | суспільно-політичне                          | Хмельницький | тижневик       | 2003 /<br>приватна                        | укр. | A 2    |
| 84. | «Молодий<br>буковинець»   | суспільно-політичне                          | Чернівці     | Зр. на тиждень | 1967; 1991<br>(віднов.)<br>приватна       | укр. | A 3    |
| 85. | «Молодогвардеец»          | суспільно-політичне                          | Луганськ     | тижневик       | 2001 /<br>приватна                        | рос. | A 3    |
| 86. | «Молодь України»          | суспільно-політичне                          | Київ         | тижневик       | 1925 /<br>приватна                        | укр. | A 2    |
| 87. | «Моя газета»              | суспільно-політичне                          | Хмельницький | тижневик       | 2000 /<br>приватна                        | укр. | A 3    |
| 88. | «Музичний тиждень»        | Спеціалізоване                               | Київ         | тижневик       | поч. 1990-х /<br>приватна                 | укр. | A 3    |
| 89. | «Народне слово»           | суспільно-політичне                          | Кіровоград   | Зр. на тиждень | 1990 /<br>державна                        | укр. | A 2    |
| 90. | «Настоящая газета»        | суспільно-політичне                          | Запоріжжя    | тижневик       | 2004 /<br>приватна                        | рос. | A 3    |
| 91. | «Наша газета»             | суспільно-політичне                          | Луганськ     | Зр. на тиждень | 1991 /<br>приватна                        | рос. | A 3    |
| 92. | «Наше время+»             | суспільно-політичне                          | Запоріжжя    | тижневик       | 1999 /<br>приватна                        | рос. | A 3    |
| 93. | «Николаевские<br>новости» | суспільно-політичне                          | Миколаїв     | Зр. на тиждень | 1995<br>приватна                          | рос. | A 2    |

| №    | Назва газети  | тип видання<br>(за цільовим<br>призначенням)           | місце виходу | періодичність  | рік<br>заснування<br>/ форма<br>власности | мова | формат |
|------|---|--|--------------|----------------|---|------|--------|
| 94.  | « <i>Ноар</i> »   | спеціалізоване<br>(з питань<br>єврейської<br>культури) | Київ         | щомісячник     | 1993 /<br>приватна                        | рос. |        |
| 95.  | « <i>Нова Тернопільська<br/>газета</i> »                                | суспільно-<br>політичне                                | Тернопіль    | тижневик       | 2000 /<br>приватна                        | укр. | A 2    |
| 96.  | « <i>Новая Николаевская<br/>газета</i> »                                | суспільно-<br>політичнк                                | Миколаїв     | тижневик       | 1997 /<br>приватна                        | рос. | A 2    |
| 97.  | « <i>Одесский вестник</i> »   | суспільно-<br>політичне                                | Одеса        | 4р. на тиждень | 1827; 1991<br>(віднов.) /<br>державна     | рос. | A 3    |
| 98.  | « <i>Остров</i> »   | суспільно-<br>політичне                                | Донецьк      | тижневик       | 2002 /<br>приватна                        | рос. | A 3    |
| 99.  | « <i>Панорама</i> »   | суспільно-<br>політичне                                | Донецьк      | тижневик       | 1996 /<br>приватна                        | рос. | A 3    |
| 100. | « <i>Панорама</i> »   | суспільно-<br>політичне                                | Суми         | тижневик       | 1998 /<br>приватна                        | рос. | A 3    |
| 101. | « <i>Подільське слово</i> »<br>(до 1991 – « <i>Шляхом<br/>Ілліча</i> ») | суспільно-<br>політичне                                | Тернопіль    | тижневик       | 1967; 1991<br>(онов.) /<br>державна       | укр. | A 3    |
| 102. | « <i>Подільський кур'єр</i> »   | суспільно-<br>політичне                                | Хмельницький | тижневик       | 1997 /<br>приватна                        | укр. | A 3    |
| 103. | « <i>Подільські вісті</i> »   | суспільно-<br>політичне                                | Хмельницький | 3р. на тиждень | 1992 /<br>державна                        | укр. | A 2    |
| 104. | « <i>Подробности</i> »  | суспільно-<br>політичне                                | Запоріжжя    | тижневик       | 1993 /<br>приватна                        | рос. | A 3    |
| 105. | « <i>Позиция</i> »  | суспільно-<br>політичне                                | Запоріжжя    | тижневик       | 2004 /<br>приватна                        | рос. | A 3    |
| 106. | « <i>Полтавський<br/>вісник</i> »                                       | суспільно-<br>політичне                                | Полтава      | тижневик       | 1990 /<br>приватна                        | укр. | A 3    |
| 107. | « <i>Понедельник</i> »  | суспільно-<br>політичне                                | Київ         | тижневик       | поч. 2000-х /<br>приватна                 | рос. | A 3    |
| 108. | « <i>Поступ</i> »   | суспільно-<br>політичне                                | Львів        | щоденна        | 989 сам-дав;<br>оф. з 1991 /<br>приватна  | укр. | A 3    |

| №   | Назва газети         | тип видання<br>(за цільовим<br>призначенням) | місце виходу     | періодичність   | рік<br>заснування<br>/ форма<br>власности | мова | формат             |
|-----|----------------------|--|------------------|-----------------|---|------|--------------------|
| 109 | «Правда України»     | суспільно-політичне                          | Київ             | 3 р. на тиждень | 1938; 1991 (онов.) / приватна             | рос. | A 2 / A 3 (з 2001) |
| 110 | «Правое дело»        | суспільно-політичне                          | Одеса            | 3р. на тиждень  | 1999 / приватна                           | рос. | A 3                |
| 111 | «Пресс-курьер»       | суспільно-політичне                          | Одеса            | тижневик        | 1993 / приватна                           | рос. | A 3                |
| 112 | «Рівне вечірнє»      | суспільно-політичне                          | Рівне            | 2р. на тиждень  | 1991 / приватна                           | укр. | A 3                |
| 113 | «Рівне-ракурс»       | суспільно-політичне                          | Рівне            | тижневик        | 2001 / приватна                           | укр. | A 3                |
| 114 | «Рідна земля»        | суспільно-політичне                          | Івано-Франківськ | тижневик        | 1991 / приватна                           | укр. | A 3                |
| 115 | «Рідне Прибужжя»     | суспільно-політичне                          | Миколаїв         | 3р. на тиждень  | 1991 / державна                           | укр. | A 2                |
| 116 | «Самостійна Україна» | суспільно-політичне                          | Київ             | тижневик        | 1991 / приватна                           | укр. | A 3                |
| 117 | «Світ молоді»        | суспільно-політичне                          | Івано-Франківськ | тижневик        | 1990 / приватна                           | укр. | A 3                |
| 118 | «Свобода»            | суспільно-політичне                          | Тернопіль        | 4р. на тиждень  | 1990 / державна                           | укр. | A 2                |
| 119 | «Свобода слова»      | суспільно-політичне                          | Чернівці         | Тижневик        | 2002 / приватна                           | укр. | A 3                |
| 120 | «Свое мнение»        | суспільно-політичне                          | Дніпро           | тижневик        | 2002 / приватна                           | рос. | A 3                |
| 121 | «Сегодня»            | суспільно-політичне                          | Київ             | щоденна         | 1997 / приватна                           | рос. | A 3                |
| 122 | «Сім днів»           | суспільно-політичне                          | Рівне            | тижневик        | 1993 / приватна                           | укр. | A 3                |
| 123 | «Сільські вісті»     | суспільно-політичне                          | Київ             | 3р. на тиждень  | 1920 / приватна                           | укр. | A 3                |
| 124 | «Слобода»            | суспільно-політичне                          | Харків           | 2р. на тиждень  | 1991 / приватна                           | рос. | A 3                |
| 125 | «Слобідський край»   | суспільно-політичне                          | Харків           | 5р. на тиждень  | 1917; поч. 1990-х відновл. / державна     | укр. | A 2, A 3           |

| №   | Назва газети   | тип видання<br>(за цільовим<br>призначенням)                    | місце виходу | періодичність  | рік<br>заснування<br>/ форма<br>власности | мова          | формат |
|-----|--|---|--------------|----------------|---|---------------|--------|
| 126 | «Слово»  | суспільно-політичне   | Одеса        | тижневик       | 1992 /<br>приватна                        | рос.          | А 3    |
| 127 | «Слово просвіти»   | Спеціалізоване<br>(з питань освіти,<br>культури і<br>мистецтва) | Київ         | тижневик       | 1995 /<br>приватна                        | укр.          | А 3    |
| 128 | «Столичные<br>новости»   | суспільно-політичне   | Київ         | тижневик       | 1998 /<br>приватна                        | рос.          | А 3    |
| 129 | «Суббота+»   | суспільно-політичне   | Запоріжжя    | тижневик       | 1999 /<br>приватна                        | рос.          | А 3    |
| 130 | «Суботня пошта»<br>(з 2010 – «Львівська<br>пошта»)               | суспільно-політичне   | Львів        | тижневик       | 1995 /<br>приватна                        | укр.          | А 3    |
| 131 | «Схід-Захід»   | суспільно-політичне   | Харків       | тижневик       | 2003 /<br>приватна                        | укр.          | А 3    |
| 132 | «Тернопіль вечірній»   | суспільно-політичне   | Тернопіль    | тижневик       | 1990 /<br>державна                        | укр.          | А 3    |
| 133 | «Точка зору. Рівне»  | суспільно-політичне   | Рівне        | щомісячник     | 2001 /<br>приватна                        | укр.          | А 3    |
| 134 | «Украина и мир<br>сегодня»                                       | суспільно-політичне   | Київ         | тижневик       | 1998 /<br>приватна                        | рос.,<br>укр. | А 3    |
| 135 | «Україна молода»   | суспільно-політичне   | Київ         | щоденна        | 1991 /<br>приватна                        | укр.          | А 3    |
| 136 | «Українська музична<br>газета»<br>Гол. ред. –<br>В. П. Корнійчук | Спеціалізоване  | Київ         | квартальник    | 1926; 1993<br>віднов. /<br>державна       | укр.          | А 2    |
| 137 | «Урядовий кур'єр»  | суспільно-політичне   | Київ         | щоденна        | 1990 /<br>державна                        | укр.          | А 3    |
| 138 | «Факты и<br>комментарии»   | суспільно-політичне   | Київ         | 5р.на тиждень. | 1997 /<br>приватна                        | рос.          | А 3    |
| 139 | «Хадашот»  | спеціалізоване<br>(з питань<br>єврейської<br>культури)          | Київ         | двотижневик    | 1991 /<br>приватна                        | укр.,<br>рос  |        |
| 140 | «Хрещатик»   | суспільно-політичне   | Київ         | щоденна        | 1990 /<br>державна                        | укр.          | А 3    |

| №   | Назва газети      | тип видання<br>(за цільовим<br>призначенням) | місце виходу | періодичність  | рік<br>заснування<br>/ форма<br>власности | мова | формат |
|-----|-------------------|--|--------------|----------------|---|------|--------|
| 141 | «Час»             | суспільно-політичне                          | Київ         | тижневик       | поч. 2000-х / приватна                    | укр. | A 3    |
| 142 | «Час/Time»        | суспільно-політичне                          | Київ         | тижневик       | 1990-ті / приватна                        | укр. | A 2    |
| 143 | «Черкаський край» | суспільно-політичне                          | Черкаси      | 2р. на тиждень | 1992 / державна                           | укр. | A 3    |
| 144 | «Южная правда»    | суспільно-політичне                          | Миколаїв     | 3р. на тиждень | 1917; 1991 (віднов.) / приватна           | рос. | A 2    |
| 145 | «XXI век»         | суспільно-політичне                          | Луганськ     | 2р. на тиждень | 1996 / приватна                           | рос. | A 3    |
| 146 | «2000»            | суспільно-політичне                          | Київ         | тижневик       | 1999 приватна                             | рос. | A 2    |

Таблиця 2

## Журнали

| №  | назва журналу /<br>Головний редактор                                     | цільове призначення   | місце<br>видання | періодичність   | рік заснування /<br>форма власности | Мова          |
|----|--|-----------------------|------------------|---|-------------------------------------|---------------|
| 1. | «Авжеж!» /<br>В. М. Врублевський   | літературно-мистецьке | Житомир          | 1 раз на місяць   | 1990 / державна                     | укр.          |
| 2. | «Art-line»/<br>І. С. Чабан (до №9<br>1996), Ю. І. Чекан<br>(1996 – 1999) | загальнокультурне     | Київ             | 1 раз на місяць   | 1995 / приватна                     | укр.,<br>рос. |
| 3. | «Аутсайдер»<br>Р. Піщалов  | музичне               | Київ             | нерегулярна<br>періодичність<br>(відомо один<br>номер від 2004<br>№4) | 2003 / приватна                     | укр.          |
| 4. | «Афиша»<br>В. Фісун (до 2003),<br>А. Законова (від 2004)                 | рекламно-інформаційне | Київ             | 1 раз на<br>тиждень   | 2000 / приватна                     | рос.          |

| №   | назва журналу /<br>Головний редактор  | цільове призначення   | місце<br>видання | періодичність   | рік заснування /<br>форма власности   | Мова                        |
|-----|---|---|------------------|---|---|-----------------------------|
| 5.  | «Березіль» (до 1991 –<br>«Прапор»)<br>Ю. І. Стадниченко<br>(1990 – 1999),<br>В. П. Науменко<br>(від 2002) | літературно-<br>мистецьке   | Харків           | 1 раз на місяць                                       | 1956 (1993 р.<br>відновлений<br>Спілкою<br>письменників<br>України) /<br>державна | укр.                        |
| 6.  | «Большая игра»/<br>І. Чередниченко  | загальнокультурне<br>(«журнал о человеке,<br>его правах и<br>возможностях») | Київ             | 1 раз на місяць                                       | 2002 / приватна   | рос.                        |
| 7.  | «Брега Тавриды»<br>А. І. Домбровський<br>(1991 – 2002),<br>Г. С. Домбровська<br>(від 2002)                | літературно-<br>мистецьке   | Сімферополь      | нерегулярна<br>[2–6 разів на<br>рік]                  | 1991 / державна   | рос.,<br>укр. <sup>31</sup> |
| 8.  | «Буковинський<br>журнал» /<br>Б. Загаєвський  | літературно-<br>мистецьке   | Чернівці         | 2–3 рази на рік                                       | 1991 / державна   | укр.                        |
| 9.  | «Бурсацький спуск»<br>В. П. Дяченко   | літературно-<br>мистецьке   | Харків           | періодичність<br>не вказана<br>(відомо один<br>номер) | 1992 / державна   | рос.                        |
| 10. | «Вавилон»/<br>С. Кичигін  | з питань кіно   | Київ             | 1 раз на місяць                                       | 1991 / державна   | укр.,<br>рос.               |
| 11. | «Вітчизна»<br>/О. К. Глушко   | літературно-<br>мистецьке   | Київ             | 1 раз на 2<br>місяці                                  | 1933 / державна   | укр.                        |
| 12. | «Віче»/<br>І. Скрутень (1992-<br>1997), С. Марущак<br>(1998-2001),<br>С. Тетерук (2002-<br>2004).         | суспільно-політичне   | Київ             | 1 раз на місяць                                       | 1992 / державна   | укр.                        |
| 13. | «Галас»<br>/ О. Євтушенко   | музичне   | Київ             | 1 раз на місяць                                       | 1996 / приватна   | укр.                        |
| 14. | «Дзвін» (до 1989 р. –<br>«Жовтень»)<br>Р. М. Федорів (1967–<br>2001)<br>Р. М. Кудлик<br>(від 2001)        | літературно-<br>мистецьке   | Львів            | 1 раз на місяць                                       | 1940 (1990 р.<br>відновл. Спілкою<br>письменників<br>України) /<br>державна       | укр.                        |

<sup>31</sup> Серед розглянутих 32 журналів лиш одного разу зустрічається публікація українською.

| №   | назва журналу /<br>Головний редактор  | цільове призначення   | місце<br>видання              | періодичність   | рік заснування /<br>форма власности  | Мова                               |
|-----|---|---|-------------------------------|---|--------------------------------------|------------------------------------|
| 15. | «Дикое поле»<br>/ О. О. Корабльов   | літературно-<br>мистецьке<br>(«інтелектуально-<br>художнє») | Донецьк                       | [2 рази на рік]   | 2003 / приватна                      | рос.,<br>укр.                      |
| 16. | «Дніпро» /<br>М. В. Луків (від 1984)  | літературно-<br>мистецьке                                   | Харків,<br>Київ (від<br>1935) | 1 раз на місяць   | 1927 (відновл.<br>1990 р. / державна | укр.                               |
| 17. | «Донбасс» /<br>В. С. Логачов  | літературно-<br>мистецьке                                   | Донецьк                       | від 1992 – 1<br>раз на місяць,<br>від 2004 –<br>1 раз на<br>квартал | 1923 / державна                      | укр.,<br>рос.                      |
| 18. | «Зеленая лампа»<br>/ Т. В. Борисова   | «навчальний<br>культурологічний<br>журнал»                  | Суми                          | 1–2 рази на рік   | 1996 / приватна                      | укр.,<br>рос.,<br>англ.            |
| 19. | «Ї»<br>Т. С. Возняк   | культурологічне   | Львів                         | 3–5 разів на<br>рік   | 1989 / приватна                      | укр.,<br>англ.,<br>нім.,<br>франц. |
| 20. | «Київ»<br>П. М. Перебийніс<br>(1986-2001),<br>О. О. Васильківський<br>(від 2001)      | літературно-<br>мистецьке                                   | Київ                          | 1 раз на<br>місяць,<br>1 раз на 2<br>місяці                         | 1983 / державна                      | укр.                               |
| 21. | «Київська старовина»<br>/ П. П. Толочко   | науково-популярне   | Київ                          | 1 раз на 2<br>місяці  | 1882 / державна                      | укр.                               |
| 22. | «Київ: культура і<br>розваги» /<br>«Kyiv: culture and<br>entertainment»<br>І. Стецура | рекламно-<br>інформаційне                                   | Київ                          | 1 раз на місяць   | 1996 / приватна                      | укр.,<br>англ.                     |
| 23. | «Кіно-коло» /<br>В. М. Войтенко   | з питань кіно   | Київ                          | 1 раз на<br>квартал   | 1997 / приватна                      | укр.                               |
| 24. | «Кінотеатр» /<br>Л. І. Брюховецька  | з питань кіно   | Київ                          | 1 раз на 2<br>місяці  | 1995 / державна                      | укр.                               |
| 25. | «Книжковий клуб<br>плюс» /<br>Ю. Поцілуйко  | з питань книжкового<br>ринку і видавничої<br>справи         | Київ                          | 1 раз на місяць   | 2001 / приватна                      | укр.                               |
| 26. | «Книжковий огляд» /<br>М. О. Сидоржевський  | з питань книжкового<br>ринку і видавничої<br>справи         | Київ                          | 1 раз на місяць   | 1998 / приватна                      | укр.                               |



| №   | назва журналу /<br>Головний редактор                                 | цільове призначення  | місце<br>видання              | періодичність  | рік заснування /<br>форма власности | Мова          |
|-----|--|--|-------------------------------|--|-------------------------------------|---------------|
| 27. | «Книжник» /<br>К. К. Родик,<br>Л. Л. Лазебний<br>(від 1991)          | про книги і<br>книжковий ринок   | Київ                          | 1 раз на 2<br>місяці                                       | 1990 / приватна                     | укр.          |
| 28. | «Книжник-review» /<br>К. К. Родик                                    | про книги і<br>книжковий ринок   | Київ                          | 1 раз на 2<br>тижні  | 2000 / приватна                     | укр.          |
| 29. | «Collegium»<br>С. Б. Бураго (до 2000),<br>Д. С. Бураго (син)         | науково-художнє<br>(1993-1997), наукове<br>(від 2001)                                  | Київ                          | нерегулярна  | 1993 / приватна                     | укр.,<br>рос. |
| 30. | «Крила»/<br>Г. П. Калініченко  | літературно-<br>мистецьке  | Дніпро                        | 1 раз на квартал   | 1998 /<br>державна                  | укр.,<br>рос. |
| 31. | «Критика» /<br>Г. Грабович,<br>А. Мокроусов (від<br>2001)            | культурологічне  | Київ                          | 1 раз на 2<br>місяці                                       | 1997 / приватна                     | укр.          |
| 32. | «Кур'єр Кривбасу»<br>/Г. Д. Гусейнов                                 | літературно-<br>мистецьке  | Кривий Ріг,<br>Дніпр.<br>обл. | 1 раз на 2<br>місяці                                       | 1994 / приватна                     | укр.          |
| 33. | «Літературний<br>Чернігів» (до 1993 –<br>«Чернігів») /<br>М. М. Ткач | літературно-<br>мистецьке  | Чернігів                      | 1 раз на<br>квартал<br>(відомо 3<br>номери) /              | 1992 / державна                     | укр.          |
| 34. | «Lupa»/<br>О. Рудяченко  | музичне («про<br>проблеми шоу-<br>бізнесу, музичної<br>політики і музичного<br>життя») | Київ                          | 1 раз на місяць<br>(відомо один<br>номер від 1996<br>№3/4) | [1996] / приватна                   | рос.          |
| 35. | «Многоточие»<br>М. Орлова,<br>С. Шаталов                             | літературно-<br>мистецьке  | Донецьк                       | [1 раз на рік]   | 1994 / приватна                     | рос.          |
| 36. | «Музика»<br>Е. Н. Яворський (до<br>2003), Т. О. Швачко<br>(від 2003) | Музичне  | Київ                          | 1 раз на 2<br>місяці                                       | 1923 / державна                     | укр.          |
| 37. | «Музичний клуб» /<br>А. О. Клеветова                                 | Музичне  | Київ                          | невідомо   | [1996] / приватна                   | укр.,<br>рос. |
| 38. | «Наш»<br>І. Гаврилова,<br>А. Бухман (від 2003)                       | рекламно-<br>інформаційне  | Дніпро                        | 1 раз на місяць  | 1998 / приватна                     | рос.          |

| №   | назва журналу /<br>Головний редактор  | цільове призначення                               | місце<br>видання  | періодичність   | рік заснування /<br>форма власності   | Мова           |
|-----|---|---|---|---|---|----------------|
| 39. | «Новый векъ»<br>Я. Індіков  | суспільно-політичне                               | Миколаїв  | (відомо 2<br>номери від<br>2003 №4, 2004<br>№5)   | 2001 / приватна   | рос.           |
| 40. | «Новый круг»/<br>А. Мокроусов   | літературно-<br>філософське                       | Київ  | здумувався як<br>квартальник,<br>фактично – 1–<br>2 рази на рік<br>(відомо 3<br>номери) | 1992 / приватна   | укр.,<br>рос.  |
| 41. | «Новий<br>рок-н-рол» /<br>О. Євтушенко  | Музичне   | Київ  | [1 раз на<br>квартал]   | [1996] / приватна   | укр.           |
| 42. | «Nota» /<br>В. В. Криштофович-<br>молодший  | музичне («українське<br>ревю сучасної<br>музики») | Київ  | 1 раз на<br>квартал<br>(вийшло<br>15 номерів за<br>4 роки.)                             | 1999 / приватна   | укр.,<br>рос.  |
| 43. | «Основа»/<br>В. П. Ілля   | літературно-<br>мистецьке                         | Київ  | періодичність<br>не вказана,<br>відомо 12<br>номерів за<br>1993–2004 рр.                | 1861([1993]<br>відроджений<br>Спілкою<br>письменників<br>України) /<br>державна | укр.           |
| 44. | «Панорама»<br>/ Л. Болубаш  | рекламно-<br>інформаційне                         | Київ<br>(розповс. на<br>бортах<br>літаків,<br>рейсах МАУ) | 1 раз на 2<br>місяці  | 1997 / приватна   | укр.,<br>англ. |
| 45. | «Пасаж»<br>Є. Топольник (1996-<br>1997), Т. Гаврилук<br>(1997),<br>А. Гудзенко (1999),<br>О. Федоренко (1999),<br>Н. Козлова (2000-<br>2002), О. Шатух<br>(2004). | рекламно-<br>інформаційне                         | Одеса   | 1 раз на місяць   | 1996 / приватна   | рос.           |
| 46. | «Перевал»/<br>В. В. Добрянський   | літературно-<br>мистецьке                         | Івано-<br>Франківськ                                      | 1 раз на<br>квартал<br>(відомо<br>8 випусків)   | 1991/ приватна  | укр.           |
| 47. | «Плерома»<br>В. Л. Єшкілев  | культурологічний                                  | Івано-<br>Франківськ                                      | нерегулярна   | 1996 / приватна   | укр.           |

| №   | назва журналу /<br>Головний редактор   | цільове призначення  | місце<br>видання            | періодичність   | рік заснування /<br>форма власності | Мова                    |
|-----|--|--|-----------------------------|---|-------------------------------------|-------------------------|
| 48. | «Політика і<br>культура» /<br>О. А. Кривенко (1999<br>– 2000),<br>І. Юрченко (від 2001)                          | суспільно-політичне  | Київ                        | 1 раз на<br>тиждень   | 1999 / приватна                     | укр.                    |
| 49. | «Політика і час»<br>Г. Д. Максименко,<br>Л. С. Байдак (з 1993)   | суспільно-політичне  | Київ                        | 1 раз на 20<br>днів, від 1993<br>– щомісяця                 | 1990 / державна                     | укр.,<br>рос.           |
| 50. | «Профіль»/<br>О. Крамаренко  | ділове   | Київ                        | 1 раз на<br>тиждень   | 2003 / приватна                     | рос.                    |
| 51. | «Регентское дело»/<br>О. Ю. Лебедев  | богословсько-музичне<br>(«духовно-музичний<br>журнал для півчих і<br>регентів української<br>православної церкви») | Севастополь                 | 1 раз на місяць   | 2003 / приватна                     | рос.                    |
| 52. | «Річ» /<br>Н. Мориквас   | суспільно-політичне  | Львів                       | не вказано  | 1999 / приватна                     | укр.                    |
| 53. | «Российско-<br>украинский<br>бюллетень»<br>/ І. Жданова, Голова<br>київського бюро<br>редакції –<br>А. Мокроусов | суспільно-політичне  | Київ                        | 1 раз на місяць   | 1998 / приватна                     | укр.,<br>рос.           |
| 54. | «Самватас» /<br>А. В. Біличенко  | «літературно-<br>культурологічне і<br>філософське»   | Київ                        | в 1991–1992 –<br>1 раз на<br>квартал, далі –<br>нерегулярна | 1991 / приватна                     | укр.,<br>рос.,<br>англ. |
| 55. | «Січеслав» /<br>Леся Степовичка<br>(О. Н. Шуманн)  | літературно-<br>мистецьке  | Дніпро                      | [2 рази на рік]   | 2000 / державна                     | укр.                    |
| 56. | «Світо-вид»<br>/І. М. Римарук,<br>В. Д. Герасим'юк,<br>М. Ревакович  | літературно-<br>мистецьке  | Київ                        | 1 раз на<br>квартал   | [1990] / державна                   | укр.                    |
| 57. | «Склянка часу<br>(Zeitglas)»<br>О. Апальков  | літературно-<br>мистецьке  | Канів,<br>Черкаська<br>обл. | 1 р. на квартал<br>/500 прим.                               | 1995 / приватна                     | укр.,<br>рос.,<br>нім.  |

| №   | назва журналу /<br>Головний редактор   | цільове призначення  | місце<br>видання                   | періодичність                               | рік заснування /<br>форма власности | Мова                                     |
|-----|--|--|------------------------------------|---|-------------------------------------|--|
| 58. | «Слово і час» (від<br>1990, від 1957 –<br>«Радянське<br>літературознавство»)<br>/В. Г. Дончик<br>(від 1989)<br>Л. І. Скупейко<br>(від 2000)  | науково-<br>публіцистичне  | Київ                               | 1 раз на місяць                             | 1957 / державна                     | укр.                                     |
| 59. | «Соты» /<br>Д. С. Бураго,<br>І. Л. Лапінський<br>(від 2000)  | літературно-<br>мистецьке  | Київ                               | 2–3 рази на рік                             | 1998 / приватна                     | укр.,<br>рос.                            |
| 60. | «Студії<br>мистецтвознавчі»<br>/Г. А. Скрипник   | наукове  | Київ                               | 1 раз на<br>квартал                         | 2002 / державна                     | укр.                                     |
| 61. | «Сучасність»/<br>І. М. Дзюба і<br>Т. Г. Гунчак (1992-<br>1999), І. М. Дзюба і<br>Б. П. Певний (2000),<br>Б. П. Певний та<br>І. М. Римарук (2001-<br>2002), І. М. Римарук<br>(від 2003) | літературно-<br>мистецьке<br>(«щомісячний часопис<br>незалежної<br>української думки») | Нью-Йорк,<br>Київ<br>(від 1991 р.) | 1 раз на місяць                             | 1961 / приватна                     | укр.                                     |
| 62. | «Схід-Захід»<br>В. В. Кравченко  | культурологічне  | Харків                             | 2 рази на рік                               | 1998 / державна                     | укр.,<br>рос.,<br>пол.,<br>англ.<br>укр. |
| 63. | «Театральна бесіда»/<br>Ф. М. Стригун  | з питань театру  | Львів                              | 1 раз на<br>квартал<br>(відомо 3<br>номери) | 1997 / державна                     | укр.                                     |
| 64. | «Театрально-<br>концертний Київ»<br>/Л. І. Жиліна  | рекламно-<br>інформаційне  | Київ                               | 1 раз на місяць                             | 1936 / державна                     | укр.                                     |
| 65. | «Україна» /<br>А. Г. Михайленко,<br>О. О. Климчук<br>(від 1993)<br>Ю. П. Пересунько<br>(від 1998)  | суспільно-політичне  | Київ                               | 1 раз на 2<br>тижні                         | 1941 / від 1992р. –<br>приватна     | укр.,<br>рос.<br>англ.<br>(від<br>1998)  |
| 66. | «Український<br>гуманітарний огляд»<br>/Н. М. Яковенко   | наукове, критико-<br>публіцистичне   | Київ                               | 2 рази на рік                               | 1999 / приватна                     | укр.                                     |

| №   | назва журналу /<br>Головний редактор   | цільове призначення  | місце<br>видання                             | періодичність       | рік заснування /<br>форма власности                                | Мова |
|-----|--|--|--|---------------------|--|------|
| 67. | <i>«Українська культура»</i> (до 1991 – <i>«Соціалістична культура»</i> ) /<br>В. Я. Бурбан,<br>А. А. Яремчук (від<br>1992 р.) | загальнокультурне<br>(«культурно-освітній<br>та літературно-<br>мистецький<br>ілюстрований<br>журнал») | Київ   | 1 раз на місяць     | 1921 / державна  | укр. |
| 68. | <i>«Український театр»</i><br>/Ю. Б. Богдасhevський  | з питань театру  | Київ   | 1 раз на 2<br>тижні | 1917 / державна  | укр. |
| 69. | <i>«Універсум»</i><br>/О. К. Романчук  | суспільно-політичне<br>(«журнал політології,<br>футурології,<br>економіки, науки та<br>культури»)      | Львів  | 1 ра на 2<br>місяці | 1993 / приватна  | укр. |
| 70. | <i>«Четвер»</i><br>/Ю. Р. Издрик   | літературно-<br>мистецьке («часопис<br>текстів та візії»)  | Івано-<br>Франківськ,<br>Львів<br>(від 2001) | [2–3 раз на рік]    | 1989 (1997<br>призупинив вихід,<br>1999 р. відновл.) /<br>приватна | укр. |

## ДОДАТОК Б

### Приклади музично-критичних текстів<sup>32</sup>

Приклад №1

**Леонід Грабовський**

**Компакт-диск Вірко Балея**

**Jurassic Bird. Chamber Music of Virko Baley**

Ще років із п'ять тому годі було й думати, що українська музика незабаром вийде зі свого провінційного гетто і вирушить у неосяжні світи у найсучаснішій матеріальній формі – на компакт-дисках. Але це сталося – щоправда, не на самій Україні (запрограмовану імперською владою відсутність у нас промисловости музичних записів так просто не подолати, та ще й у нинішні непевні часи). І от нещодавно вийшли у світ три сонати для фортепіано Валентина Сильвестрова фірми на компакт-диску «Ерато» (Франція). Тепер ось заіснувала в нью-йоркських крамницях «Таур Рекордо» ціла рубрика Бориса Лятошинського, де можна надбати всі – майже – його симфонії, щоправда, не в комплекті, але у виконанні різних диригентів: тут і Вадим Гнедаш, і Федір Глушенко, і Ігор Блажков, і Теодор Кучар. Продаються також «Польська сюїта», «Увертюра на чотири українські теми» та інші твори для оркестру, накручені під орудою Вірка Балея. А то раптом серед сотень назв каталогів американської компанії «Каламбіа Гаус» з'явилася «Українська віольончеля» – у ній ми зустрічаємо цілу антологію української музики віольончельної музики України – від Степана Лизогуба до Віктора Косенка, Андрія Штогаренка та Юрія Іщенка у виконанні випускників Київської консерваторії Юлії Пантелят та її акомпаніатора Дмитра Манеліса, котрий до того ж є автором анотації. Отож, саме ім'я України та її митців помалу займають відведені їм місця на безмежному світовому подіумі.

Вірко Балея був як композитор занадто мало відомий американському загалові (та й українському теж). Тим-то хочеться порадіти з приводу того, що ця несправедливість потроху починає усуватися, що нарешті і до його музики дійшла черга, настав її час зробитися фактором діючої музичної культури, вийти на світовий інформаційний простір.

Композиція самої програми, що озвучить на диску, видається продуманою. Всі включені твори є інструментальні. Центральне місце належить двом композиціям для духових інструментів та фортепіано: «Партита №1» для 3 тробмонів і 3 фортепіано та «Різьблені птиці» для кларнета і фортепіано. З обох країв їх логічно і функціонально вдало оточують твори для фортепіано: «Ноктурналь №5» та «Ноктурналь №6».

Музична доля Вірка Балея складалася нестандартно. В минулому, коли йдеться про великих клясиків, що одночасно були геніальними композиторами і блискучими піаністами чи диригентами, то ми бачимо, що звичайно ці обидві сторони музичного таланту розвивалися гармонійно – одночасно вільно й без перешкод. Буває це і в наші часи, але гармонійности вже часто-густо бракує, бо вкрай змінилася культурно-історична ситуація. У випадку українського майстра це ускладнилося його становищем емігранта і пов'язаною з цим великою мірою ізоляцією – себто браком *безпосереднього* близького оточення однодумців, що зумовило б швидкість визрівання таланту, вчасне формулювання власного творчого кредо. Тому перша зріла композиція Балея – «Партита №1» – має не просту історію. Твір у його першій редакції (1970) було скомпоновано для тромбона та фортепіано. Потім автор відклав його на довго, буди не цілком з нього задоволеним, а потім за п'ять років знову узяв його до рук, щоб творити нову редакцію для 3 тромбонів та 3 фортепіано. Втім, цю музику шістьма різними партіями мають грати лише двоє живих виконавців, так що партії 2 та 3 тромбону та відповідно 2 та 3 фортепіано реалізуються у вигляді магнітофонної

<sup>32</sup> Оригінальний правопис усіх публікацій збережено.

стрічки. Тут наявність стереофонії і просторового розшарування фактури надає музиці тієї значущости, якої очевидно авторові забракло у першій редакції.

«Партита» – один з найбільш синтетичних творів раннього періоду. Її складові розділи: Інтрада – Варяції – Танець – Дума. Слухаючи ці різноплянову, багату на контрасти композицію, поволі проймаєшся переконанням, що темою «Партити» є Україна, – навіть якщо залишити поза увагою назву останнього розділу. При всій яскравості, темпераментності, подекуди – парадоксальності першого (ближчого) пляну «Партити», де прострація сусідить із гротеском, а драматичні зриви – з елегійною задумою, слід відзначити певну особливість цієї музики. Річ у тому, що образ України композитор *споглядає* – якби з далекої далини, і той образ постає оповитий серпанком мрії, з'яви, видіння. Це не є конкретна Україна, а її якби поетично-фантазійна сублімація. Тут вчуваються і любов, і страждання, і гумор, і трагедія, і туга за нездійсненим, або, як на український варіант романтизму, за навіки втраченим. Про це досить красномовно свідчать деякі музичні символи, і в першу чергу – напівцитати-напівалюзії мелодії «Думи мої...»; композитор вміщує її у дивні контексти, часто-густо приховуючи її ідентичність, настільки, що вгадується лише ритмічна канва тієї пісні.

Деталі першого пляну Балеї «виліплює», подаючи матеріал щедро, цілими оберемками; всі ресурси фонетики, морфології та синтакси музичної мови нашої доби, всі її риторичні фігури йдуть у дію. Тромбони (один – живий, двоє – у магнітному запису) вступають поміж собою у дивні діалоги; їхні «голоси» невідомо імітують не окреслених блище персонажів якоїсь дії. «Голоси» інструментів – то ліниві, неначе трохи «напідпитку», то різко агресивні, то хвацькі, а то гумористичні. (Недаремно в одному з епізодів «Партити» автор вдається до магнітного запису справжніх людських голосів – невиразного перешіптування про щось веселе, яке дедалі частіше перебивається вибухами ледь-ледь стримуваного сміху). Таке інтонаційне розмаїття знаходить гідного інтерпретатора в особі тромбоніста Майлза Андерсона – старого приятеля композитора, того самого, який був свідком народження й визрівання твору від самої колиски, а потім його першим виконавцем.

Фортепіяно відіграє іншу роль – коментатора, спікера, якби «ведучого» цієї вистави. Воно виступає їх переднім словом із післямовою; його «троїста» функція (нагадаємо, що й тут одній реальній партії відповідають ще дві, якби її «тіньові» асистенти, в механічному записі) відзначається не меншою красномовністю, ніж тромбони. Балеї-композитор скомпонував цю партію фортепіяно «точнісінько по мірці» Балея-піаніста. Вжито всіх можливих звукових ресурсів інструменту: клявішних, струнно-щипкових чи струнно-перкусійних. Багаті виразові можливості резонансу, луни, повільного вигасання автор використовує зі свідомим наміром – прецінь їхня виразова конотація найчастіше пов'язана із образом віддалі, а також чогось, що віддаляється – а це завжди несе відтінок смутку, елегійности, прощання, втрати. До речі, чи випадково оте італійське *partita* також асоціюється в даному випадку з французьким *partir* – від'їздити, від'їхати? Ось це для автора нинішньої рецензії неабияка загадка... – Говорити про досконалість Балеєвого піаністичного втілення було б забанально – адже ж чи може бути інакше, коли він є повним і остаточним володарем створеної ним музики?..

Сюїта «Різьблені птаці» для клярнету та фортепіяно датована 1989–1984 роками. В порівнянні з «Партиитою» тут спостерігаємо суттєві зміни в пляні змісту. Насамперед, задум є більш конкретним. Композитор взяв за основу чотири скульптурні зображення птахів, що належать чотирьом видатним різьблярам ХХ сторіччя: Дейвидові Смітові, Олександрові Архипенкові, Констянтиніві Бранкузі та Максіві Ернстові. «Портрети птахів» є значно конкретнішими – і не лише плястично-образово, а й «психологічно». Якщо композиція «Партити» розгорталася дещо неспішно, то тут динаміка раптових змін і несподіваних поворотів більш відчутна, хоч це й не стосується однаковою мірою всіх частин цього циклу; отже, вона є наближена до жанру капріччіо, в той час, коли «Партиту» можна трактувати як своєрідну баляду.

Інтонаційний світ «Різьблених птаць» не так тісно пов'язаний з українським національним елементом, проте індивідуальність композитора виявилась тут не менш

сильно. Клярнет і фортепіано так само не перебувають тут у злагоді, а скоріше у контрастно-функціональному діалозі, начебто двоє рівноправних персонажів. Птахи виступають тут то в стрімкому леті, то в застиглому заціпенінні, а то якби неквапному огляданні довкілля. Клярнетові інтонації, звичайно ж, мають у собі щось від пташиного шелепу, гелготання чи кувикання і через них-то Вірко Балея майстерно передає нюанси «потоків свідомості» своїх пірнастих «ліричних героїв», тобто він іде від плястики до психології, від зовнішнього до внутрішнього. Крім того, українська природа музики Балея дається взнаки і в специфічному її ритмі, якби приблизному, що йде від імпровізації, від астрофізичного думного речитативу, від голосінь та заплачок і до котрого дуже пасують поняття непевності й недоокремленості, вироблені сучасною музичною теорією та практикою. Але композитор дуже обережно врівноважує ці розділи більш «земними», мускулярними ритмоформами танцю чи інструментальної токати. Ось і в фіналі «Птиць» («китайський соловейко» за Максом Ернстом) надibuємо такого токатного типу фугато. Дуже складна партія клярнету робить «Різьблені птиці» справді віртуозним твором, якби призначеним спеціально для виконавських змагань. У грі Уільма Павелла вражає бездоганна технічна майстерність, багатство відтінків сили звуку, вміння розподіляти дихання та гранично довго витримувати ноти, що так притаманні клярнетовому «амплуа». Соліст, сказати б, демонструє нам неабияку здатність ототожнювати з цими в певному сенсі загадковими істотами, що викресані з каменю.

Вірко Балея дуже любить нічні образи – тут він перегукується з романтиками Шопеном та Шуманом, з символістом Дебюссі та неосимволістом Джорджем Крамом. «Цикль «Ноктюрналів» для фортепіано – одне з важливих річищ його творчої енергії, і до нього він раз-по-раз повертається. Зоряні ночі Ляс-Вегас, де живе Балея, з їхньою лункою тишею, поза сумнівом сприяли осягненню того медитативного стану, коли музика народжується неначе сама собою. Інше джерело музичних імпульсів, як здається авторові цих рядків, – численні трансокеанські нічні подорожі літаком, що стали невід'ємною частиною життя вічного мадрівного музики. Адже ж людина за цих умов перебуває якби поза часом і простором, поміж сном та реальністю, коли саме й стає найбільш активною підсвідомістю, це джерело усіх наших натхнень.

Два «Ноктюрнали», що увійшли до рецензованого компакт-диску, було скомпоновано відповідно у 1980 та 1988 роках. Перший з них є більш бентежний, тривожний, що під кінець вибуває у драматичній кульмінації. Другий – спокійніший, погідніший, переповнений ледь чутних таємничих звучань, що видобуваються із струн інструмента різними спеціальними способами. Окремі мотиви, що раз-по-раз винурюють з цього «моря підсвідомості», з'являються здебільша в оточенні кружляючих довкола них звуків-іскор, котрі то спалахують цілим жмутом, то звиваються у світляні сувої, розстелюючись у просторі неначе якісь небесні Вози. Але фаєрверки пасажів не впливають на характер основного глибинного ритму і музика ллється, наче неквапна розповідь. Обидві піяністки – Лора Спітцер та Елісса Стуц – напрочуд поетично втілюють цю музику ночі, непідробно передають стан півсну, далеких мрій і видив. Наприкінці «Ноктюрналю №6» ще раз з'являється уривок української не то веснянкової, не то гаївкової мелодії, – він під пальцями Елісси Стуц звучить з витонченою делікатністю і шляхетністю, завершуючи «Ноктюрналь» і всю програму компакт-диску.

Музиці Вірка Балея притаманний органічний синтез національних і космополітичних елементів, змістова й емоційна природність і обґрунтованість усіх складників музичної субстанції. Тут, у модерній оболонці сучасного авангарду й поставангарду постає неначе фенікс український романтизм в його якби постімпресіоністичній, «пострєвуцькій» одміні – зі своєю м'якою елегантністю, мрійливою задумою та короткими, хоч бурхливими виливами драматичних афектів – романтизм, який може бути, є вічним станом українського духа.

Вихід у світ першого цілком авторського компакт-диску Вірка Балея, композитора – визначна подія українського і міжнародного й культурного життя. Побажаємо ж шанувальникам модерного українського мистецтва якомога скоріше дістати змогу слухати ці твори – напрочуд оригінальні витончені, в чомусь неповторні як своєю делікатністю,



мінливістю і водночас мужністю, темпераментом і розмахом становлять одну з найпривабливіших сторінок української музики ХХ століття.

*Світовид, 1995. IV (21)*

Приклад №2

**Оксана Гармель**

*Еще раз о любви*

**Старинные русские романсы и сегодня продолжают умиротворять слух и сердце**

В те редкие минуты, когда вы можете себе позволить забыть о безумном ритме городской жизни и помечтать о чем-то светлом, неуловимом и согревающим душу, включите музыку. Романтическую, лирическую, с легким меланхолическим флером. Лучше романс. Старинный русский.

И непременно пусть он зазвучит в исполнении Марии Липинской. Ее голос бывает таким разным: мягким и насыщенно глубоким, тихим камерным и драматически сильным. Но, главное, – легким и естественным, как само дыхание...

Прокладывать путь к вершинам вокального мастерства Мария Липинская начала с детства. Еще с дошкольного возраста она пела в детском хоре «Щедрик» целых десять лет. Позже, занимаясь в драматической студии, стала мечтать об оперной сцене. Далее – пять лет совершенствования своего голоса в Национальной музыкальной академии им. П.И. Чайковского в классе знаменитой певицы Галины Туфтиной. А финальным аккордом учебных годов стало блестящее исполнение партии Кармен из одноименной оперы француза Жоржа Бизе в дипломном спектакле на сцене Оперной студии.

Да, заслуженная артистка Украины Мария Липинская, вне всяких сомнений, умеет создавать яркие сценические образы разных оперных героинь. Но у нее есть и другое, особое и редкое, дарование – камерной исполнительницы. В этом еще раз убеждаешься, когда слушаешь диск певицы «Побудь со мной...», на котором представлены знакомые и любимые старинные русские романсы.

Среди семнадцати вокальных композиций много широко известных: «Гори, гори, моя звезда», «Хризантемы», «Утро туманное», «Ямщик, не гони лошадей»... И все они – о любви. И почти все – в ритме вальса. И под их мелодии невольно представляется неспешное кружение пар в салоне начала XIX века, светское общение под ненавязчивый аккомпанемент фортепиано и виолончели... Или же – потрескивание дров в камине, свеча на столе, бокал вина, тихая беседа под звук гитары... И то и другое легко вообразить себе, слушая эти романсы, наполненные то грустью и душевными переживаниями, то радостью, кокетством и неожиданной смелостью в выражении чувств.

Среди авторов музыки есть как известные композиторы (Алексей Верстовский, Александр Даргомыжский), так и те, чьи имена мало кто помнит (Николай Зубов, Николай Шишкин и другие). Но главное то, что их музыка продолжает звучать, умиротворяя слух и сердце.

Но вот затих последний аккорд гитары, растворился в пространстве голос Марии Липинской, а в памяти всплыла удивительная строчка Осипа Мандельштама: «И, слово, в музыку вернись...». И подумалось: возможно, это сказано о романсе?..

*Столичные новости, 2005. № 42*

Приклад №3

**Олена Дьячкова**

*Самотність автентичного сприйняття*

**Гурт «Древо». «Рай розвився». Християнські мотиви в українському фольклорі. CD. – Arkadia (Київ, 2001).**

Років десять-п'ятнадцять тому студенти історико-теоретичного факультету Київської консерваторії незалежно від спеціалізації мали можливість брати участь у фольклорних

експедиціях. Поїздки передували збори-інструктажі: з усіма мешканцями села обов'язково треба здоровкатися, в жоднім разі не відмовлятися від самогону (краще вже тихцем не пити налітою чарки), дівчатам ходити в хустках і спідницях. На місці виявилось, що настанови інструкторів можна було почасти знехтувати. Сільські з першого погляду викривали городян. Не рятували ані спідниці, ані хустки, ані українська мова, ані навіть заплетені коси. Пам'ятаю одна бабця приловчилась та й учепилася за хвостик коси, що стрирчав з-під куртки непроханої городянки: «А це що таке?». Певно думала відьму впіймати... У селі цінують наполегливих, але ввічливих людей – не тутешніх, котрі вміють говорити просто та поводитися «як свої», проте з гідністю. На наше щастя саме такі люди опікувалися тоді в поїздках студентами-новачками, розшукували співаків, домовлялися і проводили запис. Пізніше виявилось, що всі вони – учасники фольклорного ансамблю «Древо».

Сьогодні цей гурт добре знаний. Чимало критиків погоджуються з тим, що саме він започаткував у музичній культурі України рух автентичного відтворення селянської музики. Його діяльність багато в чому нагадує діяльність Дмитрія Покровського у Росії. Виконавці «Древа» поєднують популяризаторську діяльність із науковим дослідництвом. Кожен виступ гурту – результат ретельної реставрації вокальних шедеврів народного мистецтва, що їх у різні роки знаходили етномузикологи «Древа» в різних регіонах України – переважно на Поліссі, Поділлі та Лівобережжі. Гурт виник у Києві в 1979 році з ініціативи Євгена Єфремова, нині кандидата музикознавства, доцента Національної музичної академії України.

У жанровій палітрі нового диска «Древа» переважають колядки та щедрівки. Саме Різдво та Святий Василь (Новий Рік) символізують поворот сонця на літо, на початок нового землеробського циклу, а це було особливо актуальним у житті селянина. Представлені на диску наспіви сільських виконавців зафіксовані на аудіоплівку в 1988 – 1999 роках у трьох регіонах України – Прип'ятському Поліссі, Полтавщині, Черкащині – та відтворено зі збереженням особливостей локальної музичної стилістики (фактури, характерної звукоподачі, музичного варіювання, орнаментативності) та мовного діалекту.

Загальна композиція альбому дає чудову можливість познайомитися з матеріалом, який виник унаслідок складних процесів контакту на перший погляд «ізолюваних» між собою семіотичних сфер поганства та християнства. Традиційно вважають, що результатом такого контакту в народній свідомості стала певна примітивізація, спрощення «високих» святих образів, незрозумілих і чужоземних для селян. От і в анотації до диску Олена Шевчук та Євген Єфремов пишуть:

...Укорінення християнського світогляду в селянському середовищі мало ту особливість, що основні біблійні персонажі – Ісус Христос, Божа Мати, Св. Апостоли Петро, Павло, святі Юрій, Василь, Цар Ірод, а також ситуації, в яких вони діють, набули типово українських *побутових рис* (курсив мій – О.Д.): наприклад, криниця у дворі селянина-господаря – це купіль, де Богородиця купає маленького Ісуса (щедрівка села Вичівка, Рівне – Зарічне, «Йой дядьку, дядьку, на твоєму дворку»), селянин-засівач рятує немовля від переслідувань Ірода, за що Богородиця нагороджує його чудовим миттєвим дозріванням врожаю (колядки «Чи чули браття предівну новину», села Любиковичі, Рівне – Сарни, та «Ой чи чули люди ви таку новину» села Селець Житомир – Народичі) тощо.

На диску також трапляється чимало зразків особливого синкретизму християнських образів та мотивів чарівної казки. Цей синкретизм може бути кількох різновидів. Приміром, можна говорити про своєрідний перевиклад християнського сюжету через мотиви чарівної казки або про вибір загальних для християнства та поганства сюжетів, котрі в такому контексті мають вигляд культурних гіпербол, що виникли в результаті посилення образності одного типу культури іншим. Розгляньмо ці ситуації докладніше.

У першому випадку мова чарівної казки постає семантично актуальною для мешканців села. Варта уваги щедрівка «Йой дядьку, дядьку, на твоєму дворку», в якій присутні разом кілька мотивів чарівної казки. Один із них – купання Христа у криниці. В народних казках криницю пов'язано не так зі стихією води, як із потойбічним світом. Саме занедбані криниці – отвори в землі – виявляються своєрідним коридором «на той світ». В Європі популярна казка «Пані Метелиця», в Росії – «Мороз Іванович», де в зачині мачуха посилає пасербицю

дістати з криниці Христа, можливо, не тільки вказує на символічний акт Хрещення, але й нагадує про обряд посвячення героя з чарівних казок, подорож його «на той світ», завдяки чому герой отримує чарівні властивості. Далі Божа Мати ховає свого сина від невірив. Тут повторюються мотиви заховувань судженого нареченою-чарівницею, відомий за російськими народними казками, – на це звертав увагу Владімір Пропп. Мотив заховування мав два варіанти: випробування дівчиною свого судженого, перед тим як вийти за нього заміж, а також рятування його від жителів потойбічного царства Змія, ворона та інших. Сюжет української щедрівки наближається до другого варіанту: ховання-хоронення. Дівчина вказує неправдиві місця та предмети, що їх господарі потойбічного світу відтак і знищують. У щедрівці Божа Мати на запитання куди вона поділа Христа вказує на густий ліс, котрий «жидов'я» (Георгій Булаше зазначає, що словом «жид» найчастіше позначалося все неправославне, в тому числі й католицьке. Див. його працю Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях. – Київ: Довіра, 1993) намагаються вирубати. Але завдання виявляється нездійсненим. Христа сховано на небесах. Ховання на небесах можна вважати спрощенням мотиву чарівної казки – ховання у чарівній книжці, котра, за Проппом, так само як дзеркало і є уособленням-предметом замісником неба (В. Я. Пропп. Исторические корни волшебной сказки. – Ленинград, 1986).

Інший мотив чарівної казки – мотив утечі – міститься в різних музичних варіантах одного сюжету, вже згаданих колядок «Чи чулі, браття, придівну новину» та «Ой чи чули, люди, ви таку новину». Богородиця, втікаючи від переслідувачів, зробила так, що у селянина, котрий її бачив, поле з пшеницею враз заколосилося. На запитання Іродових вояків, коли тут проходила мати з дитям, селянин щиро зізнався, що тоді він сів пшеницю. Подивувавшись, переслідувачі поскакали в інший бік. Самий зміст діалогу між землеробами та переслідувачами типологічно близький до схожих ситуацій із чарівних казок, де втікачі перетворювалися на садок та старого садівника, на поле та селянина, на город та орача тощо. На запитання «коли тут пробігали втікачі» – відповідь розпочалася словами: «Давненько це було, я тоді ще сад (город тощо) садив». Прикметно також, що в українських колядках образ Христа пов'язувався з образом хлібного поля. Тому можна припустити, що спаситель для селянина – це не так хліб-випічка, як дух плодючості, тобто хліб, котрий щороку народжується наново, а тіло Христове – ті самі зерна, котрі становлять основу ритуальної їжі на дідів – кутю.

Приклад культурної гіперболи, що ґрунтується на одному з універсальних сюжетів, європейської культури і поганської, і християнської доби подибуємо в духовному вірші «Ой були на світе неверніе люди» села Селець, Житомир – Народичі. Події вірша відбуваються в поганській країні, люди якої не вірують у Господа Бога, а поклоняються проклятому змієві Цмоку, дають йому чинш – людські жертви. Надійшла царева черга, він вирішив принести в жертву свою доньку. Наказав їй убраться у срібло-золото і йти до синього моря та щиро молитися Богові. Коли дівчина прийшла до призначеного місця, по Дунаю поплив змія, і тоді ж на допомогу дівчині поскакав святий Юрій. Вдячна за своє спасіння царева донька запропонувала срібло-золото та себе молодую. Проте від усього Юрій відмовився, йому потрібно, щоб люди про нього, святого Юрія, писали-читали і його шанували. Отже, залишається тільки позаздрити дослідницькій удачі гурту, якому серед «винятково християнських за змістом» духовних віршів вдалося знайти той, що базується на універсальному поганському мотиві принесення в жертву духові річки, або пращурові роду молодій дівчині заради доброго врожаю.

Прикметним є характер винагород, що їх просить Юрій за свій подвиг, – шанування та пам'ять у народному слові через переказ – писання – читання. Такий тип винагороди (особливо шанування) у народній мітології відомий за легендами та повір'ями про святий Понеділок, святу Середу, святу Пятницю та святу Неділю (Георгій Булашев, згадана праця). Загальний мотив нагороди у духовному вірші про святого Юрія та мітах про персоніфікованих днях тижня дозволяє припустити як мінімум дві гіпотези. Перша: слово про святих – спів, переказ, читання – в уяві українського народу постає як їхнє пошанування, тобто своєрідний символ віри. З цього випливає, що творення слова в пам'ять про святих,

у тому числі спів про них – посідає в образі світу для мешканців села практично те саме місце, що й причастя в уявленнях мешканців міста, позаяк хлібом і вином віруючі частуються саме на згадку про Христову жертву. Друга: за типом нагороди образ святого Юрія виявляється близьким до образів, пов'язаних із перебігом та організацією часу. З цього погляду зміст представлених на диску колядок і щедрівок можна означити як своєрідну містерію «новоорганізації» *часу та простору*.

Скажімо, практично всі привітання Господаря у колядках містять прохання провести рік і нового дочекатися, рік, природньо, постає як центральна одиниця літочислення. І то дозволу провести рік чекають і від Бога, і від Господаря. Прикметно, що точкою відліку часу та початком створення землі в українських колядках і щедрівках стають події Святого вечора у конкретному дворі. Приміром у колядці «На День добрий пане-хазяїне, до тебе» (Житомир – Коростень – села Обіходи і Сарновичі) причиною світобудови є те, що до господаря на Святу Вечерю не встигає прийти Діва Марія. Діва породила Сина. Далі йде опис явищ, які поставлені в один ряд, ніби утворюють картину Світового Дерева – від янголів серед гілок до коріння, де тече світова річка: «херувіми-янголи співали попуд небесами, райські пташки летіли... на Йордане тиха вода стояла, там Дева Марія синочка купала в золоті ясельці положила, лю-лі, лю-лі...». У колядці «В славного пана на його дворі» (Рівне – Володимирець – с.Крімно) світ виникає через суперечку купальників у хазяйській криниці – Господа-Бога й Петра – про те, що є більшим земля чи небо. Господь і Петро міряють шовковими мотузками небо і землю – це можна порівняти до осягнення, освоєння та привласнення невідомого. Обмірюючи, Господь ніби створює їх наново – «небо маленьке, всюди ровненьке... земля велика – гори-доленки...».

Отже, в сюжетах колядок і щедрівок переплітаються життя Господаря двору – конкретної людини та сакральних персонажів – Марії, Христа, Господа, Петра. У цьому переплетінні кристалізується мотив про деміургічну функцію Господаря. Виконання Многоліття після колядування стверджує та розвиває цей мотив. Приміром, у Многолітті села Мединівка Житомир – Коростень виникає полісемантична ситуація, коли слова подяки за створення світу можна віднести як до Господа, так і до самого Господаря: «Создателю цього свету, його жінці многії лета... Создателю цього свету, його діткам многіе лета... Збережи їх, Господи, даруй їм, Господи, многії літа...».

У зв'язку з деміургічною функцією Господаря, ототожненням його двору зі світом, в якому починається «людський» час, постає запитання про семантику приходу в цей світ самих колядників та щедрувальників. В етнографічній літературі існує припущення, що колядники й особливо щедрувальники, котрі перевдягаються у вивернуті кожухи, вимащують обличчя сажею, вбираються у невластивий своїй статі одяг, «водять козу», – символізують духів зі світу мертвих. Скажімо, Олена Шевчук пише, що колядки та щедрівки, приурочені в наш час до Різдва Христова та зимових свят, у поганську добу були складовою частиною ритуалів, пов'язаних із переходом до нового календарного року, з поворотом сонця на літо... Сенс обряду полягав у магічному заклинанні добра на весь наступний рік за допомогою вищих сил природи та померлих предків – «дідів, що їх уособлювали колядники». На цю гіпотезу працює також образний мотив криниці – коридору у потойбічний світ, типове для колядок і щедрівок, а також традиція пускати першими у дім парубків і дарувати колядниками продукти та випічку.

Функції колядників – «духів померлих» і Господаря – «представника реальності» є цікавими з погляду психологічного забарвлення цього стародавнього ритуалу. Під час різдвяних святкувань жителі українського села бачили у своїх прашурах *добррозичливих істот*. Ці істоти славлять живого реального Господаря, заявляючи цим, що не тільки живі залежать від прихильності мертвих, але й навпаки, мертві прохають дозволу у живих, аби їх прославляти. По суті, в обряді колядування стверджувався паритет життя й смерті. На відміну про сучасні міські уявлення про небіжчиків, котрі не раз обігрувались у трилерах, у селі з життям Різдяного обряду зберігається уявлення про померлих, як про *подателів благ, дарів, помічників у творчій магії*. У зв'язку з цим можна говорити про іншу, позитивну концепцію смерті в українських давніх колядках і щедрівках.

Під час ходіння колядників потойбічний світ для сільської людини ставав чуттєво реальним, зримим. Вона ще з дитинства звикла бачити «небіжчиків», чути їх, учитися ритуалів, аби вступити з ними в контакт, виконувати їхні вимоги, отримувати від них захист. У людини вже в дитинстві формувалася взірць поведінки у потойбічному світі, котрий якоюсь мірою розв'язував екзистенційну проблему відсутності індивідуального досвіду смерті. Ба більше, смерть психологічно пов'язувалася не з вигнанням із цього «повного радости» світу (варіант, що його почасти пропонувала європейська професійна традиція), а з поверненням у рід, у своє оточення, набуття у новому статусі «дідів» певної могутності. Тому можна припустити, що свята не сприймалися як віхи у людському часі, вони якраз були вилученням із цього часу. Під час народних свят – Різдва, Щедрого вечора, Зелених свят чи Русальної неділі, «дідів» – мертві й живі перебували разом, на одній території. Відтак у цьому просторі час замикається на самому собі, настає період безчасся. (Цим, імовірно, модно пояснити заборону працювати в день свята. Праця могла бути успішною та неуспішною – тому вона виявляла людську сутність, недосконалість, це винятково людське часопродовження). Завершення свят передбачало утвердження відмінностей між живими та мертвими, яке відбувалося під час обрядових проводів.

Приміром, у виконавській практиці «Древа» є обряд проводів русалок, духів, котрі живуть у житі. Одну з русальних пісень, що супроводжує цей обряд, саме й побудовано на описі функцій живих і мертвих: «Проведу русалочки до бору сама вернуся до дому... Вам, русалочки, в земле спать – нам, дівочкам, жито жать». Зимовий цикл свят закінчується хрещенням води, котре теж можна означити як мотив «замикання» всього потойбічного. Скажімо, побувають повір'я, що після хрещення води всі чорти вискакують на берег, тому господині намагаються якнайдовше не прати білизни, аби не споганити води і не пустити чортів назад – хай вимерзають.

Нерозділеність життя й смерті, реального й потойбічного, побутового й надприродного засвідчено не тільки в антуражі та вербальному сценарії дійств, але й у музиці. Позаяк зібраний в етнографічних експедиціях матеріал «Древо» відтворює без жодної художньої обробки, зберігаючи його природний первісний вигляд, це дозволяє зробити певні спостереження і тут. Передовсім, привертає увагу акустична відмінність у звучанні пісень. Деякі з них виконуються у звичнішій для сучасного слухача фонічній манері, поширеній у народних самодіяльних колективах і відомій по співу в побуті. Інші – вирізняє доволі різкий тембр виконавців, характерна активна артикуляція, цікава «гра» моментами взяття дихання тощо. Виявляється, чим давніший зразок пісні, тим незвичніша манера його виконання. Прикметно, що у фольклорних експедиціях етнографи вважають за щастя знайти таких виконавців, голоси яких «не зіпсовано» кліросом, бо саме тоді шанс «почути» далеке минуле збільшується. Спів у церкві найчастіше супроводжується зміною вокальної манери народного виконавця, що було пов'язано почасти з його відмовою від виконання «грубих» пісень. Особливий, схожий на крик спів, який побутував на українському Поліссі, вважався елементом саме поганства. Вокал, «оброблений» голос, вібрування зв'язок під час співу на диханні, навпаки, фонічного сприймався як елемент християнської культури.

В альбомі «Древа» найдавніший період представлено гетерофонними колядками та щедрівками з Полісся, де архаїчність мелосу сполучається з ритуальною – як крик – манерою виконання: «Йой дядьку, дядьку на твойму дворку» (Рівне – Зарічне – с.Вичівка), «Ой дзяде, дзяде, на твойму дворі» (Рівне – Дубровиця – с.Городище), «В славного пана на його дворі» (Рівне – Володимирець – с.Крімно). Фонічний простір цих пісень має два виміри – реальний і обертоновий. Здається, кожний звук «чіпляє» набагато вищий, що загалом нагадує тирольську техніку йодлів. Під час реального звучання рівненських пісень відчутно містичний передзвін, який, ніби шлейф, оточує мелодію пісні. Так фонічна аура викликає асоціації з обертонами добрих дзвонів, де і можна почути потойбічну музику і котрі виконують функцію оберегу. Деякі дослідники вважають, що саме у вигуках притаманних рівненському вокальному фольклорові, міститься пряме звертання до предків. Отже, фонічний бік пісень теж вирізняється «здвоєністю» реального й ірреального, світу живих і мертвих.

Цікавими також є особливості риторичної організації давніших і відносно нових зразків українського фольклору. Наприклад, на диску представлено два варіанти колядки «Чи чулі, браття, придівну новину» (Рівне – Сарни – с.Любиковичі) та «Ой чи чули, люди, ви таку новину» (Житомир – Народичі – с.Селець). Безперечно, акустично звичнішим для сучасного вуха є варіант села Любиковичів. Зачин колядки виконується дитячими голосами, мелодія милозвучна, мотиви зорганізована навколо одного тонального центру, плавна музична течія закінчується «заокругленими», «благоліпими» кадансами, загальний мажорний нахил надає драматичному, багатому на перипетії сюжетові про втечу Богородиці та чудесне дозрівання пшеничного поля просвітленого, спокійного характеру.

Житомирський варіант вирізняє більша жорсткість. Зачин колядки доручено чоловічому голосові. Таким чином події відразу набувають певного забарвлення – історія сриймається ніби від особи «свідка», самого селянина. Ладова невизначеність і наголошене переривання плинної пісенної оповіді на стрижневих словах – «Ірод», «Божа дитина», «царство», «господар», «пшениченька», «шлях». Пливуче та переривчасте інтонування постійно утворюють у просторі пісні семантичні опозиції. Наприклад: «Напався Ірод [*пізко*] – на Божу дитину [*плавно*]», «Божую Дитину» [*пізко*], – «вбити заставляє» [*плавно*], «Ти сьогодні сієш – завтра будеш жати», «Розсердився Ірод, давай завертати» і т.д. У такий спосіб сама пісня структурується із безперервних «психологічних дисонансів», коли музикальна ситуація вступає у суперечність зі словами.

Якби можна було застосовувати до фольклору поняття та моделі, що ними послуговуються дослідники професійної музики, ці дві колядки дали б підстави говорити про вияв «класичного», «аполонічного» та «барокового», «діонісійського» сприйняття. У першому випадку напрошуються асоціації з мальовничою іконою із зображенням лише сцени втечі, котру селянин міг побачити в храмі. У другому радше втілено динамічну сценку вертепної дії, з усіма можливими для народного театру психологічними відтінками.

Водночас, відкинувши категорії, вживані в описі особливостей історичних стилів, побачимо «схожі» колядки як художні результати двох відмінних типів мислення: абстрактного раціонального та мітологічного. У першій колядці видно «абстрагування» мелодії від сюжету, виконавці перебувають у стані відчуженості. У другій – почування виконавця, образ пісні та музична мова постають як неподільне ціле.

Сьогодні сучасний слухач сприймає народну пісню саме з позицій абстрактного, раціонального мислення. Тому ми не можемо до кінця оцінити всі тонкощі народної музики. Крім того, між змінами домінантного типу минають століття. Скажімо, Алексей Лосев описує радість стародавніх греків, котрі вперше відкрили різницю між думкою та відчуттям: для античного мислителя була дивом та обставина, що вода може замерзати та кипіти, а ідея води не може ані того, ані того.

Народне інтонування, що передбачає мітологічну неподільність слова-музики-почування, можливо, призводить до спонтанної появи елементів музичної риторики, котрі простежуються, наприклад, у народних псалмах. Диск «Древа» містить три таких псалми, серед яких особливою експресією вирізняється «Страдальна мати під хрестом стояла» (Полтава – Гадяч – с.Веприк). Зміст псалми присвячено мукам Богородиці, котрій довелося ще за життя оплакувати Сина. Кульмінацією строфи псалми є звертання-стогін – «Сину! Сину!», воно виділяється у мелодичній лінії як високою теситурою, так і цезурами.

Загалом новий диск «Древа», як і інші фоноальбоми автентичної української музики, дозволяє говорити про проникнення фольклору в принципово інший і чужий для нього простір міської квартири. Авдіодиски раптом виявилися виразниками стрижневої для архаїчних культур ідеї повторення. Багато хто з дослідників відзначає спрямованість мітологічної свідомості не в майбутнє, а в минуле, котре повторюється тепер. Носії авдіоінформації без обрядів та ритуалів постають гарантами такого повторення реальності. Водночас для міського слухача народна пісня є сьогодні тією ж таки замкнутою семантичною системою, річчю у собі, без будь-яких зв'язків з реальними предметами, явищами, поведінкою людей. Долинаючи до вух городянина, український фольклор править йому за вияв Платонового феномена начала без передумови.

У кожній квартирі новий диск обростатиме своєю унікальною семантикою – для когось він буде ідеальним образом рідної землі, для когось символом свободи, музичної магії або джерелом свіжих й оригінальних ідей. І кожен слухач, особливо якщо він слухатиме автентичну музику в стереонавушниках, опиниться цілком на самоті. Специфіку такої ситуації спробував описати один із філософів звукозапису, піаніст Глен Гулд:

... Сприйняття самотнього слухача наділено унікальним осягненням того, що він сприймає. Це осягнення не обов'язково має збігатися зі сприйняттям інтерпретатора, продюсера чи звукорежисера; воно також немає потреби в тому, щоб бути «сертифікатом оригінальності»; це таке осягнення, котре прагне стати джерелом *нового зв'язку* у ланцюзі подій, нового зв'язку в середині тієї «структури», котру утворюють ці події. Саме існування такого зв'язку доводить, що роботу, виконану в студії, не обов'язково вважати завершеною на момент, коли платівка виходить з-під пресу на фабриці. Навпаки, починаючи з цього моменту, такий новий зв'язок викликає наслідки, котрі неможливо оцінити, він породжує ті нові відгалуження, котрі неможливо навіть передбачити. І, нарешті, може статися, що цей зв'язок, як такий собі доброзичливий бумеранг, зродить якісь нові ідеї, котрі слухач-творець, що діє у своєму – одночасно близькому та далекому – просторі, втілить у властивій їм формі, аби відтак ці ідеї знову повернулися до нас, запліднюючи та надихаючи нас (Музыкальная академия, 2001, №1, с.20).

*Критика, 2003. Рік VII, Число 9 (7). Вересень*

Приклад №4

**б/п**

**«Кулак тебе в челюсть. Топор тебе в череп». КТР, студія «Союз 95»**

Оголтіло-оптимістична тяжка хода ще одного загону «залізного Маршу». Традиційні гітарні рифи, традиційна атака звуку, супертрадиційний хевіметалістичний «забойний» драйв, таке собі «полівалово», кажучи «клятою москальською мовою» та абсолютно «чумові» тексти, як би сказав С.Павук Троїцький, котрому, до речі, спеціальна подяка висловлюється за сприяння у запису цієї «шедеври». Немає повідомлень, на яку щабель піднялася у своєму розвитку «важка хвиля» взагалі і хеві-метал окремо як галузь, опісля останнього опусу КПП. Але окремо взятий слухач, принаймні більш ніж «конкретно» відчуваючи кулака на щелепі та сокиру в черепі, може прослідкувати етапи свого духовного зросту відносно того ж звітного періоду, але минулого року. Результати будуть на обличчі, у вигляді кулака та сокири. Отже, «чудового вам занюху, пацани!».

*Галас, 1996. №2*

Приклад №5

**Марія Загайкевич**

***Музика і світ***

Проведення в Києві Другого українського міжнародного музичного фестивалю (з 5 по 12 жовтня) стало примітною суспільно-культурною подією, яка відобразила актуальні проблеми й духовні потреби сьогодення, важливі тенденції оновлення мистецького життя. Проголошення незалежності нашої Батьківщини і початок будівництва державності поставили вагомі завдання не лише перед політиками, економістами, а й діячами культури. Якомога ширший вихід національного мистецтва, в тому числі й музичного, як самостійного, самобутнього явища, на світову арену, всебічне піднесення його художнього рейтингу, остаточне вивільнення духовних процесів від тиску командно-адміністративної системи набуло нині особливої гостроти.

До вирішення згаданих проблем підключилася і Спілка композиторів України. Перші кроки в цьому напрямку були зроблені восени минулого 1990 року організацією Першого українського міжнародного фестивалю. Другий, цьогорічний захід ще більше утвердив і поглибив тенденцію щодо розширення горизонтів українського мистецтва, зміцнення його міжнародних зв'язків. Не випадково фестиваль проходив під девізом: «Музика і світ – світ і музика».

Відомо, що шанують тих, кого знають. Українським політичним діячам доводиться докладати зараз чимало зусиль, аби відкрити очі світовій громадськості на сам факт існування нашого народу, який прагне реальної самостійності, довести до її відома інформацію про щедрі ресурси української землі. Саме такі завдання стоять і перед представниками музичного мистецтва. Звичайно, Україна в цьому аспекті не є для світу «білою плямою». Проте нині мова може йти про знайомство дещо однобічне. Відомо, що далеко за своїми межами Україна славиться фольклорними багатствами, чудовою задушевною лірикою. В різних куточках землі звучать мелодії, створені нашим народом; все більший резонанс здобуває національна естрада. Це радує. Однак для справжнього духовного відродження нації важливо подолати надто вкорінений стереотип, що зводить усю українську музичну культуру до популярно-пісенного рівня. Адже існує й величезний пласт професійної музики, де ми і в галузі творчості, й у виконавстві справді багаті талантами, майстрами високого класу.

Ознайомлення з міжнародними мистецькими процесами, залучення до сприймання сучасного доробку широких слухацьких мас і піднесення українського музичного мистецтва – це все взаємозв'язане. Тому те, що основу фестивалю склала демонстрація досягнень нашої сучасної професійної музики паралельно з виконанням творів композиторів з інших країн, дало можливість зіставлення й наголошення на відповідних висновках.

У порівнянні з Першим (минулорічним) фестивалем значно розширилась географія культурно-політичного заходу. До Києва прибули митці зі США, Канади, Англії, Франції, Югославії, Чехо-Словаччини, Австрії, Голландії, Росії, Вірменії, Азербайджану, Туркменії. Надзвичайно насичена фестивальна програма: відбулося близько 25 камерних, симфонічних, хорових концертів. Прозвучали твори, різні за жанрами й стилем, масштабом й характером задумів. Та було в них і багато спільного. Передусім це стосується яскравого виявлення притаманної музичному мистецтву високої духовності, прагнення розкрити піднесені людські почуття, здатності проїнятися священними ідеалами братства й свободи.

Проведення фестивалю збіглося з відзначенням у Києві 50-річчя трагедії в Бабиному Яру, і одним із кульмінаційних його моментів стало виконання в Театрі опери і балету імені Т.Г.Шевченка грандіозної ораторії «Кадіш-реквієм» Євгена Станковича, написаної на вірші Дмитра Павличка. Тут глибоко втілено біль українського народу за страшний злочин, вчинений фашистами на нашій землі.

Слід відзначити також зрослий професійний рівень фестивальних заходів, справді творчу атмосферу мистецьких пошуків. Переважна більшість уведених в програму композицій позначена високою фаховою майстерністю авторів, їх вільним володінням сучасними засобами музичної виразності.

У рамках фестивалю відбулася ще одна важлива подія – конкурс композиторів, фундаторами якого є відомі музичні діячі зі США, українці за походженням, Мар'ян та Іванна Коць, люди, щиро віддані національній справі, закохані в мистецтво. Вони, як і багато інших представників українського земляцтва, розкиданого долею по різних країнах, поспішили до нас із допомогою в будівництві нової, власної домівки, відродженні її духовного потенціалу. Важко переоцінити значення цього заходу в стимулюванні активності композиторів, зокрема в їх заохоченні до розкриття української тематики. Адже наступні конкурси, що будуть проведені у 1992 та 1993 роках, матимуть особливе спрямування, що зумовлене величною і трагічною історією нашої батьківщини. Ідеться про присвяту творів Голодомору 1933 року на Україні та нуклеарній катастрофі у Чорнобилі. Цього ж року конкурс мав ретроспективний характер: до нього допускалися композиції, написані протягом останніх десятиліть. До журі увійшли представники різних країн (США, Росія, Вірменія, Азербайджан, Туркменистан, Україна).

Лауреатами стали такі митці: першу премію поділили Левко Колодуб (Симфонія №3 «В стилі українського бароко») та Мирослав Скорик (Концерт для оркестру «Карпатський»). Другої премії ніхто не був удостоєний. Третю присудили молодим авторам Володимирі Зубицькому (Симфонія №2 «Концертанта») та Олексію Скрипнику (Симфонія). Нагороди дістали також позаконкурсні твори В.Сильвестрова, Є.Станковича, І.Карабиця, В.Бібіка.



Безперечно, всі відзначені композиції належать до кращих здобутків національного симфонізму. Отже, організатори конкурсу зробили істотну заявку на підтримку української музики, яка може гідно репрезентувати вітчизняне мистецтво на міжнародній арені.

Варто відзначити ще одну особливість у проведенні фестивалю, що сприймається як знамення часу. Це – його фінансування шляхом спонсорства. Так, свято підтримали торгові, посередницькі фірми. Серед них на чільному місці генеральний спонсор – «Крейн Інтернейшнл Гроуп оф Компані», що вже протягом року успішно розгортає підприємницьку діяльність на Україні у сфері імпортно-експортних операцій, транспорту, сільського господарства. Слід назвати також фірму «Конвет» (Ужгород), асоціацію «Дніпро» (Київ) та Фонд фестивалів «Голосієве». Таким чином, на ниві української музичної культури поєдналися інтереси нових для нас економічних структур бізнесу й представників мистецького світу.

У проведенні цього справді новаторського, масштабного заходу, який суттєво відрізняється за змістом і організаційними формами від традиційних пленумів та з'їздів правління Спілки композиторів, довелося подолати чималі труднощі. Основне навантаження в підготовці концертів випало на музичного директора фестивалю композитора Івана Карабиця та оргкомітет, очолюваний головою СК України Євгеном Станковичем. Велику допомогу надав також зарубіжний член Спілки, композитор, диригент та менеджер зі США Вірко Балей. Зусилля їх не пішли намарне: фестиваль вразив своїм розмахом, багатоплановістю, розкрив великі потенціальні можливості наших творчих та виконавських сил.

Піднесенню його престижу вельми сприяли виступи гостей. Варто згадати Камерний хор із міста Сент (Франція) під керуванням Мішеля Ляплєні, мистецтво якого чудово резонувало з приміщенням, де відбувався концерт, це був музей-заповідник «Кирилівська церква»; фортепіанний дует із Канади — Люба та Іриней Жук; виконавця Фортепіанного концерту №4 С.Прокоф'єва для лівої руки Мішеля Бєроффа (Франція) та ін. Не підвели залучені до участі у фестивалі симфонічні та камерні оркестри з Києва, Львова, Дніпропетровська. Виступи хорових колективів різного рангу, від академічних до студентських, засвідчили, що і в цій галузі українського виконавства намітилися певні позитивні зрушення.

Були в організації фестивалю і окремі прогалини. Не вдалося оминати, на жаль, традиційних для аналогічних заходів Спілки композиторів вад: перенесення чи відміни концертів, вилучення з програм окремих номерів, надто велика кількість подій. Хоча фестиваль загалом привернув увагу широкої публіки, на окремих концертах, особливо камерних, відчувався брак достатньої кількості слухачів. Не всі запрошені й заанонсовані в програмі виконавці, як, наприклад, відома польська співачка Ольга Швайгер, прибули до Києва. Особливо прикро вразила відсутність наших прославлених земляків – Олега Криси та Миколи Сука, котрі нині перебувають в Америці, але виступи їх планувалися. Адже їхній приїзд міг стати початком ще одної акції, зв'язаної з проведенням у Києві міжнародних фестивалів: демонстрації своєїрідної «мистецької збірної» України, складеної з музичних «зірок», які працюють чи то постійно, чи на контрактній основі за кордоном. А їх, очевидно, з кожним роком буде все більше й більше.

Ми живемо в дивовижний час великих, можливо, ще не до кінця усвідомлених перемін. Час, сповнений тривоги, неспокою, турбот, але й надії та віри в майбутнє. У нього націлене започатковане Спілкою композиторів систематичне проведення в Києві міжнародних музичних форумів на зразок «Варшавської осені», «Венеціанського Бієнале», фестивалів у Страсбурзі, Берліні тощо. Вони покликані перетворити столицю України у всесвітньо відомий центр музичної культури.

*Музика», 1991. №6*

**Олена Дьячкова**  
**«Київ Музик Фест-95»**

Цей форум можна порівняти з голограмою, яка виникла на перехресті «променів» класичної музики, творів сучасних авторів та джазу. Фестивальний простір склали 29 концертів, більшість із яких проходила паралельно – по два-три водночас – у різних залах Києва. І це, як справжня голограма, примушувало слухачів «КМФ» відчувати обсяг тримірності, маючи справу лише з одноплщинною реальністю. До честі організаторів, була виявлена й певна турбота про потенційних прихильників «Фесту»: драматургія класичної, сучасної та джазової лінії «КМФ» досконало продумана і вивірена. Кульмінаційними вершинами «Фесту'95» стали: вечір театралізованих музичних композицій з прем'єрою балету О.Козаренка «Дон Жуан з Коломиї»; симфонічний концерт із творів В.Моцарта, Й.Баха, Ж.Люлли, А.Вівальді в інтерпретації оркестру «Перпетуум мобіле» під орудою Ігоря Блажкова; виступ джазового квартету Мішеля Порталю (Франція) та великий концерт хорової музики з доробку В.Сильвестрова, О.Скрипника, Іва Кляуе та ін.

Але чому саме класика, сучасність та джаз склали «сюжет» Шостого «Київ Музик Фесту»? Що примусило такі різноспрямовані промені збігтися в одну точку культурного простору? Може, далася взнаки полістилістика сучасного художнього мислення? Чи ми стали свідками експерименту – спроби зіставити тексти сьогодення з історично вивіреними канонами? Хоч би там як, але саме завдяки поєднанню протилежного слухачі піднялися над стильовими міжусобицями і відчули цільність вічної категорії «Музика». А це, природно, акцентувало саме виконання, і головним персонажем Шостого «КМФ» став Виконавець.

Так, приїзд до Києва всесвітньовідомого американського композитора Дж.Крама у концертній програмі був «прокоментований» презентацією його опусів... 60-х років. До речі, в одному з них дебютувала володарка чудового мецо-сопрано Тетяна Пімінова. На цьому ж концерті Вірко Балеї продиригував і водночас виконав сольну партію у Фортепіанному концерті №27 В.Моцарта. Його акцію можна вважати своєрідною «декларацією» стосовно сучасного ідеалу універсального музики-композитора, соліста-інструменталіста, диригента. Між іншим, українська виконавська школа, представлена на «Фесті», дуже часто відповідає такій тенденції; пригадаймо, наприклад, творчі особистості Валерія Матюхіна (піаніст – і диригент ансамблю солістів «Київська камерата»), Ігоря Андрієвського (скрипаль – і керівник оркестру «ARCHI»), Алли Загайкевич (композиторка і виконавиця-піаністка).

У розмові про повернення в сучасне академічне мистецтво Музики-Універсала неможливо уникнути паралелей з джазом. Адже саме в ньому універсалізм став однією зі стильових ознак. Уміння імпровізувати, досконала виконавська техніка, коректність у самовисловлюванні – ці риси видатних джазменів особливо рельєфно продемонстрував під час «Фесту» квартет Мішеля Порталю, чий виступ запам'ятався дуже високою культурою інтонування. В їхній грі техніка, артистична розкутість, навіть – деякий виконавський авантюризм – були присутні у вдалих пропорціях.

Акценти на виконавстві, зроблені на першому вечорі «Фесту», виявилися пророчими. На шостий рік свого життя «Фест» змінив імідж «панорами стану сучасної музики» на імідж «галереї виконавців». Поміж іншим, слухачам була надана блискуча можливість порівняти різні національні диригентські школи: індивідуальні манери й почерк Володимира Сіренка та В'ячеслава Реді (Україна), Сакае Сакакібари (Японія), Едвіна Лондона та Вірка Балея (США), Саїма Акчіла (Туреччина) та Павла Дябога (Швейцарія)... На жаль, симфонічних концертів було заплановано лише п'ять. Не поталанило й хоровій музиці: на виступ трьох колективів – хорової капели «Думка», камерного хору «Хрещатик» та Київського хорового братства «Дзвони» – було відведено лише один (!) вечір.

Не можна не підкреслити, що найяскравішими подіями фестивалю стали композиції, які своїм народженням зобов'язані ініціативі потенційних виконавців.

Олександр Козаренко: «Ідея балету «Дон Жуан з Коломиї» постала трохи дивно: мені було запропоновано написати музику до колекції високої моди на основі творчості Леопольда фон Захера-Мазоха. Почалося якесь самозанурення, заглиблення в цю ідею через

низку чинників. Я зіткнувся в цій роботі з таким професійним хореографом, як Оксана Лань. Вона знаходила версії, тлумачення чисто музичних ходів у пластиці. А для мене це був своєрідний шок. Ніколи не думав, що можна так розшифрувати музичну партитуру, знаходячи пластичні еквіваленти, не ілюструючи сюжету, досягати ідентичності того, що діється на сцені, з процесами музичної матерії».

Алла Загайкевич: «Створення «Сліпої музики» насамперед зв'язане зі вслуховуванням у Чернігівський камерний оркестр. Мене дуже зацікавив контакт диригента з колективом, момент проживання музики разом з виконавцями. У першу чергу було бажання писати для них... Але з появою тексту мої функції закінчились – і на концерті я виступала лише як коментатор. Поряд був диригент, із власним поглядом, своїм імперативом...».

Саме для виконавців створені Євгеном Станковичем «Потаємні поклики» (Симфонія №5 для кларнета і камерного оркестру), Олександром Грінбергом – «Кола на воді» та Олександром Щетинським – «Три ескізи у чвертьтонах». Можливо, композитори, вслухаючись у гру, відчувають той «втрачений рай», про який нагадає нам музика XVIII—XIX сторіч, щедро представлена на «Фесті'95»? На цьогорічній імпрезі помітно пом'якшилися стосунки композитора з виконавцем, проглядала спроба подолати цехові розмежування.

Дещо особібно тут – погляди дебютанта «Фесту» молодого піаніста Євгена Громова. Цей дуже талановитий музикант – прихильник спеціалізації в сучасному мистецтві. У виконанні Є.Громова прозвучали твори А.Шнітке (Соната №1) та П.Булеза («Групи нот, що формують ритм»), інтерпретації яких відзначались етичною відповідальністю за кожний узятий звук, кожну продекларовану інтонацію. Здавалося, що саме в цій етиці й приховане оте «дещо», котре здатне вивести композиторів з кризи. На жаль, саме про кризу на «Фесті» нагадав традиційний конкурс імені Іванни та Мар'яна Коць. Як і минулого року, першої та другої премій присуджено не було. Третє місце здобув твір Ганни Гаврилець «In Memoriam» для камерного оркестру. Дипломантами стали Галина Овчаренко («Предковічне» для фольклорного ансамблю та камерного оркестру) й Олена Леонова («Веснування» для сопрано та камерного оркестру).

...Фестиваль у шостий раз продовжував експерименти зі слухачами (концертні навантаження) та вивчав їх звички (коктейль з класики, сучасної музики та джазу в програмах). Слухачі – зі свого боку – висували вимоги (більше нового, цікавого!) та претензії (паралельні концерти – для кого?!). І – як наслідок – «КМФ» опинився в парадоксальній ситуації. Його унікальність та необхідність для української музичної культури не підлягають сумніву. А водночас «Фест» залишається дещо еkleктичною спорудою, на будівництво якої пішло все, що було під руками. «Шоста спроба» не стала винятком. Зміни в програмах концертів лише сприяли враженню «набирання» обсягу.

Хоча, може, саме упередження заважає слухачам прийняти «Фест» таким, яким він є? Адже людині притаманно встановлювати причинно-наслідкові зв'язки між розташованими поруч явищами. Народження «Фесту» збіглося в часі з ліквідацією пленумів Спілки композиторів. Тому цілком природним є очікування від «Фесту» виконання функцій пленуму: насамперед, численних прем'єр сучасної української академічної музики, активного спілкування поміж учасниками. Але ж «Київ Музик Фест» за своїм іміджем є київським музичним святом, головне достоїнство якого – демократизм. Програма «КМФ'95» була однаково приваблива і для неофітів, і для знавців. То, можливо, саме різноспрямованість «Фесту» і пов'язане з цим спрощення (а часом – навіть вульгаризація) дратує вишуканий смак пуристів?

Шостий «КМФ» за своєю суттю відтворив відкриту форму багатьох сучасних, особливо американських, композицій. Його можна назвати фестивалем з відкритою концепцією, де, на жаль, не знайшлося місця для цьогорічних ювілярів – Максима Березовського, Бориса Лятошинського, Віктора Косенка, – вони та їх доробок залишилися за межами свята музики, опинилися поза координатами головної події сучасного українського культурного життя.

## Юрій Чекан

### *«Київ Музик Фест '97»: деформація чи деградація?*

Музично-фестивальний простір України у жовтні був щільним до неможливості: майже паралельно проходили міжнародні фестивалі «Гітара'97», «Володимир Крайнев запрошує» та органний – у Києві, треті «Контрасти» – у Львові, «Мандрівні академії» – в Одесі. А поштовхом для цієї навали був «Київ Музик Фест», колись найсолідніший із фестивалів академічної музики в Україні. Яким же він став на восьмий рік свого існування?

Вже побіжне знайомство з програмами «Київ Музик Фесту» засвідчило: він знаходиться у стані глибокої кризи, яка цього разу була загальноочевидною. І дійсно, міжнародний статус фестивалю не підтверджено ані участю видатних зарубіжних музикантів (за одним винятком – Квартет Ізаї з Франції), ані виконанням непересічних творів сучасних світових композиторів. Значно зменшилась кількість найвагоміших – симфонічних концертів, звузилося коло оркестрів та диригентів, зайнятих на «Фесті». Безслідно зник стрижень симфонічних програм – композиторський конкурс ім. М. та І. Коць. Нарешті, зазнала деформації й сама концепція «Фесту», про що було прямо заявлено на прес-конференції. Ідея «Українська музика в контексті світової», що вибудовувала раніше фестивальні програми, виправдовувала строкатість попередніх «Фестів», їх стильову, географічну та часову безмежність («Фест» – це свято всілякої музики: класики та джазу, авангарду та попси, української та світової), цього разу була замінена іншою: «Подивимось, якими ми є». А тому «Фест» не деформувався, а деградував – багато у чому повернувшись до морально застарілої і принципово нефестивальної концепції пленумів та з'їздів Спілки композиторів. Складалось враження, що в концертні програми (а їх було два десятки) потрапило все, що було запропоноване. Інакше неможливо пояснити наявність у програмах таких відверто слабких і художньо нецікавих творів, як Струнний квартет №1 О.Лебедева, «П'ять українських пісень» для хору та ударних В.Ронжина, Сюїта для струнних В.Кирейка, «Два псалми» Л.Матвійчук.

Я свідомо називаю твори композиторів різних поколінь та стильових орієнтацій – мова в даному випадку йде не про особисті уподобання критика, а про неякісність музики, що заповонила «фестівську» атмосферу. Ніде правди діти, на попередніх «Фестах» звукового баласту також вистачало. Але ж у минулі роки він компенсувався справжніми художніми відкриттями та якісним виконанням. На цьогорічній акції питома вага посередньо-сірих звукових акцій (язик не повертається назвати їх творами чи інтерпретаціями) досягла критичної позначки. Таким був, наприклад, виступ Камерного хору ім.Платона Майбороди Національної радіокомпанії України. Перше, що викликало подив, – це жанрове визначення. Невже той натовп, що вийшов на сцену Будинку вчених, можна назвати камерним хором?! Перепрошую, але хтось чогось не розуміє. Судіть самі: майже півсотні хористів, грузність та неповороткість звучання – чи є це характеристиками камерного хору? І чи можна говорити про будь-які професійні вимоги, якщо настройка хору на а капельні твори здійснюється – як у пересічних самодіяльних колективах – від роялю? Чому керівники (диригент Л.Бухонська та головний диригент В.Скоромний) не користуються камертоном – адже усім відомо, що настройка від камертону активізує слух хористів, благотворно впливає на стрій, ансамбль, інтонацію (все те, чого не вистачало у виступі). Очевидно: професійний стан хору ім.Майбороди зараз не витримує критики – тож чи можна довіряти йому складні твори сучасних композиторів? І чи може слухач адекватно оцінити, приміром, темброві та фонічні знахідки Анатолія Гайденка («Чотири сонети з чотирма епіграфами») у такому приблизному виконанні?..

Більш вдалимими були виступи камерних хорів «Хрещатик» та «Софія Київська». Втім, і тут є принципове заперечення: не можна виконувати фрагменти з невідомих слухачам хорових циклів. Уявіть лише, що на художній виставці експонується не весь портрет, намальований художником, а тільки око, ніс чи вухо. Чи може глядач уявити ціле? Так і

цікаві за задумом твори М.Денисенко (поетично-акварельні «Мадригали» на вірші С.Майданської) та В.Польової (неординарні за фактурним рішенням «Сім молитов до Ісуса Христа») не могли бути достойно поціновані слухачами через те, що звучали тільки уривки, за якими створити враження про ціле було досить важко. Найкращим із хорів, що виступали на «Фесті», виявився студентський колектив («Класик-хор» Київського інституту культури, керівник Д.Радик; у програмі – опуси Б.Лятошинського, Ю.Шамо, В.Мужчиля, В.Зубицького, Л.Бернстайна, П.Мольнара).

Розкриваючи програму цього річного «Фесту», з трепетом чекав на особливе. Адже саме у дні фестивалю виповнювалось 60 років В.Сильвестрову. У програмі ж був тільки один (!) твір ювіляра. Незадовго до «Фесту» 55 років виповнилось іншій гордості української музики – Є.Станковичу. Йому «поталанило» втричі більше. Певно, не заслужили наші видатні музиканти на авторські концерти в рамках «найавторитетнішого», «найпрестижнішого» фестивалю сучасної музики України. Невже і тут на заваді стали фінанси?.. Чи це – байдужість організаторів (Спілка композиторів та Міністерство культури і мистецтв)?

...«Фест» мав відверто камерне забарвлення (найпростіше пояснити це знову ж таки фінансуванням). Ця камерність звучання деформувала звукове обличчя «Фесту» надавши йому рис «Форуму музики молодих».

Проте такої стрункості програм, яка свого часу відрізняла «Форум», на «Фесті» не було – змінювалась послідовність номерів, та й самі програми складались за принципом вінегрету. А це знову ж таки викликало не кращі асоціації – з давно минулими часами пленумів Спілки композиторів.

Основний тягар камерних концертів несла, як і минулого року, «Київська камерата», з якою виступали К.Карабиць, В.Матюхін та Пол Полівник (США). Незважаючи на різницю диригентських манер («хоровий», м'який жест К.Карабиця, що провокує кантиленність та ліричність звучання; «графічність» мануальної манери В.Матюхіна, що зумовлює більшу строгість), «Камерата» вкотре підтвердила свою мобільність та універсальність. Ніби відлуння минулих (справжніх!) «Фестів» сприймались виконання «Історії солдата» І.Стравинського, Камерних симфоній №3 В.Зубицького та №4 («Пам'яті поета») Є.Станковича. І хоч такі зблиски були поодинокими (серед них – прекрасне виконання Йозефом Ермінем та оркестром «ARСНІ» під орудою І.Андрієвського Фортепіанного концерту І.Щербакова; виступ Квартету Ізаї з творами Бетховена, Дютіїє, Брамса), зали були переповнені. Слухач, позбавлений традиційних весняних фестивалів («Прем'єри сезону» та «Міжнародний форум музики молодих», що не відбулися цього року), ішов на концерти, сподіваючись на краще. Отже, сім років поспіль «Фест» завойовував слухача, щедро роздаючи навкруги ідеї, знахідки, привчаючи до музичного гурманства, створюючи у жовтневому Києві атмосферу свята музики. Тепер же – він не виправдав тих сподівань, що на нього покладалась за традицією. І слухач може перестати вірити «Фесту». Тим більше, що (це моє глибоке переконання) не фінанси стали основною причиною деформаційно-деградаційних змін. Боляче про це говорити, але здається, що позамузичні чинники є двигунами та важелями тих процесів, які відбуваються на території «Фесту». Чи не тому таким дивним був заключний концерт, в якому не звучала сучасна українська музика? Чи не тому багато цікавих українських композиторів проігнорували «Фест»? Що ж, «що хотіли, те й маєте». Але чи виграє від цього українська культура? І чи зможе «Фест» повернути собі втрачені позиції? І наскільки вистачить терпіння у слухачів, наскільки великим є той кредит довіри, що кличе на концерти «Київ Музик Фесту»? Час покаже...

*Art-Line, 1997. №10–11*

Приклад №8

**Любомир Карпинский**  
**Умолкни, лира!**

Говорят, что идея фестиваля «Киев Музик Фест» родилась у композитора Ивана Карабица в 1983 году за ужином в одном из ресторанов Буэнос-Айреса. Причиной тому

послужило невежество местного официанта, который, узнав, что посетитель родом из Украины, любопытствовал: «А где это? Возле Алжира?». Испытанное в тот момент огорчение спустя семь лет прорастет в мощный волевой импульс – организацию в Киеве международного фестиваля, который даст возможность публике получить широкое представление о современном звукотворчестве, а украинским музыкантам осознать себя в контексте общемировых процессов. Следуя этой концепции, возглавляемый Карабицем фестиваль не только занял прочную нишу рядом с другими авторитетными в мире импрезами, но и спровоцировал появление на родине ряда двойников: столичные «Премьеры сезона», одесские «Два дня и две ночи», львовские «Контрасты», харьковские «Ассамблеи»...

В этом году «Киев Музик Фест» второй раз проводился без своего основателя. И несмотря на то, что форум остается, пожалуй, самым крупным музыкальным событием в жизни Киева, о «Фесте» меломаны все чаще говорят с тревогой. Да и со страниц прессы нынче звучат организаторам упреки в резком сужении музыкальной географии фестиваля и неспособности обеспечить его удовлетворительное и своевременное финансирование. Первое обвинение справедливо: уход из жизни Карабица, еще с советских времен возглавлявшего международный отдел Союза композиторов, повлек потерю многих заграничных связей (фиаско в этом году закончилась попытка репрезентации югославской композиторской школы). Что же касается материальной стороны, то нужно признать, что «Фесту» и при жизни основателя приходилось несладко. Деньги на его проведение государство перечисляло в лучшем случае накануне открытия, а случалось, и на несколько недель позже. В 1997-м и 1998 годах из-за нехватки средств удалось подготовить лишь 20 концертных программ (против нынешних 30)... Вообще, изнурительная и часто бесплодная борьба украинских фестивалей с Минкультом в последнее время приобретает просто трагические черты. Последний скандал – заявление «кинутого» на 13 тысяч Крайнева, в котором знаменитый пианист окрестил учреждение на улице Ивана Франко «Министерством лжи и бескультурия», а свой фестиваль предложил именовать «Владимир Крайнев приглашает и доплачивает». И все же, сочувствуя организаторам «Феста», не стоит закрывать глаза и на их собственные промахи.

Юрий Зильберман, директор Конкурса памяти Горовица (кстати, еще одного «детища» Карабица) в своих воспоминаниях о друге пишет: «Теперь понимаю, как тяжело ему было отстаивать каждую программу «Музик Феста» на заседаниях оргкомитета в Союзе композиторов, когда нужно было доказывать необходимость поддерживать европейский уровень фестиваля и отбиваться от сонма предлагаемого музыкального второразрядья». Но если еще при Карабице из-за перегруженности программ музыкальным балластом «Фест», бывало, сравнивали со «шведским столом», то сейчас закостеневший «мейнстрим» Национального союза композиторов впрямую занялся использованием остатков фестивального авторитета и слушательского доверия для приношения жертв ненасытному и вечноживому чудовищу – «киевскому официозу». Кажется, именно этой цели служила самая масштабная премьера нынешнего фестиваля – поэма-кантата «Гамалия» Мирослава Скорика на стихи Шевченко. Точной и беспощадной рецензией на нее явились слова, оброненные молоденькой слушательницей: «Эта музыка сделала меня моложе лет на пятьдесят».

Никакой критики не выдерживает и форсированное внимание организаторов к юбилеям и поминовениям. В этом году их зачастую хаотично наваливали друг на друга, кроша остатки концепции не только фестиваля, но даже отдельных концертов. Открытие «Феста» на корню зарубили, решив отпраздновать столетие Мыколы Колессы исполнением его Первой симфонии 1948 года, о которой книга «55 советских симфоний» свидетельствует просто и не лукаво: «Произведение воплощает темное прошлое и радостное настоящее Прикарпатской Украины, рисует картины прекрасной природы родной страны». Да, украинскую классику на «Фесте» исполняют традиционно. Но почему же тогда напрочь позабыли о музыке Лятошинского, так бережно и целенаправленно представляемой Карабицем на прежних фестивалях? Кому-то захотелось начать форум современной украинской музыки экскурсом в ее «прекрасную природу»?

Организаторы «Киев Музик Феста» не устают подчеркивать, что эта импреза создана не для узкопрофессиональной касты, а для широкой публики, и каждый слушатель может найти в ее программе что-то по своему вкусу. Правда, это еще осуществимо, когда поклонников музыки Сильвестрова удастся направить в филармонию, Билаша – в «Украинский дом», а членов семей оркестрантов народного коллектива Гуцала заставить дружно ронять слезы на пол Большого зала консерватории. Но кошмар репертуара «Феста» заключается в том, что в рамки одного фестивального часа организаторам постоянно хочется втиснуть такие неоднородные в стилевом отношении опусы, что нормальное слушательское ухо должно обезуметь. И вот уже «старушки из Дома ученых» начинают глотать валидол под кластерные созвучия авангардистов, а студенты Музыкальной академии ерзать на сиденьях, проклиная день и час, когда их занесло на премьеру Десятой симфонии Кирейко...

Малоутешительное зрелище представлял собой нынче и исполнительский ресурс фестиваля, хотя еще в середине 1990-х Карабиц определял специфику «Феста» как «исполнительскую», а не «композиторскую» (подразумевая под этим сформировавшуюся в Украине яркую плеяду коллективов, солистов и дирижеров). О чем можно говорить сейчас, если главный дирижер Оперного театра, комментируя в телеинтервью постановки молодых балетмейстеров, замечает, мол, в яме дирижирую, а они наверху пусть что хотят, то и вытворяют. Другой, не менее маститый его коллега, кряхтя приступая к обслуживанию одного провинциального фестиваля, приговаривал: «Всех этих Сильвестровых и Грабовских вешать надо!». А дирижер оркестра Национальной радиокompании накануне «Феста» вообще выдал анекдот. На звонок молодого солиста, обеспокоенного длительным отсутствием репетиций, он ответил: «Хватит нам и двух. Мы профессиональный оркестр!». Между прочим, из-за этих профессионалов Виктория Полевая, которую пресса заочно успела окрестить «репертуарным фаворитом фестиваля и композитором, открывающим новую страницу украинской музыки», вынуждена была отменить премьеру своей симфонии. Уместно ли здесь жесткое осуждение, если корни подобных явлений чаще всего кроются в нашей хронической материальной неустроенности? Еще на летнем госэкзамене композиторов, который обслуживался коллективом Национальной радиокompании, мне показывали единственную нормальную скрипачку, которая на днях должна была перейти в другой оркестр с более высоким окладом. По тем же причинам в двери Центрумзинформа из года в год стучатся музыканты, сфера творческих интересов которых невероятно далека от современной музыки. Потом мы стонем от скуки пиллюлеобразных, конвейерных интерпретаций на камерных концертах.

Если говорить о позитивных явлениях «Феста», то приятной неожиданностью этого года явился сильный «юго-западный акцент» фестиваля. За ним стоят высококлассные концерты одесских Национального филармонического оркестра под управлением Хобарта Эрла и струнного квартета «Гармонии мира», а также львовских музыкантов – камерного оркестра «Leropolis» и хора «Gloria». Среди столичных хоровых коллективов в ярчайшее художественное явление превращает каждое свое выступление хор «Киев» Николая Гобдича. Упорно «прорывает» собственную нишу и камерный дуэт Инны Галатенко и Романа Репки, на этот раз подготовивший премьеры сочинений Валентина Сильвестрова и Святослава Лунева. К счастью, регулярно продолжает знакомить любителей современной фортепианной музыки с новыми программами пианист Евгений Громов. И, наконец, единственным симфоническим коллективом, вызывающим уважение как композиторов, так и публики, остается Национальный симфонический оркестр Украины. Его дирижер Владимир Сиренко, обеспечив блестящее закрытие фестиваля, уже сейчас приступает к работе над партитурами апрельских «Премьер сезона»...

Нынешний «Киев Музик Фест» завершался под зловещий скрежет латинских глаголов «Кармины Бураны» Орфа. Говорят, когда этот поэтический сборник XII века впервые попал в руки композитора, тот был потрясен изображением колеса Фортуны на первой странице и письменами на нем: «Буду царствовать – царствую – царствовал – есмь без царства». Кто будет вынесен на вершины могущества следующим фестивальным витком? Хочется

надеяться, что достойные. Остальным средневековая инвектива предписывает другую участь: «Умолкни с миром. И да не вредит никому твоя лира!».

«Столичные новости», 2003. 21-27 окт. №37 (282).

Приклад №9

**Екатерина Войцицкая**

***Неделя «Высокой Музыки» в Киеве***

Вы представляете музыку на подиуме? Музыка в ипостаси экстравагантной модели, демонстрирующей полет креативной фантазии своего создателя. В качестве кутюрье – композитор. Параллель не случайна. Именитые модельеры диктуют, как следует прикрывать наготу в грядущем сезоне, предлагают широкий ассортимент от classic до техники пэчворк и стиля сафари. А на современных фестивалях академической музыки вы сможете одеться «изнутри». Так сказать, присмотреть эксклюзив для своего внутреннего мира, своего интеллекта. Но как это зачастую бывает в мире моды, наслаждение ультрасовременной коллекцией заканчивается сразу после ее демонстрации.

Фестиваль KyivMusikFest уже стал традиционным в осенней столице. Каждый киевлянин мог попробовать свои силы в решении очередной рекламной задачи: «Чи витримаєш ти 10 днів у філармонії?». Все концерты бесплатные. Единственное, что требовалось от слушателей, – выключить мобильные телефоны на время звучания музыки.

Будем предельно искренними: кроме музыкантов-профессионалов мало кто замечает это событие. Живущим на мультискорости людям XXI века некогда читать концертные афиши. Но не случайно вспоминается мода «от кутюр». По яркости и неоднозначности KyivMusikFest соответствует ей.

И для просвещенного меломана, и для рядового обывателя «коллекции» феста стали откровением. Диапазон фестиваля огромен. Рядом с произведениями Перголези, Ведела, Рахманинова звучат наши современники. Завораживает то, что, прослушав произведение, вы можете лицезреть Пигмалиона. Как и любой уважающий себя кутюрье, после показа очередной музыкальной модели композитор сам появляется на подиуме.

Экстравагантность сегодняшнего облика академической музыки поражает прежде всего причудливыми составами. Мнение, что классика – это симфонический оркестр, рассеется навсегда. Композиторы-кутюрье пишут для инструментов, которые до сих пор редко выходили на первый план.

Если вы думаете, что Фагот – это участник группы ТНМКонго, то на фесте имеете возможность сравнить «копию» с оригиналом. «Северное сияние» для альты, виолончели, флейты, кларнета и фагота от Джудит Лонг Займон (США), «Музы и фурии» для струнного квартета и фагота от Лоренса Дилана (США) представляют этот инструмент в совершенно отличном от стиля упомянутой поп-группы образе.

Очередная американская «модель» от Джад Гринстин прозвучала благодаря флейте и маримбе («Я вибрирую»). Соединить флейту, маримбу, виолончель и электронные шумы пришло в голову и Елене Леоновой («Эолова арфа»). Неоднократно на фесте дефилировал и не менее редкий бас-кларнет («Глас» Леонида Грабовского, Соната Евгения Ленко).

Но превзошел своих коллег в нынешнем сезоне поляк Богуслав Шиффер. В своем авторском концерте он представил произведения для магнитофонной пленки и электроник-медиа в комбинации с фортепиано, виолончелью, кларнетом и двумя актерами! Ну чем не техника пэчворк?

Не упоминая сейчас об относительно традиционных составах на фесте, отмечу, что и они не оставляли равнодушными. Музыкальное произведение для струнных, тромбонов и литавр на языке моды выглядело бы примерно так: классический черный костюм с причудливым головным убором и агрессивными аксессуарами. Интригует?

А вот в отношении названий своих «моделей» композиторы даже превосходят кутюрье. У них брюки, блузы и юбки остаются таковыми и ныне, отличаясь лишь именем создателя, будь то Роберто Кавалли или Кристиан Диор. Композиторам же сегодня мало определить



свою «модель» как пьесу, сонату или квартет. Им нужны «говорящие» названия, как «Симфобия» (Юлия Гомельская), «Воздушная механика» (Алла Загайкевич), «Черные решетки филармонии» (Валерий Ронжин), «Хронометр» (Светлана Азарова) и даже «Пошел вон!» (Николай Корндорф). А ты, слушатель, понимай как хочешь.

Оригинальность своего творческого метода Дмитрий Киценко проявил, «поправив» Баха. На фестивале он представлял «Сuscifixus» из «Высокой мессы» Баха, снабдив его оркестровым вступлением собственного сочинения. А вы думали, что эксперименты проводят только в театре с Чеховым?

Ну и события великой «оранжевой», заполонившие наше украинское пространство от и до, начали активно проникать в формат от «до» к «си». Начало этому было положено еще на мартовской конференции молодых музыковедов. Докладчик из Львова выступил с темой: «Деякі особливості впливу «помаранчевої» революції в Україні на формування індивідуального стилю музиканта-виконавця». На фестивале столь актуальную «модель» представил Петр Петров-Омельчук: «Хода революційного помаранчу» для симфонического оркестра. Андрей Ющенко, который, как говорят, владеет авторским правом на всю «оранжевую» символику, теперь сможет пополнить свою коллекцию «оранжевым» симфоническим произведением и «оранжевым» научным докладом.

Хотя на фестивале было представлено немало импорта (Канада, США, Эстония, Польша, Германия, Россия), все-таки доминировал отечественный производитель. Любящий баловать слушателей «несонатами» для «неоркестра» и включать в свои произведения разговоры по мобильному телефону Владимир Рунчак предстал в относительно консервативном виде. Он продирижировал авторскую камерную симфонию №1, написанную еще в далеком 1985 году.

Сергей Зажитко же представил подлинный эксклюзив – три пьесы для фортепиано «Прикосновения». Пианист тут по указанию автора играет не только на клавишах, но и на струнах под крышкой рояля.

На этой калейдоскопичной демонстрации я все-таки присмотрела для себя несколько вещичек. В стиле classic из цикла «Посвящения» от Михаила Шуха (Моцарту, Баху и Вивальди), утонченные «Три французские песни» от Богданы Процюк, элегантные «Две птицы» для двух флейт от Александра Шимко.

Фестиваль оставил яркое впечатление. Консервативно-классический и дерзко-эпатажный одновременно, он подчас будоражит самые невероятные чувства. Хотя на неделе «Высокой Музыки» встречаются экземпляры, которые точнее будет назвать словами Михаила Старицкого – «по-модньому».

*Кієвській телеграфъ, 2005. 7–13 октября*

Приклад №10

**Елена Зинькевич**

***Тридцать лет спустя***

Нет, это не о мушкетерах А. Дюма. Это о нас – нынешних. А произведя несложное арифметическое действие, нетрудно догадаться, что временной отсчет идет от 1960-х. Сколько уже написано про эту «добу апокрифів і схізм» (В. Стус) – с возданием должного всем, кто противостоял Системе! Но вот каверзный вопрос: а что же стало с «шестидесятниками» – с теми, кто уцелел, не сгинул в лагерях и не отбыл далече? Что-то молчат об этом летописцы. Ситуация, как в старых романах, где, вознаградив мытарства героев финальной свадьбой, автор оставляет читателя в неведении относительно их дальнейшей судьбы. А может, там-то и разворачиваются настоящие драмы!

Все прекрасно знают, что под «шестидесятниками» разумеют не весь массив поколения. И потому речь не о тех (их – увь! – немало), кто, чуя конъюнктуру, приписывает себе заслуги сверстников, незаметно пристраиваясь к их колонне. Я о других – подлинных. Судьба распорядилась ими по-разному. Кто-то остался верен себе, кого-то искусила ярмарка тщеславия, кто-то ушел во власть, с удовольствием потребляя дарованные ею привилегии... (Какой материал для социологов и психологов!). Но есть, оказывается и совсем уж

невероятные варианты, в которых 1990-е удивительным образом «рифмуются» с 1960-м! Пример – судьба талантливейшего дирижера Игоря Блажкова, над которым полтора года назад главное культурное ведомство учинило расправу: отлучило от возглавляемого Национального симфонического оркестра, а заодно – и от национальной культуры, в одночасье сделав этого выдающегося музыканта безработным.

Осознавал ли и.о.министра культуры Н. Яковина, подписывая этот приказ, что он, как старательный ученик, повторяет пройденное на уроках хрущовской поры? Ведь это тогда И.Блажкова изгоняли (из того же оркестра, кстати) за то, что «вышел из строя»: не поклонялся соцреалистическим догмам, не соглашался жить на дозированном властями музыкальном рационе, вместо верноподданнических «Од партии» и тому подобных музыкальных муляжей исполнял неугодного в те годы И. Стравинского и заражал своим свободомыслием композиторскую молодежь – Сильвестрова, Грабовского, Годзяцкого! Тогда – в 1960-е – И. Блажкова практически выдворили из Украины – к вящей пользе ленинградцев, которые предоставили ему возможность работать с блистательным оркестром Е. Мравинского (не правда ли, знакомая по многим биографиям ситуация?). А когда наступила «эра перелеяку» (как В. Стус назвал 1970-е), И. Блажков, вернувшийся к тому времени – наперекор всему – в Украину, не демонстрировал восторга перед властями и продолжал говорить с ними в регистре нормальной человеческой речи, без заискивающих модуляций. Это он имел смелость (на памятном молодежном пленуме 1970 г.) крикнуть из зала высокому гостю, чья критика Сильвестрова и Годзяцкого начинала напоминать политический донос, – «кончайте свое выступление!». Бунт, имевший далеко идущие последствия...

Для нынешних молодых Игорь Блажков - персонаж мифа. Для нас, живших в ту глухую пору, – единственная подлинная реальность посреди творимых государством мифов. Это Блажков организовал у себя дома подпольные «университеты», приобщая своих друзей-композиторов к современной музыке. Это во многом благодаря Блажкову Украина, «выпавшая» из мировой музыкальной цивилизации, постепенно восстанавливала нормальное музыкальное кровообращение (идеологические службы бдительно держали оборону, не пропуская в страну произведения Стравинского, Малера, Хиндемита, Р. Штрауса, Равеля, не говоря уже о нововенском авангарде, которым пугали обывателя). Это Блажков первый начал исполнять у нас Стравинского после десятилетий умолчания (я помню эти первые концерты, когда толпы молодежи осаждали здание филармонии). Блажков был первым исполнителем своих сверстников – тогда еще не классиков, а гонимых – В. Сильвестрова, Л. Грабовского. Ему посвящены «фрески» Грабовского, запрещенные в Киеве и впервые прозвучавшие в Ленинграде. Для нас Игорь Блажков был Жрецом новой музыки – неведомого, манящего и восторженно открываемого мира. А окружавшие его легенды (возраставшие на подлинных фактах) создавали вокруг его имени дополнительный ореол «посвященности»: переписка со Стравинским, творческая дружба с Шостаковичем (его Вторую и Третью симфонии И. Блажков вернул после долгого забвения к жизни, исполнив и записав на пластинку, был первым исполнителем в Киеве Четырнадцатой симфонии Шостаковича).

Говорю об этих (хорошо известных музыкантам) событиях – для беспамятных (или притворяющихся таковыми) функционеров, которые, прикрываясь патриотической фразой о возрождении национальной культуры, с профессиональной сноровкой ее корчуют.

В этой некрасивой истории проступают черты детективного жанра, и потому, следуя его логике, спросим: кому было выгодно низложение И. Блажкова? Кто выигрывал? Самый простой ответ (что не означает – единственный): выигрывал нынешний главный дирижер Национального оркестра, а тогда – еще никому неведомый гражданин США Теодор Кучар. Впервые он появился на киевском горизонте в октябре 1992 года, выступив как «австралийский дирижер» в одном из концертов Музик-Феста. Чем же господин Т. Кучар так покори́л и. о. министра? Ведь ясно же было, что это и не Клаудио Аббадо, и не Зубин Мета. Да и сам он с подкупающей искренностью признался в интервью, что «не дістав такої технічної школи, яку тут у вас мають навіть студенти. Мені здається, якщо б я навчався у

вашій консерваторії, мене вигнали б геть!» («Культура і життя», 17.10.1992). Но его не «вигнали геть», а – «не имеющего техники, которую у нас имеют даже студенты», – поставили во главе первого оркестра страны.

Вершилась эта акция (как всегда у нас) под прикрытием знакомой формулы: «идя навстречу пожеланиям трудящихся» – сиречь самого оркестра. О, как устойчива эта каннибальская традиция съедания главного (дирижера, режиссера). Ее кровавый след тянется через все наше искусство. И даже не нужно уходить в другие географические широты и вспоминать, как на Таганке свергали Ю. Любимова, а в Большом – Б. Покровского. Достаточно бросить беглый взгляд на историю все того же национального оркестра, который скушал – поочередно – всех своих главных (и каких!): Н. Рахлина, С. Турчака, В. Кожухаря, Ф. Глущенко. Не меняется и механизм травли, запускаемый все в тех же ведомственных коридорах, и банальные ходы сценарного плана срабатывают безотказно: сколотить из недовольных (они всегда найдутся) «инициативную группу», соорудить коллективное письмо, пустить грязный слухок и – начать «террор среды», блистательно описанный Оруэллом в романе «1984». Глядишь – а это уже не коллектив, а крутая групповщина. Все сбиты в стаю и с криком «ату его!» изгоняют неугодного. А взамен – как подарок судьбы – появляется иноземный гость, сулящий материальные блага.

В уже цитированном интервью господин Т. Кучар говорил: «Диригент не обов'язково має бути генієм, але психологом – обов'язково». Эта (видимо, выстрадавшая) максима блистательно сработала в Киеве. Явно не гений, но хороший психолог, г. Кучар сориентировался в сиротском состоянии нашей культуры, уловил житейский перенапряг нищающих музыкантов и поманил их заморским пряником – контрактом со звукозаписывающей фирмой «Марко Поло» (Гонконг). И оркестр, так и не поняв, что выполняет роль статиста в чьей-то большой игре, – купился (в прямом и переносном смысле слова) на эту сделку (с унижительной для его ранга оплатой и по меньшей мере странным ассортиментом записываемого материала, где симфонии Лятошинского служили антуражем для соцартовских шедевров «Ода Сталину», «Приветствие Сталину», «Ода памяти Ленина» и т. п.).

Неверно усматривать в этом конфликте некую локальную разборку, каких сейчас немало. Для меня и моих коллег «дело Блажкова» – зловещий симптом. Куда мы дрейфуем, господа политики, от культуры? В прошлое? Назад – в 1970-е, 60-е, 50-е..? Неужели не улавливаете в своих действиях типологического подобия с той порой? Смотрите, все сходится:

– Те же (см. выше) приемы истребления неугодных (неудобных, «неэластичных»).

– Тот же авторитарный стиль: и.о.министра самолично принимает решение о судьбе И. Блажкова и оркестра, вопреки отказу музыкального департамента визировать приказ и даже не ставя в известность коллегию.

– Та же некомпетентность: будущим музыкального искусства распоряжаются деятели от живописи, литературы и спорта (и.о.министра и его советники). Мнение дирижеров, музыковедов, композиторов (В. Сильвестрова, Е. Станковича, А. Авдиевского, В. Скоромного и др.) и их возмущенные протесты полностью игнорируются. Это ли не возврат в «общество глобальной некомпетентности» с характерной для него невостреманностью и неуместностью профессионалов? Возврат к «диктату троичников», как именовали в прежние времена министерский стиль руководства?

– И, наконец, та же, порожденная тоталитаризмом, «презумпция заменимости» (производная от девиза «незаменимых нет»). Но ведь ясно, что замена Художника на артдилера – не равноценна. Слишком несоизмеримы масштабы Теодора Кучара, в дирижерском бизнесе которого Национальный оркестр стал удобной стартовой площадкой, и – Игоря Блажкова, Мастера, чье имя значится в самых авторитетных музыкальных энциклопедиях мира, наряду с именами К. Аббадо, С. Одзавы, З. Меты, и под чьим руководством неизмеримо вырос европейский рейтинг оркестра!

Есть, правда, один штрих, не вписывающийся в прежнюю типологию: возможность апеллировать к закону. Очень уж хочется верить, что институт правосудия в Украине – это

не очередная игра в бисер мифотворчества. И судебный процесс идет – идет давно и с не слабеющим детективным напряжением. Так, в течение года числился «в нетях», документ, подписанный комиссией, выяснявшей по поручению вице-премьера И.Кураса существо описанных событий. Посланное в Кабмин заключение комиссии растворилось. Как бы его и не было. Пропали (!) и регистрационные книги Министерства культуры, отражающие входящую и выходящую документацию (а по ним можно было бы восстановить судьбу заключения). Действие некой интриги ощутила и комиссия, которая, как ни пыталась, не смогла ознакомиться ни с одним документом, подтверждающим профессиональные заслуги г. Кучара и его принадлежность к дирижерскому сословию. (Интересно, видел ли эти документы суд? Или они тоже пропали?). Возникают вопросы и к господину И. Курасу: почему, поручив комиссии разобраться в существе дела, он никак не отреагировал на ее заключение? Удивляет и индифферентная позиция новой министерской команды во главе с Д. Остапенко. Да, все произошло в прежнее «правление», но не в другом же государстве! Словом, складывается впечатление, что история эта отбрасывает слишком густую тень, в которой прячутся не творческие, а какие-то иные интересы. Какие? Надеюсь, выяснит суд.

Но и без суда ясно: мы все еще под обломками тоталитарной эпохи. И пока распорядители искусства будут продолжать растрачивать самое ценное достояние Украины – ее таланты, ее мозги, все лозунги о духовном возрождении – всего лишь очередной камуфляж.

*Зеркало недели, 1996. №3, 2–9 августа*

Приклад №11

### ***Мифы и факты: чему верить***

После отпуска коллектив Национального симфонического оркестра Украины ознакомился со статьей «Тридцать лет спустя...» («ЗН» от 3.08.96). Как нам кажется, автор статьи Елена Зинькевич совершенно напрасно кокетливо отмежевывается от аналогии с А.Дюма и его мушкетерами. Масштабы, понятно, не те, но по части творческой фантазии автор, как говорится, на уровне. Напомним читателям основные сюжетные линии названной статьи.

Оказывается, рядом с нами живет известный «шестидесятник» и дирижер мирового уровня Игорь Блажков. Не в пример иным «шестидесятникам», ушедшим во власть, дабы, по мнению автора, предаваться «ярмарке тщеславия» и потреблять «дарованные привилегии», он и поныне страдает за свои убеждения, подвергаясь преследованиям и расправе. Расправа – это увольнение в прошлом году с должности художественного руководителя оркестра.

Сам оркестр в статье уподобляется сказочному чудовищу, поедающему своих дирижеров. Видимо, чем талантливей дирижер, тем лучше аппетит у этого монстра! Кроме оркестра, во враждебном положительному И.Блажкову лагере – тогдашний и.о. министра М.Яковина, подписавший приказ о его увольнении, советники министра. Все они без музыкального образования и потому, полагает автор, неспособны постичь умопомрачительные сложности организационных коллизий в этой сфере.

Несмотря на консерваторское образование и умение играть на балалайке, не пощажен и нынешний министр Д.Остапенко со своей «командой». В статье даны также указания вице-премьер-министру Украины И.Курасу, который не спешит вторично отдавать в людоедский оркестр почему-то очень стремящегося туда И.Блажкова. Автор уповаet на суд, куда и поспешил обратиться уволенный дирижер.

У дотошного читателя может возникнуть ряд вопросов. И о запоздалом расширении рядов «шестидесятников», и о составе первого по рангу симфонического оркестра Украины. Кто там – образованные и квалифицированные музыканты или дебилы, не осознающие радости (выгоды, наконец) творческого труда с талантливым руководителем? Почему они предпочли американца Теодора Кучара, не считающего себя гением и (о, ужас) полагающего полезным для дирижера знание психологии? Что за «большую игру» ведет американец, делая записи «Оды Сталину», «Оды памяти Ленина» и других подобных опусов? Он что,

скрытый коммунист или, как говорилось в старое, но не очень доброе время, маскирующийся агент империализма?

Успокоим читателя – такие записи существуют только в фантазиях госпожи Зинькевич. Проблема «шестидесятников» потребовала консультаций, за которыми мы обратились к «некомпетентным», по мнению автора статьи, экс-советникам бывшего минкультуры. Это было делом несложным, поскольку они, в отличие от некоторых обладателей музыкальных дипломов, постоянно ходят на наши концерты, осмеливаясь также выступать в печати с довольно квалифицированными статьями на музыкальные темы.

Итак, слово Максиму Стрихе, кандидату физико-математических наук, члену Союза писателей Украины:

– Действительно, ныне наблюдается прирост «шестидесятников», как когда-то участников субботника, деливших с Ильичем тяжесть бревна. Однако, не следует относить к «шестидесятикам» всех лиц подходящего возраста, чье мнение не совпадало с официальным. «Шестидесятники» были выразителями определенных идей, за которые их преследовали. Так, кроме Василия Стуса, были сосланы в лагерь публицисты Иван Свитличный, Евгений Сверстюк и множество других. Из тех лет – трагическая гибель при невыясненных обстоятельствах художницы Аллы Горской. Тогда даже так называемый простой советский человек, уличенный в чтении (а то и хранении), скажем, произведения Ивана Дзюбы «Интернационализм или русификация?», даже некоторых стихов Дмитрия Павличко, Лины Костенко и других поэтов, мог лишиться работы. На этом фоне публичный скандал, устроенный «высокому гостю» И.Блажковым по поводу творчества молодых Сильвестрова и Годзяцкого, о чем упоенно сообщает Е.Зинькевич, на политическую крамолу не потянул.

Андрей Кочур, кандидат педагогических наук, доцент, член Союза журналистов, мастер спорта и «по совместительству» известный коллекционер записей классической музыки:

– Никто не отрицает эрудиции И.Блажкова и пользы его просветительской деятельности, но зачем ее «героизировать», писать о «подпольных университетах»? В те годы в магазине на Крещатике, рядом с консерваторией, по доступной каждому студенту цене продавали и «Хронику моей жизни» И.Стравинского, и книги о Дебюсси, Равеле, Рихарде Штраусе, Малере. Где же была бдительная идеологическая цензура, упоминаемая в статье? Более того, после поездки в США и встречи делегации музыкантов, возглавляемой Т.Хренниковым, с И.Стравинским, «запрещенный», по мнению профессора национальной музыкальной академии Е.Зинькевич, композитор в 1962 году гастролировал в Москве и Ленинграде. Кстати, об этом можно узнать из энциклопедического музыкального словаря. В магазинах грампластинок в 60 – 70-е годы почему-то свободно продавали диски композиторов, занесенных Е.Зинькевич в список запрещенных. Особенно много было произведений И.Стравинского и Г.Малера – с К.Кондрашиным и оркестром Московской филармонии, с зарубежными исполнителями. Зачем же «переписывать» историю?

Подобные «зачем» постоянно возникали и у музыкантов оркестра. Зачем сочинять о «выдворении» И.Блажкова из Киева за свободомыслие, когда причина переезда в Ленинград (надо понимать, место ссылки!) была более прозаической.

Оставим на совести автора статьи утверждение о «вящей пользе» знаменитого оркестра Е.Мравинского от появления ассистента дирижера И.Блажкова. Логичней предположить, что полезно это было И.Блажкову. Зачем эти пассажи о возвращении героя повествования «наперекор всему» в Киев? Осчастливленные оркестранты Е.Мравинского его не отпускали или Киев не принимал?

В Киеве, возглавив камерный оркестр филармонии после отъезда в Москву его руководителя А.Шароева, на гастролях во Фрунзе И.Блажков по-настоящему показал, что скандалы – это своеобразная форма его самовыражения. Жертвой его ярости стала оркестрантка (не станем без согласия называть ее фамилию), воспринявшая стихающие аплодисменты как сигнал к окончанию концерта и поднявшаяся со своего места. Маэстро, нацелившийся вновь выходить кланяться, использовал свой «дирижерский аппарат» не по

назначению, швырнув женщину на пол в стиле Стеньки Разина, а затем потребовал ее увольнения. Но в итоге сам оказался без работы.

Выяснилось, что скандалы, пощечины, «сеансы» единоборства с оркестрантами, грубость и своеволие – это и есть отличительные черты творческой манеры «украинского Аббадо». Скандалы с музыкантами более высокого рейтинга, чем у него, – Игорем Ойстрахом, Рудольфом Керером, Николаем Петровым. Что осталось в памяти у нас от многолетнего общения с дирижером? Занудные, лишённые творческой атмосферы репетиции, болезненная его убежденность в собственной непогрешимости с неизбежным поиском виновных среди нас, неправда в словах и делах, частые «выпадения» на концертах из музыки, не замечаемые знатоками дирижерской техники.

Знали ли об этом в министерстве? Знали. Это подтверждают докладные начальника отдела музыкального искусства Л.Будзишена, начальника отдела кадров Н.Москаленко, заместителя начальника главного управления искусств В.Рожку. Эти документы пестрят выражениями «некомпетентность», «беспомощность», «действия, дестабилизирующие коллектив», «нарушение существующего законодательства», «игнорирование приказов министра». Приведены и цифры, полезные любителям рассуждений о том, кто кого «кушает»: за 1990 – 1991 гг. из оркестра ушло одиннадцать ведущих музыкантов.

Но министры менялись, как в калейдоскопе, оставляя конфликтную ситуацию последующему руководству. А И.Блажков оставался, умело создавая себе имидж непогрешимого и незаменимого.

В феврале 1993 г. на общем собрании оркестра музыканты категорически отказались работать с таким художественным руководителем. С тех пор худсовет составлял планы, администраторы обеспечивали их организацию, проходили концерты с дирижерами-гастролерами и приглашенными на концерт-другой. И никто не обращал внимания на отсутствие за дирижерским пультом И.Блажкова.

Скандалы прекратились, ибо художественный руководитель с удовольствием сократил свой объем творческой деятельности до аккуратного посещения кассы – разумеется, в дни зарплаты. И так – свыше двух лет. Первым серьезно занялся проблемой в оркестре министр И.Дзюба, а после его ухода М.Яковина довел ее до логического завершения – с помощью работников управления музыкальных искусств. Но «Игорь Блажков – персонаж мифа», тут мы с Е.Зинькевич не спорим. И ныне, достигнув пенсионного возраста, он использует свой досуг для выяснения отношений с оркестром через суд.

Несколько слов о Теодоре Кучаре. Не стоит комментировать его несколько шутовскую, но неудачную фразу в интервью, за которую радостно уцепилась бдительная Е.Зинькевич. Приведем несколько фактов о его работе. Успешные (есть отзывы в печати) выступления на гастролях в Гонконге, Испании. Триумфальный итог концертов в городах Австралии, после которых глава Фундации украиноведческих студий Австралии доктор В.Мотыка опубликовал обращение к Президенту Украины Л.Кучме. Он оценил выступления национального симфонического не только как событие в культурной жизни Австралии, но и как своеобразное представление общественности независимого государства Украина, повысившее интерес к ней влиятельных кругов страны. Это принесет пользу построению австралийско-украинских отношений, заключает автор. Это и есть таинственная «большая игра» Т.Кучара, в которую активно включился оркестр: добиваться успеха и признания. Игра, близкая сердцу каждого артиста.

За границей Т.Кучар – великолепный организатор и уважаемый дирижер. В Киеве он также повел себя очень активно: изучал концертную жизнь столицы, искал помещения для концертов, предлагал, находил спонсоров, посещал высокое и не очень руководство. Его внимательно слушали – американец все-таки. Вежливо поддакивали. Иногда что-то обещали. Но в итоге все же оказалось, что он – генеральный директор и художественный руководитель оркестра без собственного помещения для репетиций, без зала для концертной деятельности и, как это теперь принято, без заработной платы. Естественно, энтузиазм его иссякает, и это кое-кого радует. Нас – нет.

Принципиальной нам кажется и такая деталь. Мы гордимся высокой оценкой наших записей, издаваемых фирмой «MARCO POLO», и были рады, что компакт-диски с произведениями Е.Станковича увеличили интерес зарубежных музыковедов к его творчеству. Прежде, чем доверить нам запись своих сочинений, композитор посетил концерты Национального симфонического, побеседовал с оркестрантами, а о дирижере уважительно отозвался в печати. В статье же он занесен в списки возмущенных протестантов против, надо полагать, Теодора Кучара как дирижера. Неужели Е.Станкович мог позволить Е.Зинькевич манипулировать своим именем и представлять себя таким хамелеоном?

И еще одно. Мы еще не решили, будем ли привлекать к судебной ответственности профессора Е.Зинькевич. Ведь в наше сложное время зарплату задерживают и профессорам. Но хотим напомнить любителям комиссий по заочному решению судеб творческих коллективов, что положение о нашем оркестре начинается так: «Национальный симфонический оркестр Украины является особо ценным объектом национального культурного наследия украинского народа». А не полигоном для интриг и демонстраций чьих бы то ни было амбиций.

Материал в еженедельник «Зеркало недели» подписан по поручению коллектива Национального Академического симфонического оркестра Украины представителями оркестра, членами профсоюзного комитета и членами Художественного совета:

Давиденко Виктор  
 Заболотный Петр  
 Федченко Владимир  
 Черниговский Виктор  
 Колокольников Владимир  
 Майданюк Александр  
 Марухно Валентин  
 Росул Вера  
 Бутко Тарас  
 Бардина Елена  
 Кот Геннадий  
 Павлов Геннадий  
 Полтавец Елена  
 Чайкин Михаил

*Зеркало недели – №47, 22 – 29 ноября 1996*

Приклад №12

### **Валентин Сильвестров**

#### ***Факты без мифов***

Верить надо фактам и мнению профессионалов. И я как профессионал заявляю: Игорь Блажков – выдающийся музыкант, выдающийся дирижер. Он – один из инициаторов новой музыки не только в Украине, но и во всем бывшем СССР. Той новой музыки, которая властями воспринималась как идеологическая диверсия. Да, ни Блажков, ни Грабовский, ни я, ни все другие, с кем мы проходили наши «университеты» (а их «нервом» и был Блажков), не были политиками. Это сами власти приписывали нам политику. Но разве не знает кандидат физико-математических наук Максим Стриха, что свобода мысли и творчества тогда, мягко говоря, не приветствовалась? Наверное, все же подозревает. Но, как видно, понятия не имеет, что подобное происходило не только в литературе, но и в музыке.

Конечно, легче всего (как это сделал в статье мастер спорта Андрей Кочур) свалить в одну кучу конец 1950-х, 60-е, 70-е годы, сравнять их и под общим наименованием «те годы» изобразить как сплошное музыкальное благоденствие. То, что в «те годы» продавались книги о Дебюсси и Стравинском, записи Малера и Р. Штрауса, и было результатом работы Блажкова и таких, как он. Это И. Блажков (будучи еще студентом) едва ли не первый в СССР написал Стравинскому (как раз в связи с тем, что хотел его исполнять, а ему запрещали - вплоть до угрозы исключения из консерватории). И (чудо!) письмо дошло, Стравинский

ответил, и началась многолетняя переписка. А когда Стравинский приехал в СССР, его слова были: где Блажков? Власти вынуждены были вызвать Блажкова, и престарелый мастер кинулся к нему, как к родному. Это что – миф? Это Блажков первый (а был 1958-й или 59-й год) исполнил в Киеве Стравинского. Тоже миф? Он первый познакомил слушателей (не только Киева, но и Ленинграда) с произведениями Шенберга, Веберна, с творчеством многих украинских композиторов. Это же не мифы! Это была реальная деятельность! Так что, скорее, у авторов статьи «мифологическое» сознание: слишком однобоко представляют они процессы тех лет, сводя их исключительно к литературе. Да ведь и в музыке кое-что было (а у художников? – ще страшнее!). Это был круг людей, которые не были диссидентами в политическом смысле. Они делали Культуру, но другую, не вписывающуюся в советские регламенты. И платили, кстати, за это искалеченными судьбами. Блажков не «публичный скандал» устроил высокому гостю (как пишет математик М. Стриха). Он крикнул: «Кончайте свой доклад» члену ЦК, выступление которого (с прозрачными намеками на недавние чешские события) было по сути политическим доносом. В этом поступке мы, как и г-н Стриха, не видели крамолы – ее учуяли власти. Их реакция была адекватна не поступку Блажкова, а тому страху, который внушало режиму всякое свободное проявление мысли: нас – друзей Блажкова – исключили из Союза композиторов (без права издаваться и исполняться). Его – потребовали уволить. Полгода не давали ему работать. Оркестр (Киевский камерный) простаивал. Отстоял Блажкова Н.Кондратюк (тогда – секретарь парторганизации Укрконцерта, спасибо ему!).

Это только один факт. А их было много. Был 1963-й – с бесчеловечными санкциями. Был 1968-й, когда Фурцева приказала уволить Блажкова из Ленинградского симфонического. И за что? – за исполнение «чуждой советскому человеку» музыки. Это были композиторы, ныне широко признанные в мире: Э. Денисов, А. Волконский, А. Шнитке, Н. Каретников, Л. Грабовский. Концерты были блестящие, они до сих пор вспоминаются. А по филармониям распространялось негласное министерское распоряжение – не давать Блажкову выступлений!

Почему на него сыпались удары? Да потому, что он был фигурой – и очень авторитетной. То, что наша современная музыка не провинциальна и имеет высокий уровень, вполне соотносимый с западным, – во многом заслуга И. Блажкова. Он начал играть новейшую музыку, когда другие наши дирижеры (даже выдающиеся) просто не знали, **как** это делать: это была новая нотная графика, новые отношения со временем, новые формы дирижирования (не стандартное тактирование). Наконец, надо было понять **смысл** этой музыки. Это все внедрял в наше искусство Блажков. Знают ли об этом авторы статьи, заявляя, что Блажков – это миф? Точно так же можно сказать, что роль Балакирева в Могучей кучке – это миф, выдуманный музыковедами. Но без Балакирева не было бы ни Мусоргского, ни Римского-Корсакова...

«Дирижер и оркестр» – проблема вечная. Дирижер – беззащитен перед оркестром. Мировая история знает массу примеров «выведения из себя» дирижера оркестрантами. Самый простой способ: дирижер делает замечание – оркестранты не реагируют. Он еще и еще раз – с тем же успехом. Дирижер не выдерживает, добавляет крепкое слово. А они: «вот видите, какой он грубый». Так было и с Турчаком. А как поступали с Рахлиным! С Глушенко! Во всем мире дирижер и оркестр часто приходят к конфликтам. Бывают они и у посредственных дирижеров (при этом не всегда только оркестр виноват), но не «скандальных» великих дирижеров (чтоб уж такой был душка!) трудно найти. Каким деспотом был Е.Мравинский! Оркестранты боялись его, как огня. Если он приходил на репетицию и там кто-то шутя или случайно ударял по литаврам, он заявлял: «Репетиция окончена – литавра расстроена». Литавра! А Тосканини? – это же стихийное бедствие! А постоянные скандалы оркестра с Малером?! А Фуртвенглер! А что было бы, если б эти прославленные мастера попали в разболтанный оркестр? Они же работали с отлаженными оркестрами - и то скандалили! Однако, оценивая дирижера, мы не конфликты вспоминаем, а **дело**. Что было сделано до конфликта. Что сделал Рахлин до того, как его «ушли»? Это же высочайший уровень был! А то, что сделал Блажков? Это тоже высочайший уровень – и в



Киеве, и в Ленинграде. Это могут подтвердить и композиторы, и публика, которая рвалась на концерты. Кто сейчас рвется? Сейчас публика случайна, утрачено все это...

Блажков принял нынешний Национальный оркестр в трудных условиях. Сам по себе оркестр может состоять из замечательных музыкантов, но если в нем давно нет групповых репетиций, нет ансамбля – он разболтан, он болен. Чтобы довести его до идеального состояния, сделать из него драгоценный «инструмент», на котором можно играть, нужна тяжкая, кропотливая работа. А это, конечно, нудно. Интересно, чтоб сразу музыка! А Блажкову нужна чистота интонации, нужен ансамбль... Скучно! Но кто эти люди, кому «нудно» на репетициях? Может быть, им не стоит играть в оркестре? Ведь кому-то и Бах нуден. Каждый исполнитель, если он не случайный человек в музыке, знает, как приходится часами отрабатывать какой-нибудь штрих или пассаж: нудно, но **нужно**.

Отсутствие черновой работы, которая пристала концертирующему коллективу, постоянная занятость на записях в кино, где оркестр ориентирован на другое (дефицит времени, надо быстро ухватить текст, уровень отношения к музыке, к ансамблю там другой), сказались на качестве исполнения. Оркестр, конечно, вынужденно оказался в таких условиях: музыкантам просто нужно было зарабатывать, а в кино больше платят. Но возникла привычка – не работать, не оттачивать детали, а быстро «хватать текст». Это может быть хорошо для Гонконга, но мало, чтобы называться «национальным достоянием». Если рояль расстроен – поможет ли ему гордое звание «национального достояния»? Все равно нужен ремонт. Так и оркестр – нуждается в «настройке». Такому оркестру, на мой взгляд, как раз и нужен руководитель деспотического типа. Пусть оркестранты попробуют, потерпят деспотизм своего руководителя – тогда они действительно смогут выйти на мировой уровень и записываться не на фирме «Марко Поло» (это не предмет гордости, такую фирму на Западе совершенно никто не знает), а на лучших звукозаписывающих фирмах Лондона, Парижа, Берлина.

У меня впечатление, что игра, которая затеяна вокруг Блажкова, – нечистая. Кто-то тут делает свое черное дело. Примешивают сплетни, ложь, смеют даже заявлять, что у Блажкова нет слуха, что он партитуры не знает – и это о музыканте, высоко ценимом такими выдающимися личностями, как Стравинский, Лятошинский, Шостакович, Мравинский, Рождественский. Почему экспертами здесь выступают поэты-математики и боксеры – коллекционеры пластинок? Неприлично все это! Обратитесь к профессионалам, к композиторам, которых Блажков играл, – А. Волконскому, Л. Грабовскому, В. Бибику, В. Загорцеву, Л. Колодубу, Е. Станковичу, И. Карабицу. Они подтвердят, что Блажков не просто великолепный дирижер, а Музыкант, который понимает всю духовную проблематику музыки – в ее связях с жизнью, с поэзией, с религией, с культурой в целом. Он все это знает, все чувствует. А ведь это и есть именно те (редкие!) качества, которые требуются не просто от дирижера, а от художественного руководителя оркестра.

*Зеркало недели, 1997. № 9, 28 февраля – 6 марта*

Приклад №13

**Андрей Кочур**

***Факты и мифы – не одно и то же***

Вступление в полемику с Национальным симфоническим оркестром Украины нового действующего лица – композитора Валентина Сильвестрова, выступившего в защиту дирижера Игоря Блажкова, началось с энергичного заявления: «Верить надо фактам и мнению профессионалов» («ЗН» от 1.03.97). Опробуем этот несколько тривиальный тезис в деле.

Начнем с фактов. И в кабинетах бывшего Минкультуры Украины, и в суде Игорь Блажков считал фактами заявления о своей значимости и поношение всех с этим несогласных, а также американского дирижера Теодора Кучара, назначенного генеральным директором-художественным руководителем НСО. Затем, не без умысла повлиять на суд, те же тезисы были «озвучены» от имени сторонницы дирижера («ЗН» от 3.08.96).

Ответ музыкантов («ЗН» от 23.11.96) содержал несколько иную оценку деятельности истца, причем все тезисы – о резком снижении эффективности работы НСО, постоянных конфликтах и склоках, скандалах с гастролерами и своими музыкантами, грубости дирижера были подтверждены документально и свидетельскими показаниями.

В суде подобных фактов было приведено гораздо больше, чем в газетной статье. Сопоставление такой аргументации с утверждениями истца было не в его пользу, и беспрецедентная в мировой практике попытка утверждения дирижерского авторитета не в концертном, а в судебном зале не состоялась. Казалось бы, вопрос исчерпан. Ан нет – опять звучит тема о «выдающемся» музыканте и дирижере с теми же вариациями.

Да, Игорь Блажков написал письмо в США к Игорю Стравинскому. Но почему оно дошло чудом? Дошло оно потому, что официальное отношение идеологического руководства к известному всему миру композитору, русскому патриоту, активно поддерживавшему СССР в годы войны с фашистской Германией, было сформировано задолго до героического письма к нему Игоря Блажкова. Разумеется, Стравинского упрекали в «чуждых влияниях», увлечении «крайними течениями» и пр., но тут же объясняли все это средой формирования композитора и его оторванностью от социалистической родины.

Да, Игорь Блажков выступал в поддержку новых исканий в музыке. Но этот факт не определяет масштабы творческого дарования дирижера и его место в искусстве. В этот же исторический промежуток времени дирижер Геннадий Рождественский сделал несравнимо больше – и как теоретик, популяризатор музыки, и как ее исполнитель. Он всегда знал себе цену, но утверждался в искусстве не скандалами, а делом.

В вопросе о приобщении к «шестидесятникам» позиция Максима Стрихи, которого г-н Сильвестров, видимо, в ругательных целях обзывает «математиком», выглядит вполне убедительной. Органы, контролировавшие умонастроения в советском обществе, были достаточно квалифицированы, чтобы отличить носителей опасных, с их точки зрения, идей от сторонников новых музыкальных веяний и нарушителей общественного спокойствия. Первым предназначались обыски, слежка, аресты, ссылки. Вторые были «неудобны» для руководителей учреждений и общественных организаций, подрывали их авторитет и портили репутацию. Это и влекло за собой осуждения на собраниях, исключения и прочие меры. Неужели сложно уловить тут разницу?

Хотелось бы затронуть еще несколько вопросов – из познавательных соображений. Первый – о взаимоотношениях дирижера и оркестра, об обязательности конфликтов между ними. Действительно, Артуро Тосканини давал волю своему неумному и горячему итальянскому темпераменту. Однажды он на репетиции, рассердившись, бросил на пол свои часы и наступил на них ногой. И немедленно получил от заботливой администрации пачку часов-штамповок с надписью: «для репетиций».

Игорь Блажков, как рассказывают оркестранты, широко использовал опыт великого итальянца в своей практике: и ногами топал, и обзывал их (не будем уточнять, какими словами), и с репетиций уходил. Более того, он продвинулся дальше: вместо часов использовал для швыряния оркестрантку, а уж приемы спортивных единоборств для выяснения творческих вопросов применял почаще, чем депутаты нашей Верховной Рады.

Но Артуро Тосканини, помимо вспыльчивости, отличался фанатичной преданностью музыке и такой же требовательностью к самому себе. Он был честен и принципиален, доброжелателен и внимателен к людям, и его величие как личности не перепутаешь с манией величия. И тем не менее познакомим читателей с мнением опять-таки очень известного французского дирижера Игоря Маркевича. «Тип дирижера-диктатора, модный когда-то, постепенно исчез, чтобы уступить место подлинному руководителю, координирующему усилия всего коллектива, стремящемуся с наибольшей эффективностью добиться наилучших результатов. Вот почему я думаю, что будь Тосканини молодым в наши дни, он должен был бы вести себя с оркестром совершенно иначе, чем пятьдесят лет тому назад. Его знаменитые, ставшие легендарными вспышки гнева были бы теперь совершенно невозможны, и, по всей вероятности, их единственным результатом явился бы отказ оркестрантов играть с ним. Учитывая прогресс в развитии почти всех оркестровых музыкантов, нет ничего

удивительного в том, что они рассчитывают на вежливое обращение». Добавим, что писал эту статью Маркевич еще в 60-х годах.

Но, может быть, демократический стиль общения с оркестром – это не для музыкантов, сформированных в авторитарном обществе? Вовсе нет. В прошлом году коллектив Национальной оперы Украины проводил в последний путь дирижера Олега Рябова, чье сердце перестало биться на репетиции, во время исполнения молитвы в «Сельской чести» Масканы. Трогательными, искренними были прощальные слова музыкантов, артистов оперы и балета об этом строгом, но предельно корректном в общении с людьми человеке. Творческое кредо Олега Рябова звучало так: «Если стремишься к общей цели с коллективом – не выбирай путь конфликтов и разборок. Ищи взаимопонимания». Что ж, не всем это, как видим, дано.

Непонятно раздражение вначале Игоря Блажкова, а затем талантливого и уважаемого мною композитора Валентина Сильвестрова по поводу того, что в, так сказать, музыкальные сюжеты вмешиваются не «специалисты», а писатель, он же кандидат математических наук Максим Стриха и мастер спорта, он же кандидат педагогических наук и журналист – автор этих строк. Оказывается, о музыке можно судить только музыкантам. Что ж, предложим Валентину Сильвестрову проделать такой эксперимент: снабдить какой-либо свой концерт объявлением: «Вход по предъявлению билетов члена Союза композиторов и дипломов о музыкальном образовании». У вас хватит фантазии представить себе зрительный зал, забитый композиторами и профессиональными музыкантами, господин Сильвестров? Да еще имеющими однозначное мнение по поводу вашей музыки? Всегда ли вас понимали и принимали специалисты?

Извините еще за одну цитату, но принадлежит она уж очень известному специалисту, дирижеру Шарлю Мюншу, гастролировавшему в СССР с Бостонским симфоническим оркестром в 1956 году: «...именно публика пишет нашу историю, называет шедевры и великих дирижеров... Есть только один верный, определенный и эффективный путь сохранить ее расположение – отдаваться своему искусству искренно и радостно и любить музыку больше всего на свете». Так вот, мы с Максимом Стрихой принадлежим к той части публики, которая собирает фонотеки, ходит в оперу и на концерты, дружит с композиторами, дирижерами и музыкантами. А потому – имеет свое мнение. И опровергать его с позиции «а ты кто такой?» – неуместно и недостойно.

*Зеркало недели, 1997. №19, 16–23 мая*

Приклад №14

**Леся Ланцуга**

*У полоні художника*<sup>33</sup>

Композитор Валентин Сильвестров належить до тих вибраних, які творять нас – наші слух і бачення меж музичного, естетику і етику, а тим самим – і наш час, що потрапляє «у полон до Художника». У кожного, напевно, є свій Сильвестров, як є свій Бах чи Шопен. По-різному сприймаючи, відчуваючи, розуміючи його музику, ніби самі формуємо її образ, виділяючи найважливіше, найцінніше. Ті ж з нас, що оточують композитора у житті, – друзі, близькі, знайомі – на перший же поклик відгукнулися і з особливими трепетом, хвилюванням розкривали образ Особистості і Митця, дозволяючи і нам, непосвяченим, ще ближче пізнати одного з найвидатніших творців доби...

(...)

**Володимир ЗАГОРЦЕВ, композитор:**

Творчість Валентина Загорцева вважаю масштабним пластом високоінтелектуальної думки в культурі. Це глибоке переконання ґрунтується на особистому спілкуванні, на знанні його музики. Відчуваю особливу радість, що доля подарувала зустріч з ним, яка вплинула і

<sup>33</sup> Фрагменти публікації.

на мене як на композитора. Приналежність до високої культури, безумовно, передбачає високу моральність, що в усі часи нашого знайомства була притаманна Валентині Сильвестрову.

Знаю його ще з 1962 року, коли вступив до класу Бориса Лятошинського. Валентин, тоді ще студент п'ятого курсу, саме завершував Першу симфонію. Відтоді почалося наше спільне пізнання сучасної музики – Шенберга, Веберна, Стравінського. Зустрічі проходили вдома у Валентина регулярно щочетверга протягом багатьох років. Ми показували один одному фрагменти своїх творів, написані за тиждень. Це був щасливий час, коли ніхто і не думав про музичну кар'єру, дбав лише про виконання. А нам постійно перешкоджали. Так, на одному із засідань Спілки композиторів, викладач консерваторії Єфремова обурено вигукнула: «Один – медитує (про Валентина Сильвестрова), а інший на основі українських народних пісень пише додекафонну симфонію...».

Коли Ігорю Блажкову вдалося у 1965 році організувати виконання «Спектрів» Сильвестрова у Ленінграді, я поїхав разом з ним. Був колосальний успіх, який усіх, як і мене, приголомшив. З цим містом пов'язана ще одна знаменна подія – приїзд П'єра Булеза. Зустріч із ним, присутність на репетиціях вплинули на нас надзвичайно. Так само важливими стали знайомства із лєнінградцями Сергієм Слоні́мським, Борисом Тищенком, москвичами Едісоном Денисовим, Альфредом Шнітке, Андрієм Волконським.

З часом музика Валентина Сильвестрова з тріумфом почала виконуватись на Заході. Це стимулювало і нас...

Ще марксист Енгельс зауважив, що найбільш трудомісткий процес – написання музики. Сильвестров щедро наділений тією якістю, яка завжди супроводжує великий талант, – неймовірною працелюбністю.

Як у кожній дружбі, у нас були і періоди прохолоди, зокрема, коли я розкритикував його «Тихі пісні». Вони здалися мені спершу надто довгими, цілком непотрібними. А ось недавно сказав, Валентину Васильовичу, що, мабуть, кожен композитор повинен написати свої «Тихі пісні»...

Послухав його кантату на вірші Шевченка і Скрипковий концерт. Це вершини у нашій музичній культурі, а Сильвестров – її не псевдо, а справжній геній...

(...)

### **Вірко БАЛЕЙ, композитор, диригент:**

Валентин Сильвестров – індивідуальність, при цьому належить до відомої у світі стильової течії. Його музика відрізняється медитативністю, що означає часткове конструктивне спрощення, часто уповільнення. За визначенням самого композитора – це метамузика. Хоча думка певною мірою позбавлена сенсу, бо ж як музика може бути поза музика?

Творчість В.Сильвестрова останніх п'ятнадцяти – двадцяти років – заперечення авангарду. Дещо парадоксально, але нині він є таким тому, що був раніше авангардистом. Якщо схематизувати, то більшість творів композитора починається ніби з вибуху, що спричиняє боротьбу, яка завершується примиренням. У кінці залишається пам'ять, іноді – недосконала. Початкова атональність часто долається.

Чим приваблює музика Валентина Сильвестрова? Насамперед – темброво-акустичною привабливістю, вишуканою барвистою палітрою. Важливо й те, що вона цікава для слухацького сприйняття, причому в кожному своєму звуці. Загалом Валентин Сильвестров багато експериментує у сфері сонорики, постійно шукає нові звучання. Він – колосально обізнаний митець, сказати б, композитор-інтелектуал. Особливого шарму йому надає несподіване поєднання правдивості, щирості музичного вислову і його винятковості, езотеричності.

Певно, виконувати В.Сильвестрова – важко, його музика вельми конкретизована щодо звукової реалізації. Тож вимагає від інтерпретатора максимальної концентрації, багато зусиль, щоб її зрозуміти, досягнути.

Валентин Сильвестров за своєю природою обдарований – лірик. Він – прекрасний симфоніст і чудовий вокальний композитор, його стиль вирізняє особлива чутливість до

слова. Валентин і сам володіє цим хистом, висловлюється цікаво, унікально, іноді дивовижно. Вражає й те, що він і досі зберігає якусь дитячу наївність.

(...)

*Музика, 1997. №5*

Приклад №15

**Елена Дьячкова**

***Сильвестров – имя 60-х***

Если бы какой-нибудь демиург задумал превратить нашу жизнь в музыкальную композицию, то эпоха 60-х прозвучала бы в ней громко и бурно: взрывы, шумные процессы, травля, днем речевые лавины «за», ночью голоса «против». Имена шестидесятников – это имена действительно громкие, поэтому боролись с ним молчанием.

Имя украинского композитора-шестидесятника Валентина Сильвестрова, так же как имена его сверстников, А.Шнитке, В.Высоцкого, А.Тарковского, произносилось и в полный голос, и шепотом. Сегодня оно звучит по всему миру, хотя сильвестровскую музыку неименно определяют как музыку тишины, медитации, погружения в Вечность.

30-го сентября Валентину Сильвестрову исполнилось 60 лет.

Человек 60-х – одна из увлекательнейших социальных загадок нашей эпохи. Шестидесятники, казалось, все делали по правилам. Правительство стало порицать сталинизм и связанные с ним нарушения в конституции – шестидесятники взяли за изучения законодательства и активно протестовали против какого бы то ни было проявления культа личности. Они категорически отказывались от двухсмысленностей и лицемерия, которые навязывала обществу власть.

Вот с такого же отказа, а точнее с сознательно «буквального» чтения жизни начал свой творческий путь и Валентин Сильвестров. Киевскую консерваторию он заканчивал дважды. На первый выпускной экзамен в 1963 году он представил свою Первую симфонию. В этом произведении было ощутимо влияние музыки Игоря Стравинского и одного из основоположников додекафонной техники – Арнольда Шенберга. Стиль сильвестровской дипломной работы резко контрастировал с официальной музыкой времен Сталина и это, казалось бы, должно было вызвать одобрение. Но не тут-то было. Как отмечают П.Вайль и А.Генис, авторы книги «60-е. Мир советского человека», Сталин и его правление действительно были объявлены «плохими», но прежние язык, мышление и стиль жизни были вне критики и обсуждений. Шестидесятники это чувствовали. Одной из форм протеста был выбор новых форм выражения в искусстве. Дипломная симфония Валентина Сильвестрова в этом контексте достаточно ясно заявляла о нравственной оппозиции автора социальному укладу.

Выпускной экзамен приобрел естественный для судьбы шестидесятника оттенок судебного разбирательства. О помиловании, естественно, не могло быть и речи. «Буржуазные» техники письма, такие как политональность, додекафония, пуантилизм – не были предусмотрены консерваторской программой (кстати, положение дел не изменилось и по сей день), и, следовательно, не могли быть представлены на аттестацию профессиональной советской комиссии. Валентин Сильвестров и в этом случае поступил так же, как поступали диссиденты на процессах – он избрал тактику «разговора на языке противника». Через год была написана вторая дипломная работа виртуозно выполненная в традиционной технике «Классическая увертюра». Защита оказалась не компромиссом, но доказательством профессиональной несостоятельности судебно-экзаменационной комиссии.

В скором времени после окончания консерватории к Валентину Сильвестрову приходит известность за рубежом. В 1967 г. он становится лауреатом международной премии им.С.Кусевицкого (США), в 1970 ему присуждают премию на международном конкурсе Gaudeamus (Нидерланды). Многие произведения композитора впервые прозвучали в зарубежных концертных залах. Все это не способствовало созданию благонадежной репутации и не сулило Сильвестрову благополучной творческой перспективы.

Впрочем, для Валентина Сильвестрова конфликт с официальными музыкальными кругами был чем-то изначально естественным. В этом он близок к дессидентам. Ведь, по замечания П.Вайля и А.Гениса, «целью дессиденства было средство – свободное поведение, создание прецедента, формирование общественного мнения».

Валентина Сильвестрова долго не принимали в Союз композиторов, а когда приняли, то вскоре исключили. На украинском молодежном пленуме группа молодых музыкантов (в их числе был и Валентин Сильвестров) покинула зал в знак протеста против политизированных обвинений в адрес киевских авангардистов. Музыканты-шестидесятники противопоставляли Союзу композиторов свои ценности, и в первую очередь наивысшую ценность интеллигенции – дружескую взаимоподдержку. Впрочем, подобные ситуации были типичны и для художников, поэтов, писателей, артистов той поры. Восстановление же Валентина Сильвестрова в Союзе композиторов состоялось примерно через три года благодаря вмешательству Д.Шостаковича и А.Хачатуряна.

60-е стали для многих людей искусства серьезным испытанием. Иногда творчество убивал страх. Иногда жизнь человека как художника прекращалась с первой эстетической уступкой, с первой ложью своему творческому «я». Шестидесятников подстерегали и другие опасности. Например, отход от принципа личной ответственности. Пока композитор решает сам и только сам, в какой технике ему писать, он свободен. Когда же он становится частью некоего ряда, будь то противопоставление себя государству, или виденье себя как звена в ряду единомышленников, он незаметным образом лишается и свободы. Крах коммунизма стал трагедией не только для пенсионеров, но и многих людей искусства. Их творчество неожиданно потеряло смысл, потому что поневоле оказалось «в законе».

Валентин Сильвестров с достоинством прошел испытания шестидесятых. Возможно, потому что у него была великолепная школа. Эта школа – общение с учителем Борисом Лятошинским. Сильвестров вспоминает, что как-то принес на урок произведение, написанное в авангардной технике. Лятошинский с ним внимательно ознакомился. Он не ругал и не хвалил то, что было написано, лишь только спросил: «А вам самим действительно нравится такая музыка?». Вопрос учителя не требовал ответа тот час же. Лятошинский просто лишний раз попросил ученика заглянуть в себя и прислушаться. Сильвестров выполнил и это задание. Так после авангардистских «Эсхатофонии», «Спектров», «Проекций» появились «Тихие песни», «Лесная музыка», «Ода соловью», «Постлюдии», «Медитация», «Мета-музыка». Язык этих произведений напоминает магический кристалл, грани которого образованы наиболее совершенными интонациями музыкальной истории: здесь и эхо произведений романтиков, и славянский романс, и созвучия XX столетия...

В своей новой музыке Сильвестров преодолел «шестидесятничество» и пошел дальше, разрушая основополагающие мифы соцреализма. Ключевым в творчестве композитора стал жанр постлюдии. Постлюдия – это смерть и зарождение новой жизни одновременно. Сильвестровские постлюдии находятся вне повседневного информационного потока. В этом потоке событием считается только то, что можно назвать и пересказать, и на оборот – только то, что названо, является событием. Перечисление предполагает отбор событий, их иерархию. Музыка же Валентина Сильвестрова заставляет вслушиваться в каждое мгновение жизни, проживать его со всевозможной полнотой. Отсюда в произведениях композитора появляется ощущение самоценности времени. Часто слушатели передают это ощущение словом «медитативность». Время в музыке Сильвестрова не тождественно движению к конкретным событиям. Для Сильвестрова важно то, что происходит в настоящем. Через настоящее происходит приобщение к вечности, признается гармония Вселенной в целом.

Сильвестров своей музыкой изменяет наше сознание. Не потому ли так трудно о ней говорить?

Сильвестров неоднократно выдвигался на Шевченковскую премию, но не был ее удостоен. В странах ближнего и дальнего зарубежья происходят фестивали музыки Валентина Сильвестрова, а в Украине его музыка практически не известна. (Проигрывание нескольких произведений через внушительные временные промежутки не в счет).

Композиції Сильвестрова не издаються, хоча їх видання вповне могли б приносити прибуль. Музика не записується. І стоїть ли після всього цього удивлятися всевозможним курьезам, зв'язаним з іменем Валентина Сильвестрова. Так, в одному буклеті поряд з фамилією композитора по недорозумінню стояло «США», а на зарубіжному фестивалі гарячо убедили українського музиковеда в тому, що там буде звучати не «ваш Сильвестров, а той, другий, всемирно відомий»...

Безумовно, історія расставит все по своїм місцям. Но стоїть ли ждати так довго? Музика Валентина Сильвестрова пропонує погрузитися в наші дні...

*Правда України, 1997. 30 вересня*

Приклад №16

### **Ніна Герасимова-Персидська**

#### ***Музика тиші***

Однією з найхарактерніших ознак кінця нашого тисячоліття є подолання земних меж. Вперше людина стоїть сам на сам перед Всесвітом, вперше з такою силою відчувається «людиновимірність» земного життя, з одного боку, і незбагненні масштаби космосу – з іншого. Протиставлення цих світів проявляється у зіставленні тиші й звучання, що його людина інтуїтивно відкрила саме в музиці. Адже тільки на Землі з її атмосферною оболонкою звук є невід'ємною частиною життя, за її межами панує вічна тиша, в якій вибухають нові зірки і галактики, навіть Великий Вибух – початок Всесвіту – був нечутним. Звук існує тільки у нас для нас. Певно саме становлення людини як такої було освоєнням, «приборканням» і новим, художнім творенням звуку – аж до величних будівель музичного мистецтва. З часом неухильний і все більш прискорений розвиток «звукового компоненту» призвів до жахаючої експансії шуму, нині все агресивнішого, інколи (навіть у музиці) тяжіючого до хаосу.

Могутні адаптивні сили культури, прагнучи відновлення балансу, почали виробляти «антитіла». Це прагнення певною мірою виникає на підсвідомому рівні, ймовірно, цим можна пояснити феномен виникнення «музики тиші», хоч, звичайно, у кожного митця є свої внутрішні стимули і концепції. Так, «Тиха музика» В.Сильвестрова виростає із глибокого заперечення домінуючої попередньої парадигми. Ментальності композитора є абсолютно чужі авторитарність, будь-який пафос сили, що може перерости у насильство. Звідси складається ситуація «заперечення» за багатьма параметрами. Можна було б побудувати опозиційні ряди, одному з яких притаманні типові риси музики нового часу, а другому протилежні. Найсильніше це відчувається в самому розгортанні музики – її часовій перспективі.

Новий час утверджував таку концепцію музичного твору, за якої він характеризувався пульсуванням організуючого метру, векторністю, каузальністю, що особливо помітно в драматичній будові. Музичний перебіг визначається функціональною системою з опозицією «стійкість – нестійкість» (гармонія, ритм, формотворення). Накопичення нестійкості, особливо перед кульмінацією, «вивільнює» енергію і сильно впливає на слухача. Скажімо, величезний «передикт» у фіналі III фортепіанного концерту Рахманінова в своєму гарячковому, підганяючому ямбічному ритмі з такою силою втягує слухача до свого стихійного руху, що прискорюється дихання і пульс. У найширшому розумінні формула музики нового часу – ямб.

«Музика тиші», навпаки, є яскраво «трохеїчною». І це має глибокі засади та принципові наслідки. Твір першого типу, загалом є спрямованим у майбутнє – адже в цьому полягає сутність опозиції «стійкість – нестійкість» – що відбиває відповідний тип мислення та культурну парадигму. Згадаймо, наприклад, симфонії Бетховена, його увертюру «Егмонт» з їх прагненням до завершення, ствердженням конфліктної боротьби як мети, з їх переможними заключними акордами всього оркестру.

До здобутків Нового часу належить і такий феномен музичного твору, як *res facta*. Це твір авторський, з жорстко фіксованими умовами виконання, кристалічною формою, високо системний, насамперед, з чітко визначеними межами (анонсуючий початок і якнайсильніший

наголос на закінченні). Твір «трохеїчної концепції» має іншу конфігурацію: не ДО вершини, а ВІД неї, не «праворуч вгору», а «зверху ліворуч». Композитор послуговується цілим комплексом засобів, які, так би мовити, «заперечують» класичні. Щодо руху – не прискорення, а уповільнення, щодо звучання – «застрягання», притягнення, тобто не перехід, а перебування. У фактурі в'язне голос – рух гальмується і починає нагромаджуватись звукова піраміда. Отже, замість класичної лінії – звукова хмара, пульсуюча туманність. Відсутність векторності, розосередженість притаманні й часовому параметру: уповільнення, паузи. Тут годі було говорити про «стрілу часу».

У низці творів важко розпізнати момент закінчення: після, здавалося б, останньої крапки тиші – ще і ще раз доливає віддалений звук, майже нечутний відгомін. Таким чином, межа твору, що відокремлює його від «немузики» втрачає чіткість. Недарма в партитурах деяких авторів замість вписаних останніх звуків – хвиляста лінія і відсутність суто графічного кінця – вертикальної риски. Гадаю, не випадково в деяких мовах збігається сила звуку і сили руху як таких (наприклад, «Тихо, тихо Дунай воду несе»).

Для Сильвестрова тиша – поняття категорійне. Ще у 1974–1976 роках він створив великий цикл «Тихі пісні». Напружене вслухання, глибоке переживання, кожного моменту звучання – це певна естетика, що тяжіє до ледь вловимих нюансів, до легкого, м'якого, прозорого пензля. Тиша – це потенційне, ще не реалізоване звучання, і тим є подібним до вакууму. Тут мимоволі виникають паралелі щодо творів тих художників, щодо творів тих художників, де образи виникають з імлі, наприклад, білі фігури на білому тлі. Такі твори примушують затримуватись, сповільнюючи рух. Так створюється атмосфера заглиблення у твір та водночас у себе. У цьому є певний парадокс: чим глибше входимо в себе, тим ширші горизонти відкриваються, і ми, здається, відчуваємо, що внутрішній світ резонує із Всесвітом. Може найточніше це висловила Зінаїда Миркіна: «Приходить Бог в огні, и громе, но пребывает в тишине».

Нове світовідчуття відбите у зміні координат перебігу твору. Змінилася «точка зору». З доби Ренесансу не тільки у живописі, а й у музиці все сильніше стверджується пряма перспектива – як втілення ідеї антропоцентризму. Поступово музика все більшою мірою орієнтується на слухача, відносно якого вибудовуються акордові вертикалі, ближні і віддалені плани звучання груп (співаків, інструментів) і туті (всього складу виконавців), гра тембрів і гармонії, як гра світла й тіні. Так само на сприйняття слухача розраховані часові «простори» твору, на яких розгортається музичний перебіг, з гострими контрастами, конфліктними зіткненнями яскраво виліплених образів. «Емоційний рельєф» є надзвичайно контрастним – з вершинами і глибокими проваллями.

«Емоційний ландшафт» низки творів сучасної музики є врівноваженішим, нібито побачений не з площини земної поверхні, а здалека і згори. Тоді злагоджуються надто гострі контрасти і скороминущі деталі. «Людиновимірність» конфліктної драматургії замінюється на перебування в сфері узагальненого, довготривалого, «вічного» (зрозуміло, в масштабах століть). Прикладами першого типу є симфонії Чайковського, Шостаковича, з гострими зіткненнями, що захоплюють дух слухача могутньою силою прагнення до подолання конфлікту. Зразком іншого світовідчуття може бути П'ята симфонія Сильвестрова чи «Tabula rasa» Пярта, де всі поривання нікуди не ведуть і згасають, а найвищою насолодою є милування музичним висловом, який триває, тягнеться, розширюючись у просторі і відгомонах, що врешті решт зникають у далині.

Абсолютно зрозуміло, що перший тип драматургії з його нарощуванням енергії сприяє й наростанню сили звучання – аж до приголомшуючих кульмінаційних вибухів. Тобто знаком такої музики є відомий символ крещендо: < Для Сильвестрова ж типовою є зворотня форма знаку (ще й з нулем наприкінці) > 0 «Ліве» наголошення дає більшу вагомість минулому, аніж майбутньому. І справді, однією з характерних рис сучасної музики є тонке переживання минулого. У Пярта це Перотин Великий – майстер Школи Нотр Дам (XIII ст.), Гійом де Машо (XIV ст.). Сильвестрова ж надихають ніжні тіні Моцарта, Шуберта, викликаючи «ностальгічну» тиху музику. Відчуття «термінальності», кінця – на схилі епохи, тисячоліття – спонукає звернути погляд у минуле і охопити все багатство



європейської музичної культури як свою власність. Можливо взагалі минуле, пам'ять не можуть існувати інакше як у тиші. Завмирання, уповільнення свідчать про неможливість залишити ці прекрасні образи. Недарма так проникливо «проспівав» Сильвестров слова Ф.Тютчева: «продлись, продлись, очорование». Пам'ять про минулі музичні твори, їх постійна присутність розширює простір. Тут ми наближаємось до такого розширення часу, коли він стає відблиском Вічності – як одночасного перебування багатьох сутностей. У різних площинах уявного світу складається своєрідна ситуація: розтягування часу надає йому спатіальності, замість бігу площині утворюється сфера. Обидві категорії буття зливаються, прагнучи повернутися до первісного синкретичного стану – власне, до Вічності. Звичайно ж, це метафора, проте, гадаю, вона проливає світло на сутність розуміння і відчуття митцем світобудови – завжди інтуїтивне, завжди поза вербальне, що існує в художніх образах, через які прозираємо велику Таємницю.

*Art-Line, 1997. №9*

Приклад №17

**Светлана Мовчан**

***Такой свет и такая печаль***

(коллаж)

«После сего я взглянул, и вот, дверь отверта на небе, и прежний голос, который я слышал как звук трубы, говоривший со мною, сказал: «Взойди сюда, и покажу тебе, чему надлежит бть после сего...»

Откровение св.Иоанна Богослова, гл.4

...Если не думать о своей смерти, то жизнь так и останется не более,  
чем личным хаосом...

Карлос Кастанеда. Отдельная реальность

**...Мы должны пытаться жить в музыке, как Адам и Ева...**

**В.Сильвестров. Из интервью**

...Писать о Валентине Сильвестрове трудно. Может быть, потому, что в его творчестве нет много из того, что традиционно определяет лик европейского искусства: самовыражения и самолюбования, самообвинения и самоистязания, нет рассудочно-блистательной интеллектуальной игры, тончайшего лицедейства или откровенного эпатажа. Творчество Сильвестрова не предьявляет «неопласенных векселей» минувших эпохам и не бросает отчаянного вызова своему времени. Концепции его произведений не содержат в себе ни самоуверенного проповедничества, ни истеричной исповедальности, ни ядовитой иронии...

**Прежде чем упрекать другого в нечистоте, человек, тем более художник, должен очиститься сам. И тогда вокруг появится чистое пространство...**

**В.Сильвестров. Из интервью**

Хрустальный шар –  
Вот все, что я хочу,  
Чтоб был передо мной  
Большой хрустальный шар,  
Когда я думаю о людях.  
Исикава Токубоку

...И тем не менее эта удивительно просветленная, свободная от эмоционального эгоизма музыка связана с европейской культурой тем странным, глубинным прощальным

смыслом, который отличает отношение постскриптума – к письму, эпилога – к трагическому роману...

**...Мне захотелось написать нечто, не столько начинающееся, сколько отвечающее за что-то уже произнесенное...**

**В.Сильвестров. Из интервью**

...Его музыку часто сравнивают «с поэзией постлюдий», с тонким ароматом пушкинского «Мне грустно и легко, печаль моя светла». Этот поэтический взгляд лишен внутреннего отрицания рефлексии, вражды, но исполнен благословения: прощания с тем, что состоялось, и прощения того, что не сбылось...

**...В сущности, постлюдийность в моем понимании – определенное состояние культуры. Вся наша жизнь в известном смысле подобна прелюдии...**

**В.Сильвестров. Из интервью**

...Смерть (один из самых зловещих персонажей на подмостках европейской культуры) в мире, провозглашенном Сильвестровым, утрачивает опасную притягательность. Теряет значение итога, конца, фатального конца жизни, отрицающего ее цветение и смысл. Вопрос о смерти здесь, быть может, не ставится вообще – хотя разлит везде. Эта разлитость не имеет ничего общего с отравленностью и ужасом перед зияющей, алчно разверзающейся бездной. Мысль о смерти в этом мире избавлена от извечного саморазрушительного сладострастия – отождествлять ее, в лучшем случае, с небытием, в худшем – с гротескным, инфернальным подобием жизни. Здесь исчезает ощущение порога, за которым... судьба бессильна – сценарий утрачивает актуальность, и поэтому существование явлений вне противопоставления жизни и смерти пронизано ощущением гармонии, естественной как дыхание, и поэтому же – здесь нет места привычному *Dance macabre*, с ужасом, горечью, с улюлюканьем посылаемого пресытившейся эпохой вслед красоте, покидающий мир...

...Здесь, среди сорванных масок, позабытых ролей, книг, закапанных воском вечно чадающих идей, среди золотой пыли источенного времяточками бессмертия человечества, кончается нелепая погоня за красотой...

**А.Босенко. Реквием по нерожденной красоте**

...Европейский язык обрекший культуру на «интеллектуальную анархию» радикального многоязычия, в творчестве Сильвестрова обнаруживает поразительный универсализм, где каждое проявление языка – додекафония и тональность, кластер и консонанс – становится слагаемым музыкально-поэтической речи и априорно обладает «презумпцией совершенства» (Г.Гадамер). Здесь абсолютно равноценны звучание, и тишина, и пауза, и одинокий звук-свет-дыхание, возникающее из небытия и окруженные бесплотным вибрирующим ореолом, свечением, подобным леонардовскому «сфумато». Здесь все подчиняет слух неповторимому чуду рождения из молчания и чуду угасания, растворения в тишине...

**...Пауза – потребность в молчании...**

**В.Сильвестров. Из интервью**

**...Шум от дуновения, переходящей в звук (и наоборот)...**  
**Ремарка из партитуры В.Сильвестрова «Кантата на стихи Ф.Тютчева и А.Блока» для сопрано и камерного оркестра**

Красота – отчаянье человечества. Ей приносятся в жертву жизни, но она ускользает, чураясь всего мирского, оставляя человечеству лишь подобия, посмертные маски своего бытия...

А.Босенко. Реквием по нерожденной красоте

...В этом зыбком, изменчивом силвестровском мире с символами – застывшими изваяниями-интонациями – происходит нечто мистическое, они оживают, опровергая неизбежность старения символа на пути от замыслу к воплощению, знаку, и преобразуются, обнаруживая изначальный исток, смысл, данный правом рождения, возвращения из странничества: от безобразных временем, истерзанных, обесмысленных иронией слепков – к истокам утраченной красоты...

...Парацельс остался один. Но, прежде чем загасить лампу и опуститься в усталое кресло, он высыпал в горсть нежный пепел и тихо произнес какое-то слово...

Хорхе Луи Борхес. Роза Парацельса.

...Здесь все совершенно и оправдано: совлечение покровов – не мучительный донос на прошлое, но попытка обнажения оснований свершившегося с верой в то, что этим основанием была красота. В этом катарсическом акте – смысл существования мира, сотворенного Сильвестровым, где в частице и в целом – дыхание Бога, а значит, противостояние мира и сознания абсурдно. Трагические вопросы – первородный грех и неизбывное проклятие европейской культуры – лишь угадываются привычным к ощущению катастрофы сердцем. Быть может, поэтому в музыке Сильвестрова разлит такой свет – и такая печаль. В молитве во имя этого мира – откровенно о мире вознесенном, говорящем не апокалиптическим, но иным языком, языком апокатостасиса, византийским отзвуком-светом, эхом почти бестелесного призрака красоты – на исходе, на излете времени...

Светят слова  
прожитой жизнью,  
пройденным путем;  
ушла жизнь и пройден путь,  
светят слова светом слов

В.Ламах. Книга схем

...Когда нет больше времени, это и есть свершение времен. Когда дня больше нет – тогда свершен день. Поистине где должно свершится это рождение, там должно исчезнуть всякое время...

Мейстер Экхарт

...Любовь никогда не перестанет, хотя и пророчества прекратятся, и языки умолкнут, и знание упразднится. Ибо мы отчасти знаем и отчасти пророчествуем; когда же настанет совершенное, тогда то, что отчасти, прекратится...

I-е послание к коринфянам св. Апостола Павла, гл.13

В этом странном, дрящемся, **экстатически просветленном** состоянии мира уже нет разделения добра и зла, верха и низа. Здесь все – очарование, угасающее парение над, ощущение сопричастности к бесконечной гармонии пространств, миров, междумирий: и вечерний звон, и не вечерний свет, и щемящий малеровский «Ulright» – свет изначальный, и стынувшее скольжение падающего листа, навсегда обращенного в воспоминание, и завораживающая магия звучания мира, вознесенного воображением (пророчеством?) на острие тишины...

...И увидел я новое небо и новую землю; ибо прежнее небо и прежняя земля миновали...

Откровение св. Иоанна Богослова, гл.21

*Art-Line, 1997. №9*

Приклад №18

**Сергей Проскурня**

***Чувство Сильвестрова***

**Выдающемуся украинскому композитору исполнилось 65 лет**

*«Ля» гобоя. Камертон. Настройка оркестра...* Я не могу «размышлять» об этом человеке. Я не могу перевоплотиться в музыковеда (как шутили в нашем Черкасском музучилище – музыкаЕда). Понимаю, что было бы замечательно углубиться в анализ произведений Сильвестрова, каждую ноту его музыки сопоставить с судьбой и вписать в контекст... Не смог. Приглашение написать о нем вызвало неопишуемый восторг, но уж никак не искусствоведческую озабоченность. Внимание... *Взмах дирижера!*

Дело в том, что я чувствую Сильвестрова. *Первый аккорд. Вступление.* А это – сродни стихийному явлению: уносит ввысь, окрыляет, дарит радость, не совместимую с чувством ответственности за результат публикации. Хотя нет, все же есть чувство ответственности перед Валентином Васильевичем, которому эти записки уж точно покажутся случайными (необезательными). *Фермата.*

*Ностальгически, с внутренним движением.* Мы слушали музыку Сильвестрова в 70-е годы наряду с музыкой Стравинского, Шнитке, Губайдулиной, Денисова, Deep Purple, Pink Floyd, Uriah Heep. Мы гонялись за пластинками и записями на бобинах. Это раззадоривало, несло чувство опасности, как первые джинсы, одетые в школу. В музыке Сильвестрова поражало то, что позже я научился осознавать как ощущение внутренней свободы, абсолютной независимости от официальных канонов. Тогда подобная сила и смелость высказывания приводили в замешательство. Чемодан современности явственно обнаруживал «двойное дно». До сих пор по-ребячески наивно переживаю: как бы все сейчас по-другому, не будь запретов и идеологических табу. *Густой аккорд. Замирая...*

*Лярго медитационе.* Сколько раз я наблюдал музыкантов, ждущих момента выхода на сцену, выносящих произведение к слушателям. В зале Сильвестров. *Фермата.* Это особое состояние. Концентрация, непостижимая в современной творческой практике. Особая отдача, этика, невозможность и непозволительность «халтуры». И как редко исполнялась музыка Валентина Васильевича, сколько светлых моментов мы не прожили...

*Модерато.* Хоть однажды наблюдая Валентина Васильевича в быту, убеждаешься в необыкновенной целостности его характера и его творений. Движения, физическая жизнь Сильвестрова и его музыки неразрывны. Мы недавно гостили в семье альтиста Яши Рабиновича. *Модуляция в мажор. Темп подвижнее.* За столом – Канчели, Стуруа, Сильвестров. Хозяйка, Тамара Константиновна, щедро угощала. Может быть, эта деталь покажется вам незначительной, но Валентин Васильевич так вкушал пищу, что это вызвало улыбку и радость. Внешне аскет, человек без позы, он и ел, как бы радуясь каждому кусочку красивой пищи, восторгаясь. Погруженность в нескончаемое внутреннее проживание в одном ему слышимом мире. Отрешенность и полнота присутствия одновременно. Тихая радость, ощущение святости общения с друзьями. *Партия струнных. Не замедляя, постепенно стихая в верхнем регистре...*

*«Вздохи» в басах.* Уже много музыки Валентина Сильвестрова слышал, и чувство гордости за композитора давно поселилось во мне, но однажды смог прочувствовать еще нечто. Сергей Иосифович Параджанов в Тбилиси, в своей диковинной комнате-шкатулке, погружал меня в украинскую творческую действительность. *Остинато басов.* Он определил свой героический ряд современников, обозначил элиту искусства: Стус, Дзюба, Сильвестров, Гавриленко, Приймаченко. *Унисон скрипок альтов.* Так возникает чувство национальной гордости и реального патриотизма.

Все же не удержался и поделился новостью об этой публикации с друзьями Валентина Васильевича. Встречался или звонил по телефону и задавал только один вопрос: «Какую ассоциацию вызывает у вас имя – Сильвестров?»

**Вариация первая. Иван ДЗЮБА, академик:**

– Наша жизнь, наша действительность в шестидесятые. Это было погружение в иной музыкальный мир. Он максимально приближен к реальности, но в нем ощущается дыхание поколений. Казалось, Сильвестров прокладывает мост над пропастью, разделяющий благозвучный мир прошлого (его олицетворяет классическая музыка) со звуками современного мира. С приходом Сильвестрова мир звуков изменился: обогатилась музыкальная палитра, углубился драматизм, появилось ощущение композиторской виртуозности. Иногда этот мир дразнит, но всегда вызывает душевное волнение и внутренний диссонанс. Но эти диссонансы плодотворны: они не парализуют дух, а мобилизуют на преодоление внутренних конфликтов в человеке.

**Вариация вторая. Владимир СИРЕНКО, дирижер:**

– Когда слышу имя Сильвестрова, то перед внутренним взором сразу возникают Гиммалаи. Еще студентом, впервые услышав Пятую симфонию, я был поражен – небеса. Выход в Космос через громады вечных гор. Это ощущение не покидало годы, пока Валентин Васильевич не доверил мне первое исполнение Реквиема. В Харькове, в холодном классе музыкальной школы (я тогда аккомпанировал лауреатам конкурса Владимира Крайнева), на расстроенном рояле учил партитуру. Средняя часть на стихи Шевченка «Прощай земле, прощай світе...». Пронзило ощущение: эта музыка – не небо, не Космос. Это глубочайшее проникновение в суть человека, смысл его земного существования. Я никогда прежде не встречал такого проникновения в душу Украины. Сейчас, после неоднократного исполнения Реквиема, понимаю, что первые юношеские впечатления и новое ощущение музыки Сильвестрова для меня соединились. Это бесконечное движение из Космоса – на Землю, шевченковскую Украину, к людям, – и отсюда опять во Вселенную.

**Вариация третья. Евгений СТАНКОВИЧ, композитор:**

– Имя Сильвестрова вызывает во мне ощущения прекрасного, гармоничного. Представляешь человека, охваченного работой, живущего напряженной внутренней жизнью. Характер композитора и его музыки – сконцентрированный, не взрывной, как был у Шнитке, какой у Канчели, без гигантских кульминаций. В последние годы Валя погружен в поиск красоты, отсюда его стремление к классическому материалу. Служение красоте в искусстве.

**Вариация четвертая. Роман Кофман, дирижер:**

– Само слово Сильвестров – это антитеза тупости, конформизму, приспособленчеству, пошлости. Некий полюс, на противоположном конце которого, если говорить о культуре, – «воинственная попса». Между этими полюсами – с большим наклоном в сторону второго – Украина. А еще Сильвестров – это символ абсолютной самостоятельности при проживании отведенных тебе лет.

**Вариация вторая. Гия Канчели, композитор:**

– Имя Сильвестрова ассоциируется у меня, в первую очередь, с возвышенностью, с чистотой, порядочностью, честностью и Божьим даром. Это именно та личность, в отношении которой самые высокие слова мне кажутся нескромными. Ни я, ни мои потомки никогда не будем стыдиться этих высоких слов. Валя Сильвестров – один из немногих людей, пред которыми я преклоняюсь.

**Вариация шестая. Арво Пярт, композитор:**

– Если бы меня попросили назвать имя современного композитора, то первым я произнес бы имя Сильвестрова. Валентин – безусловно, самый интересный композитор современности, даже если большинству это дано понять гораздо позже...

*Граве. Выразительно.* При всей изменчивости ощущения бытия, чувство Сильвестрова – неизменно. Перефразируя притчу о дарах Всевышнего: грузинам даровано Гию Канчели, эстонцам – Арво Пярта, у русских был Альфред Шнитке. Нам в Украину ниспослан Валентин Сильвестров.

*Чуть подвижнее. Не замедляя.* В сумятице будней, в том, о чем не хочется думать и о чем не хочется напоминать тебе, читатель, ищешь успокоения, утешения, опоры. Ищешь место, где понятия духовность – истинно, где не стыдно чувствовать. Это идеальное мироздание создают наши современники – творцы единой великой молитвы в защиту всего сущего, жрецы прекрасного. И голос Сильвестрова в этом хоре уникален и выразителен.

*Субито пьяно. Без сентиментальности.* Валентин Васильевич! Вы нужны нам. Нам нужна ваша музыка, ваши новые творения. Звуковые потоки, мощные мелодические пласты, нежнейшие созвучия спасут почву культуры от эрозии, защитят озоновый слой искусства, помогут удержаться надреснутым небесам. *Предчувствие коды.*

Новое произведение, «Вальс мимолетностей», Валентин Сильвестров заканчивает «Утренней серенадой». Какое счастье наблюдать вместе с композитором восход Солнца. Ощущать себя частью Вселенной, богатой красками и стихиями, вдыхать свежесть утра и растворяться в мире, одновременно обретая себя обновленного и счастливого...

Финала не хочется. Музыканты не спешат кланяться. Публика вслушивается.

*Столичные новости, 2002. №37, 1–7 октября*

Приклад №19

**Оксана Чайка**

*Монолог, обращенный к апостолу гитары*

Ну, здравствуй.

Когда-то, шестнадцатилетний, ты сам возвел себя в этот ранг, будучи счастливо свободным от робких оглядок и ложной скромности. Не знаю, насколько восторженно встретила твое заявление элита музыкальных инструментов, но Ей, гитаре, довелось-таки стать богиней.

Первый современный Концерт для гитары с оркестром был написан в 1993 году именно для тебя; твои пластинки раскупались по всему свету; ты ежегодно проводил более ста выступлений и вплоть до самой смерти в возрасте 94-х лет, успешно концертировал.

Люди, всегда с трепетом и большой серьезностью относящиеся к знакам отличия, ими же продуманным, одаривали тебя почестями. А ты, как подобает настоящему апостолу, никогда не вопил, чтобы быть услышанным, твоя гитара звучала тихо...

Приветствую Вас, Андрес Сеговия.

Сегодня Левко Витошинский, один из Ваших учеников, дает концерт в честь столетнего юбилея учителя.

Витошинский – знаменитость, проректор Музыкальной академии в Граце. Австриец украинского происхождения, он приехал в Киев, чтобы выступить на родине своих родителей.

Не то чтобы тусклым, но – приглушенным был звук его гитары. Объясняется это наверняка школой и манерой исполнения.

Но хочешь я по-своему расскажу тебе о концерте 22 февраля?

Моей сказке (на языке логиков «возможному миру») началом была песня Боба Гребенщикова (ты его не знаешь). В тот день транспортники бастовали, и пока я, меся ногами снежную кашу, брела под зонтом до станции метро, в голове моей вертелось:

«Скоро кончится век:

как короток век;

Ты, наверное, ждешь –

или нет...

Но сегодня был снег,

И к тебе не пройдешь,

Не оставив следа...».

Чем не наглядное пособие?

Но не смейся, мы ведь условились: мир – возможный.

Наконец я добралась до Органного зала.

Бах, Турина, Вила-Лобос, де Фалья: программа составлена в основном из вещей твоего репертуара.

Музыка звучит негромко – да, конечно: исполнительская манера, школа...

Левко Витошинский не копирует учителя. Но ему никогда не забыть твоей игры.

«...он играет им всем,

Ты играешь ему,

Ну, а кто здесь сыграет тебе?».

*Кур'єр муз, 1993. №4 (24). Квітень*

Приклад №20

**Олеся Найдюк**

***Что в имени тебе моем?***

**В Киеве отметили 130-летие со дня рождения дирижера-эмигранта Александра Кошица**

*«Никому я не нужен, и ни для кого, кроме моих друзей я не интересен, и если я еду туда, то только потому, что это все МНЕ нужно, МНЕ интересно, потому, что БЕЗ ЭТОГО я мертвец...».* Так писал о своем возвращении в Украину Александр Кошиц. Говоря «еду», он, может быть, подсознательно приближал то время, которое для него, увы, так и не наступило.

Организовав проект «Всеукраинская хоровая ассамблея» – длившееся около недели мероприятие, посвященное юбилею дирижера, дирекция Киевской консерватории как бы опровергла, так характерны для Кошица сетования на «никому ненужность и никому неинтересность».

Но, побывав на конференции, проходящей в рамках проекта, я обнаружила, что слушателями докладчиков и были сами докладчики... Жаль, что даже в узком кругу музыкантов имя Кошица не вызывает большой интерес к себе. Воспользовавшись камерной обстановкой, участники конференции нарушили массу организационных вопросов – дискуссия вышла за рамки регламента докладов. Речь шла о возвращении архивов Кошица (часть их – дневники, воспоминания, письма, датируемые 1904-1931гг. имеются у нас, остальные же находятся в Канаде), создании музея, открытии хоровой школы, сродни Глуховской...

Странными в день торжественного закрытия юбилейных мероприятий, состоявшихся в Национальной филармонии Украины, оказались разногласия в программах одного и того же концерта. В филармонической программе, в отличие от юбилейного буклета, не было упомянуто имени Кошица – нам предлагался концерт, состоящий из произведений С. Рахманинова, С. Танеева и С. Прокофьева. В буклете же значились имена первых двух композиторов, но фортепианный концерт Прокофьева почему то упущен. Об отношении к имени Кошица всех троих музыкантов судить трудно. Смутную биографическую параллель можно провести разве что с Рахманиновым, который, как и Кошиц «болел» ностальгией. К слову, Кошиц, пребывая в Америке, слышал «Всенощную» Рахманинова (ее на закрытии «Ассамблеи» исполняла капелла «Думка»): *«Не понравилась она мне окончательно (...), – так писал в своих воспоминаниях. – Все холодно, надуманно, выдуманно, предвзято и смертельно скучно. (...) В общем, я ушел разочарованным и раздосадованным... на Рахманинова».* Бессмысленно упрекать Кошица в его мнении, но еще бессмысленней почитать его память нелюбимым ему произведением.

Что же касается исполнявшегося «Иоанна Дамаскина» Танеева, то, будь на этом концерте сам Кошиц, он со свойственной ему сентиментальностью, наверное, расплакался: в последней части произведения, как известно, звучит тема с богослужебного пения «Со святыми упокой».

Конечно, читать письма Кошица более полезно, чем слушать в связи с его именем Фортепианный концерт Прокофьева.

Так или иначе, проект «Хоровая ассамблея» стал первой попыткой вернуть интерес к Кошицу на его родине. Хотя среди произведений, попавших в программу мероприятия, песенных обработок самого Кошица звучало не так уж и много.

Делать подобные мероприятия нынче не просто. Но, может быть, их организацию, сменив интонационное наполнение пушкинских строк «Что в имени тебе моем!» (которой Кошиц резюмирует в одном из писем собственные душевные терзания), – следует начинать с этического вопроса: «Что это имя для нас значит?».

*Столичные новости, 2005. №47, 6–12 декабря*  
(статтю приведено в авторській редакції)

Приклад №21

### **Любовь Морозова**

#### ***Конец времени***

Музыковедческая литература последних лет будоражит мир заявлениями апокалиптического толка. «Кто убил классическую музыку» – так называется нашумевший бестселлер английского критика и публициста Нормана Лебрехта (1996г., на русском языке издан в 2004г.). В нём Лебрехт не только объявляет о кончине академической музыки, но и называет конкретные имена её «убийц». Кроме того, для поддержания соответствующего имиджа и атмосферы, каждую неделю критик публикует очередную порцию пессимистических прогнозов на страницах «La Scena Musicale» – например, о смерти индустрии звукозаписи. Продолжает эти идеи, но в ином плане, вышедшая в свет в 2002г. книга Владимира Мартынова «Конец времени композиторов»: музыка-то будет существовать, а вот композитор – вряд ли. Смерть композитора продиктована грядущей сменой типа сознания и неизбежной переменой рода музыки: человека «исторического» сменяет человек «традиционный», вместо линейного восприятия времени – циклическое, то есть повторяемость важнее векторности. Однако, активная творческая жизнь Мартынова – композитора, музыкального деятеля и автора нескольких музыковедческих книг – оказывает сопротивление выдвинутым постулатам. Заголовок же книги, хоть и достаточно провокационный, всё же верно отражает некоторые тенденции конца XX – начала XXI века. Конец времени – очень ёмкое определение для музыки нынешнего этапа. Смысл его раскрывается в самых разных проявлениях и сферах бытования музыкальной культуры. На концертах XV фестиваля «Музыкальные премьеры сезона» именно эта идея всё чаще приходила мне на ум.

С одной стороны музыка, по сравнению с другими видами искусства, существует только во временном развёртывании. Если музыкальное произведение не «сыграно» – его, фактически, нет. Вот почему так необходимы фестивали вроде «Премьер сезона», благодаря которым произведение начинает существовать. С другой стороны, музыкальное время всегда относительно: «Музыка, естественно, движется во времени, однако каждый раз в ней задаётся («творится») своё время, вероятно, обладающее своей мерой» – пишет украинский музыковед Нина Герасимова-Персидская.

Музыка последних десятилетий тяготеет к вневременности и всеохватности: это характеризуется торможением времени, отсутствием векторного движения; композиторы как будто стремятся писать паузами, а не нотами. Филипп Гершкович, композитор, педагог, ученик Альбана Берга и Антона Веберна, говорил: «Талант пишет текст звуками. А большой мастер пишет структуру тишины. Его музыка не ограничивается написанным текстом, есть ещё – и это главное – структура неслышимого». Отзвуки, воспоминания, угадывания – неизменные атрибуты стиля Валентина Сильвестрова. Одна из прозвучавших в его сольном концерте песен на слова Геннадия Айги начинается такими словами: зачем тебе – почти несуществующему искать другого – праха не имеющего?... – что от дороги примешь? тень её содержит что-то...

Иного направления композитор – Сергей Зажитько – также представлял на фестивале свой проект. Творения Зажитько, по-хармсовски шуточные и по-хармсовски же серьёзные



назвать музыкальными произведениями в привычном смысле сложно. Его музыкальный театр, или, если хотите, цирк – это пародии и на жанры («Песни народов мира»), и на целые культуры (например, на традиционные обрядовые действия Востока – церемония "Чёрные лебеди Серафима Тигипко»). Это – и поиск музыкального в любом звуке (помните слова классика шумовой музыки Джона Кейджа: «Что музыкальнее – грузовик мимо фабрики или грузовик мимо консерватории?»). Идею всеобщей омузыкаленности он убедительно доносит до слушателя, используя в качестве музыкальных инструментов тазы, шланги от пылесосов, детские игрушки. Радиоприёмник – такой же полноценный участник ансамбля, как и привычные инструменты (причём, партия исполнителя – вращателя тюнера – тоже фиксируется на бумаге). И всё же, дальнейшее существование этих произведений как текстов весьма условно: ведь вариант исполнения будет гораздо больше зависеть от музыканта-актёра, нежели от композитора. Должно быть, именно ощущение торможения маховика музыкальной истории заставляет автора писать новые композиции с названиями, требующими продолжения процесса: «Ещё!», «Вот так!».

Наверное, не случайно тленность, конечность и смерть стали эмблемой закрытия фестиваля. В первом его отделении исполнялся «Реквием» Владимира Рунчака. Его драматизм никак не вязался с привычным жизнерадостным, солнечным образом композитора. Трагические крики оркестра и отзывающийся на них саркастический хохот духовых создавали эффект огромного звучащего пространства, в которое, как в огромную чёрную дыру, неминуемо затягивало слушателей.

Но ещё более трагедийным оказалось прозвучавшее во втором отделении произведение Виктории Полевой – «Nenia» (погребальная песнь). Это боль, когда нет уже даже крика и возврата тоже нет. И скорбь малого о большом так тиха, но и так сильна, что, кажется, – нет ничего сильнее. В произведении Полевой идея конца времени обретает высший смысл: «Ангел, которого я видел стоящим на море и на земле, поднял руку свою к небу и клялся Живущим во веки веков, Который сотворил небо и все, что на нем, землю и все, что на ней, и море и все, что в нем, что времени уже не будет».

*Столичные новости, 2005. №19.*

Приклад №22

**Роман Юсипей**

*Герой не нашего времени*

**Концерт Натальи Гутман на один день вернул киевлянам ощущение честности в искусстве. Именно так когда-то характеризовал виолончелистку Святослав Рихтер**

Один мой знакомый вспоминал, как в начале 1970-х учащийся детской музыкальной школы гуцульского городка Коломыя, где он тогда занимался, согнали в актовый зал на концерт «какого-то Гутмана из Москвы». К общей неожиданности, на сцену вышла молодая виолончелистка в невиданном для тех краев черном бархатном платье и села играть Сонату Шостаковича.

Как потом выяснилось, не выполнившую производственный план ученицу Мстислава Ростроповича, лауреата международных конкурсов, солистку Москонцерта Наталью Гутман сразу после возвращения с японских гастролей транспортировали в распоряжение директора ивано-франковской филармонии. Который, не долго думая, поспешил устроить ей турне «на краю света». Когда на пятый день путешествия разбитый филармонический автобус приблизился к окраинам Коломыи, за пределами которой, по рассказам, «заканчивались все дороги и наступали пределы обитаемого мира», знаменитая артистка властным движением остановила машину, ступив на твердую землю, с отчаянностью солдата-панфиловца произнесла: «Дальше идти некуда. Будем играть здесь!»! Снова Сонату Шостаковича в ее исполнении моему другу довелось услышать через десять лет в Большом зале Московской консерватории. Что самое примечательное, и в Москве, и в Коломые звучала она приблизительно одинаково – «как в последний раз»...

Рихтер называл Наталью Гутман воплощением честности в искусстве. По сути, это качество – осознание своей правды и невозможности отступить от нее – в той или иной степени было присуще всей, кажущейся теперь уже почти мифической, когорте советских музыкантов. Чей нонконформизм, совесть, неприятие окружающей и создание собственной, иллюзорной реальности на грани музыкального диссидентства, стали символическими для своего времени. И не в меру назидательными для нашего, не принесшего, увы, ничего, сверх бездушной поверхностности и энергичных, но пустых амбиций. Отечественную публику по-прежнему ничто не способно притянуть сильнее, чем эти имена в филармонических афишах, заслуженно набираемые шрифтом, вдвое крупнее обычного, и, к сожалению, все реже появляющиеся на столичном небосклоне: пять лет назад промелькнувший Гидон Кремер, спорадические набеги Юрия Башмета по случаю присвоения правительственных наград к собственным юбилеям, фестивали «Владимир Крайнев приглашает» да все та же Гутман, вместе с грузинской пианисткой Элисо Вирсаладзе, сыгравшая прошлой весной в Национальной филармонии концерт памяти Святослава Рихтера – своеобразный рекем по великой культуре, остающейся в прошлом.

На вечере, недавно прошедшем в тех же стенах Колонного зала имени Лысенко, Наталье Гутман явно не доставало своей прежней партнерши. Можно долго говорить о том, что ее нынешний концертмейстер, тридцатилетний Вячеслав Попругин – прекрасный музыкант с приличным звуком. Что виолончель – инструмент на редкость неблагодарный, и не задавить его фортепианной массой, найти нужный баланс – адски сложно, а пианисту это вполне удалось. Но не было за роялем личности, равновеликой виолончелистке по интеллекту, страстности, воле и силе музыкального высказывания. Разница возрастов, культур и амбиций обоих партнеров постоянно давала о себе знать. Гутман играла без Собеседника, Сотворца за спиной. Как в том рассказе Венедикта Ерофеева, где «виолончель изнемогает от эротического томления, а фортепиано слушает ее с холодной невнимательностью и иногда, в знак участия рассказчице, кивает ей четкими ударами, почти всегда впопад».

Впрочем, что Киеву до этого? Он и на этот раз принял артистку бурей восторженных аплодисментов и многократными вызовами на бис. Правда, не шибко церемонясь, вытолкали из зала на глазах у виолончелистки пару ее безбилетных поклонниц. Да с афишей, вдобавок, оконфузились: в перечне произведений беднягу композитора Мясковского перепутали с Маяковским (эдакий уравнилительно-обобщенный взгляд современной культурной элиты на своих великих предшественников). По ходу действия почему-то вспомнились рассказы о тихом благополучии рихтеровских фестивалей 1980-х в Туре с неизменным участием Гутман, когда даже самолеты расположенной рядом военно-воздушной базы в концертные дни меняли направления своих полетов. Реминисценция, под наше время подгоняемая слабо: для гостей Национальной филармонии у Киева 2000-х всегда наготове вопли эстрадных шоу с Европейской площади и трели мобильных телефонов собственных граждан, чью неотвратимую заливистость не заглушишь никакими овациями.

Как при этом виолончелистке удавалось почти «человеческое» звучание пиццикато в Сонате Мендельсона, преодоление немислимых трудностей «Сонаты-арпеджионе» Шуберта и удивительная органика звуковой вселенной Сонаты Альфреда Шнитке, посвященной ей? Ответы на подобные вопросы уносит с собой безвозвратно уходящая эпоха под названием «советская музыкальная культура». Почти затонувшая Атлантида, над вершинами которой реет чудом уцелевший, уставший, но ослепительно насыщенный, как огненное свечение октябрьского каштана за окном, звук виолончели Натальи Гутман.

**ДОДАТОК В**  
**СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ**  
**ТА ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДОСЛІДЖЕННЯ**

1. Найдюк О. М. Про «цікаві» і «нецікаві» матеріали в сучасній музичній критиці: До проблеми комунікації між критиком та читачем // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. ст. Вип. 64. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. С. 155–160.

2. Найдюк О. М. Есеїстичний стиль письма в інформаційних та аналітичних жанрах сучасної музичної критики: до питання інтерпретації факту // Київське музикознавство : зб. ст. Вип. 22. Київ : КІМ ім. Р. М. Глієра, 2007. С. 77–83.

3. Найдюк О. М. Інтонаційний процес як предмет музичної критики. Постановка проблеми (на прикладі Міжнародного конкурсу молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця) // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. ст. Вип. 75. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2009. С. 305–316.

4. Найдюк О. М. Часові аспекти класичного «шлягеру» (на прикладі Другого фортепіанного концерту С. Рахманінова) // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. ст. Вип. 90. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. С. 99–106.

5. Найдюк О. М. Переклад як інструмент музичної критики // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського : зб. ст. Вип. 97. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. С. 162–170.

6. Найдюк О. М. Валентин Сильвестров відбувається заново // Критика, 2013. Число 3–4 (185–186), квітень. С. 41–43.

7. Найдюк О. М. Пригоди музичної критики // Критика, 2014. Число 5–6 (199–200), червень. С. 38–39.

8. Naydiuk O. Musik aus der Asche. Porträt des Komponisten Maxim Kolomiets // MusikTexte, 148. Köln, 2016, S. 55–60.

9. Najdiuk O. O paradoksach i kompleksach krytyki muzycznej // *Ruch muzyczny*, 2017. #2 (luty). S. 14–15.

10. Найдюк О. М. Музичні журнали України: кінець «паперової» епохи // *Український альманах-2018 : щорічник*. Варшава : Об'єднання українців у Польщі, 2018. С. 365–374.

11. Naidiuk O. *Recepcja muzyki kompozytorów ukraińskich na festiwalu «Warszawska Jesień» w latach 1970–2014 : praca przygotowana w ramach Programu Stypendialnego Rządu RP dla Młodych Naukowców*. Warszawa : Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, 2017. 54 s.

### **Апробація результатів дисертації:**

Деякі положення дисертації було викладено під час виступів на конференціях, серед них: Всеукраїнська конференція «Молоді музикознавці України» (Київ, 9–11 січня, 2003); Всеукраїнська конференція «Молоді музикознавці України» (Київ, 10–12 січня, 2005); Наукова конференція Студентського науково-творчого товариства НМАУ імені П. І. Чайковського (Київ, 5–6 квітня, 2005); Наукова конференція Студентського науково-творчого товариства НМАУ імені П. І. Чайковського (Київ, 8–9 квітня, 2009); *Laboratorium Badań Naukowych stypendystów MSH EW* (Warszawa, 24–25 czerwca 2010); Музикознавча конференція «Композитор і сучасне виконавське мистецтво» в рамках Міжнародного фестивалю «Музичні прем'єри сезону–2011» (Ворзель, 10 квітня, 2011); *International Musicological Competition «Interdisciplinary Studies in Music. New Approaches, Methods and Conceptions» as a part International conference «Sociocultural Crossing and Borders: musical microhistories»* (Vilnius, 4–7th of September 2013).