

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ГАРЬКАВА ІРИНА ОЛЕКСАНДРІВНА

УДК 783:303.433.3 (477) «19/20»

ДИСЕРТАЦІЯ

**ХРИСТИЯНСЬКІ ІДЕЇ ТА ОБРАЗИ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ
КУЛЬТУРІ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**

26.00.01 – теорія та історія культури

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства

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

І. О. Гарькава

Науковий керівник: Зосім Ольга Леонідівна, доктор мистецтвознавства,
доцент

Київ–2019

АНОТАЦІЯ

Гарькава І. О. Християнські ідеї та образи в українській музичній культурі кінця ХХ – початку ХХІ століття. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 «Теорія та історія культури». – Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Міністерство культури України, Київ, 2019.

Християнство в добу постмодерну перестає визначати духовні орієнтири суспільства. Сучасна культура втрачає своє підґрунтя через апологетику хаосу і шизоїдної свідомості, розмиття категорії духовності, десакралізацію священного й утаємниченого, відхід від шукань істини, знецінення ідеалів. Водночас плюралізм постмодерних художніх напрямів передбачає звернення до антропологічних концепцій, які апелюють до категорій духовного, сакрального, трансцендентного.

Релігійні витоки культури розкриваються у працях філософів, культурологів, соціологів – К. Барта, М. Бердяєва, С. Булгакова, Р. Бультмана, А. Гарнака, Л. Карсавіна, О. Лосєва, Ж. Марітена, Р. Нібура, П. Пупара, А. Тенасе, Е. Трьольча, П. Флоренського, в яких підкреслюється генетичний зв'язок культури з культом, наголошується на християнських підвалинах європейської культурної традиції, людина та її культурна діяльність осмислюються у категоріях духовного, релігійного, сакрального.

Християнські теми, ідеї, сюжети, образи, до яких звертаються сучасні митці, відіграють важливу роль у створенні концепцій художніх творів. Звернення письменників, поетів, художників, музикантів, що є нашими сучасниками, до головних ідей християнського віровчення та образів, пов'язаних з християнством, дає змогу з нових позицій подивитися на місце християнської релігії в європейській культурній традиції та усвідомити її значення у подоланні постмодерної кризи.

Наукове завдання дослідження полягає у виявленні впливу християнських ідей та образів на зміст творчості українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ ст.

На шляху самовідновлення та ствердження ідентичності сучасна українська культура повертається до своїх християнських витоків. У часи Київської Русі разом із розповсюдженням й укоріненням християнства відбувалося налаштування культури на його метафізичні та морально-етичні засади. Храм й ікона, священний наспів і літопис стають Божим текстом, Божим словом у світі, відбитком Його волі та діянь. Людина-митець, створений за подобою Божою, займається мистецтвом за велінням Господнім, щоб донести благу звістку світу Вишнього цьому світу. В добу бароко людина інтерпретується як активний учасник божественної історії, стверджуючи й онтологізуючи різноманітні виміри своїх переживань, духовних і тілесних потреб як необхідність для перебування у світі, створеному Господом. Світоглядні засади бароко знайшли втілення в релігійному живописі, архітектурі, музиці, які відзначені індивідуалізмом у втіленні релігійних сюжетів, драматизмом та емоційною напруженістю у передачі змісту.

У модерну добу християнсько-етична проблематика знайшла своє втілення у кордоцентричній філософії Г. Сковороди, П. Юркевича, духовній музиці М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя, М. Лисенка, К. Стеценка, М. Леонтовича, О. Кошиця, Я. Яциневича, П. Демуцького, поетичній та літературній творчості Т. Шевченка, М. Гоголя, Лесі Українки, І. Франка, М. Максимовича, П. Куліша, М. Костомарова, художніх розписах соборів, здійснених М. Ге, В. Васнецовим, М. Нестеровим, М. Врубелем, Ж. Руо, П. Холодним, М. Сосенком.

Наприкінці ХХ ст. у зв'язку з падінням атеїстичного радянського режиму та встановленням державного суверенітету українське мистецтво переживає справжній ренесанс своїх тисячолітніх духовних надбань. Пріоритетність духовного актуалізує християнські теми та ідеї в сучасному

культурному просторі, до яких звертаються як визнані корифеї, так і молоді митці. Християнська тематика широко представлена в сучасній українській літературі (А. Григоренко, І. Драч, І. Жиленко, Р. Іваничук, Л. Костенко, Д. Павличко) та образотворчому мистецтві (В. Бичков, А. Голубцов, Н. Кондаков, В. Лазарєв, В. Могилевський, О. Сопцинський, Д. Степовик, Л. Успенський, П. Флоренський, І. Язиков). В сучасному багатоплановому мистецькому просторі християнство виступає як культурний феномен з основоположними для української ментальності аксіологічними, онтологічними, сакральними первнями. Християнські мотиви в сучасній літературі, живописі, архітектурі, музиці апелюють до загальнолюдських цінностей і є унікальними проявами духовного досвіду всього людства.

Музика, що апелює до християнської традиції, постійно звертається до ідей та образів, що містяться у Святому Письмі. Протягом багатовікової історії християнської музики були виокремлено найбільш значимі образи та ідеї, які знайшли втілення у музичних творах композиторів різних країн. У творчості провідних українських митців Г. Гаврилець, Л. Дичко, В. Сильвестрова, М. Скорика, Є. Станковича, В. Степурка, М. Шуха, І. Щербакова, О. Щетинського образи покаяння, страждання, плачу, молитви, тиші, мовчання, подяки, прославлення знайшли своє індивідуальне втілення.

У Духовному концерті «Реквієм» (у першій редакції – «Заупокійна») для мішаного хору, сопрано і тенора (1999) М. Скорика переважають молитовні образи різного смислового наповнення – молитва-прохання, молитва-покаяння, молитва-споглядання. Знаковими для творчості В. Сильвестрова є образи тиші і мовчання, де у стереофонії звукового простору народжується ідеальний світ духовності, в якому через споглядання, медитацію, умиротворене мовчання йде прославлення Творця. У «Чотирьох псалмах» для сольних інструментів і хору (1997) В. Степурка відтворено історико-культурну концепцію історії Спасіння людства через хресні страждання Ісуса Христа, де центральними стають образи страждання та прославлення Бога. Панегіричні, покаянні, молитовні образи є серцевиною

творів М. Шука, що апелюють до християнської традиції. У «Літургії» (2003) Є. Станковича та «Урочистій літургії» (2000–2002) Л. Дичко ідея подяки (євхаристія) передається через драматургічне поєднання образів покаяння, страждання, подяки, прославлення. Образ страждальної та прославленої Богородиці представлений у творчості Г. Гаврилець та І. Щербакова.

Оригінальністю втілення християнської тематики відзначена творчість О. Щетинського. У творі «Глосолалії» (1989) ідея розповсюдження християнства через апостольську проповідь різними мовами представлена у метафоричній формі, де додекафонна серія, що є конструктивною основою твору, набуває символічного значення. У камерній опері для сопрано, фортепіано і перкусії «Благовіщення» (1998) центральною є ідея Благої Звістки, навколо якої концентруються інші образи твору.

Українські композитори, звертаючись до християнської тематики, завдяки індивідуальним стильовим та драматургічним рішенням дають нове прочитання образів покаяння, страждання, плачу, молитви, тиші, мовчання, подяки, прославлення, не порушуючи при цьому тяглість багатовікової християнської музичної традиції.

Величезний пласт духовних творів видатного українського композитора Ю. Іщенка (нар. 1938 р.) донині є недослідженим і потребує вивчення. У період навчання композитора в консерваторії й аспірантурі (кінець 1950-х – початок 1960-х рр.) йде пошук свого індивідуального «Я» («достильовий період»). Під впливом філософсько-богословських праць М. Бердяєва, В. Соловйова, С. Франка, С. Трубецького, П. Флоренського Ю. Іщенко у другій половині 1960-х – 1970-х рр. посилює інтерес до християнсько-етичної проблематики. У 1980–1990-х рр. творчість митця відзначена «тотальною семантизацією» (М. Ковалінас): музика композитора піднімається на рівень музичної філософії, яка є природнім продовженням духовних пошуків не лише на основі праць М. Бердяєва, В. Соловйова, С. Трубецького, а й української філософської школи (Г. Сковорода,

П. Юркевич). З 2000-х рр. майстер повністю присвячує себе християнській тематиці: Боже слово стає головною темою його щирої музичної сповіді.

Визначено способи звернення та форми втілення композитором християнських образів та ідей, серед яких найбільш плідним для митця виявилось використання біблійних метафор й алюзій. Зазначено, що християнські образи та ідеї у вокально-хоровій музиці втілюються через музичну інтерпретацію композитором сакральних або авторських текстів релігійної тематики, в інструментальній – за допомогою цитування сакральних піснеспівів або музичних фрагментів авторських богослужбових творів. Підсумковано, що християнські образи та ідеї у творчості Ю. Іщенка є свого роду згустком релігійної емоції композитора, вони підпорядковують собі всі складові музичної композиції і стають іманентним компонентом авторського стилю.

В «Елегійному концерті» для чоловічого хору а cappella (1979) тиша і мовчання представлені як образ і ідея музичного твору. Тиша пронизує всі рівні музичної композиції, виступає стрижнем логіко-сміслової єдності та драматургії твору. Образ плачу у «Плачі Єремії» для баритона і фортепіано (2011) постає складним макрообразом, що складається з образів покаяння та світлоносного катарсичного прояснення, який співвідносний з ідеєю християнського Преображення. У композиціях для хору а cappella на тексти старозавітних псалмів (2000–2015), інтерпретованих, як і «Плач Єремії», у християнському ключі, втілено усе розмаїття образів – панегіричних, прославних, покайних, молитовних. На прикладі зазначених композицій окреслено комплекс виражальних засобів, за допомогою яких створено той чи інший образ, розглянуто основні драматургічні принципи, використані Ю. Іщенком для втілення християнських музичних ідей.

У Концерті для флейти та камерного оркестру в 3-х частинах (2010) центральним є образ Фаворського світла. У творах «Не отвержи мене во время старости». Симфонічна версія хорового концерту М. Березовського (1996), «Хваліте Господа с небес». Варіації та фуга на теми М. Березовського

для великого симфонічного оркестру (2006), «Душе моя». Симфонічні варіації на тему А. Веделя (2011), «Херувимська». Симфонічні варіації та fuga на тему Д. Бортнянського (2012) подано цілий спектр християнських образів та ідей: образи покаяння, благання, прохання, Фаворського світла, ідеї прославлення Бога та Преображення. Цикл симфонічних містерій «Осанна» (2011), «Благовіщення» (2013), «Воскресіння» (2014), «Вознесіння» (2014) є свого роду підсумком релігійно-філософських пошуків композитора, де композитор дав власну музичну інтерпретацію центральним ідеям християнського вчення – Благої Звістки, страждання, Воскресіння, Вознесіння Ісуса Христа.

Ключові слова: постмодернізм, християнська музична традиція, християнські ідеї в музиці, християнські образи в музиці, українська музична культура, українські композитори, творчість Ю. Іщенка.

SUMMARY

Garkava I. O. Christian ideas and images in the Ukrainian musical culture of the late 20th – early 21st Century. – The Qualifying Scientific Work on the Rights of the Manuscript.

Thesis for the Degree of Candidate of Art Studies by specialty 26.00.01 «Theory and History of Culture». – National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Ministry of Culture of Ukraine, Kyiv, 2019.

In the age of Postmodern Christianity ceases to define the spiritual goals of society. Modern culture, entering into the post-Christian epoch, loses its foundation through the apologetics of chaos and schizoid consciousness, the blurring of the category of spirituality, the desacralization of the sacred and secretive, the escape from the search for truth, the depreciation of the ideals. At the same time the plurality of postmodern artistic trends implies a reference to anthropological concepts that appeal to the categories of spiritual, sacred, transcendental.

Religious sources of culture are revealed in the writings of philosophers, cultural scientists, sociologists – K. Bart, N. Berdyaev, S. Bulgakov, R. Bultmann, A. Harnack, L. Karsavin, A. Losev, J. Maritain, R. Niebuhr, P. Poupard, A. Tanase, E. Troeltsch, P. Florensky, in which the genetic link between culture and cult is emphasized, Christian foundations of the European cultural tradition are marked, the person and his cultural activity are comprehended in the categories of spiritual, religious, sacred.

Christian themes, ideas, stories, images used by contemporary artists, play an important role in the creation of concepts of works of art. The appeal of modern writers, poets, artists and musicians to the main ideas of Christian doctrine and images associated with Christianity allows us to look at the place of Christian religion in the European cultural tradition from the new positions and to realize its significance in overcoming the postmodern crisis.

The scientific task of the research is to identify the influence of Christian ideas and images on the content of the works of the Ukrainian composers of the late 20th – early 21st century.

On the way of self-restoration and assertion of identity, modern Ukrainian culture returns to its Christian origins. During the times of Kievan Rus, along with the spreading and enrooting of Christianity, the cultural settings were adapted to its metaphysical and moral and ethical principles. The temple and icon, sacred chants and chronicles become God's text, God's word in the world, reflecting His will and actions. A man-artist, created by the likeness of God, is engaged in art on the orders of the Lord to proclaim the Gospel of Heaven to this world. In the Baroque era the person is interpreted as an active participant in divine history, affirming and ontologizing different dimensions of his experiences, mental and physical needs as a necessity for staying in the world created by the Lord. The world-view foundations of the Baroque were incarnated in religious painting, architecture, music, which are marked by individualism in the embodiment of religious stories, drama and emotional tension in the transmission of content.

In modern day, Christian-ethical issues were embodied in the cordocentric philosophy of G. Skovoroda, P. Yurkevich, in the spiritual music of M. Berezovsky, D. Bortniansky, A. Vedel, N. Lysenko, K. Stetsenko, M. Leontovich, A. Koshits, Y. Yatsienevich, P. Demutsky, in the poetry and literary works by T. Shevchenko, N. Gogol, Lesya Ukrainka, I. Franko, M. Maksimovich, P. Kulish, N. Kostomarov, in the art paintings of cathedrals performed by N. Ge, V. Vasnetsov, M. Nesterov, M. Vrubel, Rouault, P. Kholodny, M. Sosenko.

At the end of the twentieth century because of the fall of the atheistic Soviet regime and the establishment of state sovereignty, Ukrainian art is experiencing a real renaissance of its thousand-year spiritual achievements. The priority of the spiritual maintains the Christian themes and ideas in the modern cultural space, which are treated by acknowledged the coryphaeus and young artists as well. Christian themes are widely represented in contemporary Ukrainian literature (A. Grigorenko, I. Drach, I. Zhilenko, R. Ivanichuk, L. Kostenko, D. Pavlychko) and fine arts (V. Bychkov, A. Golubtsov, N. Kondakov, V. Lazarev, V. Mogilevsky, A. Soptsinsky, D. Stepovyk, L. Uspensky, P. Florensky, I. Yazykov). In today's multi-layered artistic space, Christianity acts as a cultural phenomenon with axiological, ontological, sacred principles, fundamental for the Ukrainian mentality. Christian motifs in contemporary literature, painting, architecture and music appeal to universal values and are unique manifestations of the spiritual experience of mankind.

Music that appeals to the Christian tradition constantly references to the ideas and images contained in the Scriptures. During centuries of Christian music history, the most significant images and ideas which were implemented in the musical works of composers from different countries have been singled out. In the works of leading Ukrainian composers: G. Gavrilets, L. Dychko, V. Silvestrov, M. Skoryk, E. Stankovich, V. Stepurko, M. Shukh, I. Shcherbakov, A. Shchetynsky images of repentance, misery, weeping, prayers, silence, still, gratitude, and glorification have found their individual incarnation.

In the Spiritual concert «Requiem» (in the first edition—«Burial») for mixed choir, soprano and tenor (1999) by M. Skoryk prayer images of different meaningful content prevail – prayer-supplication, prayer-repentance, prayer-contemplation. V. Silvestrov's works are remarkable by the images of quiet and silence, where in the stereophony of the sound space an ideal world of spirituality is born in which through the contemplation, meditation, peaceful silence, the praise of the Creator comes. In *The Four Psalms for Solo Instruments and Choir* (1997) V. Stepurko reproduces the historical and cultural concept of the history of human salvation through the suffering of Jesus Christ, where the images of suffering and glorification of God become central. Panegiric, repentance, prayer images are the core of the works of M. Shukh, appealing to the Christian tradition. In the *Liturgy* (2003) by E. Stankovic and the «Solemn Liturgy» (2000–2002) by L. Dycko, the idea of gratitude (the eucharist) is transmitted through the dramatic combination of images of repentance, suffering, gratitude, and glorification. The image of the suffering and glorified Virgin is presented in the work of G. Gavriletz and I. Shcherbakov.

The originality of the embodiment of Christian themes marked the work of A. Shchetynsky. In the work of «Glossolalia» (1989), the idea of spreading Christianity through apostolic sermons in different languages is presented in a metaphorical form, where the dodecacphony series, which is the constructive basis of the work, acquires a symbolic significance. In the chamber opera for soprano, piano and percussion «Annunciation» (1998), the idea of the Good News is centered around which other forms of work are concentrated.

Ukrainian composers turning to Christian themes, thanks to their individual stylistic and dramatic solutions, give a new reading of the images of repentance, suffering, crying, prayer, silence, silence, gratitude and glorification non breaking the continuity of centuries-old Christian musical tradition at the same time.

Till now the huge amount of spiritual works of the outstanding Ukrainian composer Y. Ishchenko (born 1938) is unexplored and requires studying. During the period of the composer's tuition at the conservatory and postgraduate study

(the end of the 1950s and early 1960s), the search for his individual «I» (the «precedence period»). Under the influence of the philosophical and theological works of N. Berdyaev, V. Solovyov, S. Frank, S. Trubetskoy, P. Florensky Y. Ischenko's interest to Christian-ethical issues is intensifying in the second half of the 1960s – 1970s. In the 1980s-1990s composer's work is marked by «total semanticization» (M. Kovalinas): the music of the composer rises to the level of musical philosophy, which is a natural continuation of spiritual searches not only on the basis of the works of N. Berdyaev, V. Solovyov, S. Trubetskoy but also of the Ukrainian philosophical school (G. Skovoroda, P. Yurkevich). Since the 2000s the composer has devoted himself entirely to Christian themes: God's word became the main theme of his true musical confession).

The ways of conversion and the form of embodiment by the composer of Christian images and ideas are determined, among which the most productive for the artist turned out to be the use of biblical metaphors and allusions. It is noted that Christian images and ideas in vocal choral music are embodied through the musical interpretation by the composer of sacred or authored texts of religious themes, in instrumental – by means of quotation of sacred chants or musical fragments of authored liturgical works. It is concluded that Christian images and ideas in the work of Y. Ishchenko are a kind of cluster of religious composer's emotions, they subjugate all components of their musical compositions and become an immanent component of the author's style.

In the «Elegiac concert» for the male choir a cappella (1979), silence and still is represented as the image and idea of a musical work. Silence penetrates all levels of the musical composition, acts as the core of the logical-semantic unity and the drama of the work. The image of weeping in the «Crying of Jeremiah» for baritone and piano (2011) appears to be a complex macro-image, consisting of images of repentance and light-bearing cathartic enlightenment, which is comparable to the idea of the Christian Transfiguration. In the compositions for choir a'cappella for the texts of Old Testament Psalms (2000–2015), interpreted, as well as «Crying Jeremiah», in the christian way, all the variety of images–

pangyric, praiseful, repentant, prayerful – is embodied. On the example of these compositions there are marked complexes of expressive means by which one or another image was created, the main dramaturgical principles used by Y. Ishchenko for the embodiment of Christian musical ideas are considered.

In the Concert for Flute and Chamber Orchestra in 3 parts (2010), the image of the Favorsky Light is central. In the works «Do not turn me away during old age». Symphonic version of the choral concert by M. Berezovsky (1996), «Praise the Lord from heaven». Variations and Fugue on the topics of M. Berezovsky for the big symphony orchestra (2006), «My Soul». Symphonic variations on the theme of A. Vedel (2011), «Cherubim». Symphonic variations and fugue on the theme of D. Bortniansky (2012) present a whole spectrum of Christian images and ideas: images of repentance, pleading, prayers, the Favorsky light, the ideas of glorifying God and Transfiguration. The series of symphonic mysteries «Osanna» (2011), «The Annunciation» (2013), «The Resurrection» (2014), «The Ascension» (2014) are the kind of outcome of the religious and philosophical quest for the composer, where the composer gave his own musical interpretation to the central ideas of the Christian doctrine – Gospel, Suffering, Resurrection, Ascension of Jesus Christ.

Key words: postmodernism, Christian musical tradition, Christian ideas in music, Christian images in music, Ukrainian musical culture, Ukrainian composers, Y. Ishchenko's works.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації

*Статті у наукових фахових виданнях, затверджених МОН України
як фахові за напрямом «мистецтвознавство»*

1. Гарькавая И. А. Образы религиозных переживаний и христианско-этические идеи в творчестве Ю. Ищенко: плач, тишина и молчание // Київське музикознавство: зб. наук. праць. Київ, 2012. Вип. 41. С. 165–176.

2. Гарькава І. О. Християнсько-етична проблематика творчості Ю. Іщенка та образи релігійних переживань у контексті сучасної української духовної музики // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2012. Вип. 94: Юрій Іщенко та сучасний музичний простір. С. 38–50.

*Статті у наукових фахових виданнях України,
які включені до міжнародних наукометричних баз даних*

3. Гарькава І. О. Християнсько-динамічні компоненти національного стилю як основний фактор стилеутворення у сучасній українській музиці // Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство: наук. журнал. Київ: Міленіум, 2017. Вип. II (9). С. 168–172.

4. Гарькава І. О. Синтез християнських динамічних компонентів національного стилю у «Літургії св. Іоанна Златоустого» Євгена Станковича // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. Київ: Міленіум, 2017. Вип. 32. С. 325–333.

5. Гарькава І. О. Духовно-ідейні пріоритети сучасного мистецтва та специфіка їхніх проявів у ситуації постмодернізму // Актуальні проблеми

історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. праць. Київ: Міленіум, 2018. Вип. XXXX. С. 275–283.

6. Гарькава І. О. Християнська тематика у творчості Юрія Іщенка // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. Київ: Міленіум, 2018. Вип. 34. С. 225–233.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

7. Гарькава І. О. Християнсько-етичні ідеї у творчості Ю. Іщенка на прикладі твору для баритона та фортепіано «Плач Ієремії» // Мистецька освіта у контексті євроінтеграційних процесів: зб. матеріалів V Всеукр. студ. наук. конф., Умань, 22-23 березня 2018 р. Умань: ВПЦ «Візаві», 2018. С. 20–23.

8. Гарькава І. О. Постмодернізм як культурний контекст: ознаки, характеристика, світоглядні домінанти // Естетичні засади розвитку педагогічної майстерності викладачів мистецьких дисциплін: зб. матеріалів Міжн. наук.-практ. конф., Умань, 19-20 квітня 2018 р. Умань: АЛМІ, 2018. С. 32–34.

9. Гарькава І. О. Християнсько-етичні ідеї тиші та мовчання на прикладі «Елегійного концерту» Ю. Іщенка для чоловічого хору *a' capella* // Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології: зб. матеріалів Одинадцятої Міжн. наук.-творч. конф., Київ, 12 квітня 2018 р. Київ: НАКККіМ, 2018. С. 51–53.

ЗМІСТ

ВСТУП	16
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ХРИСТИЯНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ ПОСТМОДЕРНОЇ ДОБИ	23
1.1. Десакралізація європейської культури доби постмодерну	23
1.2. Християнство в добу постмодерну: культурологічно-мистецтвознавчий дискурс	33
Висновки до розділу 1	50
РОЗДІЛ 2. ХРИСТИЯНСТВО ЯК КУЛЬТУРОТВОРЧИЙ ЧИННИК РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА	53
2.1. Культуротворча роль християнства в розвитку українського мистецтва від Середньовіччя до сучасності	53
2.2. Християнські образи та ідеї у творчості сучасних українських композиторів	75
Висновки до розділу 2	99
РОЗДІЛ 3. ХРИСТИЯНСЬКІ ІДЕЇ ТА ОБРАЗИ У ТВОРЧОСТІ ЮРІЯ ІЩЕНКА	102
3.1. Еволюція світогляду Ю. Іщенка	102
3.2. Особливості інтерпретації християнських образів та ідей у вокально-інструментальній і хорovій музиці композитора	121
3.3. Особливості втілення християнських образів та ідей у симфонічній музиці Ю. Іщенка	147
Висновки до розділу 3	162
ВИСНОВКИ	164
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	170
ДОДАТКИ	190

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Доба постмодерну відзначена десакралізацією культури і мистецтва. Сучасна культура, вступаючи в постхристиянську епоху, втрачає своє підґрунтя через апологетику хаосу і шизоїдної свідомості, розмиття категорії духовності, десакралізацію священного й утаємниченого, відхід від шукань істини, знецінення ідеалів. Християнство в добу постмодерну перестає визначати духовні орієнтири суспільства.

На противагу постмодерній кризі свідомості людство наново звертається до духовних цінностей, сформованих на засадах христового вчення. На думку сучасних християнських мислителів, культура – явище сакрального порядку. Християнство є фундаментом європейської культурної традиції, на якому були сформовані основні течії, напрями, стилі європейського класичного мистецтва. Модернізм відзначений трансформаційними процесами в мистецтві, причиною яких став відхід від його християнського коріння. Десакралізоване мистецтво доби постмодерну засноване на симулякрах – знаках, що не мають духовного підґрунтя. Водночас плюралізм постмодерних художніх напрямів передбачає звернення до антропологічних концепцій, які апелюють до категорій духовного, сакрального, трансцендентного.

Пошуками моральних орієнтирів та духовних ідеалів, сформованих християнською культурною традицією, наповнена творчість відомих українських композиторів – Л. Дичко, Є. Станковича, М. Скорика, Г. Гаврилець, В. Сильвестрова, Ю. Іщенка та багатьох інших. Дослідження вітчизняних та зарубіжних мистецтвознавців засвідчили, що релігійні теми, ідеї, сюжети, образи грають істотну роль у формуванні композиторського стилю та створенні концепцій музичних творів. Постійне звернення композиторів, що є нашими сучасниками, до головних ідей християнського віровчення та музичних образів, пов'язаних з християнством, дає змогу з

нових позицій подивитися на місце християнської релігії в європейській культурній традиції та усвідомити її значення у подоланні постмодерної кризи.

Спеціальних робіт, в яких би розглядалися християнські ідеї та образи у творчості сучасних українських композиторів, у тому числі присвячені окремим персоналіям, наразі немає. Аналіз мистецтвознавчих та культурологічних праць засвідчив необхідність створення окремої наукової розвідки, де було б визначено місце християнської традиції в сучасній вітчизняній музичній культурі та охарактеризована християнська складова у творчості українських композиторів, з окремим виділенням персоналій, для яких християнська тематика є провідною. Відтак актуальність і недостатня розробленість тематики щодо значення християнського чинника в сучасній культурі, зумовили вибір теми дисертації **«Християнські ідеї та образи в українській музичній культурі кінця XX – початку XXI століття»**.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Тема дисертації затверджена на засіданні Вченої ради Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського (протокол № 9 від 28 жовтня 2012 р.). Дисертаційна тема уточнена на засіданні Вченої ради Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (протокол № 4 від 28 лютого 2018 р.) і є складовою частиною комплексної теми НАКККіМ «Актуальні проблеми культурології: теорія та історія культури» (реєстр. № 115U001572).

Формулювання наукового завдання, нове розв'язання якого отримано в дисертації. Наукове завдання дослідження полягає у виявленні впливу християнських ідей та образів на зміст творчості українських композиторів кінця XX – початку XXI ст.

Мета дослідження – осмислити феномен християнства в культурі постмодернізму та дослідити форми втілення християнських ідей та образів у творчості сучасних українських композиторів.

Реалізація поставленої мети передбачає виконання таких **завдань**:

- обґрунтувати теоретичні засади дослідження християнської традиції в її проекції на зміст сучасної культури;

- запропонувати авторську редакцію поняттєво-термінологічного апарату для досліджень християнської музичної традиції у світлі сучасних історико-культурних та мистецтвознавчих концепцій;

- дослідити християнські коріння української культури та довести значення християнства як культуротворчого чинника розвитку українського мистецтва;

- визначити механізм креативного впливу християнських образів та ідей на творчість сучасних українських композиторів (на прикладі творів Г. Гаврилець, Л. Дичко, В. Сильвестрова, М. Скорика, Є. Станковича, В. Степурка, І. Щербакова, О. Щетинського);

- висвітлити світоглядну еволюцію видатного українського композитора Ю. Іщенка з позицій втілення у його творчості християнських ідей та образів;

- встановити особливості інтерпретації християнських образів та ідей у вокально-інструментальній, хоровій та симфонічній музиці Ю. Іщенка.

Об'єкт дослідження – українська музична культура кінця ХХ – початку ХХІ ст.

Предмет дослідження – християнські ідеї та образи як чинник впливу на зміст творчості українських композиторів зазначеного періоду.

Методи дослідження. Дисертаційне дослідження спирається на ряд загальнонаукових методів та підходів, серед яких пріоритетним став *культурологічний підхід*, який дозволив обґрунтувати місце християнства в історії світової та української культури від Середньовіччя до сучасності. Використання *підходів*, розроблених у *теології*, було зумовлено необхідністю розглядати християнські образи та ідеї у творчості композиторів з позицій класичної та сучасної богословської думки. *Теоретичний метод* дав можливість уточнити поняттєво-термінологічний апарат для досліджень музичного мистецтва християнської традиції

відповідно до сучасних історико-культурних та мистецтвознавчих концепцій; *історіографічний метод* був використаний для аналізу християнських коренів європейської та української культури в її історичній динаміці; *герменевтичний* – для виявлення християнських ідей та образів у хоровах, камерно-інструментальних, симфонічних творах сучасних українських композиторів; *біографічний та емпіричний (інтерв'ю)* – для реконструкції духовного шляху видатного українського композитора Ю. Іщенка у проекції на його композиторську творчість; *теоретичного узагальнення* – для підведення підсумків дослідження.

Теоретичну базу дисертації складають:

- праці теоретиків постмодернізму Ш. Бодрійяра, Ф. Гваттарі, Й. Гейзинги, Ж. Дельоза, Ж. Дерріди, Ч. Дженкса, У. Еко, Ж.-Ф. Ліотара, М. Фуко;

- фундаментальні дослідження філософів, богословів і культурологів, що розкривають питання місця християнства в культурі ХХ ст. (роботи К. Барта, М. Бердяєва, С. Булгакова, Р. Бультмана, А. Гарнака, Л. Карсавіна, О. Лосєва, Ж. Марітена, Р. Нібура, П. Пупара, А. Тенасе, Е. Трьольча, П. Флоренського та ін.);

- богословсько-теологічна література (трактати Василя Великого, Єфрема Сирина, Іоанна Златоуста, Іринія Ліонського, Максима Сповідника, Іоанна Лествичника, Феофана Затворника, Никодима Святогорця, Григорія Палами, Ігнатія Брянчанінова та ін.);

- роботи українських науковців з теорії та історії культури (О. Афоніна, П. Герчанівська, М. Жулинський, О. Колесник, С. Кримський, В. Личковах, М. Попович, Д. Степовик, В. Сулима, В. Шейко, В. Шульгіна та ін.);

- праці, присвячені світовій та українській християнській музичній традиції (К. Берденнікова, Н. Герасимова-Персидська, Т. Гусарчук, О. Зосім, Л. Кияновська, Л. Корній, О. Маркова, О. Муравська, С. Осадча, Н. Сиротинська, І. Тилик, О. Торба, О. Шевчук, О. Шуміліна та ін.);

- теоретичні розвідки, в яких розглядаються питання втілення християнських ідей, образів, символів, архетипів в музичній творчості (Н. Вишинська, В. Медушевський, І. Михайлова, В. Носіна, М. Северинова, Ю. Сітарська, С. Тишко, А. Швейцер, Б. Яворський та ін.);

- роботи сучасних композиторів, які звертаються у своїй творчості до християнської тематики (Ю. Іщенко, В. Степурко, М. Скорик, В. Сильвестров).

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що *вперше*:

- виявлено значимі для сучасної музичної культури християнські ідеї та образи, що знайшли втілення у композиторській творчості;

- унаочнено форми втілення християнських образів та ідей у творах Г. Гаврилець, Л. Дичко, В. Сильвестрова, М. Скорика, Є. Станковича, В. Степурка, М. Шука, І. Щербакова, О. Щетинського;

- показано еволюцію світогляду видатного українського композитора Ю. Іщенка, розкрито значення християнства для формування духовних обрив митця;

- розглянуто вокально-інструментальну, хорову та симфонічну музику Ю. Іщенка з позицій втілення композитором християнських ідей та образів.

Уточнено поняттєво-термінологічний апарат, необхідний для аналізу музичних творів, що репрезентують християнську традицію на сучасному етапі, у світлі актуальних історико-культурних та мистецтвознавчих концепцій.

Набули подальшого розвитку:

- підходи до вивчення християнської музичної традиції в історичній динаміці;

- проблематика, пов'язана зі способами та формами відтворення релігійних символів, образів, тем, ідей в художній творчості сучасних митців;

- питання визначення місця християнської традиції в історії української культури від Середньовіччя до постмодерної доби.

Теоретичне значення отриманих результатів. Теоретичне значення дисертації полягає в розширенні уявлень про християнську музичну культуру в її історичному розвитку – від Середньовіччя до постмодернізму. Матеріал дисертації, її основні положення та висновки можуть бути використані в подальших студіях з теорії та історії культури, сучасної музичної культури, християнської культури та мистецтва, а також у підготовці навчально-методичних програм і навчальних посібників, тематика яких є дотичною до теми дисертації.

Практичне значення дослідження. Отримані результати можуть використовуватися у відповідних розділах лекційних курсів з теорії та історії культури, історії музичної культури, християнської музичної культури, культури доби постмодерну, а також у творчій діяльності композиторів.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є самостійним науковим дослідженням, в якому обґрунтовано актуальність християнства у постмодерну добу, охарактеризовано християнські ідеї і образи у творчості сучасних українських композиторів. Усі наукові результати, викладені в дисертації, отримано автором особисто.

Апробація результатів дисертації здійснювалась на міжнародних та всеукраїнських наукових конференціях: «Молоді музикознавці України» (Київ, 8-10 січня 2012 р.), «Мистецька освіта у контексті євроінтеграційних процесів» (Умань, 22-23 березня 2018 р.), «Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології» (Київ, 12 квітня 2018 р.), «Естетичні засади розвитку педагогічної майстерності викладачів мистецьких дисциплін» (Умань, 19-20 квітня 2018 р.), «Трансформація музичної освіти та культури: традиція та сучасність» (Одеса, 19-20 квітня 2018 р.), «Художня культура і мистецька освіта: традиції та сучасність» (20-21 листопада 2018 р.).

Публікації. Основні положення та висновки дисертації викладено у 9 одноосібних публікаціях: 6 статей наукових фахових виданнях України з мистецтвознавства, затверджених МОН України, з яких 2 включено до

міжнародних науково-метричних та реферативних баз; 3 публікації у збірниках матеріалів наукових конференцій.

Структура дисертації. Робота складається з анотації (українською та англійською мовами) зі списком публікацій за темою дисертації, вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (228 позицій). Загальний обсяг роботи становить 192 сторінки, з яких основного тексту 169 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ХРИСТИЯНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ ПОСТМОДЕРНОЇ ДОБИ

«Сакральною межею століть» [121, с. 62] називають учені кінець ХХ – початок ХХІ ст. Накопичений людством досвід хаотичного духовно-естетичного переходу з одного століття в інше в сучасній ситуації посилився вірою в апокаліптичні передчуття межі другого і третього тисячоліть. На зміну античному періоду панування Отця, середньовічному усвідомленню царства Сина та перебуванню під покровом Святого Духа у Новітній історії наприкінці другого тисячоліття прогноуються часи кінця культури [212]. Якщо в першому тисячолітті чекали приходу Месії, початок другого ознаменований прогнозами кінця світу, то дискурс третього тисячоліття навіяний усвідомленням кінця історії [160].

Сучасність позначена зіткненням у духовно-практичному універсумі протилежних культуротворчих тенденцій. На противагу апокаліптичним інтенціям, в культурі стверджуються й гуманістичні ідеї. Народження в науці ідеї нульового циклу виробництва, констатація обмеженості людської практики, розчарування традиційною мораллю, неможливість відшукати єдину істину в європейській культурі співіснує з усвідомленням духовного феномену християнства. Його двохтисячорічний ювілей примушує по-новому осмислити неминущий внесок у становлення людської культури та досягнення нею сакральних висот у свободі творчості та духовного безсмертя.

1.1. Десакралізація європейської культури доби постмодерну

Жива полемічність, ідейна ризоматичність постнекласичного культурного простору сучасності розкривається в контексті ситуації постмодернізму. Термін «постмодерн» вперше вживається в роботі

Р. Панвіца «Криза європейської культури» (1914). У першій половині століття постмодернізм мислиться як духовна опозиція до панівного в той час модернізму (літературознавчий екскурс в «Антології іспанської та латиноамериканської поезії» Ф. де Оніса (1934)) [53, с. 3]. З конотаціями кінця панування у світі західної культури пов'язує постмодернізм А. Тойнбі у книзі «Розуміння історії» (1947) [195]. Але офіційним початком постмодернізму вважають надруковану в журналі «Playboy» статтю Л. Фідлера «Перетинайте кордони, засипайте рови» (1969) [202]. Л. Фідлер вважає, що елітарне модерністичне мистецтво для обраних (його представники – Дж. Джойс, М. Пруст, Т. Еліот) повинно поступитися універсальній духовній естетиці, що об'єднає елітарне і масове. Це повинно посприяти зближенню художника і читача. Зразком такого мистецтва може бути «багаторівневе письмо», де одночасно викладаються кілька сюжетів, призначених для різних рівнів сприйняття.

Роман «Ім'я троянди» У. Еко став класичним прикладом постмодерністського роману. У романі захоплива детективна історія поєднується зі складною теологічною полемікою, естети та інтелектуали можуть сприймати твір на різних рівнях: заглибитися у теософські міркування або оцінити витончену гру цитат. У тезі про єднання чудесного та ймовірного оживає ідея про багатовимірний простір з одночасним існуванням різних світів, віртуальних реальностей («казкові королі» існують поряд із «бухгалтерськими книгами»). Постмодерністський митець, що знаходиться між елітарним і масовим, чудесним і ймовірним, завжди певним чином опиняється на межі різних «площин», уявних реальностей свого тексту. Його свідомість, позбавлена точки опори, єдиної творчої мети і спрямування, «блукає» між різнорівневими семантичними елементами письма (феномен роздвоєної «шизофренічної» свідомості).

Викладені у статті Л. Фідлера («Перетинайте кордони, засипайте рови») ідеї «перетинання кордонів та засипання ровів» між елітарним і масовим, чудесним і ймовірним, відсутності єдиної точки опори в уяві

художника, що зникає у множинності відчуттів шизофренічної свідомості, великою мірою стали визначальними для сучасної посткультурної ситуації.

Осягнення нових культурних просторів постмодернізм продовжив в архітектурі. Ч. Дженкс у книзі «Мова архітектури постмодернізму» (1977) [64] поряд з критикою модерністичної архітектури обстоює такі ідеї:

- «подвійного кодування» та метафоричності образів, здатних створювати багатосмислові асоціації, з перевагою іронічних конотацій;

- важливості контексту (урахування природних особливостей ландшафту при створенні архітектурних об'єктів);

- поєднання у задумі потреб споживача та проектувальника (побудований для громади квартал Ральфом Ерскінім у Байнері під Ньюкаслем);

- «радикального еkleктизму» у поєднанні стилів, якщо вони органічно поєднуються в єдине ціле.

У 1960–1970-х рр. ХХ ст. постмодернізм отримує філософське підґрунтя у дискурсах «тотальної гри» (Й. Гейзінга), «живої культури» (Х. Ортега-і-Гассет), «спокуси» (Ж. Бодріяр), «філософії Бажання» (Ж. Дельоз та Ф. Гваттарі), «людини, яка прагне» (М. Фуко), «поганської імперії волі» (Ю. Евола), «мислення інтенсивностей» «метарозповіді» та «еклектизму» (Ж.-Ф. Ліотар), «деконструкції» (Ж. Дерріда), «смерті автора» (Р. Барт), і як постнекласична естетична база культурно-мистецьких процесів поширюється на різні галузі духовно-практичної діяльності, «включаючи антирасистський і феміністський рухи» [159].

В характеристиці постмодернізму є притаманне всім перехідним культурно-історичним явищам розмаїття ідейно-естетичних засад. Постмодернізм у працях мислителів розглядається як:

- підсумок ідеології та політики неоконсерватизму, що характеризується фетишизацією предметів споживання, естетичним еkleктизмом та іншими відмінними рисами постіндустріального суспільства (Ю. Хабермас, Д. Белл і З. Бауман);

- культурного наступника модернізму, що заперечує його духовно-естетичні настанови («Постмодернізм - це відповідь модернізму: якщо вже минуле неможливо знищити, бо його знищення веде до німоти, його потрібно переосмислити, іронічно, без наївності» (У. Еко) [222, с.76];

- духовно-ідейну основу пошуків митців кінця ХХ ст. (І. П. Ільїн);

- новий тип світовідчуття, тип мислення й сприйняття, який охоплює всі сфери діяльності людини з релігією, культурою, політикою включно (О. Ніколаєва);

- художній стиль, самостійний напрям у мистецтві, що рішуче пориває з парадигмою модернізму (Г. Хофман, Р. Кунов);

- свідчення руйнування історично складених художньо-естетичних закономірностей мистецтва («Факт перетворення репрезентації на проблему в мистецтві ХХ століття свідчить, що відбувся розпад традиційної системи уявлень, де спостерігалася певна ієрархія жанрів і технік, в якій між глядачем і твором встановлювався певний зв'язок» (К. Андрєєва) [159].

Серед основних ознак постмодернізму називають ігнорування надбуттєвих метафізичних, трансцендентних складових людського духовного досвіду. Постмодернізм напряду пов'язують з десакралізацією сучасної культури та мистецтва. Позбавлення артефактів духовності, внутрішнього невідомого, ірраціонального єднання з абсолютним – вічним і досконалим у своїй суті носієм божественної істини – приводить до народження антихудожнього «<...> підвладного смерті світу без життєдайного зв'язку зі своїм творцем» [114, с. 53]. Це – неначе задзеркалля культури (метафора В. Личковаха), в якому впорядкований космос гуманістичних цінностей та ідеалів, узгоджений у стильовій та жанровій ієрархії світ мистецтва, закликаний очищати душі, нести добро, справедливість, розумний первень, необхідне для забезпечення гармонічного існування людини і буття та свободи людського духовного волевиявлення, перетворюється на свою протилежність.

Для мистецтва постмодернізму, відповідно до положень, сформульованих у працях Р. Барта, Ж. Дельоза, Ж. Дерріди, Ж.-Ф. Ліотара, Х. Ортега-і-Гассета, А. Тойнбі, М. Фуко, характерним є:

- байдужість до будь-яких цінностей, релігійних проявів та духовних шукань істини;

- принципове невизнання можливості віднайти щось сакральне – невідоме, утаємничене, непізнане в сучасному глобалізованому культурному просторі, і виокремити його зі світу панування традиції як щось інакше, відмінне за якісними характеристиками від звичайних, буденних проявів дійсності;

- ігнорування ідеалу, вищої субстанції як джерела творчої енергії;

- невизнання творіння як акту, необхідного в мистецькому процесі виникнення артефактів;

- відкидання божественного першотексту – зосередження софійного осягнення вищого смислу єднання екзистенції і буття;

- «смерть» особистості.

Людина в гуманістичному мистецтві завжди була у центрі уваги, була тим, що стоїть між світом і Богом, створеною за Його образом і подобою істотою, здатною піднятися до вищих ідеальних сфер, об'єднатися з абсолютном у творчому мистецькому акті. У постмодернізмі, де немає Бога, і тому все дозволено, проголошується не тільки «смерть автора» [91, с. 158]. Текст, що охоплює і весь культурний простір, і всі сфери людської життєдіяльності, і навіть її самість, екзистенцію, проголошується єдиним творцем нових смислів, їх гри та несподіваних сплетінь семантичних кодів.

Через десакралізацію виявляються антихудожні, антиестетичні і навіть антистильові засади постмодернізму. У ньому відкидаються попередні норми створення художньої дійсності з її законами мімезиса і калокагатії. Сучасна культура опиняється у хаосфері. У цьому «хаосмосі» (Ж. Дельоз) порушені ієрархічні складові мистецтва, система жанрів і форм. У ньому панують закони еkleктики, «перетравлюються» елементи всіх стилів і жанрів,

побутові реальності сплітаються з духовними цінностями, дослідження психології поєднуються з демонстрацією психічних патологій (шизоаналіз), відтворення дійсності обертаються на симулякри – уявні фантоми реальності. Хаосом позначена і сфера смислотворення. Непередбачувана гра смислами, що доходять до абсурдного відкидання будь-яких смислів, реалізація на практиці прийомів деконструкції з елементами шизоаналізу (Ж. Дельоз, Ф. Гваттарі) закликає зруйнувати систему смислотворення, створити ефект дебільної десакралізації усталених духовних цінностей, доведення до маразму співставлення хаосу й тоталітарної упорядкованості. Як зазначає В. Личкова, «завдання сучасного мистецтва – освоїти хаос, надати абсурдові деякого сенсу, створити “нову чуттєвість” трансформованого суспільства, перетворити відчужені біографії людей на Образ, на художній Текст» [121, с 63]. Апологія хаосу є найяскравішим запереченням сакральності мистецтва, завжди пов’язаного з гармонічною впорядкованістю елементів художнього твору, їх різнорівневою ієрархією на шляху до розкриття теми та ідеї твору.

Основою постмодерністичної парадигми стає *сприйняття як тексту всього, що може стати приводом для здійснення мистецького акту*, з людиною включно. Культурний арсенал людства, накопичений протягом усього його розвитку, перетворюється на «тотальний архів» (Ж. Дерріда). Це – лабіринт-ризома, в якому, всупереч законам впорядкованості та духовного тоталітаризму думки, в безкінечній кількості комбінацій поєднуються вільні смисли – децентралізовані, невпорядковані, трактовані у залежності від контексту у будь-якому ракурсі. Немов за правилами хаосології І. Пригожина, артефакти перетворюються на самовпорядковані текстові феномени, що складаються з накопичення цитат, алюзій до інших текстів і навіть «чужих» текстів, переписаних у нових умовах та новому контексті. Про схожу ситуацію йдеться в оповіданні Х. Л. Борхеса «П’єр Менар, автор “Дон Кіхота”». П’єр Менар у довгих творчих муках, після вивчення староіспанської мови та історії Іспанії XVII ст., створює «свою» версію «Дон Кіхота», у якій слово в слово повторюється шедевр

М. де Сервантеса, де «тексти Сервантеса й Менара словарно ідентичні, але другий майже безкінечно багатший. [Більш двозначний, сказали б його недоброзичливці; але двозначність – це багатство]» [27, с. 92]. Переписавши старовинний твір, П'єр Менар тим самим актуалізував його в сучасному культурно-мистецькому контексті, вивівши смислове поле за межі тексту твору у площину полеміки про співвіднесеність художніх реальностей XVII і XX ст. Важливими постають питання про узгодженість ідеї й задуму з традиційними морально-етичними цінностями: чи важливе авторство художнього тексту? Чи актуальна проблема плагіату? Чи є витвір мистецтва виявом священного творчого первня конкретного автора, який дозволяє у креативному акті доторкнутися до Абсолюту?

В оповіданні Х. Л. Борхеса означена важлива для постмодерністського світогляду теза: разом із запереченням оригінальності будь-якого мистецького тексту *відкидається і наявність автора*, його піднесеної над дійсністю творчої енергії («смерть автора» у Р. Барта, М. Фуко). Він перетворюється на скриптора, завдання якого полягає у деконструкції, дешифруванні смислів, вільному, ігровому, іронічно-пародійному комбінуванні готових компонентів, усталених семантичних одиниць, структур та елементів різних текстів з метою досягнення неочікуваного або прямо протилежного художнього ефекту, іронічно-пародійного, саркастичного знецінення загальноприйнятих морально-етичних настанов. Так, у вірші одного з українських постмодерністів В. Неборака «Міф про Прометея» представлена десакралізація класичної міфологеми античного Бога. Його образ ідентифікується з рахітичною істотою. Неадекватність залучення Прометея в абсолютно несумісний з ним контекст «бістро і туалетів» позбавляє текст традиційного сенсу героїзму й сили та приводить до маразматичного, абсурдного спаплюження образу благородного бога вогню.

Свідоме знецінення ідеальних констант та моральних імперативів, напрацьованих людством у його поступу, приводить до піднесення теми

смерті, брехні, божевілля, ілюзії. У мистецьких явищах, орієнтованих на антиестетику «некрореалізму» втілено ідею відчуження людини від свого тіла. У методі «некрокінохірургії» представники «паралельного кіно» (студія Мжалалафільм) за допомогою метаморфоз форм і кольору трупів відображають «міф про смерть кінематографа у контексті модерного мистецтва (Є. Юфіт)» [121, с. 65]. Втілення різних форм насильства – вбивства, самогубства, хуліганства, бійки, «смакування» в іронічному та пародійному ключі звичних культурних сенсів, крайні прояви антиестетичного мислення є свідомим запереченням будь-якої культурної впорядкованості в постмодерністських мистецьких актах та повної десакралізації мистецтва, доведення його до форм маразматичного психозу й параноїдального інстинкту смерті. Так, повість П. Зюскінда «Запах або історія одного вбивства» є своєрідним інтертекстуальним «перехрестям» літератури просвітництва, романтизму, реалізму (відсилання до творів Ч. Діккенса, О. Бальзака, Е. Золя, Д. Дідро, Ж.-Ж. Руссо, Г. Флобера, Ф. Достоевського, Т. Манна, Е. Т. А. Гофмана) з парфумерією (головний герой – паризький парфумер). І жахлива розв’язка твору – акт канібалізму – розривання і поїдання Бога-Гренуя злочинцями-бомжами на Цвинтарі Невинних «<...> є святотатство, жахлива пародія на святий обряд християнського причастя (куштування “святих дарів” – хліба й вина, що символізують плоть і кров Христа), адже натоп з’їв самого “бога-Гренуя”, та ще й <...> “із любові”» [102]. Але мотиви некрореалізму завдяки інтертекстуальній семантиці текстів набувають несподіваних значень, стимулюють гру уяви читача: в огидливій конкретиці та мерзотній детальності при її описі знаходять інтертекстуальні відсилання не тільки до смерті гофманівського крихітки Цахеса, а і до давньогрецьких свят на честь бога Діоніса, якого наприкінці теж роздирали і з’їдали, і на печальну долю Орфея, розірваного вакханками [102].

Насаджування мотивів маразму, абсурду, шизофренії та інших патологій, в яких заперечується висота людського розуму та свобода ясної

свідомості, знівечення художнього втілення ідеї смерті, що перетворюється на акт вандалізму, є запереченням класичних естетичних та етичних настанов культури, освячених ідеями любові, добра, духовного та душевного безсмертя.

Специфічною рисою профанного простору постмодерністського твору є *залежність змісту від реципієнта*. «<...> Не я змішую фарби, а твій погляд <...>, я лиш кладу їх на стіну одну за одною в природному порядку, а той, хто дивиться, сам змішує їх у своєму ́ці, наче кашу. Тут і є таємниця. Хто краще зварить кашу, той буде мати кращий малюнок, але нікому не зварити доброї каші з поганої гречки», - зазначає М. Павич у романі «Хозарський словник» з приводу участі читача або глядача у народженні артефакту [102]. У мистецтві постмодернізму не автор висловлює своє сприйняття, а читач, глядач, слухач надає запропонованому мистецькому витвору сенсу в залежності від культурного, естетичного, історичного контексту та власної ерудиції. Мистецтво перетворюється на своєрідну гру автора-скриптора з тим, хто сприймає твір: закладені в новому тексті свідомі відсилання до інших текстів стають поштовхом для інтенсивної роботи свідомості й уяви людини. Дешифрувати задум скриптора, розгадати всі його натяки, алюзії, визначити джерело цитування, знайти свої, невідомі автору асоціації, і, тим самим, збагатити твір новими смислами, розширити його семантичний ареал та глибше укорінити його в культурі – ось завдання сучасного читача або слухача. Та особливою рисою постмодерністського діалогу між скриптором та інтерпретатором є уникання суб'єктивного, людського емоційно-одухотвореного первня: текст породжує смисли, тільки написане, намальоване, озвучене спонукає уяву до виявлення закладених в артефакті змістових потенцій, спровокованих конкретними культурними фактами оточуючої реальності, а не вигадкою, уявою, осяянням, індивідуальним внутрішнім світом людини. Десакралізація у сфері сприйняття відбувається завдяки запереченню духовного первня, підпорядкуванню його діловому «розчленуванню» тексту на інтертексти, їх комбінаторику, ігрове

зіставлення. У цьому народжується метасмисл інтерпретації – усвідомлення семіотичної нескінченності тексту, невловимості його істини, яка постійно заходить на межі різних сенсів і розчиняється в мінливості семантичної парадигми.

Десакралізація приводить до втрати зв'язку людини із буттям та соціумом через систему усталених цінностей, відчуження її з існуючого світу і навіть від свого тіла (некрореалізм), втратою перспективи вічності існування та звільнення у творчому єднанні з Абсолютом і приводить до смерті екзистенції та всіх її буттєвих проявів – культури, історії, Бога - як метареальності сучасного існування: «Смерть культури відбувається внаслідок згасання сакрального в свідомості людини, народу, митця, оскільки культура вже не має джерела світла, за допомогою якого вона здатна постати як така, що творить» [211, с. 99].

Таким чином, ми бачимо, що процес десакралізації культури гостро відчувається митцями – письменниками, художниками, музикантами. Більшість філософів і культурологів (Р. Барт, Ж. Бодріяр, Ф. Гваттарі, Й. Гейзинга, Ж. Дельоз, Ж. Дерріда, Ж. Ліотар, Й. Х. Ортеги-і-Гасета Р. Панвіц, М. Пруст, А. Тойнбі, Л. Фідлер, М. Фуко, Ю. Хабермас та ін.) вважають, що десакралізація є супутнім проявом усіх процесів та явищ, що відбуваються в сучасному світі. І хоча, як вважає Є. Горбунова, «принцип десакралізації – це онтологічна основа сучасної постмодерної культури, що означає та характеризує знецінення сакральних зразків, втрату надперсонального і екзистенціального статусу культурою, втрату трансцендентальної реальності культури в цілому і мистецтва зокрема <...>» [54, с. 298], є й інший погляд на розвиток сучасної культури та мистецтва, де саме сакральний первень, якщо дивитись на культуру під іншим кутом зору, є її наріжним каменем.

1.2. Християнство в добу постмодерну: культурологічно-мистецтвознавчий дискурс

Європейська цивілізація у добу постмодерну переживає системну кризу, сутнісною рисою якої є руйнування фундаментальних основ буття індивіда. Кризовий стан постмодерної культури викликав появу низки нових антропологічних концепцій, які, спираючись на категорії *сакрального*, *трансцендентного*, *духовного*, *релігійного*, прагнуть осмислити існування людини у світі. Дослідження сучасних західних філософів, культурологів, соціологів (П. Бьюкінен, Ф. Фукуяма, С. Хантінгтон та ін.) констатують, що орієнтація тільки на секулярні ліберальні цінності супроводжується глибокою кризою в сфері морально-етичних відносин та втратою сакрального первня культури.

З феноменом культури нерозривно пов'язане поняття релігії. В наш час культура все більше усвідомлюється як синтез релігії, науки і мистецтва. В європейській культурі християнство завжди було і залишається основою рушійною силою, воно формує її специфіку, будучи одночасно вищою етично-моральною системою цінностей.

Питання про взаємозв'язок культури і релігійних цінностей був одним з важливих в творчості видатних представників світової та української філософської думки. Релігійні витоки культури досліджуються в роботах К. Барта, Е. Брунера, С. Булгакова, М. Бердяєва, Р. Бультмана, А. Гарнака, Дж. Креслі, Л. Карсавіна, О. Лосєва, Б. Меланда, Ш. Метьюса, братів Річарда і Райнхольда Нібурів, Ф. Пібоді, У. Раушенбуша, Г. Сковороди, Е. Трьольча, А. Уайтхеда, П. Флоренського, А. Швейцера, П. Юркевича та ін.

Виходячи зі своїх релігійно-філософських поглядів, О. Лосєв у докладі «Про методи релігійного виховання» вважає, що релігія не є частиною чогось окремого чи завершеного, вона здатна захоплювати всі сфери життя, вічно тече і творить, прагне та рухається [123]. У свою чергу М. Бердяєв зауважує: «Культура народилася з культу. Витоки її сакральні. Навколо храму

зародилася вона і в органічний свій період була пов'язана з життям релігійним. Так було в великих давніх культурах, в культурі грецькій, в культурі Середньовіччя і в культурі раннього Відродження. <...> Культура має релігійну основу» [21, с. 17].

Сучасна секуляризована і нехристиянська культура, на думку І. Ільїна, підлягає творчому перегляду і оновленню в душі християнства. Завданнями формування християнської культури є входження в світ і радісне творення в ньому на славу Божу: «Культура твориться з середини, – вважає філософ, – будучи творінням душі та духа починається там, де духовний зміст шукає собі вірну і досконалу форму» [89, с. 18, 30].

Важливий внесок у розробці цієї проблематики належить П. Флоренському. Процес генезису культури, за думкою філософа, визначається таким чином: спочатку оформлюється культ, потім – міф, що словесно пояснює дію і необхідність культу, він виражається в сукупності понять, формул і термінів. Згодом виникає світська філософія, наука і література. З цього виходить, що явища культури є нічим іншим, як застиглістю культурної дії та відшаруванням від культу [206, с. 75].

Роботи сучасних дослідників, що вивчають явища музичного мистецтва, звертаються до категорій духовного, трансцендентного, релігійного, сакрального. Сьогодні існують різні підходи до тлумачення цих понять. Серед робіт виділимо дослідження музики християнської традиції, що розглядається під кутом зору релігійних *архетипів, маркерів, символів, образів, ідей*.

Архетипи. Процес глобалізації, як один з проявів постмодерну, веде до стандартизації і розмивання національних кордонів, національної ідентичності. У протиположності цьому процесу дослідники починають звертатися до першооснов людського буття – архетипів. Звернення до архетипу в добу постмодерну стає протиположним поширеним постулатам про кінець речей, кінець культури і кінець історії. Зростання інтересу до архетипів у переломні, кризові епохи, в часи руйнування основних світоглядних універсалій, як

вважає російська дослідниця А. Большакова, продиктований пошуком точки опори, де глибинні, базові архетипи виступають як «норма і закон» [24, с. 8].

Поняття «архетип» прийшло в культурологію та мистецтвознавство з психології (К. Юнг), філософії, науки про міф. Архетип (від грец. *αρχέ* – початок і *τύπος* – образ) – це первинний образ або прообраз. Білорусько-чеська дослідниця І. Каліта вважає, що «архетип за своєю природою є символом, глибинний сенс якого пов'язаний з давньою культурою, з архаїчним мисленням. У більш широкому розумінні архетип – культурний ген, успадкований несвідомо. <...> Архетипи – це світовий культурний капітал, накопичений людством протягом всієї історії його розвитку» [95, с. 38].

М. Северинова у своїх наукових працях розглядає значення та вплив архетипів на культуру, механізм їх збереження і передачі в різні історико-культурні епохи. Досліджуючи *архетипи сакрального* в музиці на прикладі концерту № 3 для фортепіано, струнного оркестру та великого барабана М. Скорика, науковець вважає, що «архетипи можуть виявляти себе як на мікро-, так і на макрорівнях, а саме: як великі структури (наприклад, жанри, форми, музичні теми), так і дрібніші побудови (звуки, тембри, динаміка, паузи, ритмічний рисунок та ін.)» [171, с. 146]. Поняття архетип оперує широкою сферою впливу на усі пласти музичного тексту, оскільки «будь-який текст, в тому числі і музичний, є свого роду архетипом, першотекстом, пра-зразком для тих, хто береться його інтерпретувати» [172, с. 85].

Культурним архетипом може стати й *релігійний досвід*, який є фундаментом християнства, його першоелементом, з якого виростають віра та догмати. В основі релігії лежать глибинні або більш поверхневі психічні переживання або стани, які пізніше стають основою релігійного досвіду.

В релігійно-філософському словнику зазначено, що релігійні переживання (релігійний досвід) – це різноманітний життєвий досвід зустрічей з трансцендентною реальністю, почуття присутності безмежної таємниці в житті людини, що викликає у відповідь благоговіння, відчуття у внутрішньому світі присутності святого – іншої реальності [32]. Чим

триваліший процес збирання релігійних переживань, тим точніше відбувається налаштування на містичну¹, символічну реальність, цілком відчутну людині, що внутрішньо переживає її, налаштовується на внутрішній «інший світ», в даному випадку регульований християнськими законами. «Релігійний досвід – від духу, і релігійний стан є духовний стан. Людський суб'єкт є ніби “шахта”, в якій зберігаються можливі “запаси” ще не розкритого релігійного досвіду» [87, с. 13].

Зазвичай під поняттям «релігійний досвід» розуміється вся сукупність релігійних почуттів, різноманітна палітра їх відтінків. Якщо це поняття розглядати більш широко, включаючи в нього феномен звернення, молитви, покаєння, містицизму та інше, то актуальним в сучасній науці вважається підхід американського філософа та психолога У. Джеймса, який розглядає релігію як «сукупність почуттів, дій та досвіду окремої особистості по відношенню до того, що вона сприймає за божество» [63, с. 28].

Описи християнського релігійного досвіду ми знаходимо у працях Отців Церкви – видатних церковних діячів II–VIII ст., чий авторитет мав особливу вагу у формуванні християнської догматики. Сукупність християнських вчень Отців Церкви, що має назву патристика, які відзначалася святістю життя, ортодоксальністю вчення і визнанням Церквою, мала на меті передусім захист і теоретичне обґрунтування християнської релігії [148, с. 29].

Релігійний досвід, описаний Отцями Церкви, лежить в основі й творчої діяльності митців, особливо тоді, коли вони звертаються до християнських сюжетів, тем та ідей. Індивідуальні релігійні почуття поетів, художників, композиторів є виявленням глибинних архетипів, які утворюють фундамент будь-якої художньої творчості.

¹ Сучасна наука підкреслює важливість містичного досвіду, характерного для зміненого, розширеного типу свідомості. Виходячи з проведених численних експериментальних дослідів американський нейробіолог та релігієзнавець Е. Ньюберг зауважує, що той, хто має містичний досвід, має почуття реальності більш глибоке та більш ясне, ніж звичайне. Це почуття реальності може бути і більш точним, ніж наше наукове уявлення реальності [152].

Маркери сакрального. У ХХ ст. сакральне виходить за межі суто релігійного поняття. В гуманітарних науках сьогодні випрацювані різні підходи до вивчення сакрального, яке може розглядатися і як мистецтво культове, церковне, так і мистецтво, що підіймає високі духовні проблеми, не пов'язані безпосередньо з релігією. Саме тому сучасне мистецтво оперує не поняттям сакрального, а його зовнішньою репрезентацією, де сакральне виявляється через маркери. Поняття «маркери сакрального» концептуально розроблено О. Зосім для аналізу автономних у музичному плані творів, які не є складовою церковного обряду, а призначені для концертного виконання. До *маркерів сакрального* дослідниця відносить богослужбовий текст та музичну мову, які апелюють до традиції літургічної музики давніх часів [82, с. 59]. У контексті нашого дослідження хотілося б доповнити цей перелік маркерів сакрального у творах концертного призначення, генетично пов'язаних з християнською традицією. Маркерами сакрального у творах сучасних композиторів можуть виступати *знаки, символи і образи*, які апелюють до християнської догматики та пов'язані з християнською культурною традицією. Маркери сакрального можуть стати важливим інструментом для аналізу музики концертного призначення, написаною на канонічні тексти або на релігійні сюжети, оскільки вони є тією ланкою, що сполучає музику християнської традиції – богослужбову і небогослужбову.

Християнські символи. Теорія символу була розроблена у Візантії і була пов'язана з необхідністю канонічного відтворення образів і змісту Св. Письма в іконописі, архітектурі, християнському обряді. Протягом багатьох століть трактування цього поняття переосмислювалося філософами і теологами, мистецтвознавцями і художниками у залежності від історичного, культурного контексту та індивідуальних особливостей мислення. На основі праць видатних дослідників С. Аверінцева [3], С. Лангера [116], Ю. Лотмана [126] виділимо основні ознаки символу:

- символ є провідником із реального у трансцендентний світ;

- зміст і смисл символу безкінечний, сакральний, його кінцеве осягнення почуттями людини неможливе;
- завдяки символу підсвідоме проявляється через свідоме, первообраз «просвічує» крізь образ;
- символ – один з найбільш стійких елементів культурного континууму, механізм пам'яті культури;
- символ – особлива форма пізнання священного через проникнення, розуміння, чуттєве переживання;
- символ є знак, наділений всією органічністю, невичерпною, багатозначністю образу;
- символ – конденсатор усіх принципів знаковості, що одночасно виходить за межі знаковості;
- символ – текст, посланник інших культурних епох.

С. Лангер акцентує метафізичність змісту символу, який зрощений з проявленою, репрезентованою формою, зазначаючи, що символ – «це зміст, що уявно переживається у витворі мистецтва <...>, щось таке, що неможливо сприймати окремо від твору, хоча теоретично воно і відрізняється від своєї виражальності» [116, с. 233]. П. Флоренський підкреслює онтологічну всеосяжність символу: «Буття, яке більше за себе, – таке основне визначення символу. Символ є тим, що не є ним самим, що є більшим за нього і, однак, тим, що суттєво через нього об'являється <...> символ є така сутність, енергія якої зрощена <...> з енергією певної іншої, більш цінної в цьому відношенні сутності, несе таким чином у собі цю останню» [205, с. 257].

Дослідження особливостей музичного мистецтва з точки зору його знакової основи, вивчення ролі символів у музиці завжди були в пріоритеті. Серед науковців, які досліджували знакову систему музики – В. Мартинов, В. Медушевський, І. Михайлова, Є. Назайкінський, В. Носіна, Л. Шаймухаметова та ін. У працях дослідників, що звертаються до проблематики музичних знаків, розроблені різні типології та класифікації знаковості. Згадаємо типологію за індексами, символами (Ч. Пірс), ізоморфними індексами та

ізоморфними символами, анізоморфними індексами та анізоморфними символами, самодостатні, системні символи (С. Шип), екстра- та інтромаузичним (М. Арановський), інтра- та інтротекстуальним параметром (А. Денисов), числові, асоціативні, графічні, звукозображальні, іманентно-музичні символи (А. Івко), класифікацію за ступенем стійкості (Л. Шаймухаметова), аналітико-граматичні та цілісні символи (В. Медушевський) та ін.

Грань між символом та образом під час може бути дуже незначна. С. Аверінцев зауважує, що «будь-який символ є образ (а будь-який образ є, хоча б деякою мірою, символом). Але категорія символу вказує на вихід образу за власні межі, на присутність якогось сенсу, нероздільно злитого з образом, не тотожного йому» [3, с. 157].

В. Лазутіна в дисертації «Процес символізації в музиці» вивчає шлях перетворення музичного образу у символ. Виявляючи специфіку музичного символотворення, вона дає визначення цього феномену: «Музичний символ функціонує на таких рівнях виражальних засобів музичної мови, що утворюють систему: звуковисотний (мелодія, гармонія, лад, тембр, регістр, тональність); ритмічний (ритмічні рисунки); композиційний (засоби, що створюють композицію); виконавський (агогіка, артикуляція, штрихи, виконавська інтонація)» [115, с. 12]. Дослідниця вважає, що процес символізації у музиці наділений переносним значенням музичних феноменів і «чим вище рівень організованості музичних феноменів, тим активніше проходить процес семантизації» [115, с. 14].

Досліджуючи творчість Й. С. Баха в контексті релігійних символів, В. Носіна зауважує, що смисловий світ музики композитора розкривається завдяки музичній символіці, оскільки «через символ духовний первень, абстрактний за своєю природою, отримує чуттєво-конкретне вираження» [151, с. 5]. Через такі музичні символи як символ *хреста*, *хресної муки*, *жертвності*, *Воскресіння*, *сходження Святого Духа* і *Вознесіння*, *оплакування*, *Чаші страждань*, *прибування у радості* дослідниця вбачає

конкретні мотивні структури, що відповідають окремим вербальним поняттям.

Актуальним постає вивчення проблематики музичних знаків за смисловими компонентами трансцендентного І. Михайловою «Ідея трансцендентного у музиці Й. С. Баха та А. Г. Шнітке: образи, символи та парадокси» [140]. Дослідниця пропонує класифікацію символів, що народжуються з теологічної основи смислових ідей: уявлення про *Бога* як всетрансцендентну сутність; світ, як земний та небесний; боротьба сил світла (Бог, янголи, рай) та темряви (гріхи); тайна, образи світла, раптове осяяння, преображення, благодать при зближенні світів видимого та невидимого: єднання світів, «синергічні ділянки» (екстатичне поєднання з Господом). Серед понять-символів найважливішими є: *Бог* (коло, хрест, світло, єднання), *небесний світ* (тайна, янголи, рай), *земний світ* (страждання людини, любов, шлях, смерть, гріх), *зближення* (молитва, Христос, Його шлях, зивання, серце) та *єднання світів* (споглядання, преображення, хрест [140, с. 59].

Вивчення християнських символів є важливим для нашого дослідження, бо вони нерозривно пов'язані з образами і знаходяться у надзвичайно тісному зв'язку. Система музичних символів утворює образ, в свою чергу, музичний образ існує і створюється за допомогою знаків-символів.

Християнські образи. Вивчення такого складного феномена, як музичний образ, передбачає звертання до різних наук – філософії, естетики, психології, мистецтвознавства. У філософії, естетиці, мистецтвознавстві існують різні підходи до вивчення художнього образу.

У словнику естетики зазначено, що «образ – це специфічна для мистецтва форма відображення дійсності та вираження думок і почуттів художника» [17, с. 92]. У філософській енциклопедії знаходимо визначення образу як результату «реконструкції об'єкта в свідомості людини; поняття, що є невід'ємним моментом філософського, психологічного, соціологічного і естетичного дискурсів» [184, с. 127]. Близьким є поняття художнього образу

у літературі – це «творчий синтез загальнозначущих, характерних властивостей життя, духовного “я” людини, узагальнення його уявлень про суттєве і важливе в світі, втілення досконалого, ідеалу, краси» [209, с. 67].

Образ у музиці розроблявся відповідно до проблематики музичної науки в роботах К. Горанової, Н. Дмитрієвої, І. Друскіна, Г. Єрмаша, О. Лосєва, В. Медушевського, Е. Назайкінського, Г. Орджонікідзе, Г. Панкевича, І. Солертинського, А. Сохора, І. Тараканова, В. Цуккермана, Т. Чередніченко Н. Шахназарової. У працях науковців термін «музичний образ» не знайшов єдиного визначення. Відомий радянський дослідник Ю. Кремльов вважав, що музичний образ – «результат усіх можливих зв'язків музичного мислення <...> з усіма сторонами теоретичної та практичної діяльності людини <...>. Образ є найвищою категорією музики» [110, с. 213]. Класик радянського музикознавства Л. Мазель наголошував, що в музиці «художній образ містить узагальнення (узагальнене відображення дійсності), через одиночне чуттєве прийняття (зорове, слухове або – як в літературі – безпосередньо і живо уявлене) явище» [130, с. 13]. Радянський музикознавець і соціолог А. Сохор підкреслював, що музичний образ – це «суб'єктивне ідеальне відображення об'єктивної реальності, <...> що матеріалізується художником. Але і зміст його, і форма мають свої особливості» [182, с. 13]. Сучасний російський культуролог О. Донська визначає художній образ, зокрема музичний, як «суб'єктивний феномен, що виникає в результаті предметно-практичної, сенсорно-перцептивної, розумової діяльності. Він є цілісним інтегральним відображенням дійсності, в якому одночасно представлені основні категорії (простір, рух, звук, колір, форма, фактура тощо)» [66, с. 85].

Величезною підмогою у вивченні логіки становлення музичного образу, характеру взаємозв'язків, відносин між його змістом і формою, просторово-часової організації музичного образу є роботи науковців, котрі досліджують різні засоби музичної виразності (Б. Асаф'єв, В. Васіна-Гроссман, Е. Курт, Л. Мазель, Є. Назайкінський, А. Сохор, І. Способін, Ю. Тюлін, Ю. Холопов, В. Холопова, В. Цуккерман, С. Шип). Деякі якості

музичного образу аналізуються в низці наукових досліджень з музичної форми, з проблем музичної мови, мислення і сприйняття музики (М. Арановський, В. Медушевський, І. Михайлова, Є. Назайкінський). Окремі праці присвячені проблемам музичної інтонації, музичної логіки (Б. Асаф'єв, Ю. Кремльов). Дослідженню макрообразу у складних формах, структура якого визначається наявністю двох і більше образів («мікрообразів») присвячена робота С. Борисової «Проблема образу в музичному мистецтві» [26].

Однією з перших робіт, де приділяється увага поняттям християнської символіки та образності стала праця А. Швейцера «Йоганн Себастьян Бах» [213]. Аналізуючи музичну мову хоралів автор зауважує, що справжня велич композитора «відкривається в тому одухотвореному музичному живописі, коли образи та порівняння передають зміст слів та ідей» [213, с. 363]. А. Швейцер звертається до таких символічних зображень, керуючись власно розробленою сферою образних асоціацій, як *гріхопадіння Адама* в хоралі «Durch Adams Fall ist ganz verderbt», *воскресіння* у пасхальному наспіві «Erstanden ist der heilige Christ», *появу ангелів* у хоралі «Vom Himmel hoch» та інших. Осмислюючи духовну спадщину Й.С. Баха, Б. Яворський [227] пропонує для більш ретельного вивчення глибинних пластів музичного тексту такі образи, як *образ сходження, змії, образ ходи на Голгофу, образ зняття з хреста і сумного споглядання плащаниці, образ несіння хреста, митарства Христа* та багато інших. К. Берденнікова у статті «Німецька пісня, хорал і “образ хоралу” у творах Едісона Денисова» [] аналізує ті твори композитора, в котрих шляхом цитування або стилізації композитором відновлює *образ* німецької духовної пісні. Хорал для композитора стає «символом <...>, домівкою скритого змісту і, звісно, знаком духовної сфери» [18, с. 173].

Образи, пов'язані з християнською етикою та містикою, детально розроблялись у працях відомого вченого С. Тишка та представників його школи – Ю. Сітарської і Н. Вишинської. Особливості та проблематика

втілення християнського образу *Фаворського світла* як динамічного компоненту національного стилю вперше була осмислено у праці С. Тишка «Образ Фаворського світла і процеси стилеутворення в операх М. Мусоргського» [198], отримавши подальшу розробку у роботах українських і зарубіжних музикознавців. Н. Вишинська у дослідженні «Зародження образів світла і тиші в ранніх романсах» [37], «Дві редакції романсу «Ніч» М. П. Мусоргського: передвістя пізнього стилю у ранньому періоді творчості» [36], аналізує проблематику зародження образів *тиші* та *світла* як метафорично позначеного світлоносного первня. У дисертації «Релігійно-етична проблематика і стильові процеси в російській опері останній третині XIX – початку XX століття (М. Мусоргський, М. Римський-Корсаков)» [178] Ю. Сітарська досліджує християнсько-етичну проблематику у операх російських композиторів. Розробляючи вчення про *божественну благодать* у «Хованщині», концепцію *Софії і ідею «Преображення»* світу в «Оповіді про невидимий град Кітеж» М. Римського-Корсакова, *образ Божого Царства* та тему *божественного Світла* у «Іоланті» П. Чайковського, дослідниця доходить висновку, що християнсько-етичні ідеї пронизують усі рівні художнього цілого музичних творів – драматургічний, жанрово-інтонаційний, стильовий [178, с. 195].

Базуючись на напрацюваннях зазначених вчених, спробуємо дати власне визначення християнського образу. Християнський музичний образ є художньою формою відображення трансцендентної (відповідно до християнської догматики) реальності, де виражальні засоби набувають символічного значення.

Християнські ідеї. Ідея, ейдос (грец. *ιδέα* – форма; прообраз) – поняття, відомі ще за часів античної Греції. В працях мислителів – філософів і богословів ідеї трактувалися як *образ* (Геракліт, Емпедокл, Демокріт, Аристотель), *внутрішня форма, сутність речей* (Платон), *прототип усіх речей в свідомості Бога* (Св. Августин), *досконалий прообраз речей* (О. Лосєв, П. Бромер, П. Гуревич, С. Неретіна, О. Огурцова).

Детальному вивченню понять ідеї та ейдосу належать праця О. Лосєва «Філософія імені» [124], де автор проводить розподіл між поняттями ейдосу, ідеї, логосу. У християнстві ідеї, як маленькі логоси створеного світу, зустрічаємо у вченні преп. Максима Сповідника «Про природні логоси тварного» [69]. Ці *ідеї-логоси* охоплюють собою все буття протягом всього його існування. Логоси окремих речей містяться в більш загальних логосах, як види в роді, і всі разом вони містяться в Іпостасному Логосі (Другій Іпостасі Святої Трійці), вважає богослов В. Лосський у своїй праці «Нарис містичного богослов'я Східної Церкви». Аналізуючи твори патристів та богословів – Діонісія Ареопагіта, Максима Сповідника, Григорія Нісського, Ірінея Ліонського, Афанасія Великого, Василя Великого, розкриваючи місце ідей та створених Богом речей він зазначає, що Божественні ідеї є причинами, що надають суть речам, котрими Бог визначає та створює все те, що існує: «В акті творіння єдиносущна Трійця дає пізнання про Себе через Свої природні енергії» [125, с. 31]. Саме через ці ідеї-логоси Бог відкривається, закликаючи світ до його остаточної цілі – обожествленню.

У мистецтвознавчій науці, на відміну від філософії та богослов'я, відсутні праці, в яких розроблялося поняття християнських музичних ідей, оскільки науковці, як вже зазначалося, більшу увагу зосереджували на християнських музичних символах та образах. Однак в працях музикознавців можна знайти певні аналоги християнських музичних ідей. Так, В. Медушевський у своїй роботі «Духовний аналіз музики» [138], аналізуючи музичні твори різних стилів, запропонував методику використання онто-семіотичного прямокутного трикутника: а) з вершинним прийняттям Духовного світу, як джерела всього суцього в Всесвіті; б) людського осягнення (покаяння, примирення) – в прямому куті; в) будь-який аспект як предмет аналізу (символ, знак, ідея, образ тощо) – в гострому куті. Духовний світ онто-семіотичного прямокутного трикутника В. Медушевського наближається, на нашу думку, до поняття християнської музичної ідеї, яка є більш широким поняттям, ніж музичний образ.

Спробуємо дати своє визначення поняття «християнська музична ідея». Християнська музична ідея – це створений на основі теоретико-догматичних підвалин християнської релігії смисловий концепт, який відтворюється на рівні драматургії музичної композиції.

Окресливши основні категорії дослідження – християнський музичний образ і християнська музична ідея, зосередимо увагу на особливостях формування образів в композиторській творчості. Оскільки процес творчості завжди пов'язаний з індивідуальними особливостями роботи кожного художника в кожному окремому випадку, в окремому творі, то все, що оточує митця, все, що потрапляє в поле його зору, може стати матеріалом, формувати та доповнювати його світогляд, резонувати і знаходити відлуння у душі, а далі – матеріалізуватися в самому творі. Як вважає А. Муха, знаходити матеріал, добувати враження для своїх майбутніх творів композитор може черпаючи їх з різних сфер, «різних світів», в той же час, підкреслюючи особливу роль світу душі, і «до цього переліку належить особливий світ, який виступає то прямо, то алегорично, у вигляді зовнішнього об'єкта художнього спостереження, переживання світу людської душі» [145, с. 137].

Чуттєва наочність, емоційність і образність є невід'ємною складовою музики. Архітектурні споруди, храми, християнсько-філософські ідеї, богослужбовий спів, здатні викликати у композитора певного роду емоції-переживання. Емоція – це і є в реальному бутті переживання, внутрішня дія, спроможна привести духовне життя композитора до якісно нового стану, у подальшому вилитися в конкретний музичний твір. «Джерела натхнення», що йдуть як від зовнішнього, так і від внутрішнього життя, здатні викликати «образні імпульси», проявляючи себе у вигляді образної ідеї, емоції-образу, предметного образу, музичної інтонації-образу. Вони формують задум майбутнього твору, а потім і саму композицію.

Для побудови і живого сприйняття музичного образу, передачі нюансів різноманітних відтінків важливим є емоційна насиченість – наявність емоції

в основі кожного музичного образу. Емоція впливає на його виникнення, формування, функціонування. Внутрішні переживання композитора, художника, письменника, поета, що пов'язані з релігійним почуттям, народжують релігійні інтонації-образи, емоції-образи, пов'язані з переживанням християнських істини. Саме вони слугують першоосновою, імпульсом для появи християнських музичних ідей, беручи участь у формуванні музично-образної сфери творів.

Ідеї та образи, що репрезентуються в музичному мистецтві, можуть містити містичні переживання та особливі духовні стани. Однак лише частину їх можна передати за допомогою однозначних образів. Почуття *християнської радості, прославлення, покаяння* точно і послідовно передає весь спектр відтінків людської емоцій, психологічний механізм виникнення, розвиток, кульмінаційну точку напруження і звільнення – катарсис. Зовсім інакше відбувається з музичним образом *Фаворського світла*. Явище Фаворського світла у вченні Східної Церкви – це найвищий ступінь духовного одкровення, спілкування і єднання людини з Богом, Його споглядання. Очевидно, що духовні зміни, повноту одкровення та містичні переживання, що відбилися на внутрішньому світі людини та її духовному стані після практичного споглядання *нетварних енергій Святої Трійці* [125, с. 29] неможливо передати однозначним музичним образом. У музиці він використовується метафорично, як і багато інших. Як метафори духовних явищ ми розглядаємо також інші християнські музичні образи та ідеї.

Найбільш детальне визначення релігійних станів, як основи музичних християнських образів та ідей, ми знаходимо в працях Отців Церкви. Серед багатьох образів та ідей, пов'язаних з християнським віровченням, ми зупинимось на тих, що є ключовими для нашого дослідження.

Одними з найпоширеніших у християнському мистецтві є *хвалебні, панегіричні, подячні, радісні* образи. Про *радість* писали преп. Марк Подвижник, преп. Єфрем Сирин, Ігнатій Брянчанінов та ін. Радість, як прояв подячних почуттів, зустрічається в бесіді четвертій Св. Василя Великого [33].

Посилаючись на слова апостола Павла «Завжди радійте, моліться, подяку складайте» (1 Сол 5:16-18), він розкриває суть радості, як певного духовного закону, що поширюється на все життя людини. Про радість зустрічаємо слова Св. Іоанна Златоуста: «Подібно до того, як нескінченний Бог, так і радість, яка походить від Бога, нескінченна. Вона завжди тече, завжди цвіте і ніколи не вичерпується» [78]. Про *подяку* Богу міркує преп. Никодим Святогорець у трактаті «Невидима брань» [170]. Він зазначає, що всі ті блага, котрі ми отримуємо, все те добро, яке робимо і маємо, є Боже і від Бога. Тому на нас і лежить «борг подяки Йому за всяке благо», що ми отримуємо. Посилаючись на апостола Павла преп. Никодим вчить нас підігрівати у собі подячні почуття і невпинно перебувати в них [170, с. 382].

Одним з найбільш досліджуваних в музикознавстві релігійних станів є *покаянні* почуття, відтворені у відповідних образах *плачу, покаяння*. Згадаймо, що проповідь Св. Іоанна Предтечі починалась такими словами: «Покайтеся, бо наблизилось Царство Небесне» (Мф 4:17), проповідь Христа після Хрещення: «Покайтеся і віруйте в Євангеліє» (Мк 1:15). Покаяння для християнина є початком християнського нового буття у Христі.

У Св. Письмі є два різних слова покаяння – «метанойя» та «метамелія» [169]. Іноді другий вираз перекладається не словом «покаяння», а словом «каяття». Набуття цього стану є свого роду фундаментом, на якому будується духовне життя людини. Тому воно згадується в духовних працях абсолютно усіх Отців Церкви. У своїй праці «Шлях до спасіння» Феофан Затворник зазначає, що покаяння є рішуче змінення життя на краще, перелом волі, відвернення від гріха і звернення до Бога» [72]. Музичний образ саме цього стану є найбільш вивченим у музикознавстві.

Плач нерозривно пов'язаний з покаянням. Святі отці (Єфрем Сирин, Антоній Великий, Макарій Єгипетський, Ніл Синайський, Іоанн Ліствичник, Іоанн Златоуст та ін.) вказують, що плач духовний – це особливий унікальний духовний стан. Психологічні механізми стану покаяння та етапи побудови музичного образу подібні в музиці до *образу плачу*.

Тиша і мовчання були предметом багатьох богословських роздумів. Досвід осягнення тиші ми бачимо у ранньохристиянських мислителів, починаючи з II – III ст. Св. Іринеї Ліонський вчив, що Бог живе в недоступній тиші, і Сам Він є мовчанням [118]. Марій Вікторин розвинув думку Платона, який писав про «мовчання Логосу». Він стверджував, що Бог Отець – це не «мовчазне мовчання», а розмовляюче мовчання, Ісус є «Словом Мовчання», а Святий Дух – «Словом Слова». Мовчання пізнається у слові. Мовчання і слово належать один одному, як Батько і Син Божий. У подібний спосіб розмірковував і святий Августин. Богослов вважав, що в мовчанні діє Бог, що саме мовчання – це основа мови: «В мовчанні народилося Слово» [2]. Діадох Фотікійський у своєму творі «Сто духовних глав» пропонує шанувати Бога «мовчазними голосами». У царстві Божого пізнання, як він зазначає, зникає мова, тому що душа напоєна любов'ю Бога [65]. Св. Августин багаторазово підкреслював цінність тиші і мовчання для сприйняття Божого Слова: «Залишайся в мовчанні – і ти зрозумієш, перебувай в мовчанні – і побачиш, що тобі кажу», бо сам «Господь живе на висотах мовчання» [2]. Святі отці дуже уважно ставилися до вимовляння слів і до тієї особливої сили, що в них закладена. Ігнатій Антіохійський вважав, що найглибші таємниці завжди відбуваються в найбільшій тиші: «З якою ж увагою і благоговінням треба вимовляти кожне слово, з якою вірою! Бо Слово є сам Творець Бог і Словом від небуття до буття все приведено», зазначає архімандрит Рафаїл [165]. Мовчання зберігає величезні душевні сили. Це енергія, якою можна наповнити словами молитви.

Одним з видів мовчання є *розумне мовчання*. Тиша або мовчання – це такий духовний стан, який передбачає не тільки зовнішнє мовчання вуст, а й внутрішнє «змовкання» розуму. Ісихія (від грец. ἡσυχία – спокій, безмовність) – це серце православ'я, внутрішня духовна розмова, «розумне творіння». Цьому виду молитовного стану Іоанн Кронштадтський присвячує працю «У світі молитви» [111]. Ця давня традиція духовної практики складає основу православної аскези і містить у собі великий оригінальний комплекс

уявлень про людину, її свідомість і діяльність. Ісихазм з його багатовіковою історією – складне явище, що полягає у постійному творенні молитви. Міркування про цей вид духовної практики знаходимо у працях Силуана Афонського, Іоанна Златоуста, Ісаака Сіріна. Найвищою метою ісихазму є обоження та Преображення. В музиці *тиша* та *мовчання*, в залежності від задуму музичного твору, можуть виступати як *образи* та як *ідеї*.

Ідея Воскресіння є центральною у християнстві, оскільки воскресіння – основний догмат християнського віровчення, підкріплений словами Ісуса «Я є воскресіння та життя» (Ін 11:25). Своім Воскресінням Ісус Христос переміг смерть усього людського роду. М. Бердяєв вважає, що «шлях людини лежить через страждання, хрест і смерть, але вона йде до воскресіння <...>. Воскресіння означає перемогу над часом, зміна не тільки майбутнього, а й минулого» [86]. Життєвий шлях страждань, Хресна смерть і сходженням у пекло Ісуса Христа ведуть Його у славу Воскресіння. «Ця слава – печатка всього спасенного подвигу Боголюдини <...>. Це подія космічного масштабу [86]. В музиці концептуальна *ідея Воскресіння* може розкриватися за допомогою різних тем, символів, образів (*тема цвяхів, похоронної ходи, дзвонність, радість, світлоносні образи* та ін.).

Ідея Преображення є однією з центральних понять православного містичного богослов'я. Вона пов'язана з «обоженням» людського єства, спогляданням Бога у нестворених енергіях (Григорій Богослов, Кирило Олександрійський, Максим Сповідник, Григорій Палама, Іоанн Дамаскін, Симеон Новий Богослов). У Преображенні Господнім Пресвята Трійця явила Себе в славі нествореного Божественного світла (Фаворського світла). В. Лосський, розкриваючи поняття «обоження», зазначає: «Пізнати таємницю Пресвятої Трійці в її повноті – значить увійти в досконале з'єднання з Богом, досягти обоження своєї істоти, тобто, увійти в Божественне життя, в саме життя Пресвятої Трійці, і стати, за словами апостола Петра, “учасниками Божої природи” (2 Пет 1:4)» [125, с. 29]. За словами богослова Божественне світло, проникаючи в глибини нашого єства,

стаючи основою нашої свідомості, дає нам можливість пізнання як і Бога, так і самих себе. О. Муравська у дисертації «Вплив східнохристиянської культури на європейське музичне мистецтво XIX–XX століть», досліджуючи культурно-історичну та релігійну специфіку європейського Сходу і Заходу, доходить висновку, що «східнохристиянський тип культури і цивілізації, орієнтований на ідеї цілісного знання, пошуки Абсолюту, соборності, кордоцентризму <...> “векторно” націлений на ідею духовного Преображення людини» [142, с. 64].

Релігійні образи *молитви, покаяння, плачу, тиші, мовчання, радості*, християнські ідеї *Воскресіння, Преображення, Фаворського світла* є центральними у творчості українських композиторів, що звертаються до християнської тематики, хоча ними не вичерпується усе розмаїття християнських образів та ідей, втілених митцями. Християнські образи та ідеї – універсальні категорії, які використовуються для вивчення як богослужбової, так і концертної музики християнської тематики. Християнські теми є стрижнем духовних шукань в сучасній творчості українських композиторів. Відзначимо, що під християнською тематикою ми розуміємо сферу творчих пошуків українських митців, пов'язану зі зверненням до образів та ідей, що пов'язані з християнським віровченням. Їх коло є широким і охоплює твори, написані на біблійні тексти Старого і Нового Завіту, канонічні соборні послання, авторські та фольклорні поетичні тексти, що так чи інакше пов'язані з християнською тематикою.

Висновки до розділу 1

Межовий стан культури перетину другого і третього тисячоліть значною мірою обумовлений постнекласичною, ризоматичною антиестетикою постмодернізму з пріоритетністю «шизофренічної» свідомості з її прагненням до децентралізації смислів та руйнуванням логіки формування цілісності. На основі робіт видатних зарубіжних та українських філософів, культурологів,

письменників, мистецтвознавців – Ш. Бодрійяра, Х. Л. Борхеса, Ф. Гваттарі, Й. Гейзинги, Ж. Дельоза, Ж. Дерріди, Ч. Дженкса, У. Еко, П. Зюскінда, Ж.-Ф. Ліотара, Х. Ортеги-і-Гасетта, М. Павича, Л. Фідлера, М. Фуко – окреслено основні ознаки постмодернізму, серед яких виділяємо десакралізацію культури, апологію хаосу, проголошення тексту єдиним творцем нових смислів і змістів, залежність смислу мистецтва від культурного досвіду та інтелектуальних можливостей реципієнта.

Культура доби постмодерну відзначена втратою відчуття трансцендентальної реальності, надбуттєвих та метафізичних складових людського досвіду, надперсонального і екзистенціального статусу, що позбавляє художні артефакти духовності через знецінення сакрального первня у мистецтві. Проголошена в добу постмодерну десакралізація світу приводить до втрати в лабіринтах інтертекстуальних комбінацій морально-етичних, символічних, ментально-національних, особистісних складових творчого процесу, що означає смерть культури, історії, мистецтва, суб'єкта і Бога.

У духовно-практичному універсумі сучасності існують протилежні тенденції, які свідчать про актуальність християнства в культурній парадигмі постмодернізму. В противагу постмодерністичному погляду на культуру, актуальності не втрачає підхід, який розглядає її як явище сакрального порядку, що засвідчили у своїх працях К. Барт, М. Бердяєв, Е. Брунер, С. Булгаков, Р. Бультман, А. Гарнак, Л. Карсавін, А. Лосєв, Ж. Марітен, Р. Нібур, П. Пупар, А. Тенасе, П. Флоренський, А. Швейцер та ін.

В культурологічних та мистецтвознавчих працях, присвячених музичному мистецтву християнської традиції (роботи К. Берденнікової, Н. Вишинської, О. Зосім, В. Медушевського, Ю. Сітарської, С. Тишка, О. Шевчук, В. Мартинова, К. Барта, Г. Кюнга, О. Муравської, М. Севериної, О. Маркової та ін.), трансцендентне, релігійне, сакральне розглядається крізь призму категорій «архетип», «маркер», «символ», «образ», «ідея». На основі мистецтвознавчих праць уточнено базові для

роботи дефініції «християнська музична ідея» та «християнський музичний образ». Християнський музичний образ є художньою формою відображення трансцендентної (відповідно до християнської догматики) реальності, де виражальні засоби набувають символічного значення. Християнська музична ідея – це створений на основі теоретико-догматичних підвалин християнської релігії смисловий концепт, який відтворюється на рівні драматургії музичної композиції. Серед найбільш значимих для сучасної української музичної культури християнських образів та ідей виділено хвалебні, панегіричні, подячні, радісні образи, образи плачу і покаяння, тиші і мовчання, ідеї Воскресіння та Преображення

РОЗДІЛ 2

ХРИСТІЯНСТВО ЯК КУЛЬТУРОТВОРЧИЙ ЧИННИК РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА

2.1. Культуротворча роль християнства в розвитку українського мистецтва від Середньовіччя до сучасності

На шляху самовідновлення, ствердження ідентичності та значимості як світоглядної основи соціуму сучасна українська культура повертається до своїх християнських витоків. У пошуку фундаментальних основ моралі та духовності, абсолютних істин піднесеного, прекрасного, гармонійного, розумного митці звертаються до загальнолюдських архетипів, священних сигнатур, багатозначних символів, зосереджених у вченні Ісуса Христа: «В етнокультурі <...> визріває ембріон нової цивілізаційної якості культури, ідейним стимулом виростання якого було вчення про людину, як про істоту, створену за образом і подобою Бога, і про безмежну любов Бога до людини, проявом якої стала самопожертва Ісуса Христа заради спасіння людини і людства» [70, с. 158]. Український філолог та критик М. Жулинський вважає, що українська культура здатна витворити універсум цінностей та ідеалів, в якому християнська ідея буде стимулюючою енергією духовного осягнення людини і світу. Прагнення по-новому, враховуючи духовні запити та морально-етичні, естетичні імперативи сучасності, осягнути вічні християнські істини, відчутти магічне доторкання до Абсолюту, злиття з ним у миті єдності під час творчого акту є одним з виявів ідентичності українців, важливою рисою їх ментальності. Вчені вважають, що взаємопроникнення мистецтва і християнського світогляду в кризових ситуаціях, у періоди народної зневіри та духовного занепаду рятувало українську культуру, підносило її над буденними негараздами до висот загальнолюдських цінностей, софійного буття у світі панування ідеальних істин. Дослідник української ікони Д. Степовик наголошує на винятковій ролі християнства

для ствердження культурного зростання та піднесення духовного рівня народу: «Якось так виходить, що християнство опиняється в центрі наших визвольних змагань < ... > та інтегрує в собі головні наші духовні пориви» [185, с. 6].

Звернення до християнської тематики у мистецтві неодмінно пов'язане з глибинною ретроспекцією в давнину історії та культури. Більше двох тисячоліть відбувалося становлення світоглядної парадигми релігії, основаної на вірі в єдиного Бога. Зафіксовані у Священному Письмі – Біблії – основні догмати і канони християнства, моральні й етичні настанови, поведінкові коди та істинні чинники розбудови гармонічних стосунків екзистенції і буття у світі повсякчас привертають увагу людства. Зародження у надрах теології герменевтики розширило смислові горизонти Біблійного Слова. Мислитель і художник, звичайний віруючий і священник знаходили у трактуванні, переосмисленні, витлумаченні біблійних текстів у залежності від історичної, соціальної ситуації, особистісного відчуття Божої Благодаті і Закону відповіді на сутнісні запити буття та екзистенції, ідеї для створення нових художніх текстів.

Кожна епоха відкривала нові семантичні рівні усвідомлення істин священних текстів, трактування їх основних догматів. У період середньовічної культури очікування кінця світу та другого пришествя Месії «пом'якшувалися» усвідомленням великої жертви Христа заради людства. Спасіння було основним мотивом віри християн. Життя на землі сприймалося як тимчасове перебування у світі, що є тільки копією, подобою справжнього буття, яке почнеться після смерті в Царстві Божому. Біблійне Слово стало основним сакральним посередником між священним і профанним світами: «Автори Біблії зробили слово не стільки знаряддям пізнання навколишнього світу, скільки засобом проникнення до сфери трансцендентного» [1, с. 47].

Народження Ісуса Христа вважається втіленням у людській подобі Слова Божого. Спілкування зі світом через Біблію – книгу – породжує у

християнській культурі особливий феномен: сприйняття світу людей як книги. Оскільки він створений за образом та подобою Вищого світу, то все, що існує в реальності, є копією ідеального виміру, кожна річ, та живе створіння мають частинку Божої енергії, яка є її втіленням і відображенням – символічною структурою, за образом якої завжди захований прообраз: «Біблія підкоряє символіко-філософському узагальненню все матеріальне: адже символ – це єдиний спосіб виразити сакральне» [1, с. 47]. Все те, що існує, має свій сакральний вимір. Він завжди означає більше, ніж людина може сприйняти за допомогою зору, слуху чи доторкання. Тому і мистецький твір, орієнтований на християнський світогляд, у першу чергу є символом, подібним до біблійного слова – знаком прояву вищої Божественної Благодаті, спробою знайти і виявити через живописний образ, літературний вираз, музичне звучання трансцендентну еманацию, властиву йому споконвічно і закладену Господом.

Для мистецтва важливий нетлінний динамізм християнського вчення: художник повсякчас знаходиться в пошуку сакральної ідеї, вищої істини, намагається більшою мірою наблизитися до ідеалу – піднесеного образу краси, гармонії і досконалості. У сакральному мистецтві втілення трансцендентного та репрезентація його як вищої краси, добра, гармонії, благодаті стає основним завданням. Критеріями оцінки такого мистецтва є його *метафізично-етичний* вимір – ступінь наближеності до Божественного, «виведення сокровенного (істини буття) в нетаємничість краси» [52, с. 151]. У концепційному плані воно протилежне мистецькій традиції, народженій у язичницькому світі античності. Основним досягненням мистецтва Давньої Греції та Риму вважається мімесіс – імітація, створення художником подоби реального світу. Істинність і краса твору залежали від його схожості, подібності до реального – прототипу (людини, речі, явища природи тощо). Античний культ тілесності і профанного підпорядковувався естетичним критеріям сприйняття – мірі схожості витвору мистецтва й реальної моделі. Оцінювалися майстерність художника, співвідношення суб'єктивного і

об'єктивного первнів, краса й досконалість форми та доречність використання тих чи інших засобів виразності.

Вияву Божественних смислів підпорядковуються форма, засоби виразності, прийоми композиції у мистецтві Середньовіччя. «Вікном у духовний світ» називають дослідники середньовічну ікону. Аналогічно до Слова Божого, вона є текстом, за кожною деталлю якого прихований сакральний смисл, який треба осягнути при спогляданні: «Ікона – це об'явлення про нове творіння, про нове небо і нову землю, тому вона завжди тяжіє до чогось принципово іншого, ніж бачать земні очі, до зображення надприродного, перетвореного світу» [1, с. 167]. Сприйняття ікони відбувається в кілька етапів: після знайомства з сюжетом і композицією глядач розшифровує символічний зміст зображеного, знаходить аналогії до побаченого у своєму сприйнятті та внутрішніх відчуттях. Останній етап – аналогія (з грец. ἀναγωγή – «сходження угору») (за святим Августином) – перехід до спілкування безпосередньо з першообразом «крізь ікону мов крізь вікно» [1, с. 68].

Відсилання до сакральних архетипів лежить і в основі конструкції християнського собору. М. Еліаде відзначає, що церква водночас є і прообразом небесного Єрусалиму, і символом Раю та зоряного Світу, а чотири частини внутрішнього приміщення церкви символізують чотири сторони світу. Внутрішнє приміщення – Всесвіт, вівтар – Рай, що знаходиться на сході, Царські ворота вівтаря називаються «Воротами до Раю» [223]. «Протягом пасхального тижня ці двері залишалися відчиненими під час служби. Смисл цього звичаю пояснюється у пасхальному Каноні: Христос повстав з могили і відкрив нам ворота до Раю. Захід, навпаки, це царина мороку, скорботи, смерті, це вічне місце перебування померлих, які очікують воскресіння тіл і останнього суду. Центр будівлі символізує землю» [223, с. 45]. М. Попович вважає храм домом Божим, книгою Божої премудрості, а архітектуру храму – втіленням смислу і змісту Божої премудрості. Тому символіку храмів Софії Київської вчений трактує у християнському ключі: «<...> біблійний вислів

про те, що Премудрість сотворила собі Дім на семи стовпах, тлумачився в такий спосіб, що Премудрість – то Христос, Дім Христової Премудрості – то Богоматір. Храм святої Софії в Києві присвячений не святій на ім'я Софія, матері Віри, Надії і Любові, а Софії – Премудрості Христовій і тим самим – Матері Божій» [162, с. 97].

Християнство принесло до Київської Русі невідому до того часу унікальну молитовну практику – ісихазм, що мала величезний вплив на формування культури народу, зокрема музичного мистецтва. Грецьке слово «ісихія» (ἡσυχία) – мовчання, спокій, усамітнення, мало поширення ще в античній літературі [67]. Серед віддалених попередників ісихазму, як особливого способу життя, можна назвати піфагорійців, стоїків (досягнення безпристрасності – ἀπάθεια) та епікурейців (вчення про атараксію – ἀταραξία). У християнстві вчення ісихазму отримало кілька значень:

- самітницьке чернече життя, яке має за мету досягнення споглядання та розумної молитви;
- практика Ісусової молитви та пов'язані з нею особливі психофізичні прийоми;
- богослов'я свт. Григорія Палами, що мало за мету зокрема захистити і обґрунтувати практику Ісусової молитви.

Найважливішою метою ісихазму було здобуття внутрішньої досконалості. До цієї мети вели «непіклування» про життєві турботи цього віку та перемога над пристрастями, здобуття безпристрасності. На відміну від античної філософії, тут йшлося не про повне винищення пристрастей, а про їх перетворення. Необхідним етапом при досягненні найвищого стану безмовності та споглядання було здобуття покаяння та плачу, як особливих станів, дарованих Богом.

Прояви ісихастської традиції ми бачимо у просвітницькій діяльності Ярослава Мудрого, Іларіона Київського; козацьких рухах (форма лицарсько-світської практики – життя у Христі); меценатстві видатних діячів

української культури (П. Могила, котрий заснував Київську колегію, що захищала православну традицію, підіймала її статус).

З'являється новий вид літератури – життя святих (агіографія). У житіях відбивалися історичні події тих часів, моральні, філософські, естетичні уявлення. Літописи, апокрифи, житія, інші словесні пам'ятки немов відтворювали елементи сакрального світу, зосередженого у Святому Письмі: «літописи писалися не для широкого читача, вони увічнювали, точніше, виводили в сакральний час земні, «временні» події» [162, с. 87–104]. У «Ходіннях» Ігумена Данила створюється прообраз священного простору (відсилання до «пупа земного» - місця, де був розіп'ятий Христос, де поєднуються розп'яття з могилою Адама, Старий і Новий Заповіти, старий і новий Ізраїлі). У «Слові про Ігорів похід» на давньоруський манер переповідається біблійна притча про блудного сина тощо. Музика того часу була нерозривно пов'язана зі словом та християнським обрядом. Як і вся культура середньовіччя, вона прагнула «бути тим словом, тією мовою, якими з людьми говорить Бог» [162, с.104].

Символічність сприйняття християнства, закладена у Біблії, ініційована образотворчими мистецтвами, що прокладали шлях до сакрального через споглядання образу, в мистецтві українського бароко набула своїх особливостей. У цей період проявляється у мистецтві основна риса української ментальності – світовідношення як святовідношення (термін В. Личковаха). Учений зазначає: «Світовідношення як святовідношення – це виявлення універсальної цінності *sacrum*'у в українській “культурній душі” з її глибокою релігійністю та естетизмом, а відтак – софійністю, кордоцентризмом, містеріальністю. Українська етнокультура просякнута тяжінням до дива, прагненням до дивовижності буття як «свята» в його барокових вимірах “чудного та містеріального”, а також у метарелігійному значенні святого, освяченого, зачарованого» [121, с. 77]. Життя та його прояви (мистецтво зокрема) стають актом прилучення до сакрального. Час перебування людини на землі відповідає Божому промислу на прояв у

мирському первні рис священного. Людина прагне стати активним учасником божественної історії, ствердити й онтологізувати багатоманітні виміри своїх переживань, духовних і тілесних потреб як необхідність для перебування у світі, створеному Господом. В іконопис проникають особистісний індивідуалізм, драматичність жестів і напруженість поз. В естетизованій манері, святковому, урочистому колориті «в образах святих Варвар і Улян в іконах XVIII століття постали доволі реалістичні зображення миловидних красунь у розкішних шатах – дружин козацьких сотників і полковників» [52, с. 361].

В архітектурі у конструкціях «хрещатих» храмів, що стриміли вгору та відкривали перспективи «гри об'ємами», переосмислювався традиційний зміст символу хреста, як виразу страждань і мученицької смерті (Миколаївський собор у Ніжині, 1668 – 1670 рр., Андріївська церква у Києві, де поєднано бароковий почерк Растреллі з принципами українського хрещатого храму [162, с. 94–100]. У шкільних драмах алегоричні персонажі демонструють поєднання моралізаторських ідей християнських настанов з якостями людського характеру. На сцені природними стають ролі Доброчесності, Гріха, Милосердя, Божої Любові, символізуючи зміст основних моральних складових християнського учення. Алегоричні постаті «Милость Божа», «Милосердіє Божіє», «Радость Церкви», «Розум», «Пам'ять», «Воля», «Тріумф» та ін. з'являються на сцені у великодній декламації («Роздуми про муки Христа Спасителя нашого» І. Волковича (1631 р.)). У різдвяній драмі «Комедія на день Різдва Христова» Д. Туптала (поставлена в 1702 р.) задіяні персонажі «“Невинність” (втілює образи вбитих немовлят), “Смерть” (вона, вбивши Ірода, тріумфує), “Помста” (кидає Ірода до пекла), “Божа Сила” (сповіщає, що Ірод терпить муки через гординю і злочин)» [107, с. 252].

У другій половині XVIII ст. найвищого рівня розквіту духовна тематика досягає в творчості корифеїв української музики – М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя. У сакральній творчості цих

композиторів існує чимало прикладів звернення до християнсько-етичної тематики, образів та ідей православного віровчення. Несподівані ефекти «містичних» дій або «безвекторність» протікання часу характерні для творчості М. Березовського, А. Веделя. Останній, за свідченнями його учнів, мав релігійний тип свідомості. Ісихастські тенденції, «щирі молитовні почуття», що є у творчості А. Веделя, впливали і на сам творчий процес композитора, і на формування оригінального різновиду світської практики «розумного творіння», ключовим моментом якої був духовний катарсис [57]. У хорових концертах М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя урочистість та піднесеність трактування символіки Божого Слова – свідчення поєднання естетичного та релігійного первнів, притаманних українському бароковому світовідношенню – досягається завдяки використанню нових стереофонічних ефектів: акустичному осягненню простору храму за допомогою особливої техніки співставлення хорових звучань, емоційним темповим контрастам, змінам мажоро-мінорних барв, напруженості тонально-гармонічних співставлень.

Інтровертний тип музичної процесуальності, «містичного часу», був відкритий саме у вітчизняній духовній музиці і привнесений як етнохарактерний знак в драматургію музичної мови. Сугестивний фонізм діатонічних гармоній, сонористичний ефект трактування ускладненої неакордовими звуками вертикалі трапляється в таких творах як «Блаженни яже ізбрал» М. Березовського, а також композиторів «Нової школи» української духовної музики – М. Леонтовича, К. Стеценка, О. Кошиця, П. Козицького та ін. Згадаймо такі духовні твори як «Нехай буде благословенне Ім'я Господнє» К. Стеценка, «У Царстві Твоїм» М. Леонтовича та ін. Жанр Літургії у творчості М. Леонтовича стає новим етапом розвитку духовної релігійної музики [107].

Барокові письменники і поети через символічну інакомовність намагаються роз'яснити, по-своєму означити, віднайти нові смисли усталеним біблійним символам. Наприклад, всім відомі висловлювання з

проповіді Христа «Я – виноградна лоза, а батько мій – виноградар» [1, с. 68] породжують «шлейф» смислових асоціацій, пов'язаних з популярними у добу бароко символами «виноградар», «виноград», «сад». Їх сакральна складова – відсилання до Абсолюту, Божественного первня (виноградар, виноградна лоза), що упорядковує «тварний» світ. Виноградар доглядає світ, як сад (обитель світла, божественних щедрот, своєрідну модель космосу в людському світі) і сподівається отримати багатий врожай любові, милосердя, духовної чистоти, неземної краси у відповідь. Відсилання до символіки саду помітне вже у назвах творів А. Радивиловського «Огородок Марії Богородиці», С. Полоцького «Барвистий вертоград», Д. Домецького «Духовний вертоград», С. Яворського «Виноград», М. Довгалевського «Поетичний сад». «У цьому річищі Сковорода також називає свою поетичну збірку садом: “Сад божественних пісень”. Окрім того, філософ називав “Божим Садам” умиротворену людську душу (Душа его – Божій град, душа его – Божій сад), порівнював безконечні світи з “мільйонами садів”, змальовував Біблію як чудесний сад, оточений непролазними чагарниками» [201, с. 165].

Своє особливе вираження християнсько-етична проблематика і релігійні переживання знайшли у кордоцентричній філософії таких мислителів як Григорій Сковорода та Памфіл Юркевич. Абсолютно оригінальним тип мислення, що з'явився зовсім несподівано з глибин самої народної стихії, мав Григорій Савич Сковорода – основоположник української християнської філософії. У його особистості і творчості відображаються ті риси та якості, які характеризують весь український народ в той історичний період часу. Присутність Бога простежується в основних рисах світогляду Г. Сковорода, в його системі розуміння світу. Етика Г. Сковорода сконцентрована навколо ідей аскетичного і містичного характеру: вчення тиші, мовчання, про достоїнства, про обоження та ін.

Особливе ставлення спостерігаємо у Г. Сковорода і до Святого Письма: «Біблію почав читати близько тридцяти років народження мого, але

ця прекрасна для мене книга над усіма моїми коханою верх здобула, вгамувавши мою довготривалу алчбу і спрагу хлібів і водою, найсолодшу з меду і сота Божої правди й істини, і відчуваю особливу мою до неї природу» [101]. На Біблію філософ дивиться як на поетичний твір, що під зовнішніми образними зображеннями містив у собі зерна безсмертної правди. Біблія аж до самої смерті була його «найкращим товаришем», зіркою, яка освітлює своїм світлом дорогу до Царства Божого. Етичні погляди Г. Сковороди носили не формальний характер раціональних висновків, а ґрунтувалися на глибоких містичних переживаннях: «Все нутро загорілось вогнем і, здавалось, що в жилах моїх переливався полум'яний струмінь <...> я не чув у собі, ні рук, ні ніг, ніби несло мене якесь Захоплення, що несеться в просторі кругобуття. Увесь світ щез переді мною; тільки почуття любові, вдячності, спокою, вічності оживляло мою істоту. Сльози полилися з очей моїх струмком <...>. Я проник у себе відчувши синівську любов, і відтоді віддав себе з синівською покорою Духові Божому» [101, с. 138]. Аналізуючи слова філософа, ми спостерігаємо такі важливі особистісні містичні переживання, як неймовірне внутрішні піднесення, просвітлення, відчуття свободи і душевного світу, радість і душевне оновлення.

Дослідники відзначають, що саме українському філософу належить відкриття в літературі символічного підходу до Біблії: «Саме він, український мандрівний філософ і богослов, найґрунтовніше розробив теорію символічного, а не буквального, догматичного розуміння Святого Письма» [188, с. 5]. Підтвердженням цьому є один з найбільших і найскладніших творів – «Кільце. Дружня розмова про душевний світ». У ньому викладені роздуми про взаємодію трьох світів: Всесвіту (макрокосмосу), людини (мікрокосмосу) і Біблії (світ символів). Через пізнання невидимої натури речей – символів Біблії – людина пізнає себе і знаходить своє місце у Всесвіті [188, с. 166].

Символізм Г. Сковороди особливий. Тут є дещо і від старовинної візантійської традиції - приховати під словесними алегоріями, метафорами,

інакомовленнями істинний смисл і суть від непосвячених. Оперуючи у своїй творчості біблійними символами, філософ ніби відсилає людину (мікрокосм) до істинної суті речей, яка зосереджена у «нетварному», безкінечному, невидимому Божественному первні, що пронизує весь недосконалий «тварний» світ (макрокосм). Філософ визнає Біблію незаперечним джерелом і дзеркалом культури людства, де у складних смислових пролегоменах переплітаються ідеї буттєвого становлення, людського існування з Божественною волею провидіння.

Ідею розподілу буття на «тварний» (профанний), і «нетварний» (сакральний) світи, розвинену у вченні Г. Сковороди підхоплює романтичне ХІХ століття. Тепер священною сутністю, що спирається на морально-етичні, гуманістичні настанови християнства, стає духовність народу, його історія та впорядковане віками побутування етносу на противагу профаном соціально-політичному, «тварному» світу державності. Продовжувачем розвитку християнських ідей, ісихаського характеру в своїй кардіоцентричній філософії виступає видатний діяч ХІХ ст. Памфіл Юркевич. Будучи вихідцем з родини священика, навчаючись в Київській духовній семінарії, він мав саме пряме відношення до християнства. Із низки його робіт («Ідея», «З науки про людський дух», «Читання про виховання» та ін.) найвідомішою стає «Серце і його значення у духовному житті людини за вченням слова Божого». В ній філософ розгортає цілісну філософсько-антропологічну концепцію про серце, як визначальну основу фізичного і душевного життя людини. Поняття «серце» посідає центральне місце у містиці, релігії, поезії різних країн та культур. У Біблії під поняттям «серця» розуміється місце зосередження всіх почуттів, особливо релігійних. Серце, що обіймає собою явища психічного та фізичного життя, є одночасно центром свободи. Всі явища життя виходять від нього і повертаються до нього і діють на нього: «Над усе, що лише стережеться, серце своє стережи, бо з нього походить життя» (Притч 4:23). Серце є те саме, що в психології добре відомо як принцип єдності свідомості, центр свідомості. Але серце є чимось більш глибоким, релігійним, що

залишається недоступним для наукової, емпіричної психології. Серце, на думку автора, це скарб і носій усіх тілесних сил людини, центр всіх пізнавальних дій душі, центр морального життя людини, скрижаль, на якій викарбовано природний моральний закон.

Українські дослідники цього часу, шукаючи коріння ідентичності, знаходять його у культурі, мистецтві та релігії. У своїй концепції «національної релігійності» М. Максимович виокремлює два основних первня природного розвитку етносу, збагачення його духовності – поезію і релігію: «Духовність – це з одного боку, поезія і мова, з іншого – релігія, віра. Поезія, “вроджена якість духу людського” виявляє психологію народу, його характер, предмет пізнання “народності”. Релігія торкається глибинних, сутнісних рівнів життя, які складають підвалини суспільного світогляду» [61, с. 326]. Вчений зв’язує християнською ідеєю всю історію українського народу, розглядаючи її як еволюцію духу, духовності. Земля, на яку ступав апостол Андрій Первозваний, яка стала колискою християнського світогляду для інших народів, серед найвищих сакральних цінностей у народній свідомості зберігає і підносить протягом багатовікового історичного поступу християнські ідеали добра, любові та милосердя. Навколо них повинні об’єднатися інші слов’янські народи. Пропонуючи наскрізний ракурс становлення історії від літописів Нестора, «Історії русів» на християнських духовних засадах, М. Максимович подає православну віру «як рушійну силу українського народу» [61, с. 327].

Наукові розвідки М. Максимовича знайшла своє продовження і розвиток у працях та творчості членів Кирило-Мефодіївського товариства. Ідея «Божого Духа» (єднання поезії і християнства у духовності М. Максимовича) у М. Костомарова переростає у концепцію «Божого царства». У розгорнутій праці «Книга буття українського народу» письменник створює національний варіант біблійної історії. Етапи становлення української релігійності він розглядає узгоджено з етапами

давньоєврейської історії, викладеної у Старому Завіті, євангельськими розповідями та заповідями Ісуса Христа [188, с. 181].

П. Куліш поглиблює романтично-християнський погляд на історію. У своїх працях він посилює мотив протиставлення двох світів – духовного, народного та державницького соціально-політичного прагнення імперії, поетичну, сакральну природу існування простого народу за морально етичними нормами християнства і профанні, суто матеріальні прагнення панів та державних установ до влади й придбання нових маєтків, захоплення чужих територій. Ідеальне П. Куліш бачить не у зміні політичного устрою, а в досягненні етичної свободи згідно з євангельськими принципами любові й милосердя, пізнання істини через занурення у світ справжнього священного Слова – народної мови, поезії, літератури, мистецтва, культури. В українському народі «він бачить ідеал безполітичної свободи <...>, той етичний ідеал, яким керувались перші християнські общини. Тому культура, мистецтво, література чистіше і краще за політичну діяльність виявляють національний “логос”, політичним і соціальним принципам протиставляються етичний і естетичний ідеал, ідеал “слова” і добродійної людини» [61, с. 355].

Величний світ християнського вчення, осмислений крізь призму поглядів та переконань членів Кирило-Мефодіївського товариства, наглядно закодований у художній символіці поезії Т. Г. Шевченка. У ранніх творах міфологічний часопростір шевченкової поезії пронизують і християнські, і язичницькі мотиви. Кобзар – уособлення посвяченого героя, народного музики – стоїть між Богом і людьми, народною співочо-поетичною традицією і релігійним світовідчуттям християнства («Перебендя», «Думи мої, думи мої»). У поемі «Гайдамаки» поряд з мотивами оборони православної віри оживають сцени ритуальних жертвоприношень, притаманних язичництву (убивство Гонтою рідних синів-католиків) [188, с. 185].

Мотиви пророкування проявилися у періоді творчості, пов'язаному з Кирило-Мефодіївським товариством (збірка «Три літа» 1843-1845). Відкривається вона малюнком пророка (напевно, Єремії), та автопортретом. Епіграфом до збірки є фрагмент зі старозавітної книги Плач Єремії. Поезія у збірці пронизані символічними ідеями Святого Письма завдяки епіграфам, взятим з Біблії. Ці коротенькі вступи до віршів, на думку Є. Сверстюка, розкривають основну ідею, підтекст твору [188, с. 190].

Настроями жертвності та вірного служіння ідейним настановам християнства проникнуті твори поета останнього періоду. У поемах «Неофіти», «Марія» майстер слова звертається з молитвою до Богородиці, прохаючи заступництва і спасіння своєї душі. Передчуваючи близький кінець, поет створює три молитви. У цих останніх віршах лунають сподівання на відновлення Раю на рідній землі («Подражаніє 11 Псалму», «І Архімед, і Галілей») та впевненість у реальності вічного життя праведної душі («лебедина пісня» поета - «Осії. Глава XIV. Подражаніє») [188, с. 217].

Глибоку та сильну віру українського народу, жертвний подвиг запорізького козацького братства геніально зобразив Микола Гоголь у своїй безсмертній повісті «Тарас Бульба». Цей твір – гімн любові до Бога, до ближнього, до батьківщини – несе у собі велику національну ідею захисту православної віри та батьківщини. Для запорожців, що поріднилися по душі, а не по крові, Січ – духовна батьківщина: тут вони отримують ту духовну втіху, ту святу радість, які і складають суть їх буття та служіння. У доробку видатного письменника, аскета, православного релігійного мислителя і публіциста, автора молитов також існує унікальна праця, яка є свідченням його внутрішніх духовних пошуків та переконань – «Роздуми про Божественну Літургію». Це один з найкращих зразків духовної прози ХІХ ст., в якому втілений особистий досвід М. Гоголя, його прагнення до осягнення літургійного слова: «Для всякого, хто лише хоче йти вперед і ставати краще, – писав він у “Висновку”, – необхідне часте, скільки можна, відвідування Божественної Літургії та уважне слухання: вона непомітно

будує і створює людину. І якщо суспільство ще не абсолютно розпалося, якщо люди не дихають повною, непримиренною ненавистю між собою, то сокровенна причина тому є Божественна Літургія, що нагадує людині про святий, небесній обов'язок любові до брата» [51, с. 133].

Ідейну переорієнтацію християнського семантичного простору продовжили пошуки митців переломного етапу кінця XIX – початку XX ст. Саме цей час – панування постромантичних тенденцій, декадансу, модерну, яскравих спалахів авангарду, позначений піднесенням *особистісної ідеї, культу індивідуальної значимості, обоження людини* у мистецтві, пов'язаному з християнською тематикою. У полемічному ракурсі творів Лесі Українки («Одержима», «Що дасть нам силу?», «Мить», «В катакомбах», «Руфін і Прісцилла», «На полі крові», «Йоганна, жінка Хусова», «Адвокат Мартіан») у багатоголосому «хорі» персонажів індивідуалізується та соціалізується сприйняття світу Святого Письма. Спрага до оригінального трактування та особистісного переосмислення християнства як визначального для європейської та української культури феномену, бажання виразити через творчість свій погляд на біблійні духовні максими відчувається у полемічному стилі поетеси. Слово, яке, згідно з релігійними уявленнями, є утіленням образу Божої Благодаті, першообразу піднесеного духовного первня, у поетеси « <...> стає синонімом зброї, що має бути реальним мечем на катів, пробивати враже серце на смерть» («Слово, чому ти не твердая криця») [188, с. 217].

У допитливому погляді на Біблію І. Франка, відображеному як у науковій так, і у художній творчості («Смерть Каїна», «Христос і хрест», триптих «Легенда про Пілата», «Мойсей»), відкривається глибоке особистісне осягнення духовних архетипів християнства. «У передмові до першого видання поеми «Мойсей» (1905) І. Франко писав: «Ся тема в такій формі не біблійна, а моя власна, хоч і основана на біблійнім оповіданню» [188, с. 267]. Дослідники зазначають, що крізь образи героїв поем українського мистця просвічують його власні, суб'єктивістські погляди на

віру «закону і спокути»: «Звичайно, пишучи поему на давній і чужий сюжет, Франко страждав і мучився під тягарем проблем власної нації. Потривоживши тінь біблійного пророка, він наділив Мойсея власними думками, сумнівами і надіями» [188, с. 242].

Суб'єктивно-експресивне трактування релігійних образів відзначають у натхненних надзвичайною духовною силою полотнах В. Васнецова, М. Врубеля, М. Ге, М. Нестерова, Ж. Руо, М. Сосенка, П. Холодного, М. Шагала. В. Васнецова, який у співдружності з М. Нестеровим розписував Володимирський собор у Києві і був знавцем старовинного іконопису, з сумом відзначав втрату в сучасному мистецтві сакральної таємниці «спілкування з первообразом», заміни її вираженням особистісних духовних інтенцій: «Я сам думав, що проник в дух руської ікони <...>. Виявилось, однак, що я глибоко помилявся. Внутрішній світ живопису тих часів був незрівнянно багатшим, ніж дух нашого часу, або ж особисто мій чи Нестерова <...>. Мій живопис – це лише слабке відображення, до того ж вихолощене, надзвичайно багатого світу стародавньої ікони» [199, с. 380].

Немов би передчуваючи апокаліптичні катаклізми ХХ ст., митці цього часу обертають свої сподівання на спасіння світу завдяки гуманізму християнства. Піднесення людини до Божественної теургії – єднання з Абсолютом у творчому акті, у який переродиться сучасне нежиттєздатне мистецтво пророкують філософи – апологети символізму - В. Соловйов та М. Бердяєв. Думка про те, що «творчість по суті своїй походить з релігійної епохи закону і спокути, Старого і Нового Завітів» приводить до ствердження релігійного характеру теургії (єднання теурга з Богом, обоження людини). Завдяки цьому твориться новий космос і краса як суще, «трансцендентне втілюється в іманентність і через теургію досягається досконалість» [20]. Шлях до теургії лежить через мистецтво, а згідно з С. Булгаковим – і через християнський обряд: «Тільки залучена завдяки Церкві до Бога людина стає причетною до теургії» [113, с. 587]. Таким чином, в очікуванні теургічного

акту митець стає непересічною особистістю, здатною об'єднати два світи, відтворити на землі Рай.

Усвідомлення особливої місії творців-теургів та творчості як релігії у цьому світі пояснює відновлення інтересу до середньовічного мистецтва, що виник на межі століть і продовжується дотепер. З'являється школа комплексного дослідження старовинного іконопису візантійського канону (В. Бичков, А. Голубцов, Н. Кондаков, В. Лазарєв, В. Могилевський, О. Сопцинський, Д. Степовик Є. Трубецькой, Л. Успенський, П. Флоренський, І. Язиков) [1, с. 60], основна увага якої зосереджена на виявленні природи трансцендентного та специфіки проникнення у смисл, правду прообразу в сакральному живописі. У творчості художників українського авангарду відображаються особливості священного образотворення: «<...> в композиціях Олександри Екстер вгадуються і барочні структури, і колористика ікони, а Бойчук відверто прагне опиратися на візантійські форми» [162, с. 521]. На західній Україні широковідомою стає меценатська та культурно-просвітницька діяльність по збиранню, збереженню старовинних ікон, відновленню та популяризації візантійського канону сакрального живопису.

В українському музичному мистецтві, особливо хоровій музиці на стилістичному рівні традиції партесних концертів, хорового духовного співу, продовжені у творчості П. Демуцького, М. Лисенка, М. Леонтовича, О. Кошиця, К. Стеценка, Я. Яциневича. На початку ХХ ст. композитори звертаються до християнської тематики у творчості, осмислюючи символіку священних текстів у межах індивідуального стилю та власного розуміння духовної істини («Камо поїду от лица Твоего», «Херувимська», обробки трьох побожних пісень – «Пречиста Діво, мати Руського краю», «Хресним деревом», «Діва десь пресущественного раждает» М. Лисенка, «Літургія Св. Іоанна Златоуста», «Всенощна» та «Панахида», присвячена пам'яті М. Лисенка К. Стеценка, Літургія Св. Іоанна Златоуста, Молебень, частини Всенощної М. Леонтовича), стверджуючи неперервність національної

духовної традиції. Прагнення в особистісному ключі трактувати релігійні жанри характерне для творчості М. Лисенка. У духовних обробках він вводить куплетно-варіаційну форму з типовими для фольклорного мелосу заокругленими кадансами, хвилястою мелодикою. Несподівана для релігійної музики танцювальність (II частина концерту «Камо піду»), зміна усталених канонів форми на користь оригінального музичного задуму («Херувимська») «свідчать про бажання композитора керуватися виключно власними музичними ідеями, незважаючи на канонічні церковно-ритуальні догми» [226, с. 46].

У часи радянського періоду релігія, як явище, що заперечувало атеїзм, було заборонене. Монастирі, церкви закривали, священики поповнювали ряди концтаборів. Релігійна тематика у будь-якому виді мистецтва не досліджувалась. Багатовікові традиції християнства переривались, духовні молитовні практики, у більшості випадків, втрачались. Але після розпаду СРСР християнство почало відроджуватися.

У сучасному образотворчому мистецтві, пов'язаному з християнською тематикою, знаходять відображення морально-етичні, символічні, християнські, суб'єктивістські константи. Українські митці ніби повертаються до старовинної формули «*docere per movere*» – «навчати через зворушення» і створюють артефакти, натхненні глибокою духовністю і сповнені людяності, звертаються до форм, що відповідають одвічним потребам краси і сенсу [25, с. 194]. Першообрази, архетипи і хронотопи - ідеї нетлінного прекрасного, що перебувають у вічному теперішньому часі, наділені у теургічному акті осянням, Божою благодаттю митці актуалізують через творчість у мистецькій реальності, в артефактах. Тому «справжні вартості у сучасному мистецтві <...> визначаються не “об’єктами” чи “фактами”, але духовно-субстанціональними артефактами, не “акціями”, але соборними вчинками, не “повідомленням”, а одкровенням, чи то “осянням”, і не мінливим псевдоморфозом, проте естетичним спів-буттям (універсальною подією) творення – етосом творчості як теургії» [121, с. 83].

«Я – світло світу. Хто йде за мною – не блукатиме в темряві» (Йоан 8:12) – ця біблійна назва однієї з ікон художника Ю. Боднара, де зображений лик Ісуса Христа, може стати девізом до всієї творчості майстра. Його одухотворений живопис зосереджений на відтворенні морально-етичних ідеалів християнства на свідомому та підсвідомому рівні. Для художника визначальним є концепт світла, у якому вміщується і морально-етична сакральна максима осяяння людини жертвним подвигом Христа, його любов'ю і милосердям, і символічна значимість колориту (техніка «променізму», винайдена митцем) для створення ефекту гри площин і променів світла, що, згідно з візантійським каноном, не має свого джерела, а осяває картину. У роботах «Вічне» (Ісус Христос – голова християнської Церкви), «Вирок» (шлях Христа на Голгофу), «Пілігрим» (Голгофа з «порожніми» хрестами, біля яких відпочиває втомлений подорожній і дивиться на священне місто Єрусалима) митець за допомогою поєднання академічної манери чіткого малюнку і «виписаності» фігур та сучасного відчуття колориту, що немов зсередини пронизує сюжет, відтворює животворну силу священного погляду очей Ісуса Христа. У роботах О. Войтовича («Розп'яття», «Людина») символізм й алегоричність біблійних образів поєднуються з експресивною, драматичною манерою зображення, навіяною враженнями від Ізенгеймського вівтаря німецького художника М. Грюневальда (пізня готика). В унікальній техніці ікони на склі І. Дідик та М. Щур широко застосовують символіку кольору для ствердження сакрального плану творів (у «Розп'ятті» І. Дідика червоний колір – символ пролитої Ісусом Христом крові, помаранчево-золотистий – знак його божества, чорний – колір смерті, білий з відтінками рожевого і блакитного – символ майбутнього Воскресіння) [25].

В українському трансавангарді розширення меж суб'єктивізму в мистецтві («усвідомлення людства як Людини», «визнання планетарних форм ноосферної свідомості») корелює з утвердженням естетики візантійсько-православного ісихазму. Осягнення священного як «тихого

віяння», безмовного акту приєднання до сакрального енергетичного поля Абсолюту через занурення у внутрішнє переживання духовного піднесення знаходиться серед основних мотивів творчості представників трансавангарду «південної хвилі» («Молитва» Т. Дєдової, «Стрічення» В. Колесника, «Спокуса» М. Сіробаби, «Символ віри», «Трійця» Л. Гопанчука, «Замріяний пророк», «Мудрість храмів» І. Пилипенка, «Великодня неділя» Г. Неледві «Він та ми», «Складень» М. Журавля, «Андріївський собор» Ю. Луцкевича, «Увіровання апостола Фоми» Б. Михайлова, «Передвічне», «Букет Спасу» Г. Лекаревої-Нікітіної, сакральні твори О. Петрової тощо) [121, с. 85].

Відновлення інтересу до релігійної тематики у живописі, багатогранне розкриття християнських культуротворчих ідей у сучасній літературі та поезії нерозривно пов'язані з процесом духовного відродження, торуванням шляхів художнього пізнання національної ідентичності, осяяної благодатним світлом віри Ісуса Христа.

Християнські теми та мотиви виявляються у прагненні художників крізь християнські канони поглянути на культуру як на «“процес подолання зла творчістю” задля забезпечення ідеальної самоорганізації внутрішнього світу людини і людства» [70, с. 158]. Безкінечне виправлення гріховності людства завдяки розп'яттю і воскресінню Ісуса Христа налаштовує на вічний пошук духовного самовдосконалення та відсторонення від марноти і побутовизму існування: «Архетип Сина Божого, який був розп'ятий з волі Божої за гріхи людства, за гріхи кожної людини, “вселяється” в колективне позасвідоме і починає визначати пошук істини людиною Його розуміння світу, Бога і її самої, людини» [70, с. 157]. Занурення у сакральний світ християнських образів і сюжетів дозволяє узагальнити та виявити діалектику взаємодії священного і профанного у людській душі, здолати різнорівневі конфлікти буття й екзистенції. Н. Дзюбенко, коментуючи задум свого роману «Андрій Первозваний», зазначала: «Причини наших бід, нашого роздвоєння, розтроєння, агресивності я шукала насамперед у минулому – в суперечливому світі апостолів. Я вишукувала першопочатки тих конфліктів,

які розпинали і досі розпинають Христа» [9, с. 55]. Співзвучна з нею Ліна Костенко стверджує, що Ісус Христос розп'ятий був не раз. У своїй творчості поетеса осмислює біблійні сюжети та мотиви з точки зору загальнолюдських гуманістичних цінностей та духовних універсалій. Тема невідповідності непродуманих мирських вчинків людини і її внутрішньої духовної суті, де на підсвідомому, сакральному рівні відбувається моральне коригування неправних, боговідступних проявів екзистенції, надають віршам поетеси високого морального пафосу та внутрішнього драматизму. У поезії «Брейгель. “Шлях на Голгофу”» несподіваними здаються сльози розбійника Варрави коло ніг розп'ятого і зневаженого натопом Ісуса Христа. Парадоксальною нісенітницею постає забаганка юної, привабливої Саломеї – гарної доньки і вправної танцівниці, - що попросила принести їй на блюді голову Івана Хрестителя («Був Ірод, і була Іродіада»). Як одвічна загадка людської душі сприймається триразове відречення Петра у ніч арешту Ісуса Христа («Перш, ніж півень запіє...»). Порятунок від духовного збанкрутіння, панування гріховних проявів людської натури Ліна Костенко бачить у молінні про Божий захист («Давидові псалми», Псалом 16). Для відновлення духовних, морально-етичних канонів національного відродження поети пропонують впустити Господа у свою душу (поема «Тихе віяння» І. Жиленко), покаятися у сповідальному вінку віршованих рядків («Покаянні псалми» Д. Павличка), звертатися до Божої Матері за спасінням від духовно-морального руйнування (поема «Чорнобильська Мадонна» І. Драча).

Символічний план сприйняття Святого Письма дозволяє митцям крізь призму священних ідейних структурних універсалій відчутти особистісну модель злиття макро- і мікрокосмосу у вищій духовній єдності. Образ потопу у вільному плінні художніх асоціацій приводить до ствердження ідеї спасіння завдяки імені – зосередженню культурної пам'яті у Слові – новому «ноєвому ковчегу» людства (поема «Потоп» П. Мовчана). За допомогою усвідомлення безкінечності асоціативного простору Божого Слова митці актуалізують у творчості ідею повноти Буття завдяки присутності у ньому сакрального

виміру. Це і символ хреста – знак спокути гріхів через фізичні й духовні страждання (безкінечні версії розп'яття у живописі, поема М. Руденка «Хрест»), і архетип зради, уособлений через образ Іуди (повість Р. Іваничука «Смерть Юди», поема Б. Олійника «Таємна вечеря», оповідання І. Гургули «Комбінатор із Скаріоту», В. Дрозда «Іскаріот»). Розгортання полемічних концепцій навколо неоднозначності образу Понтія Пілата зустрічаємо в поемі А. Григоренка «Храм Істини», В. Ілляшенко «Антихрист», а розмаїття конотативних складових концепту «сад» (сад – впорядкованість світу людської душі, тотожність «саду» та «Я») – у збірці «Міфотворення» М. Кияновської, образ саду як раю у поемі «Чайна церемонія» І. Жиленко.

Романтичні ідеї месії українського народу, які крізь історичні терни пронесені та збережені у священних духовних скрижалях християнства, продовжують жити в художніх концепціях («Тайна Христа» О. Бердника, «Андрій Первозванний» Р. Володимира, «Євангеліє від Томи» Р. Іваничука, «Шлях Аріїв» Ю. Канигіна та ін.). У поезії одним з найвищих проявів сакрального поєднання концептів Бог і Україна, піднесення ідеї на рівень Абсолюту знаходимо у творчості В. Стуса (збірка «Палімпсести», написана поетом у неволі, яку він в одному з віршів хотів назвати «Страсті по Вітчизні» [188, с. 355]).

У сучасному багатоплановому мистецькому просторі християнство осмислюється як понад двохтисячолітній культурний феномен з основоположними для української ментальності аксіологічними, онтологічними, сакральними первнями. У межах текстової, інтертекстуальної парадигми сучасного мистецтва Боже Слово, збережене у Біблії, сприймається стереофонічним феноменом, у якому нескінченними смисловими обертонами відлунюють соціально-політичні, історико-культурні, духовно-естетичні, формально-стилістичні складові багатовікового культурного хронотопу. Кожна епоха відкривала у Священному Письмі оригінальні смисли, священні коди, відвойовувала у часу нетлінність істин, моральну висоту, смислово безмежність символіко-

алегоричних узагальнень, залучала до позачасового фонду людської пам'яті нові ідеї. На противагу хаотичності, танатології духовного універсуму, смисловій децентрації і руйнації, десакралізації мистецтва постмодернізму, у творах на християнську тематику відбувається консолідація гуманістичних, екзистенційно наповнених ідей, мотивів, образів і концептів, набутих багатовіковим досвідом перебування у межах християнської теодицеї. Завдяки доторканню до Абсолюту через сакральне Слово конституюється нова духовна цілісність мистецького смислового простору – основа для збереження та відновлення культурного зростання, не залежного від соціально-політичного, економічного, часового контекстів.

Спостерігаючи розвиток історії європейських країн, можна побачити чітке співвіднесеність між значенням релігії в суспільстві та розвитком національної культури. Проаналізувавши розвиток національних музичних шкіл Європи XVIII–XIX ст., Д. Андросова доходить висновку, що лідерство італійської, французької, німецької музичних шкіл має пряму залежність від розвитку релігійних ідей цих держав. Дослідниця вважає, що «активність національного лідерства визначалася затребуваністю релігійних ідей» [7, с. 112], і «активність релігійних – наднаціональних ідей визначала музично-історичний прогрес» [7, с. 113]. Ми вбачаємо у розвитку сучасної української музичної культури схожі процеси, припускаючи, що звернення до релігійних тем в останні десятиліття може послужити лідерству української національної школи в європейському культурному просторі початку XXI ст.

2.2. Християнські образи та ідеї у творчості сучасних українських композиторів

Звернення до духовної тематики в українській культурі, зокрема у музичному мистецтві, має багатовікову традицію, яка пережила піднесення і занепад, знала періоди активного розвитку й послідовного знищення. З кінця XX ст. після падіння ідеологічного режиму радянської влади українська

духовна музика переживає справжній ренесанс своїх тисячолітніх духовних надбань. Відроджуються духовні пріоритети суспільства, серед яких вагоме місце належить поверненню християнської тематики в український культурний простір. Визнані вітчизняні музичні корифеї та молоді композитори звертаються до «вічних тем» релігійної культури. Один з найвідоміших композиторів сучасності Є. Станкович зазначає: «Протягом 70 років ми були насильницькі відірвані від церкви, а значить і від духовної музики. Про неї ми знали небагато: фрагменти Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя – ось і все. Духовні твори М. Дилецького, К. Стеценка, О. Кошиця відкриті зовсім недавно. А це ж величезний пласт! І композитори не стоять осторонь» [173, с. 12–13].

Про ренесанс духовності в українській музичній культурі і своє ставлення до цієї тенденції засвідчує М. Скорик: «Чому останнім часом ми, композитори, звернули до релігійної музики? По-перше, тому, що її було заборонено. А по-друге, тому, що релігійна музика прагне бути морально чистою, одухотвореною, потребує чистоти почуттів, віри, переживання, співчуття, участі – усього того, чого не вистачає у сучасному світі» [210]. Схожі погляди має Л. Дичко: «Церква завжди мене вабила. Це таїнства, чистота, обряди, потрясаючі іконі, сама відправа. Це той духовний світ, з яким ніщо не зрівняється. Куди б я не приїздила, я завжди, бодай потайки, намагалась зайти до церкви. Це ж питання життя та смерті. Основне, що є на землі. І чим більший композитор, тим ближче його звернення до питань релігії» [210]. Наведені висловлювання, як і безліч інших говорять про особливу зацікавленість сучасних українських композиторів у звертанні християнської тематики в своїх творчих пошуках.

Починаючи з кінця 1980-х рр. композитори все активніше звертаються до християнства в пошуках натхненних ідей, вічних тем, катарсичних відчуттів. Протягом останніх тридцяти років в Україні з'являється велика кількість творів, в яких композитори звертаються до християнської тематики. Це і опера-ораторія «Золотослов» Л. Дичко; кантатно-мініатюрний реквієм

«Сім сльозин» В. Зубицького; концерт-кантата «Оспівуючи Різдво Господнє» В. Рунчака; музикально-сценічне дійство для солістів дитячої та великого хору, симфонічного оркестру «Ісус» на канонічні тексти І. Щербакова; симфонія-кантата «Україна. Хресна дорога» В. Камінського, симфонічна поема «Голгофа» І. Алексійчук; концерт для камерного ансамблю «Музика на воскресіння Христа» Л. Юріної; Варіації і фуга «Хваліте Господа з небес», «Херувимська», «Душе моя» для симфонічного оркестру Ю. Іщенка. У сучасній українській музиці християнство у переважній більшості випадків трактується як культурний феномен, що в своєму історичному поступі зберіг незмінними сакральні складові та основні засади духовності і разом з тим через мистецькі артефакти - іконопис, літературу, архітектуру, музику (хоровий спів) - зосередив у собі художні досягнення європейської цивілізації.

У межах новітньої текстової парадигми, коли культура у метафоричній формі уявляється як гігантська бібліотека – зосередження людської пам'яті та безкінечної гри у лабіринтах смислотворення, знаковим є звернення до християнства як релігії Великої Книги – Біблії. Текст з безмежними можливостями інтерпретації та величезною культурно-історичною пам'яттю повністю задовольняє запити сучасної художньої парадигми, орієнтованої на нове прочитання сталого, винайдення несподіваних смислових та семантичних ракурсів минулих художніх явищ як на загальноконцепційному рівні, так і на рівні організації композиції, розбудови форми, стильових та стилістичних засобів.

Специфіка музики на християнську тему полягає у її обов'язковій програмності, приналежності до ідеї, сюжету, настроїв, зосереджених або віднайдених Майстром в обраному священному тексті, який намагається повному осмислити та трактувати його символічний зміст. Кожне біблійне Слово є знаком, священним символом іншої, вищої реальності, трансцендентної сфери Духа Божого, Бога і Сина його – Ісуса Христа, основою релігії, церковного таїнства. Разом з тим воно є відбитком

нескінченної череди художніх осмислень, філософських трактувань унаслідок тисячолітніх змін культурно-мистецьких контекстів, текстів, підтекстів. Вже на етапі вибору текстів, ставлення до Священного Слова та мети, з якою композитор звертається до духовної музики (щира молитва до Господа, залучення до таїнства Євхаристії чи інших джерел Божественної сили, відчуття всезагального єднання, «общинності» почуття в релігійній соборності віри, експериментальне відтворення особистісних психологічних переживань, інтонування Слова, розкриття його символіко-конструктивних особливостей – «мелодики» тексту, логіко-раціональна розбудова образного тематизму на основі індивідуального осмислення драматургії тексту), очевидною стає різниця світоглядних настанов композиторів, стильової специфіки їх творчості.

Переосмислення композиторами духовних домінант християнства, набутих у попередньому художньому досвіді і зафіксованих у сталих стильових, жанрових, стилістичних музичних структурах у добу постмодернізму з властивою для нього стильовою та стилістичною «всеядністю», створює парадоксальну ситуацію, неодноразово відзначену мистецтвознавцями на прикладі аналізу творчості окремих митців: глибинна духовна семантика, ідейна наснаженість, загостреність особистісного світовідчуття, притаманна християнській музиці, узгоджується з вільним використанням у межах єдиної композиції полістилістики або авангардних мовних засобів. Музична стилістика, жанрові та стильові засоби набувають символічних значень, подібно до мовних структур священних текстів.

Н. Александрова вважає межу ХХ –ХХІ століть перехідним періодом для української музики з характерними для межових явищ прагненням до узагальнення попередніх культурно-стильових феноменів, пошуку в минулому нових шляхів розвитку мистецтва. Нова поява музичної символіки, придбання різними засобами музичної виразності нових символічних функцій, історично-стильова панорамність музичних образів, семантизація духовної творчості українських композиторів розвивається під впливом

синтезу ідей Ренесансу, Бароко і Просвітництва, стаючи символічно заглибленою [4].

Рівень осмислення тем, народжених християнською культурою, розмаїття ракурсів, їх вплив на композиторський стиль, неоднакова смислова значимість у кожному конкретному випадку визначають особливості поглядів митців на духовну музику. Узгодження християнських образів та ідей, відтворених у власній творчій манері, з канонічними структурами вербальних і музичних текстів стає непростим завданням, складність якого переважна більшість митців чітко усвідомлюють. М. Скорик погоджується з тим, що нині багато композиторів пишуть у духовних жанрах, але за стилістикою їх музику не будуть виконувати у храмі, бо вона інша за мовою, за настроєм, за завданнями. Композитор вважає, що це просто п'єси з релігійним текстом, і в цьому зазвичай є весь їх духовний елемент: «Коли у духовних жанрах писали Рахманінов або Чайковський, Леонтович або Стеценко, вони розраховували на те, що їхні твори будуть виконуватися саме у церкві, а тому шукали компроміси, баланс між усталеним каноном та власним стилем. Я хотів би, щоб мої релігійні твори виконувались у церкві <...>, я хотів наблизити свою музику – за гармонією, мовою - до канонів і разом з тим знайти якийсь новий підхід» [210].

У межах пошуку альтернативи між власною манерою, сучасними стильовими реаліями та закладеною віками традицією розуміння християнських текстів знаходиться особистісний, незвичайний для канонічного розуміння біблійного тексту ракурс взаємодії «небесного» і «земного» в опері «Мойсей» (2001) М. Скорика. В умовах інтертекстуального музичного мовного простору сучасності митець піднімає актуальну для кожної деміургічної особистості ідею неповторності індивідуального шляху особистості до Божественної істини.

Функціонування християнських тем та ідей у духовних творах М. Скорика, релігійна спрямованість яких чітко визначилася на межі 1999 – 2005 рр., виражається у поєднанні різноманітних інтонаційних джерел. Вони

відсилають до традицій галицької церковної музики (духовна музика М. Вербицького, В. Матюка, Й. Кишакевича, І. Лаврівського, Д. Січинського), фольклорного мелосу, інтонацій давнього церковного західноукраїнського співу, барокового українського духовного концерту, національної театральності, ліричності солоспівів, світської хорової музики. Інтонаційна семантика традиційного українського музичного середовища наближує узагальнену символічність канонічних текстів до сприйняття звичайних парафій і тим самим узгоджує сакральне з екзистенційним переживанням будь-якої особистості: категорія «духовного» мислиться М. Скориком «<...> як глибоко особистісне прагнення людини з усіма її слабостями і беззахисністю відкрити серце Богові і отримати від нього любов і милосердя» [99, с. 469].

У Духовному концерті «Реквієм» (у першій редакції – «Заупокійна») для мішаного хору, сопрано і тенора (1999) композитор створює різні молитовні стани. Щоб дослідити у творі окремі види молитов, пригадаємо зі Святого Письма та патристики їх особливості. У християнстві молитва – це зустріч людини з Творцем, «спосіб спілкування та єднання людини з Богом» (Св. Іоанн Ліствичник). Види молитви бувають надзвичайно різноманітні, як різноманітні рухи людської душі. У Святому Письмі говориться про декілька видів молитов, кожен з яких виражає певні духовні запити. В молитві ми можемо прославляти велич Божу, дякувати Йому за невимовні милості і просити про вирішення наших насущних потреб, прощення гріхів, клопочемося за своїх рідних і близьких, друзів. Отже, молитви бувають покайні, хвалебні, прохальні, подячні, заступницькі та інші. Різні види молитви часто поєднуються між собою. Людина просить Господа про свої потреби і в той же час прославляє Його за Його велич, доброту і дякує Йому за те, що може сміливо звертатися до Нього як до свого милосердного Отця.

Приклад створення композитором різних молитовних станів ми спостерігаємо у Духовному концерті М. Скорика. Градація відтінків душевних переживань від втрати близької людини опосередкована у широкій

гамі настроїв мелодизованих в основних частинах композиції: від болю, страждання до молитовного просвітлення, від надії до смиренної розповіді. Це і *молитва-прохання* («Святий Боже», ектенія «Господи, упокій душу раби Твоєї»), *молитва-покаяння* («Псалом 50»), *молитва-споглядання* («Отче Наш»). Використання композитором літургійних текстів з Чину Панахиди впливають на засоби музичної виразності і створюють той чи інший молитовний стан. Скорботні *образи плачу та покаяння* сформовані певним комплексом музичних прийомів. Оскільки їх градації є емоційно нестійкими, в музиці ми спостерігаємо динамізм зміни експресивно напружених станів, що передається мінливістю фактурного плану композиції: епізоди з імітаційною та контрастною поліфонією змінюються гомофонно-гармонічним соло з хоровим акомпанементом, прийомами народного підголоскового багатоголосся з терцієвими та секстовими паралелями, чергування мажоро-мінорних ладів, колористиці тембрових хорових ефектів, що нагадують віртуозну концертність просторово-антифонних зіставлень Д. Бортнянського, хроматизації гармонічної вертикалі у межах дванадцятитонової мінорної діатоніки [99, с. 544-545]. Використання у високому регістрі жіночого голосу (сольного сопрано) підсилює «ефект сліз», архетипово відсилаючи нас до феномену «плакальниць за померлим», створюючи додаткову напруженість та правдивість образу плачу.

Образ ніжної, щирої молитви-прохання до Творця розкриває перед слухачем епізод Єктенії «Господи, упокой душу раби Твоєї». Єктенія (з грец. *εκτενής* – «протяжне моління») – одна з головних складових частин богослужіння, в Православній Церкві входить до складу більшої частини богослужінь (Літургії, Всеношної, Панахиди тощо). Саме побудова єктенії є зосередженням найбільшої кількості та різновидів молитовних прохань (подячна, заупокійна, прохальна та інші). Цікава композиторська знахідка відкривається у авторській інтерпретації літургійної форми епізоду. Висхідні тональні здвиги, сам принцип повторюваності, збережений композитором, діалогічності єктенії (промовляння священнослужителем молитовних

приношень (баритон соло) – відповідь хору «Господи помилуй») доповнюється новим порядком вступу партій, текстами хорових партій, їх послідовністю чергування, введенням сольного жіночого голосу на рівні з чоловічим. Все це ще виразніше допомагає відтворити молитовно-просвітлений характер епізоду, стани від покайно-плачових до величного, панегіричного прославлення Господа.

У музиці Валентина Сильвестрова є нескінченна творча інтерпретація *образів тиші та мовчання*. Валентин Сильвестров – майстер «тихої музики». Його творчий шлях починався на межі 1950–1960 рр., де він активно освоював можливості авангарду. Потім композитора звернувся до полістилістики, а далі – до неотрадиціоналізму. У зрілий період творчості композитор приходив до музики зовсім іншого плану: «музиці не “проголошуючій”, а “пошепки” відкриваючій сокровенні тайни буття. Це музика тиші, спокою, статики та медитації» [141, с. 146]. Слово, звук, інтонація, форма, весь музичний твір як знак духовного, світлоносного початку, дарований людям, втілений у текстових структурах, символах-відбитках вищої ідеї, за яким стоїть вічний ідеальний інваріант – таке розуміння духовного у В. Сильвестрова приводить до «нового відкриття вже готової семантики» [103, с. 43]. У творчості композитора переосмислення, перегляд сталих, «вічних» стильових, жанрових моделей як носіїв культурної пам'яті створюють стереофонію духовного звукового простору, наповнюють його нескінченними асоціаціями - смисловими відгомонами епох, культур, світоглядів.

«Псалом Давида» – другий твір з циклу «Два хори» (2011) В. Сильвестрова на слова псалма «Хваліть Господа, всі народи» в перекладі С. Аверінцева. Серед 150 псалмів Псалтирі 116-й псалом один з найменших за розмірами. Дві строфи тексту: «Хваліть Господа, всі народи, прославляйте Його, всі племена, бо велика милість Його над нами й істина Його довіку. Алілуя», передають піднесений, панегіричний настрій. Композитор саме в своєму «тихому» стилі передає ці прославні інтонації у музичному звучанні.

Слова прзиву до усіх народів світу, закличні інтонації, вирішені композитором не через гучну динаміку, щільну фактуру, хорове масштабне звучання, а через протилежні прийоми, що створюють *образ тиші*: камерний склад (фортепіано та голос), найтихіші градації динаміки *p*, авторські темпові позначення та нюансування характеру твору, кадансування, повільний темп, фонові педалі, зупинки (на словах «милість Його», «на віки»), затухання звуку, зокрема останньої фрази, повтори, «звучащі» паузи (на останньому повторі «Алілуя»).

Постлюдійнісь, характерна для більшості творів зрілого періоду композитора, присутня і в псалмі, з усіма властивими для неї характерними прийомами: медитативний стиль (ефект статичного часу та простору, безкінечність виконання або повторення твору), процесу вслухання («Алілуя», відокремлене «тривалою звучащою паузою») у час та звучання, статична форма, форма-стан семантика прощання, фактура, що створює ефект «рухливої статички» [141, с. 149], ефект сказаного слова, як відголоска минулого. Виразна мелодична лінія псалма уособлює собою зв'язок між теперішнім, минулим та майбутнім. Через *образ тиші* псалма композитор майстерно передав найтонші духовні стани – *споглядання, медитацію, умиротворене мовчання, прославляння Творця*.

В образах *тиші* та *мовчання* В. Сильвестрова слово, інтонація, структурні складові музичних та поетичних текстів є духовними сутностями, що відчуваються, вислухаючись у тихе осмислення вимовленого – смислу-іносказання. Композиторський витвір народжується постфактум, після «співу світу про самого себе». Він немов вбирає цей вищий духовний імпульс у всій багатоплановій смисловій поліфонії алюзій, натяків, нагадувань, спогадів, вражень і передає його слухачеві для естетично-інтелектуальної насолоди - вслуховування та «розгадування» смислових кросвордів. Такі образи як *тиха радість, тихе світло, молитовність* зустрічаємо у тричастинному циклі «Алілуя» (2006) [180, с. 100]. Звідси і характерне для стилю В. Сильвестрова «об'явлення» образу, що, як ікона, раптово «виникає ніби даність»,

виростаючи з невеликої поспівки, лаконічного гармонічного звороту або ритмоімпульсу, і вражає слухача стереофонією смислів, тривалістю продовженої миті, що немов розмикає лінійний час, безперервністю протіканням з ефектом затримання завдяки «уповільненому (як в рапіді) розгортанню гармонічних планів, затримці на окремих звуках інтонаційного контуру, через «безкінечність» секвенційних хвиль мелодичного розвитку» [103, с. 41]. У музиці створюється *медитативний* стан, образ тиші у композиції, що утримує, розтягує ефект конструювання у собі гармонічних, етичних констант духовного. Емансипація консонансу – знаку «позитивності» світогляду митця, застосування специфічних тембрових прийомів (беззвучне вдування повітря у духові інструменти – демонстрація зміни субстанціональної сутності звука, переходу його у позазвуковий, невловимий «космічний вимір», «знак виходу у Всесвіт» (за Н. Герасимовою-Персидською), «збирання» гармонії та створення звукових нашарувань за допомогою постійного педалювання фортепіано – образ відтворення гри на бандурі або *хорового співу у Храмі*), застосування метамелодизму на всіх рівнях розбудови композиції задля посилення інформативності, семантичної значущості стилістичних засобів сприяють створенню у композиціях Майстра полісемантичного символічного звукового простору, в якому народжується ідеальний світ духовності В. Сильвестрова [103, с. 41–43].

В опозиції до точного слідування канонічним формулам і правилам знаходиться творча позиція Віктора Степура. Композитор вважає, що бажання канонізувати музику – це збіднення духу. Духовні твори на християнсько-етичну тематику Нового та Старого Заповіту складають величезний пласт творчого доробку композитора. Значне місце у творчому доробку композитора посідає псалмова творчість. Поряд з творами, технологічно вирішеними у традиційній хоровій манері, цікавими є псалми за участю сольних музичних інструментів. Подібні художні рішення та композиторські прийоми були відомі і раніше, але у творчості В. Степура вони сприймаються цілісно та оригінально. Пригадаємо, що псалми – це

хвалебні пісні, які співалась під супровід музичних інструментів. Ретельно підібрані вірші псалмів – це не просто сюжет або програма твору, як зазначає сам композитор, а образ, який він передає у музиці: «Я пишу для того, щоб донести певну духовну ідею, змусити задуматися над важливими складовими людського буття» [127, с. 24].

Для втілення різних християнських образів та ідей – від скорботних, трагічних, містичних до світлих, радісних – В. Степурко використовує індивідуалізовані в кожному окремому випадку рішення, хоча композитор звертається і до сталих музичних прийомів. Сам митець зазначає, що «світлі образи мають гармонійне, тонально визначене звучання, а негативні образи – висловлюються дисонантним звучанням та “кластерними” напластуваннями» [186, с. 144]. Крім дисонуючих гармоній, також впроваджуються певні авангардні композиційні прийоми – звукові фонемі, специфічні способи вокалізації («Диво дивне»), говір хору, кластерні напластування, фактурні розриви («Отче наш» на словах «не введи у спокусу, але визволяй нас від лукавого»). Хроматизована мелодична лінія, побудована на інтонаціях плачу, складні нетерцієвої будови акордові вертикалі, повтори, що створюють ефект нагнітання емоційного стану, розширена тональна система допомагають створити образ молитовного плачу («Монологи віків»), образ покаяння та душевного смутку (псалом 137 «Над ріками Вавилонськими» для віолончелі та хору), трагічну ідею хресних страждань Ісуса Христа (псалом 21 «Пророцтвом про муки Ісуса та Його славу»).

Для створення *образів світла* композитором використовується фонізм мажорних тризвуків з побічними тонами, імпровізаційні пасажі сольних інструментів на фоні хорових фонічних педалей, прозора фактура, що створює об'ємність, «ефірність», тутійне хорове звучання на *ff*, характерне для прославних заключних розділів. Крім окремих частин хорових циклів («Київські фрески»: «Хваліте Господа», «Ликуй днесь, Сіоне», «Слава во вишніх Богу» та ін.), значна кількість псалмів В. Степурка створює *панегіричні, хвалебні образи* (псалом 136, псалом 26 «Царює Господь»,

псалом 20 для труби та хору). Композитор майстерно поєднує літургійні форми, традиційні прийоми класичних хорових концертів, старовинні принципів музичного компонування з інструменталізацією тембрів, йдучи шляхом симфонізації хорових жанрів.

Основне кредо своєї творчості – «постійне оновлення і ніякого догматизму» - В. Степурко втілює у циклі з чотирьох псалмів (1997). Його задум лежить у руслі багатовікової традиції вільного переспіву сакральних текстів. Композиції написані для сольного інструменту і хору, у тембровій взаємодії яких розкрито динаміку взаємодій духовного і душевного. Тембри сольних інструментів набувають символічних значень. У першому творі «Ворогів моїх вбий, а мене возвелич» (Псалом 26) - композиції драматично-ораторіального плану - труба символізує *образ ангельських труб*, що проголосять настання часу істини для людей, що знаходяться у полоні язичницьких вірувань. У піснеспіві «Про муки Ісуса та його славу» (Псалом 22) виведено *образ стражденого Бога*, що промовляє свої слова на хресті (альт-соло). У композиції з використанням звукотембрових сонористичних барв виникає *медитативний, гіпнотичний образ*, притаманний напрямку авангардної психоделії для рефлексивного занурення у євангельські події двохтисячолітньої давнини. У третьому творі «Господня земля» (Псалом 24) у партії флейти-соло відтворено голос духовного світу, що осяває благодаттю експресію земних звучань. У четвертому творі «Дякуйте Господу» (Псалом 136) у становленні піднесеного діалогу між «Вищим Духом» (соло саксофону) і людською душею (хор) народжується концепція заключної *панегіричної пісні* Єдиносущому. У взаємодії джазової, фольклорної стилістики, завдяки наближеній до реального життя інтонаційно-гармонічній семантиці втілюється ідея безкінечного милосердя (слово повторене 8 разів) Господа до людини, її земних турбот і душевних потреб. В утвореній автором історико-культурній концепції циклу, дія якого розгортається від існування людини в язичницькому безвір'ї до появи Ісуса Христа і спасіння ним людства через страждання на хресті, піднесення у вищі духовні сфери та вічної подяки

за безкінечне Милосердя Господнє, тексти псалмів стають поетичним ключем для розкриття у музичних концепціях основних заповітів християнства - Віри, Спасіння, Милосердя [35, с. 180, 181].

На межі авангардного інтелектуалізму та лірико-драматичної імпульсивності відтворено християнські образи у творах Олександра Щетинського – опері-апокрифі «Іуда і Магдалина», кантаті «Апостол Іван засвідчив» на тексти з Нового Заповіту для сопрано, баритона, мішаного хору та симфонічного оркестру, духовній кантаті «Світ во откровеніє» на традиційні православні тексти, «Реквіємі» для хору і струнного оркестру на латинські тексти. У духовній музиці Олександра Щетинського помітний значний вплив необарокових алюзій. У творі для дитячого хору та ударних «Різдво Іоанна Предтечі» (1992) відчутне відлуння театральності пасіонів та ораторій, композиційних принципів православних богородичних догматів, хорових барокових концертів, паралітургійних псалм-«житій». Символічність трактування біблійного Слова, успадкована передусім від художньо-поетичного світу філософських творів Г. Сковороди, для композитора починається вже від назви твору: «У своїх композиціях я ніколи не відтворюю сюжет, але ставлюся дуже уважно до вибору назви, бо вона стає важливою частиною тексту твору, його структури, не менш важливою, ніж будь-який акорд чи фраза. Назва викликає асоціації, спогади. <...> Твір ще не звучав, а в слухача вже виникає певний культурний фон, від якого може залежати враження» [108, с. 94]. Барокова алегоричність, метафоричність художніх текстів як стильова закономірність впливає на символізм трактування мовно-стилістичних засобів. У симфонічному творі для оркестру «Глосолалії» (1989), написаному у додекафонній техніці, *ідея розповсюдження християнства*, представлена у символіко-метафоричній манері як осяяння Благодаттю Божою інших народів через мову (звуки), коли апостоли на різних мовах почали проповідувати християнські істини. В основі сюжету твору лежить Перше послання апостола Павла до Коринтян (1 Кор 12:10; 13:1; 14:2-28). Його ідея узагальнена в епіграфі: «І сповнилися

всі Духа Святого, і почали говорити на інших мовах як Дух дав їм провіщувати». Ідею Глосолалії композитор втілює через додекафонну техніку (12-тонову серію, що стає джерелом усіх елементів фактури), що надає містичності образу: «Серія стає сакральним символом, який позначає “процес переходу апостолів, котрі говорили однією мовою, на мови народів світу”» [108, с. 99].

В камерній опері для сопрано, фортепіано і перкусії «Благовіщення» (1998) «музичним словом» стають лейттеми, що складають інтонаційно-тематичну основу твору. *Ідея «нитки»* [83], семантичні модифікації якої супроводжують зміни стану Марії, набуває символічних значень зв'язку її долі з минулим і майбутнім, долі її немовляти зі спасінням світу душевного, видимого і невидимого світів. *Ідея Благої Звістки* – знак божественної, наперед визначеної долі Марії; лейтмотив Долі уособлює прийняття Марією її обраності, смирення перед Божественним вибором. Найбільш яскравою і інтригуючою знахідкою в опері стало створення *образа Ангела*, безмовного, але активного учасника дійства. Його голос звучить не за допомогою вокалу, а через інструментальну музику. За оригінальним композиторським рішенням тембри різних ударних інструментів (indian chimes, wind chimes, triangles, gongs, tam-tam, crotali), челести та фортепіано символізують *Небесну сферу* та *появу Вісника*. Його образ має динамічний розвиток: якщо в першому епізоді сакральна присутність лише проявлялась через одиночні репліки ударних інструментів і челести, то в «речитативі» образ виявляється – на перший план виходить звучання фортепіано, що символізує собою появу небесного персонажа.

І. Щербаков – один з перших українських композиторів, що звертається до духовної тематики, «митець, заглиблений у філософію буття», у творах якого «на духовну тематику відчувається світогляд глибоко віруючої особи» [183, с. 365]. Особливу увагу він приділяє тематиці та образам Божої матері. Це і «Ave Maria» для мішаного хору та симфонічного оркестру на канонічні тексти (1998), і «Богородице, Діво, радуйся» для мішаного хору a cappella.

(1998), кантата «Stabat Mater» для жіночого хору (1994) на канонічні тексти та ін. Скорботні, покайні, молитовні образи присутні у «Agnus Dei» для чотирьох флейт, ударних і органа (1996), «Покаянний стих» для скрипки та струнного оркестру (1990).

Панегіричні, покайні, молитовні мотиви, образи плачу, радості зустрічаються у духовних творах М. Шуха: Три молитви (2000), Дві молитви-медитації для ф-но (1995), «Псалми Давида» (2000), Requiem «Lux aeterna» на канонічні латинські тексти та вірші російських поетів-символістів Н. Мінського, В. Соловйова і К. Бальмонта (1988), Літургійні славослів'я Іоанна Златоуста на канонічні тексти (2005), Духовний концерт «Одкровення блаженного Ієроніма» для хору і соло рояля (2008).

Емоційно-психологічністю, яскравістю й ліричністю образів відзначається творчість Г. Гаврилець. Композиторка вважає, що християнська тема потребує «<...> величезної внутрішньої зосередженості і духовної зрілості» [164 с. 245]. Її хорові твори вражають різноплановістю семантичних акцентів та смислових складових, втілених у мелодизованих композиціях. М. Гобдич назвав Г. Гаврилець «панною-мелодією, що захоплює, заворожує, гіпнотизує. При тому це не монотичне мислення, а якраз навпаки – з пристрасними гармоніями та особистісним відчуттям ритміки, іноді навіть данс-свингової. Разом з тим Ганна Гаврилець буває меланхолійною і споглядальною, але завжди мелодійною і гнучкою» [164, с. 249]. Розмаїття віднайдених відтінків, образів та станів у музичному трактуванні канонічних текстів великою мірою обумовлені власними особливостями індивідуального стилю композиторки. *Сповідальний характер* має піснеспів «До Тебе підношу я, Господи, душу мою» (Псалом 25), *образ покайня* відтворено в хоровому концерті «Боже мій, нащо мене Ти покинув» (Псалом 22) (2001), *панегіричні образи* – у пасхальному концерті «Нехай воскресне Бог». Різноманітними емоційними відтінками в творчості Г. Гаврилець представлений *образ Божої Матері*. Оригінальну інтерпретацію канонічних текстів православної традиції,

авторське трактування молитов знаходимо у творах «Богородице, Діво, радуйся!», «Достойно є». Величальний текст відомої молитви «Богородице, Діво, радуйся!» (2004), заснований на вітанні Архангела Гавриїла Діві Марії в момент Благовіщення (Лк 1:28-31; Мф 1:18-25) наповнений радісними, прославними мотивами. Для передачі світлого настрою усієї композиції, небесного ангельського співу використовується жіночий тембр голосів, в гармонічному плані йде опора на переважно консонантну сферу. У цьому літургичному піснеспіві композиторка зображає традиційний для народної культури бінарний образ Богоматері як Цариці Небесної і Матері Земної.

Світлоносні образи, що апелюють до сакральної сфери, Г. Гаврилець використовує і у світському творі «Все упованіє моє» з поеми «Марія» Т. Шевченка. Неймовірною синівською любов'ю, вдячністю та надією пронизаний вербальний ряд уривку поеми, який завдяки повторам створює статичний молитовний стан, збільшуючи звучання композиції, і передає єдиний характер проникнутий почуттям *вдячності, трепету, уповання*.

Протилежний за емоціями образ панує у «Stabat Mater» для хору і оркестру на канонічний латинський текст (2002). У творі змальовано образи *скорботи, розпачу*, стани сильної психологічної напруги: вже з перших тактів твору відчувається напруженість і статичність музики, «<...> неначе час зупинився в стражданнях Богородиці, зафіксувавши особливі умови переживання страшної картини страти на Голгофі» [136, с. 102]. Скорботний образ Божої Матері досягається за допомогою сакрального тексту, що розкриває основну ідею твору (композиторка «використовує чотири строфи середньовічної секвенції, у яких розкриваються стан душі та відчуття Богородиці під час Хресних мук її Сина» [190, с. 156]), використання помірного темпу й ретельно підібраних оркестрових тембрів («в оркестровому складі, окрім дерев'яних, мідних духових та струнних, присутні ударні інструменти, що загалом притаманно сучасним “Stabat Mater” [серед таких зразків – твори А. Караманова (1976), П. Руденса (1974), К. Лендвая (1988), М. Шмотової (1990), Б. Шобера (1994) та ін.]» [136,

с. 102]), числової символіки вербальних повторів («три – символ Трійці, зокрема відношення Христа до трипостасності; чотири – символ хресних мук» [190, с. 162], поступених рухів мелодії, хроматизації низхідної мелодичної лінії, символізованого інтонаційного ряду (риторичні фігури, мотиви плачу), експресивно-напруженій гармонічній вертикалі.

У «Літургії» Євгена Станковича (2003) християнські ідеї та образи поєднуються більш складним чином. Концептуальна християнська *ідея подяки* у творі композитора розкривається через розуміння основного змісту Євхаристичного канону. Основна ідея виражається за допомогою різних образів та ідей (дихотомія «вічне-земне», ідея соборності, образи молитви, радості, ангельського співу), що поступово розкривають основні етапи формування центральної ідеї твору.

Для відтворення ідеї втілення вічного у часовому вимірі звукового слова Є. Станкович використовує драматургічні чинники, завдяки яким вибудовуються смисловий, композиційний рівні Літургії. Філософсько-християнська *ідея* поступового *осяяння Святим Духом* матеріального світу завдяки Святій Євхаристії, проникнення сакрального у сутнісні процеси існуючого, дарування світу Божої Благодаті, деміургічний акт єднання людського, особистісного, суцього, іманентного і Божественного надсуцього, трансцендентного є домінантою концепції твору.

Смисловим зерном цієї ідеї – символічним зосередженням у тематизмі основної динаміки взаємодії небесного і земного – є Велика ектенія № 1. Інтонаційна сфера представлена лейтмотивами-символами трагічних звучань *образів розп'яття і страждань* Ісуса Христа (низхідна мала секунда – риторична фігура страждання (*passus duriusculus*)). Предиктовий, функційно нестійкий характер першої ектенії, весь її розвиток є знаком емоційного напруження *переживання таїнства Святої Літургії*. Поява наприкінці тональності-монограми Євгена Станковича свідчить про особистісну причетність Майстра до створення музичного світу композиції.

Розвиток «земної» сфери відбувається у напрямку її одухотворення під впливом *ідеї Благодаті Божої*. У перших п'яти номерах (№ 1 Велика ектенія, перший антифон на псалом 102, № 2 «Благослови, душе моя Господа», гімн № 3 «Єдинородний Сину», заповідях блаженств № 4 «У царстві Твоім», вітанні Бога-Слова, Святого Євангелія № 5 «Прийдіть, поклонімося») експонується екзистенційний вимір існуючої дійсності у лірико-психологічному ракурсі. Літургія Є. Станковича складається з двох частин: Літургія Оглашених (№ 1–8) та Літургії вірних (№ 9–16).

У світі *молитовного прохання* про помилування (ектенії № 1, малі ектенії після № 2 «Благослови, душе моя Господа»), налаштування душі на особливе спілкування з сакральним (№ 2 «Благослови, душе моя Господа»), відтворення людських уявлень про щастя (*блаженства*) для праведних у Царстві Божому (№ 4 «У царстві Твоім») з'являється образ Ісуса Христа у його людській подобі (№ 3 «Єдинородний Сину», № 5 «Прийдіть, поклонімося»). Напружені вияви соборних релігійних почуттів виражені за допомогою насиченого гармонічного багатоголосся з колористичною тонально-нестійким розвитком тематизму (використання акордів з додатковими тонами та їх нестійких послідовностях з униканням тоніки, постійне «блукання» у різних тональних сферах, обумовлене символікою вербального тексту). Хоральний склад, що стає *символом єднання, соборності* у спільній духовній молитві, усвідомленні та проголошенні основних завітів Слова Божого та істин Нового Заповіту змінюється імітаційно-поліфонічною фактурою для вияву індивідуалізованих переживань урочистої миті перебування у Святості молитви (№ 4 «У царстві Твоім», № 5 «Прийдіть, поклонімося»). У мелодичні контрапункти вплітаються *знак особистісного релігійного почуття композитора*: тональність Es – Євген Станкович, репрезентована у першій ектенії, стверджується у мі бемоль-мажорній гармонії на словах «душе моя» першого антифону – № 2 «Благослови, душе моя Господа».

*Ідею стражденної жертвності Ісуса підкреслено у № 5 «Прийдіть, поклонімося». Його виконання у службі пов'язане з Малим входом, що символізує вихід Ісуса Христа на проповідь, виносом Святого Євангелія і поклонінням йому як символу Христа – Слова Божого, Христа-проповідника. Образ страждань, що поєднується зі щирою молитвою прихожан про спасіння, змінюється темою воскресіння (хоральний катабазис з активним синкопованим ритмом та крещендууючою динамікою на словах «що воскрес із мертвих»). Вона є своєрідною смисловою межею – *символом переходу між двома світами*: після воскресіння Христос отримує нове – духовне – тіло і повертається до Бога Отця. Лейт-символ Христа з'являється на словах «воскрес із мертвих» в останніх тактах піснеспіву. Прозоре імітаційне одното двоголосся з нейтральною позаемоційною ладовою основою (безпівтоновість, відсутність тяжінь у межах переважно «білої» діатоніки), мелодична замкненість, повторюваність мотивів нагадує неземний спів херувимів та серафимів, що підкреслюють духовну сутність Сина Божого.*

Образ *неземного світу* продовжує свій розвиток у № 6 «Святий Боже». У Трисвятому, згідно з каноном, херувими і серафими прославляють Господа Бога. Номер написаний з урахуванням тематизму, що характеризує горішні, трансцендентні сфери. Відсторонена, образно нейтральна ритмічно-ігрова одноголосна тема отримує поліфонічний розвиток – варіації на тему *ostinato*. Прозорість та ясність фактури, розрідженість голосів, їх регістрова віддаленість, переважання консонантних гармоній стрімкий характер розвитку з активною динамікою розкривається образ надприродного світу божих ангелів. В Аلیلї (№ 7) продовжується експонування та розвиток комбінаторно-ігрової сфери трансцендентної реальності.

У «Херувимській пісні» (№ 9) продовжується розвиток *образів трансцендентної сфери*. «Херувимська» звучить на початку третьої частини Служби – Літургії Вірних. Великий Вхід, яким вона розпочинається, символізує вхід Ісуса Христа до Єрусалиму на добровільні страждання та смерть. Мелодичні поспівки, метро-ритмічна варіантність, прозорість

фактури та розрідженість гармонічного плану доповнюються уведенням безсловесних розспівів у партії сопрано, що створюють ефект «розрідження» звукового матеріалу. Кульмінаційним моментом «Херувимської пісні» є епізод «Щоб підняти нам Царя всіх». Цей образ з'являється як згадка обряду найвищого шанування Владики – піднесення його над натовпом людей списками на щитах при вході у Святе Місто і відображає семантику слів «дориносима чинми»¹, «пом'якшену» у бік духовного возвеличення, піднесення в українському перекладі тексту «Херувимської». У просторово-об'єктивованих інтонаціях заключної «Алилуї», що звучать на тлі витриманих «пустих» кварто-квінтових педальних акордів низьких голосів, підсумовано відсторонену семантику трансцендентних образів.

Соборність молитви відтворена у піснеспіві літургії «Вірую» (№ 10), в якому висловлені основні постулати християнського вчення. Згідно з церковним каноном, «двері душі» у цей момент повинні зачинитися для всіх земних, грішних думок і зосередитися на почуттях, піднесених до Бога. У драматургії твору – це кульмінаційний етап, у якому відтворено *образ осяяння Божою Благодаттю*, просвітлення всіх, хто молиться на Літургії, за допомогою нисходження Святого Духу. У силабічну наративність музичного вислову, притаманну людським образам, психологічну зосередженість душевної молитви активно включаються юбіляційні розспіви окремих складів, що за інтонаційним планом наближуються до ангельських «алилуй».

Типовий для стилю Є. Станковича прийом імпресіоністичного накладання «чистих» музичних барв одна на одну для отримання незвичайного колориту у «Вірую» застосовується для створення ефекту поступового просвітлення до кінця піснеспіву завдяки уведенню накладень все більшої кількості акордів терцієвої структури в основному виді, зменшенню напруги ладо-гармонічних тяжінь, проникненню принципів мелодизації у всі шари фактури. Гармонічний розвиток спрямовується до все

¹ Так військо підносило над натовпом імператорів на щитах, що трималися списками, під час їх переможного в'їзду в Рим.

більшого тонального просвітлення, до діатонічної просвітленості звучання «білої» діатоніки останніх номерів Літургії.

«Милість миру» («Достойно і праведно є поклонятися Отцю і Сину і Святому Духові», № 11) – кульмінаційний момент Богослужіння. Саме під час цього наспіву священик у потаємній молитві звертається до Господа, щоб він за допомогою Святого Духа освятить Дари (хліб і вино) і перетворив їх на Тіло і Кров Христову. У музиці відтворено стан піднесеного, осяйного звернення до Святої Трійці. Хоровий спів, насичений музичними інтонаціями, тонально-гармонічними зворотами, тембро-фактурними прийомами, притаманними «небесній» тематичній сфері, звучить шанобливо і смиренно. Прозора фактура, у якій багатоголосні акорди змінюються переважаючим триголоссям (*мотив Трійці* з тризвучних акордів), розмірена ритміка з витриманими та протяжними звучностями в окремих партіях передають достоїнство і втаємничену урочистість миті. Дзвонові акорди прославних звучань другої частини піснеспіву з осяйною «Осанною в вишніх» закінчується на слові «Амінь», яке встановлює рівновагу і повертає до піднесеного і зосередженого настрою. Наступає найважливіший момент Літургії – хліб і вино перетворюються в істинне Тіло й істинну Кров Христову.

У наспіві «Достойно є», присвяченому чистому і непорочному образу Святої Богородиці, продовжується процес підсумку тематичного розвитку. За настроєм, складом (імітаційно-поліфонічним), інтонаційною структурою тематизму тонально-гармонічною стриманістю він немов утворює арку з початком композиції. Але на відміну від наснаженого заглибленим психологізмом настрою «Благослови, Душе моя, Господа», стан «Достойно є» позначений особливою трепетністю (прозора фактура, стереофонічна кульмінація завдяки тихому співставленню найвищого і найнижчого регістрів на слова «Чеснішу від херувимів і незрівнянно славнішу від серафимів»). «Отче наш» (№ 13) за драматургічною логікою є піднесеним фіналом усієї композиції Літургії. Тонально-гармонічна,

структурна ясність двох розділів згідно з будовою молитви стверджують стан *сподівання й очікування* (перед Святим Причастям) Божої Милості та Благодаті Господньої, особливої духовної напруги-зв'язку між тілесним, душевним і духовним, у якому завжди знаходиться душа віруючої людини.

Таким чином, у Літургії Євгена Станковича на змістовому та драматургічно-композиційному рівнях виявлено найбільш значимі християнські ідеї та образи, де *ідея подяки* (Євхаристія) передається через драматургічне поєднання образів *покаяння, страждання, подяки, прославлення*. Їх синтез створює в Літургії особливий полісемантичний простір, який дає можливість людині долучитися до вічних істин християнської віри.

Аналіз християнських образів та ідей у сучасній музиці є неможливим без їх співвіднесеності зі стилем композитора. Розмаїттям стильових орієнтирів відзначається уся музика постмодерної доби, у тому числі й Є. Станковича. О. Крамаренко зауважує, що духовна хорова творчість композитора «відповідає сучасним процесам становлення новітньої музики в ракурсі полістилістичних тенденцій (неоромантизм, неофольклоризм, неоімпресіонізм і необароко), процесам симфонізації та інструменталізації вокально-хорового жанру» [109, с. 198]. У літургії Святого Іоанна Златоуста Є. Станковича, окрім характерної для композитора інструменталізації, використання фольклорних інтонацій, відчутний вплив необарокових тенденцій (звуконаслідування, дзвінність, відтворення антифонного принципу багатохорної композиції, використання риторичних фігур) у № 13 «Отче наш», № 1 «Велика ектенія», № 11 «Милість миру» («Осанна в Вишніх»), № 6 «Святий Боже», № 7 «Алилуя». Неоімпресіоністичним забарвленням пронизані майже усі номери літургії, починаючи з перших тактів твору (№ 1 «Велика ектенія», № 3 «Єдинородний Сину», № 10 «Вірую»). Неоромантичний вплив відчутний у № 9 «Херувимська», № 8 «Потрійна ектенія», № 11 «Милість миру», № 13 «Отче наш».

Отже, в українській музичній культурі звернення до образів та ідей християнського віровчення здійснюється у різних стильових та жанрових модифікаціях. У ХХ–ХХІ ст. музичне мистецтво завдяки плюралізму шкіл, напрямків, композиторських технік знаходить своє відображення в жанровому, стильовому розмаїтті в сфері релігійної музики. Специфіка стилеутворення і жанрових модифікацій обумовлена багатьма факторами. Так, особлива увага до форми втіленого задуму тягне за собою оновлення образної сфери творів, збільшення обсягів інформації збільшує роль «індивідуального первня» як наслідок більшого вибору, що, за словами М. Ржевської призводить до ще більшого ускладнення композиторського стилю [167, с. 162]. В останні десятиліття багато українських композиторів розвивають по-новому традиції української духовної хорової музики «золотого століття». В сучасній українській композиторській школі також відсутній єдиний стильовий напрям: «Кожний митець намагається найти свою образно-стильову нішу, свій підхід. Бо немає и не може бути раз и назавжди встановленої універсальної загальної тенденції» [167, с. 17].

Окреслимо стильову палітру в «Урочистій літургії» Лесі Дичко (2000 – 2002). Твір складається з 22 номерів: №№ 1 - 10 – Літургія Оголошених, №№ 11 – 22 – Літургія Вірних. У пошуках основ нової духовності сучасної людини майстриня знаходить індивідуальний підхід у музично-стильовому трактуванні сакральних текстів та втіленні християнських ідей та образів. Для композиторки Священне Слово утворює яскравий образно-візуальний ряд. Під впливом ліричної емоції, особистісного відчуття майстриня прагне передати найтонші нюанси *молитовного стану*, підкреслити у духовному тексті найближчі для неї думки і смисли. Для Л. Дичко як сучасної композиторки «слідування за текстом було не таким важливим, як творчий експеримент відображення психологічного стану в сприйнятті обраного об'єкта та його музичного втілення» [55, с. 115].

Свідоме прагнення до створення самобутнього варіанту Літургії, пошук більшої музичної виразності призвів до синтезування у власному стилі

більшості мелодико-інтонаційних типів, використовуваних у православної церковній традиції. Це *знаменний спів* (середні розділи № 2 «Благослови, душе моя, Господа», № 3 «Хвали, душе моя, Господа», № 6 «Прийдіть, поклонімося», побудови № 17 «Єдин Свят», перші частини № 11 «Херувимська», № 14 «Милість світу», № 4 «Єдинородний Сину»), *кондакарний сольний спів*, в основі якого лежить варіантний розвиток трьох поспівок (№ 11 «Херувимська», № 4 «Єдинородний Сину»), *грецька традиція співу з ісоном* (витриманим органним пунктом - № 2 «Благослови, душе моя, Господа», № 3 «Хвали, душе моя, Господа», № 4 «Єдинородний сину», № 5 «У царстві твоїм», № 11 «Херувимська», № 13 «Вірую»), *респонсорний епіфонічний* (сольний спів з незмінним приспівом - № 4 «Єдинородний сину», екстенії – приспів: «Господи, помилуй») спів. Знаменні багатоголосні розспіви Києво-Печерської лаври з притаманною їм гармонізацією кожного звука мелодії стилізовані у № 5 «У царстві твоїм», № 6 «Прийдіть, поклонімося», № 15 «Достойно є», № 16 «Отче наш», № 21 «Слава Отцю і Сину», № 22 «Многая літа». Стиль *нового партесного співу* з акустичними співставленнями хорів, типів викладу, динамічними контрастами представлений у № 9 «Алилуя», № 22 «Многая літа», № 18 «Нехай повні будуть уста наша», *світський романс* – у № 7 «Святий Боже». Важливим є використання стилістики ліричних, панегіричних, танцювальних кантів у більшості номерів та поширення кантового паралелізму голосів на всю фактуру. Цікавою знахідкою для підкреслення ідентифікації жанру стала опора на фольклорний мелодизм (уведення мотиву «Щедрика» у № 14 «Милість миру»), а також підкреслення в кульмінаційних моментах общинного характеру Служби Божої – об'єднання людей християнською вірою (читання Апостола № 9, «Отче наш» № 13).

В духовних творах Л. Дичко *панегіричні* (№ 9 «Алилуя», № 22 «Многая літа», № 18 «Нехай повні будуть уста наша»), *молитовні* (№ 1 «Велика екстенія», № 7 «Святий Боже», № 14 «Милість світу»), *покаянні, скорботні* (№ 7 «Святий Боже», № 13 «Вірую») образи знаходяться у тісному зв'язку із

особливостями стилю та музичним мисленням («візуально-синестезійна складова» [161, с. 13]) композиторки.

Образи покаяння, страждання, плачу, молитви, тиші, мовчання, подяки, прославлення є центральними у духовній творчості Л. Дичко, Є. Станковича, О. Щетинського, І. Щербакова, Г. Гаврилець, М. Шука, В. Сильвестрова, М. Скорика. Їх відтворення у конкретних творах пов'язано з індивідуальним композиторським мисленням, а також стильовим плюралізмом постмодерної доби, де органічно співіснують радикальний авангард з фольклоризмом та неокласицизмом, підпорядковуючи загальну драматургію та композицію музичного твору. Виділимо ще один важливий аспект, який, можливо, не є очевидним, однак незмінно присутній в музиці, що написана на біблійні та канонічні тексти. Звертання до християнських образів та ідей композиторами унаочнює сакральний первень музичного мистецтва, його трансцендентну основу.

Висновки до розділу 2

В умовах постмодерністської ситуації українська культура знаходить стимули до самовідновлення та нарощування духовного потенціалу у християнстві. Ісус Христос як втілене у плоті Слово Господнє став символічним знаменням створення нового світу і нової людини, змінивши спрямованість часу з язичницького циклічного на християнський історичний. споконвіку метафізичні та морально-етичні максими християнської релігії були дороговказом для українського народу. З часів прийняття християнства Святе Письмо визначало його культуротворчі інтенції. Християнство інспірувало появу іконопису, храмової архітектури й музики, релігійної поезії та літератури, що стали вікном у світ сакрального, через яке людина прагнула досягнути Божественний світ, долучитися до трансцендентного Абсолюту. Значний вплив на середньовічну культуру та мистецтво мав ісихазм, що передбачав усамітнення, мовчання, споглядання, які досягалися

за допомогою практики «розумної молитви». Відблиски ісихастської традиції мали місце у просвітницькій діяльності Ярослава Мудрого, Іларіона Київського; козацьких рухах як формі лицарсько-світської практики життя у Христі, меценатстві видатних діячів українського бароко. В мистецтві бароко проявляється основна риса української ментальності – світовідношення як святовідношення (В. Личковах), де сакральне стає виявом універсальної цінності душі з її естетизованою релігійністю, містеріальністю, софійністю та кордоцентризмом.

У XIX ст. християнство вплинуло на формування кордоцентричної філософії Г. Сковороди та П. Юркевича, концепцію «національної релігійності» М. Максимовича. Біблійні та євангельські сюжети живили творчість П. Куліша, Т. Шевченка, Лесі Українки, І. Франка. На межі XIX – XX ст. апологети символізму В. Соловйов та М. Бердяєв у сподіванні спасіння світу завдяки гуманізму християнства пророкували піднесення людини до Божественної теургії і її єднання з Абсолютом у творчому акті. В українському музичному мистецтві традиції барокового церковного співу були продовжені у творчості П. Демуцького, М. Лисенка, М. Леонтовича, О. Кошиця, К. Стеценка, Я. Яциневича. Багатовікова традиція звернення до релігійних сюжетів, тем, образів була штучно перервана атеїстичною радянською владою.

Наприкінці XX ст. у зв'язку з падінням атеїстичного радянського режиму та встановленням державного суверенітету українське мистецтво переживає справжній ренесанс своїх тисячолітніх духовних надбань. Пріоритетність духовного актуалізує християнські теми та ідеї в сучасному культурному просторі, до яких звертаються як визнані корифеї, так і молоді митці. Християнські мотиви в сучасній літературі, живописі, архітектурі, музиці апелюють до загальнолюдських цінностей і є унікальними проявами духовного досвіду всього людства.

Багатозначність Священного Слова, його невичерпний смисловий потенціал при збереженні незмінним його структурного, фонетичного

інваріанту стала одним з основних чинників символізації різних рівнів організації духовної музики. На прикладі аналізу знакових для української музичної культури творів, серед яких «Чотири псалми» для сольних інструментів і хору (1997) В. Степурка, Духовний концерт «Реквієм» (у першій редакції – «Заупокійна») для мішаного хору, сопрано і тенора (1999) М. Скорика, симфонічний твір для оркестру «Глосолалія» (1989), камерна опера для сопрано, фортепіано і перкусії «Благовіщення» (1998) О. Щетинського, «Літургія» (2003) Є. Станковича, «Урочиста літургія» (2000–2002) Л. Дичко, «Алілуя» (2006) та «Псалом Давида» з циклу «Два хори» (2011) В. Сильвестрова, а також композицій Г. Гаврилець, М. Шука, І. Щербакова виявлено особливості втілення християнських ідей та образів. Доведено, що християнські образи покаяння, страждання, плачу, молитви, тиші, мовчання, радості, прославлення та інші у творах українських композиторів визначають систему музично-виражальних засобів та спрямовують концепційно-драматургічний план твору. Зазначено, що християнські образи та ідеї, втілені у музичних композиціях, апелюють до сакральної першооснови музики.

РОЗДІЛ 3

ХРИСТИЯНСЬКІ ІДЕЇ ТА ОБРАЗИ У ТВОРЧОСТІ ЮРІЯ ІЩЕНКА

3.1. Еволюція світогляду Ю. Іщенка

Християнські цінності належать до сфери найвищих етичних ідеалів. Морально-етична складова у світогляді творчої особистості вказує на рівень її духовного розвитку, а втілення християнських ідей в музичних творах є показником високого рівня етичного почуття композитора. Християнська етична установка у свідомості здатна впливати на всі сфери творчих пошуків митців, завдяки чому відбувається відбір матеріалу через сформовану призму етичних переконань. Творча діяльність, творчі пошуки композитора трактуються самим автором як особливе покликання, що полягає в етичному освоєнні світу, його перетворенні через етичні християнські цінності.

Специфічною рисою світогляду видатного українського композитора Ю. Іщенка є особливе ставлення до образів і тем, що містить християнська культурна традиція. Інтерес до феномену духовності, звернення до сюжетів і тематики християнської релігії характерний для композитора протягом усіх його творчих шукань, особливо в зрілий період. Ю. Іщенко у інтерв'ю з автором дисертації зазначає: «У правильності обраного шляху я не на хвилину не сумнівався». І саме це, на думку композитора, є однією з умов активної, плідної, успішної, творчої діяльності.

Юрій Іщенко (нар. 1938 р.) - сучасник і духовний спадкоємець А. Штогаренка, Б. Лятошинського, Л. Ревуцького - у своїй творчості наслідує, переосмислює і примножує традиції, закладені українською класичною музичною школою, у першу чергу - мистецтвом ХІХ - першої половини ХХ ст. У становленні його як митця засвідчено спадковість та потужну силу національної музичної традиції. Б. Лятошинський, згадуючи про мистецькі заповіді свого педагога, композитора Р. Глієра, зазначав, що він «<...> вимагав тільки одного: щоб ми були *щирі* у своїх музичних

висловлюваннях, щоб у них незмінно відчувалась *правдивість думки і почуття* <...>» [106, с. 42]. Щирість висловлювання - одна з найперших заповідей Юрія Яковича.

У період навчання в консерваторії й аспірантурі в музиці композитора відображалися знання, отримані на лекціях та під час самостійної роботи. Музика Ю. Іщенка другої половини 60-х – 70-х рр. сповнена «відчуттям подиху сучасності» [128, с. 14]: композитор щиро і відверто втілює в художніх концепціях складні процеси власної світоглядної трансформації у зв'язку з освоєнням нових духовних і практичних обривів. У 80-90-х рр. творчість митця проникнута «тотальною семантизацією». (М. Ковалінас) [216, с. 55]. У музиці цих років триває пошук символів, смислоутворювальних елементів на різних рівнях композиції – від окремих інтонацій, тембрів, гармоній та мотивів до драматургії, здатних відтворити весь спектр філософсько-аналітичного прозріння митця, пов'язаного зі щирим усвідомленням немеркнучої цінності християнської етики і моралі. Творчість композитора піднімається на рівень музичної філософії, яка є природнім продовженням пошуків національної християнської традиції Г. Сковороди, П. Юркевича та релігійної філософії Є. Трубецького, М. Бердяєва, Л. Шестова. Вол. Соловйова. У 2000-х рр. майстер зосереджується на творах християнської тематики. Просвітлення Божим словом, текстами Старого і Нового Заповітів стає головною темою щирої музичної сповіді нашого видатного сучасника. Протягом багатьох років у різні періоди творчості стимулами до активного пошуку в музиці Ю. Іщенка були творчість великих композиторів-сучасників, явища світової музичної спадщини, нетлінні художні цінності фольклору, філософські праці, біблійні тексти і сюжети. І завжди його музика відзначена активною пізнавальною авторською позицією, оригінальним ракурсом осмислення феноменів буття, щирим емоційним відгуком, озвученим у музичній формі-процесі, стильовою довершеністю у втіленні власної ідейної концепції - рефлексії на отримані знання, враження, досвід.

Хронологічні дати еволюції майстерності композитора збігаються з етапами духовного зростання творчої індивідуальності та свідомої «зустрічі» майстра і початком глибинного вивчення, засвоєння певних стилєвих та стилістичних явищ музичної культури.

Перший – «достильовий» – етап, за визначенням Майстра [92, с. 262], який відзначений початковими спробами створення власних музичних композицій на основі знань і навичок, отриманих у школі, виші, аспірантурі, тривав від опусів, написаних у 14 років («Експромт», «Біля берегів Індії»), до «В'єтнамської сюїти» для симфонічного оркестру (1962) і вокального циклу на слова Р. Гамзатова (1964). Серед найяскравіших творів цих років - кантата «Русь» (1959), романси «Берізка», «Доброго ранку» (1957), «Дівчинка-жебракча» (1958) на слова С. Єсеніна, «Гуцульська пісня» для скрипки і фортепіано (1963), Перша симфонія (1963). Водночас із пошуком нових гармонічних сполук («Берізка», «Доброго ранку») та відкриттям виражальних можливостей некласичних ладових систем («Русь», «Гуцульська пісня», «В'єтнамська сюїта»), вивченням музичної стилістики С. Прокоф'єва (Перша симфонія) в ранніх композиціях вже стверджується схильність молодого композитора до розбудови драматичних концепцій, симфонічність музичного мислення з орієнтацією на філософсько-узагальнений тип музичного викладу, знання оркестру та унікальне темброве чуття партитури, закладаються основні теми, до яких буде звертатися композитор у подальшій творчості. У своїй автобіографії Юрій Якович вказує на зв'язок ранньої і пізньої творчості митця, підкреслюючи, що при аналізі ранніх творів композитора ми бачимо більше спільності між ранніми і зрілими композиціями, ніж між «ранніми творами і музикою композиторів, які впливали на його творчість у початковий період. Зріла музика композитора – гарант життєспроможності його ранньої творчості» [92, с. 262]. Духовні основи, особливості світогляду та специфіка композиторського мислення, виявлені в роки навчання у консерваторії та аспірантурі, значним чином вплинули на весь подальший творчий шлях

митця. Це передусім стосується музики, пов'язаної з християнською тематикою. Схильність до розкриття через мистецтво звуків ідеї взаємодії духовного і душевного виражені вже у перших творах молодого композитора. Так автор зізнавався, що йому значно легше писати музику, пов'язану зі словом: «Я себе вважаю скоріше вокальним композитором, ніж інструментальним. Вокальну музику я створюю легше і природніше» [92, с. 255]. Показовим у руслі становлення духовного світогляду митця є звернення у перших своїх вокальних композиціях до віршів Сергія Єсеніна. Юного композитора приваблюють ранні вірші, написані поетом приблизно у тому самому віці. Молоде захоплення життям, його світанком («Доброго ранку!» (1914)), одухотворена любов до рідної природи («Береза» (1913)), гострий конфлікт безпомічного відчаю жебрацького дитинства і життя заможного світу дорослих («Дівчинка-жебрачка» (1915)) відлунюють емоційністю юнацького переживання вражень від навколишнього світу як у віршах поета, так і у романсах композитора. У праці «Моя гармонія» Ю. Іщенко відзначає, що ці твори стали певним етапом на шляху освоєння нових виражальних можливостей гармонії [92, с. 249].

Зосередженням духовних пошуків раннього періоду творчості Ю. Іщенка стала кантата «Русь» для мішаного хору, соліста (баритона) і симфонічного оркестру на слова Сергія Єсеніна. Саме з цим твором, через поезію геніального російського лірика, відкривається шлях молодого композитора до засвоєння, можливо поки що на підсвідомому рівні, християнських моральних максим.

Як відзначають дослідники, тема Русі – одна з провідних у творчості поета. У кожний з періодів вона наповнюється новими акцентами, смисловими барвами і семантичними складовими, але завжди є визначальною для світоглядних позицій митця даного періоду. Дослідник творчості поета Олексій Злигостєв зазначає, що тема Русі розумілася Єсеніним широко і пройшла через усю його творчість, опромінюючи його то радістю, то смутком. У радянські часи поет створює вірші «Русь минаюча»,

«Русь безпритульна», «Русь радянська» [79]. У ліричному вирішенні цієї теми в кожен окремий період ми бачимо головний сенс ідейно-творчої еволюції С. Єсеніна. У ранній ліро-епічній поемі (ліричній сюїті) «Русь», написаній водночас з першою збіркою віршів «Радунія» (1914), надзвичайно сильно проступають християнські мотиви.

Мала ліро-епічна поема (або, на думку інших дослідників – лірична сюїта) «Русь» складається з п'яти частин. У чотирьох строфах першої частини експонована ідея нерозривної єдності патріархального селища – невеличкого осередку людського існування – з навколишньою дикою природою. У таких умовах існування майже непомітна грань між реальністю людського життя (образи хропіння коней) та диким світом навколишньої природи, який представляється людям ворожим і агресивним (казкові образи нечисті, чаклунів, грізних вовків). У тристрофній другій частині звучить лірична сповідь поета – зізнання у любові до рідної землі. Панування образів весни, пристрасної сили, енергії молодості та відчуття особистого приєднання до свята життя у лоні незайманої природи створюють контраст до суворого колориту першої частини. У третій, центральній частині селище представлено як частина більш великого соціуму – держави, який так само агресивний до патріархального укладу людей, як і природа. Війна, на яку забирають мирних пахарів – смертельна небезпека для існування патріархального селища. Тут уперше з'являються символи християнського віросповідання («лампадки небес»), що об'єднує патріархальні общини в одну духовну спільноту у межах держави. У четвертій частині (чотири строфи) втілено образи очікування і надії, пов'язані з листами з фронту. П'ята – найбільша частина (сім строф) – є ліричною репризою поеми. Тут, у потоці особистісних роздумів поета поєднуються і мотиви ідеального життя у лоні недоторканої природи, і образи війни та очікування «сивих матерів». У поемі відчувається перегук з фольклорними архетипами календарно-обрядового циклу (перша частина – зима, друга – весна, третя – літо, четверта – очікування, статичність осені) та колооберту життя (перша

частина – опис середовища існування, друга – молодість, єднання в любові, третя – чоловіки, війна, четверта – жінки, очікування, п'ята – старість (сиві матері) та повернення до образу надії, любові). Серед прийомів фольклорного походження - паралелізм природних явищ і подій людського життя (початок третьої частини).

Християнські мотиви у поемі С. Єсеніна зливаються у неподільну синкретичну єдність з ідеєю піднесеної любові до рідної землі, природи села – благословенної Богом реальності, в уяві поета представлені ідилічним образом земного раю: «У ранніх віршах Єсеніна втілено мрію про певний ідеальний світ, яка, безперечно, пов'язана з християнським ідеалом незримого Божого Граду, небесного Єрусалиму, з православним ідеалом Святої Русі <...>» [203, с. 37].

Звернення до насиченої християнськими ідеями та біблійною символікою ранньої поезії С. Єсеніна примусило композитора у часи радянського атеїзму звернутися до морально-етичних максим, що формувалися протягом тисячоліть на основі християнства та священних Заповітів Біблії.

Серед них можна визначити:

- визнання народу уособленням храму високих духовних цінностей;
- шлях до Бога через пізнання духовних цінностей, зосереджених у бутті народу (єднання у фіналі елементів казково-фантастичного, ліричного, драматично-патріотичного та християнського первнів);
- сповідальність - основа стосунків людини і світу, людини і Батьківщини (II ч.);
- готовність пожертвувати життям заради спасіння та блага інших людей (III ч.);
- смисл і радість людського буття у соборності (духовному об'єднанні) людей навколо християнських моральних законів (IV ч.);
- шлях народу і країни до гармонії божественного буття від казково-міфологічного світогляду (I ч.) через усвідомлення себе у природі і соціумі

(II ч.), піднесення патріотичного почуття до драматичних висот (III ч.), завершальне, кульмінаційне усвідомлення християнської соборності як вищого морального закону (IV ч.).

Поява першого квартету (1967) ознаменувала початок якісно нового етапу в творчості композитора. Г. Конькова відзначає, що «<...> перший квартет був ніби межею між ранньою та зрілою творчістю Іщенка» [106, с. 12]. Саме у цей час відбувається перебудова духовного світогляду митця. Розчарування у системі радянських цінностей приводить композитора до роздумів над проблемою скороминущого і вічного, творця і його творіння, перших пошуків нової етики в лоні християнських цінностей та тисячолітньої народної мудрості (поетика музичного та поетичного фольклору). Це період автодидактики, коли формування особистісної системи музичного вислову виходить за межі правил і норм, засвоєних під час навчання. Композитор занурюється у глибинне вивчення і осягнення поліфонії (Перший, Другий квартети, Друга симфонія (1968)), переглядає учнівське сприйняття класичної культурної спадщини (перші неокласичні спроби в сонаті для флейти і фортепіано № 1, перша частина (1970), Маленька партита № 1 (1971), захоплюється творчістю Д. Шостаковича (Друга симфонія, фінал першої сонати для віолончелі та фортепіано (1969), третя частина Камерної кантати на вірші М. Цветаєвої для сопрано і камерного оркестру (1970) та Б. Лятошинського (Другий квартет, Друга і Третя симфонії (1971), Четверта «Епічна» симфонія (1976)), знайомиться з музикою А. Веберна та нововіденської школи (вокальний цикл «Перлистий ланцюг» на слова Катрі Вали (1968)), поринає в музичні глибини національного фольклору («Рапсодія» для віолончелі і фортепіано, вокальні цикли «Календарні пісні» (1973), «Дитячі пісні» (1978), Фортепіанне тріо № 1 (1975).

Ю. Іщенко продовжує шукати й випробовувати на практиці різноманітні способи організації музичної цілісності. Саме у ці роки нових концепційних рішень отримують трагіко-драматична сфера, що

характеризується інтелектуалізмом (Перший квартет, Третя симфонія (1971)), монологічністю тематизму (Перша соната для віолончелі і фортепіано (1968), Віолончельний концерт (1968), «Рапсодія» для віолончелі і фортепіано), спрямованістю драматичного розвитку до ліричного просвітлення (Другий квартет). Прорив у сферу трагічної образності та її наповненості емоційно наснаженим розвитком у концепціях пов'язаних з утіленням образів війни (Третя симфонія, «Розстріляли трьох» на слова І. Коротича (1972)), відображенням у музиці пафосу подолання залежності особистості від духовного тиску тоталітарної системи - Четверта симфонія (1976), яка «<...> хоча й має підзаголовок “Епічна”, трагічна за своєю концепцією» [92, с. 260].

Знайомство з Київським Псалтирем (1967) та згодом християнською філософією Є. Трубецького, М. Бердяєва сприяло набуттю Ю. Іщенком «нової» духовності.

Підтексти, пов'язані з християнським етосом та світоглядними імперативами, зосереджені у другому квартеті пам'яті Б. Лятошинського (тема вічного і минушого, образи тиші), інтровертному роздумі, образах благодаті у Сонаті для віолончелі і фортепіано № 1 (друга частина), Сонаті для фортепіано № 4 (1975), третю частину якої створено під враженням величної архітектури християнського храму. Детальніше християнські мотиви у творчості Ю. Іщенка розглянуто у статті автора дисертації «Християнсько-етична проблематика творчості Ю. Іщенка та образи релігійних переживань у контексті сучасної української духовної музики» [42].

Важливою для творчості композитора стає лірична сфера, представлена низкою витончених психологічних характеристик жіночих образів (вокальні цикли «Перлистий ланцюг», «Календарні пісні», опера «Віронька» (1971)), творами лірико-філософської, психологічної спрямованості (романс «Розстріляли трьох» на слова В. Коротича). Вона стає основою в інтерпретації теми Батьківщини у камерній кантаті для сопрано і камерного оркестру на слова М. Цветаєвої. На об'єднуючу роль теми Батьківщини у

циклі на вірші М. Цвєтаєвої вказує О. Зінкевич: «<...> у кожній з частин, незалежно від її “очевидного” образного ряду, постійно відчувається “за кадром” ідея-підтекст, яка виростає у надсюжет всього циклу - тема Батьківщини» [75, с. 122]. Сфера епічного також пов’язана з образами Батьківщини - Прадавньої Русі. Вона у різноманітних відтінках - богатирської сили, ритуального танцю, візерункової мелодики хороводів, «суворої простоти монологів-пісень» [77, с. 153] - представлена у Квінтеті для двох скрипок, альту, віолончелі й арфи (1974). У творчості композитора з’являється сфера іронічних, гумористично-сатиричних, іронічних образів (Третій квартет, опера «Віронька»). Комічна маскарадність реалізується на рівні гри зі стилями минулого (Маленька партита № 1). Пейзажність, картинність втілюється за допомогою витончених імпресіоністичних барв («Акварелі» для скрипки і фортепіано (1971)).

Особливим відкриттям для композитора у ці роки став український фольклор. Г. Конькова зазначає, що «творчість Юрія Іщенка 70-х років - якісно новий етап, що відкриває цікаві грані його обдарування і нові можливості на подальшому шляху. Ці роки характерні для композитора інтенсивним зверненням до народних джерел та органічним втіленням в творчості особливостей фольклору» [106, с. 33]. Митець занурюється у вивчення та осмислення величезного пласта, в якому зосереджені тисячолітні художні цінності традиційної культури з позицій професійного митця ХХ ст. Саме у народній творчості він знаходить невичерпне джерело нових ідей, образів, а також способів організації музичної цілісності твору. Неофольклорні інтенції проявляються не тільки у ладо-гармонічних особливостях інтонацій (Третя симфонія), а й на рівні ритму (Соната для флейти і фортепіано), структури тематизму в цілому (симфонічна поема «Зачарована Десна» (1972)) та його способів розгортання (Третій квартет, друга частина), тембровій драматургії (гумористичний образ веснянки «Вийди, вийди, Іваночку» у «Концертній сюїті» для флейти та струнного оркестру (1972)), застосуванні виконавських прийомів народної

інструментальної музики (Календарні пісні, Третій квартет, Перше фортепіанне тріо, Друга віолончельна соната). Закінчується період пошуків другої половини 1960–1970-х рр. Другою сонатою для віолончелі і фортепіано (1978). Як уважає сам композитор, у наступні роки його творчість вступає у пору стильової зрілості.

У 1980–1990-х рр. драматична процесуальність форми Ю. Іщенка все більше наповнюється символічною семантикою, що створює додаткові філософські конотації, пов'язані з ідеями української класичної філософії Г. Сковороди, П. Юркевича та релігійною філософією Є. Трубецького, М. Бердяєва, Л. Шестова, С. Булгакова, П. Струве, С. Франка, П. Флоренського, І. Ільїна, Вол. Соловйова. Саме вплив філософських вчень та богословських праць викликав специфічні емоції-переживання, на основі яких композитором створює музичні образи, розробляє ідеї християнської спрямованості. Особливо вплинули на світогляд композитора праці Є. Трубецького та М. Бердяєва. Саме з Трубецького композитор починав свій філософського-релігійний пошук. Він вразив його тим, що про релігію і про Бога писав так вільно, легко, зрозуміло, доступно і з любов'ю в серці. Без нього Ю. Іщенко не сприйняв би і М. Бердяєва, як зазначив композитор в інтерв'ю автору дисертації.

Відображення есхатологічних апокаліптичних настроїв того часу знаходило своє вираження у творчості М. Бердяєва. Саме він виявився знаковою фігурою у формуванні та становленні релігійно-філософських поглядів українського композитора, як зауважив Ю. Іщенко в розмові з автором цієї роботи. Композитор наголосив, що саме Микола Бердяєв відкрив йому Бога. Роботи християнського мислителя «Самопізнання», «Сенс творчості», «Феноменологія Духа», «Призначення людини», «Царство кесаря і царство Духа» та ін. вплинули на систему його поглядів, заклали фундамент християнського розуміння і бачення світу, завдяки яким виростили музичні ідеї, образи і настрої релігійно-етичного спрямування.

Тема творчості – це проблема, до якої М. Бердяєв звертався протягом усього свого життя.

Музична творчість, покликання людини є основною темою творчого життя композитора. Для Ю. Іщенка композиція – домінуюча галузь, джерело сил, на якому ґрунтується вся його життєдіяльність. Юрій Якович у інтерв'ю автору дисертації підкреслює: «Я сповнений творчих сил і енергії, бо щедро її витрачаю. Чим більше роздаєш, тим більше отримуєш. Вважаю, що моя творча енергія є моєю життєвою енергією».

Митця в цей час надихають до створення композицій на християнську тематику твори та проблематика, що підіймаються у філософських працях, пейзажі природи, архітектурні ансамблі. Так, у драматургії одного з найулюбленіших творів композитора - опери «Ми відпочинемо» - ідея відпочинку набуває загально-філософських узагальнень, смисловий діапазон яких сягає від тимчасового відсторонення від дійсності до алюзій вічного спокою (Реквієм) [216].

Метатекстуального значення набувають деміургічні поняття богошукання, преображення (Соната для скрипки та фортепіано № 5 (1998)), сповідальності (П'ятий квартет, перша частина, зв'язки і каденції (1983)), «просвітлення, благоговіння», ніби «звучання небесного хору» [120, с. 169] (Сьомий квартет, перша частина (1993), Восьмий квартет, третя частина (1997)), колористичні знаки барв («Концерт у блакитно-золотавих тонах» для жіночого хору (1998), де поєднання блакитної і золотої барв символізують образи Діви Марії та її сина Ісуса Христа).

Утверджений у ці роки принцип багаторівневого смислового узагальнення окремих семантичних складових музичного тексту, піднесення їх на метатекстуальний рівень, притаманний філософському розмірковуванню, стає одним з принципів організації драматургії в цілому. Так, у циклі 24 Прелюдії для фортепіано (1995–1996) алюзії до стилів Д. Шостаковича, Ф. Шопена, С. Рахманінова, А. Веберна, Б. Бартока, Б. Лятошинського сприймаються як музичне приношення значимій для

композитора світовій класиці з позицій митця кінця другого тисячоліття (твір написано у додекафонній техніці, в його основі – дванадцятитоновна серія). Композитор-філософ ніби випробовує метод філософського узагальнення у межах драматургічних колізій своїх творів на рівні встановлення смислових ієрархічних структур. Основна ідея пронизує всю музичну тканину від найменших елементів до рівня форми-процесу. І приєднання до вже використовуваних у попередні періоди нових композиторських технік – додекафонії (Сьомий струнний квартет (1994), П'ята соната для скрипки і фортепіано (1998), вокальний цикл «Рання осінь» на вірші Є. Плужника, Третя соната для віолончелі і фортепіано (1996), сонористики («The Edvent of Spring» на вірші Д. Г. Брауна (1994)), алеаторики (сонорна алеаторика у кульмінації розробки Першої частини Квартету з кларнетом (1980), Соната для валторни з фортепіано (1990)), окремих рис естетики мінімалізму (Серенада для симфонічного оркестру) відбувається лише з однією метою – яскравішого, повнішого виявлення ідейного сюжету композиції. У П'ятій скрипковій сонаті контрастність образних сфер, виражених тембрами скрипки і фортепіано, підсилена протиставленням діатоніки і додекафонії. А серія у 24 прелюдях «<...> присутня в даному циклі як почесна гостя, а не господарка» [187, с. 35]. «Тотальна семантизація» (М. Ковалінас), «інтеграційне проростання» [71, с. 23], «доцентровий розвиток музичної мови, її конверсія у метамову» (Б. Стронько) – ці метафори особливо яскраво відображають суть творчості Іщенка 1980–1990-х рр. – композитора-деміурга, композитора-філософа у період реалізації потужної сили зрілого стилю.

У нове тисячоліття Ю. Іщенко вступив з новими ідеями і концепцією творчості. Богошукання митця знаходять свій вербальний еквівалент. У музиці композитора філософські ідеї «зімкнулися» з безсмертним словом Біблії. Узагальнена сюжетність, біографічність драматичного формотворення отримала натхненну сповідальність священних текстів: «Отче наш» (2000), хоровий концерт на канонічний текст «Блаженна людина, що витерпів

пробу» (2000), «Варіації на знаменний розспів для фортепіано» (2000), камерна кантата «Різдвяна зірка» на вірші Б. Пастернака, Й. Бродського, І. Буніна, В. Соловйова для сопрано та 6-ти інструментів у 4-х частинах (2002), Десять псалмів для хору (2000–2015), варіації та fuga на теми М. Березовського «Хваліте Господа с небес» для великого симфонічного оркестру (2006), симфонічні варіації на тему А. Веделя «Душе моя» (2010), «Плач Єремії» на текст із Святого письма для баритону у супроводі фортепіано (2011), «Херувимська. Симфонічні варіації та fuga на тему Д. Бортнянського» (2012), цикл християнських містерій – «Осанна» (2011), «Благовіщення» (2013), «Вознесіння» (2014), «Воскресіння» (2014) та інші.

Християнські ідеї *богошукання, соборності, Преображення* знаходять своє втілення як в невеликих за масштабом творах, так і в великих симфонічних полотнах. Тема Преображення є однією з улюблених тем композитора. З приводу Преображення знаходимо слова у В. Медушевського: «Предмет мистецтва – оновлення душі. У високому ж мистецтві її преображення, запаморочливе сходження на вершини осмислення світу» [137, с. 23]. Ідея *соборності* найбільш яскраво представлена в квартетній творчості композитора. Жанр квартету автором трактується в метафізичному сенсі, як гармонійне об'єднання (собор) різних індивідуальностей, особистостей.

Панегіричні образи є абсолютно у всіх творах Ю. Іщенка релігійно-етичного змісту («Осанна», «Хваліте Господа з небес» та ін.). Образ хвалебного настрою створюється за допомогою хорового (тутті) та оркестрового викладу (насичене використання мідної та ударної груп), темброву драматургію (темброве крещендо, подвійний тембровий контрапункт), динамічні відтінки (як *f* – *fff*, так і *p* – *ppp*), тональну семантизацію (застосування в кульмінаціях мажорних тональностей з максимальною кількістю дізів), авторські гармонічні комплекси (подвійний мажор). У творчості Ю. Іщенко найбільш яскравим прикладом є псалом № 135 «Дякуйте Господу, добрий бо Він, бо на віки Його милосердя!».

Похвальна ідея є основним рефреном, завдяки багаторазовим повторам якої композитор постійно повертає нас до основної теми псалма – «Дякуйте Господу».

Образ мовчання найчастіше створюється за допомогою пауз – від восьми до бревісу та генеральної. Він яскраво виражений у струнному квартеті № 2, де III ч. символізує свого роду розмову, діалог людини і вічності, де вічність відповідає мовчанням. *Ідея мовчання* відтворена композитором в «Елегійний концерт» для чоловічого хору a cappella. Це мовчання іншого роду, воно пов'язано не з відсутністю дії, яке в музичній тканині твору завжди асоціюється з паузою. У творі ідея мовчання виявлена не через наявність пауз, а через відсутність вербального тексту – своєрідним показником зовнішнього мовчання при постійному внутрішньому музичному розвитку.

Образ тиші представлений тихою динамікою (від *mp* до *ppp*), нетрадиційними прийомами звуковидобування (флажолетна техніка, вузькооб'ємне глісандування переходять у мовчання та провисання в акустичній «порожнечі» крапель-звуків), грою регістрів, об'ємністю звучання, використанням великого діапазону (окремі звуки крайніх регістрів), фонічними педалями, статикою тощо («Елегійний концерт» для чоловічого хору a cappella).

Образ «світлої радості та дзвону» яскраво представлений в пісні для сольного виконання «Благовіщення» на текст Аркадія Казки. У самому поетичному слові закладений невичерпний заряд саява благодатного образу. Розкривають настрій вірша смислові обороти: «в саяві радості», «сонце весело вставало, сонну землю цілувало», «посилаючи прощення, всім – спасення», «у вінці промені Грааля, в саяві радості натхнення на святе Благовіщення». Ю. Іщенко відкриває новий тип фактури – прийом, що раніше не використовувався у творчості композитора: кожен з голосів є абсолютно окремим, зі своєю індивідуальною лінією розвитку. Так, соло сопрано, яке звучить дещо відособлено, містить в собі мелодійні інтонації

фольклорного походження і бере витоки з обрядового циклу «веснянкових» пісень. Акомпануючий голос передає безперервне звучання остинатної фігури, як і перший, без виразно-вираженого тонального центру. Середній голос є варіантом остинатних повторів мажорної акордики, він створює ефект незупинного святкового звучання дзвонів. Мажорні співзвуччя кожного з голосів у спільному звучанні підкреслюють настрої торжества радості, світла і натхнення.

Ідея присутності благодаті Божої (зі слів Ю. Іщенко) втілюється у сонаті для фортепіано та віолончелі № 1. Композитор створює образ через окремий комплекс музичних засобів, серед яких – фонічні педалі, органні пункти, що пронизують всю тканину твору, мажорні лади, авторська акордика, динаміка. У процесуальній динаміці драматургічного розвитку твору ідея присутності благодаті Божої сприймається як незгасна, підтримуюча сила Буття.

Образ покаяння досягається через застосування комплексу музичних засобів: сфера дисонансів, альтерації, мінорних ладів, риторичних фігур (катабасіс, низхідні малі секунди тощо), мелодика інструментального типу, низький регістр, декламаційно-речитативний характер тем, оркестровий інструментарій (використання великої кількості різних ударних інструментів, які, наприклад, символізують удари меча (фруста), смерті тощо). Показовим для образу покаяння є 50-й псалом «Помилуй мене, Боже».

Близький за комплексом виражальних засобів до образу покаяння *образ плачу*. Він образ яскраво представлений в камерно-інструментальному творі «Плач Єремії» для баритону та фортепіано, де поряд з ним присутня *ідея Преображення*, яка є ключовою, змістотворчою. Реалізується вона через тональний розвиток. Раптові енгармонічні зміни тональностей композитор наділяє символічним змістом та особливим семантичним забарвленням.

Преображення для Ю. Іщенко не тільки одне з найулюбленіших свят, у смислового плану – це важлива подія, ключовий момент у всьому Євангелії. Розуміння особливого смислового навантаження того, що відбувається,

надихає майстра на відтворення цієї ідеї в своїх творах. Так, *ідея Преображення* відтворена у вокально-інструментальних, симфонічних, хорових творах – «Плач Єремії», «Душе моя»: композитор через раптову зміну гармонічних пластів, тональний план створює ефект переключення емоційних планів.

Образ Фаворського світла знаходить своє вираження як і в невеликих за розміром творах, так і у значних за обсягом симфонічних полотнах. Потрібно відзначити, що вперше в музикознавстві метафоричний образ Фаворського світла розробив на понятійному рівні С. Тишко [198]. На прикладі творчості російських композиторів вченим були досліджені особливості втілення «світлоносного» звукового середовища в музичній тканині твору. Образу Фаворського світла відповідає комплекс засобів музичної виразності, серед яких: тремоло струнних, відокремлена партія альтів в поєднанні з розміреним рухом дерев'яних духових; розріджена фактура, хоральна або підголоскова; високий регістр, висока теситура; повільний темп; динаміка в межах *p – pp*; мелодика пісенна, пісенно-мовна, наближена до богослужбової монодії, афектованість і тембральна, або реєстрова відособленість вокальної партії; «тихі» кульмінації. Образ Фаворського світла за допомогою тембрової драматургії композитор втілює у симфонічному творі «Осанна», симфонічних варіаціях «Душе моя» на тему А. Веделя.

Ідея богошукання у сонаті для фортепіано та скрипки № 5 розкривається за допомогою тембрової драматургії. У творі символічним підтекстом наділений тембр скрипки. Як засвідчив сам автор, він символізує собою Божественне начало, а постійні пошуки, сумніви людини доручені тембру фортепіано. У перших тактах першої частини протистоять два образи-теми, цей антагонізм триває протягом усього твору (протистояння атональної сфери у фортепіано та тональної у партії скрипки, яке у фіналі закінчується діалогом), але загальний розвиток драматургії прямує до Преображення в останній, четвертій частині твору, де людське немов розчиняється і Преображається під дією Божественного.

Різноманітні християнські ідеї та образи зустрічаються у солоспіві «Благовіщення» на вірші Аркадія Казки, вільних фольклорних обробках для чоловічого хору «Подільська щедрівка», «Риндзівка», Квартеті № 2 для фортепіано, скрипки, альту і віолончелі, композиціях «Вічна пам'ять» для змішаного хору без супроводу без слів та «Концерт у блакитно-золотавих тонах» для жіночого хору *a cappella*, Одинадцятomu струнному квартеті, Сонаті для скрипки і фортепіано №№ 3, 4, 5, Струнному квартеті № 2 та багатьох інших творах. Отже, композитор розширює жанрову сферу, де звернення до християнсько-етичної тематики є традиційним (духовні хорові концерти та хорові мініатюри), вносячи у християнську тематику до чисто інструментальних жанрів – симфонічних творів, квартетів, сонат.

Велика кількість творів Ю. Іщенка християнської тематики вимагає жанрової систематизації. На наш погляд, найбільш відповідною представляється класифікація Л. Кияновської. Вивчаючи мистецтво ХХ – початку ХХІ ст., дослідниця вказує на способи та форми звернення композиторів до християнської тематики у різних жанрових модифікаціях. За її класифікацією, це можуть бути 1) традиційні канонічні жанри – літургії, панахиди, реквієми, меси; 2) твори, де композитор звертається до символів і метафор біблійного походження, 3) паралітургійні жанри фольклорного походження, вокальні та інструментальні обробки народних пісень [100].

Ю. Іщенко, на відміну від інших сучасних композиторів, не звертався до канонічних церковних жанрів – літургій, всеношних, мес, реквіємів тощо. Серед біблійних текстів композитор озвучував лише книгу Псалмів. Нагадаємо, що псалтирні тексти не відносяться до літургічної сфери, хоча фрагменти псалмів і навіть деякі псалми повністю входять до церковного богослужіння. Відсутність творів на канонічні тексти стала причиною того, що Юрій Якович недостатньо відомий як широкому загалу, так і музикантам-професіоналам як автор духовної музики.

Цікавою постає друга група (за класифікацією Л. Кияновської) творів, де композитори звертаються до метафор й алюзій біблійного походження.

Ю. Іщенко знаходить свої оригінальні рішення втілення християнських образів й ідей у великих симфонічних полотнах «Хваліть Господа з небес» на тему М. Березовського і «Душе моя» на тему А. Веделя, де теми церковних творів українських класиків покладено в основу жанру симфонічних варіацій.

Також окрему сторінку симфонічної творчості композитора складають симфонічні версії хорових концертів вищезгаданих митців. Це і «Не відкинь мене» М. Березовського, «Ти моя твердиня, Господи» А. Веделя. Симфонічні версії концертів в інтерпретації Ю. Іщенко не є простим перекладанням з хорового складу для симфонічного оркестру, вони містять у собі низку тембрових, формотворчих, фактурних, мелодійних, ритмо-фактурних знахідок. Таким чином Ю. Іщенко привносить свої оригінальні доповнення та композиторські рішення у доробок класиків української музичної культури.

Звертається композитор також до творів фольклорного походження (третя група за класифікацією Л. Кияновської). Це передусім обробки українських народних пісень – колядок, щедрівок, риндзівок.

Класифікувати сферу творчості Ю. Іщенка християнсько-етичного спрямування можливо також за характером втілення ідей, зокрема їх явного або прихованого вираження. До першого напряму належать твори на вербальні тексти, а також твори з використанням музичних цитат. Більш складною для аналізу є ті твори митця, в яких немає жодного натяку на християнську тематику, і тільки завдяки авторським коментарям перед дослідником відкривається ціла галерея образів, пов'язаних з християнською тематикою. Це стосується таких творів, як струнний квартет № 2; соната для скрипки і фортепіано № 3, №5, соната для фортепіано № 4, де III частина блискуче передає велич архітектури «старовинного православного храму» (Ю. Іщенко), соната для віолончелі і фортепіано № 1 тощо.

У творчості композитора можна виділити *два напрями* у втіленні християнської тематики. *Перший* передбачає використання вербальних текстів. Це можуть бути *канонічні християнські тексти*, серед яких

старозавітні («Псалми», «Плач Єремії»), новозавітні («Отче наш»), а також фрагменти соборних послань («Блаженна людина, що витерпить пробу»). Також літературними першоджерелами можуть виступати *художні авторські твори*, написані на біблійні, євангельські сюжети. Яскравим прикладом таких творів у Ю. Іщенка є кантата для сопрано і камерного ансамблю «Різдвяна зірка» на слова І. Бродського, І. Буніна, Б. Пастернака, В. Соловйова. У цьому творі різні художні тексти, подібно розповіді чотирьох євангелістів, розкривають слухачеві Віфлеємські події, і кожен з оповідачів акцентує головні, на його погляд, моменти.

Другий напрям втілення християнської тематики передбачає наявність імпульсу, що йде від релігійної ідеї, завдяки якому постає майбутній твір. Як правило, таким імпульсом є музичні твори християнської тематики, написані композиторами-класиками. Це може бути а) цитування сакральних піснеспівів («Варіації на знаменний розспів для фортепіано» (2000)); б) цитування тем з авторських релігійних творів (варіації та fuga на теми М. Березовського для великого симфонічного оркестру «Хваліте Господа с небес» (2006), симфонічні варіації на тему А. Веделя «Душе моя» (2010) та ін.).

Особливою ознакою другого напрямку в духовній творчості Ю. Іщенко є тяжіння до жанрових мутацій, що проявляється у втіленні релігійних мотивів в нетрадиційних для православної традиції жанрах і інструментальних складах. Серед таких творів слід згадати оркестрові варіації «Хваліте Господа з небес» на тему М. Березовського, 11-й струнний квартет, варіації на знаменний розспів пам'яті І. Карабиця, сонату для скрипки і фортепіано № 3 та № 5, окремі фортепіанні композиції. Якщо для першого напрямку було важливо передати всі нюанси сакрального або поетичного слова, відтінки душевних переживань, духовних пошуків, релігійних інтенцій людини, то в другому напрямку християнські сюжети, тематика, мотиви відтворюються у вигляді символів, які є відправною точкою,

першопоштовхом або наскрізною ідеєю твору, яка концентрує у собі весь музичний розвиток.

Також можна виділити і *третій напрямок*, який об'єднує два попередніх. Йдеться передусім про прямі християнські алюзії як і музичного, так і вербального пластів одночасно (концерт для жіночого хору «У блакитно-золотавих тонах»).

Християнські образи та ідеї у творчості Ю. Іщенка є свого роду згустком релігійної емоції композитора. Вони не є чимось стороннім по відношенню до музичного тексту, а, навпаки, підпорядковують собі всі його складові і стають іманентним компонентом авторського стилю, отримуючи нове авторське переосмислення.

3.2. Особливості інтерпретації християнських образів та ідей у вокально-інструментальній і хоровій музиці композитора

«Елегійний концерт» *a-moll* для чоловічого хору *a cappella* (1979) Ю. Іщенка є яскравим прикладом втілення ідей та образів мовчання і тиші. Приводом написання твору послужили трагічні події в житті композитора – смерть близької для сім'ї людини. У авторському посвяченні читаємо: «Пам'яті Л. Дембінської».

У кожній частині концерту метафоричні образи тиші та мовчання відтворюються в самих різноманітних значеннях. Глибокі особистісні переживання, пов'язані зі смертю дорогої для Ю. Іщенка людини, перетворилися на імпульс та були покладені в основу концерту. Філософські пошуки, пов'язані з роздумами на тему життя, смерті, небуття, вічності та ін. отримують в хоровому концерті релігійне забарвлення. Так склалось, що саме сфера релігії виявилась джерелом відповідей на творчі та філософські питання композитора у той період духовних пошуків. Тому не випадковим є використання автором у концерті тем та образів тиші та мовчання.

Відзначимо, що феномен тиші характеризується особливою специфічною універсальністю. Протягом століть явище тиші набуло складної семантичної аури. Так, досвід осягнення тиші міститься в трактатах представників містичних філософських і релігійних течій неоплатонізму (Плотін, Явмліх, Прокл), буддизму, суфізму (Джунайд, Ібн-аль-Арабі). Сприйняття та осмислення тиші в різних релігійних системах мають схожі ознаки. Тиша може трактуватися як *символ Божественного*, присутність *незримої істини*, бути *метою духовного сходження*, містити *позитивний сенс*. Тиша є синонімом *умиротворення, споглядання, спокою, цілісності, гармонії, вічності*.

Образ тиші часто використовувався композиторами різних національних шкіл. Феномен тиші яскраво представлений у творчості зарубіжних композиторів – Р. Вагнера, М. Мусоргського, М. Римського-Корсакова та ін. Зовсім не випадковим є звернення багатьох сучасних українських композиторів – Є. Станковича, В. Польової, Л. Дичко, В. Сильвестрова, Ю. Іщенка – до феномену тиші. Згадаймо, що саме в православному містичному світогляді *тиша* є основою духовно-молитовної практики *ісихазму*.

Тиша сама по собі є нейтральною. Як зазначає Є. Назайкінський, в залежності від контексту, в одному випадку може йтися про реальну тишу – першофеномен тиші, в іншому – про художній образ, тему (її штучний «двійник»), в третьому – про композиційний засіб, фактор експресії тощо. Тиша здатна до вираження не тільки блага, але і зла, жаху, хворобливих галюцинацій, страху. У сфері художнього, як вважає Є. Назайкінський, смислове поле тиші складають безліч відтінків, серед яких «милостиве умиротворення, напружене очікування, занурення в сон-забуття, романтична мрія» [146, с. 205]. Ступінь її впливу на всі рівні музичної композиції часом настільки значний, що дає можливість намітити типологію образних і виразних функцій тиші за аналогією з функціями музичної мови. Залежно від обраного ракурсу аналізу, тиша змінює межі своєї присутності в творі,

виступаючи то як основний «рельєф», то як «фон». І. Некрасова вважає, що «феномен тиші потенційно містить перспективи для його осмислення на кількох рівнях, які можна визначити таким чином: тиша – контекст; тиша – об’ємний образ; тиша – елемент музики» [147, с. 85].

Зовсім іншим явищем є *мовчання*. Мовчання – це категорія не онтологічна, а мовна, і тому має якості процесуальності і результативності. Мовчання – це внутрішній динамічний процес [147]. У цьому контексті варто згадати «4'33"» Дж. Кейджа, «Острів мертвих» С. Рахманінова, «Мовчання» М. Мясковського, «Музика Рудого лісу» Є. Станковича, «Інтермецо» А. Загайкевич, «Прогулянка у пустоті» В. Польової та ін. Феномен тиші і особливості його втілення в музичній тканині твору досліджує Є. Зінкевич в своїй статті «Музика як мовчання» [76].

Використання композитором Ю. Іщенком в «Елегійному концерті» поряд з *образом тиші ідею мовчання* як активного процесу розумної внутрішньої молитви підсилює та поглиблює початковий задум твору. Це своєрідний перехід за рамки словесності в іншу область. Обмеженість і визначеність функції мовчання в музичному тексті дозволяє позначити його абсолютно конкретним графічним символом – паузою («пауза – знак мовчання» за Б. Асаф’євим). Тиша і мовчання здатні утворювати свій ритм, відповідаючи на репліки голосів або інструментів.

«Елегійний концерт» складається з п’яти частин, кожна з яких має свою програмність. Так, у I (*Прелюдія*), III (*Інтерлюдія*) і V (*Постлюдія*) частинах рівною мірою представлені образи як тиші, так і мовчання, однак з різним смисловим наповненням У II частині (*Фузі*) провідна роль відведена мовчанню як метафорі «розумного творіння», у IV частині (*Апофеозі*) невидиму основу твору становить *образ тиші* як відгомін дій.

I частина (*Andante rigoroso*) – це гра поперемінно лунаючих образів тиші-мовчання, мовчання і повнозвучного співу. *Прелюдія* побудована за принципом діалогу питання-відповідь: питання-звучання, *відповідь-мовчання*. Музичні інтонації, що символізують питання, складають основу

розвитку всієї першої частини, а *відповіді-мовчання* – образну сферу усього твору. Мовчання і тиша проявляються вже в початковій фразі I частини твору. Це *застиглі* (цілі заліговані ноти, довгі тривалості) у тиші (тиха динаміка, прозора фактура) *питання* перших тактів і наступні *відповіді-паузи* (мовчання). Вони утворюють зависання в повітрі, звучання-питання залишені без розв'язання і зняті четвертними паузами. Особливістю прояву образу тиші в Прелюдії є не вибіркова її присутність, а звучання у вигляді неперехідної (постійної) константи (різні способи втілення, не тільки паузи), першооснови, безперервного фону, своєрідної аури всього твору. Звідси – визначальна роль динаміки (сила звучності протягом всього твору коливається від *pp*, *p* до *mp* з постійними *crescendo* та *diminuendo* голосів).

Друга функціональна роль тиші – це втілення «застиглого звучання», пов'язаного з зупинкою часу (*pp*). Витримані педалі акордів виконують функцію противаги, вони стримують «метання» сольних голосів із запитальними інтонаціями.

У II частині *Allegro ma non troppo* тиша і мовчання проявляють себе в різних функціональних зв'язках. Це, перш за все, як і в інших частинах концерту, параметр інтонаційно-тематичного розвитку, що формує конкретний образ через характерні мелодичні поспівки, мотиви, гармонії або ритмоформули. Також це прийоми витриманих органних пунктів, остинатні «педалі», деякі специфічні прийоми завершення фраз і розділів (провал звучання хору у позаінтонаційну площину за принципом поступового згасання, «розчинення» звуку у просторі та інші). У цій частині центральною образною характеристикою стає образ мовчання. *Провідними прийомами*, що відображають його смислоутворюючі параметри стають:

- принципова розірваність викладу теми, кожен мотив якої відокремлений паузами або довгими звуками-педалями, які гальмують рух;
- динаміка, наближена до *p*;
- наявність контрастного інтонаційного елемента, який втручається в розгортання триголосної партитури, він інтонаційно близький до формули

«амінь» церковних співів (Ю. Іщенко в розмові з автором цієї роботи підкреслював семантичне значення контрастного елемента в тексті концерту).

У двочастинній будові кульмінаційним є другий розробковий розділ, в завершенні якого тиша отримує релігійне забарвлення (мотив-вигук інтонаційно нагадує формулу одного з варіантів молитовного прохання богослужбової ектенії «Господи, помилуй»). Емоційний стан тиші, як провідної тематичної сфери у розгортанні частини, не порушується, а поглиблюється цими додатковими вставками, створюючи не образний контраст, а додатковий фон основного емоційного розгортання.

Серед прийомів створення загального рівня емоційного звучання образів тиша і мовчання ми виділяємо й динаміку звучання всієї частини – від *ppp* до *mp*. Особливий характер розвитку всієї фуги надає її розгорнута тема – оригінальна мелодія знаменного розспіву, вільна метрика якого надає звучанню характер нестійкості. І тільки мовчання здатне врівноважити, заспокоїти, зупинити цей безперервний «біг». Мовчання (використання пауз різної тривалості) з'являється вже з самих перших тактів теми фуги. Його формотворча роль у будові теми фуги як її зерна є великою.

У заключному розділі тиша змальована застиглим звучанням тенорів і баритонів поперемінно на органному пункті басу, створюючи таким чином об'ємність простору. Зупинки в русі голосів (паузи через кожні два такти) створюють свого роду діалог (як і в попередніх частинах циклу), розріджуючи фактуру й готуючи перехід в статичну тишу і повне розчинення звучання на *ppp* в мовчанні.

На прикладі другої частини хорового концерту – фуги – розглянемо вид музичного мовчання, який може бути метафорою образу релігійного переживання – «розумного творіння». Розумне мовчання, або Ісусова молитва – це зберігання уст в мовчанні і *безперервне* «розумне» творіння внутрішньої молитви, яка не передбачає висловлювання. Метафорично цей образ може бути пов'язаний з *безперервним* розвитком голосів і всіх

формотворчих елементів одного з найбільш «розумних» та інтелектуальних музичних жанрів – фуги, яка є найвищим досягненням поліфонічної форми. «Зберігання вуст у мовчанні» має спільні риси з окремими розспіваними звуками, де відсутнє слово у його вербальному вимірі. Потрібно відзначити, що специфічна риса цього хорового концерту, що відрізняє його від всіх інших хорових творів Ю. Іщенка, *пов'язана з відсутністю у ньому вербального тексту*. У творі, написаному для голосу, голос використовується лише як специфічний тембр, звукова фарба.

Загальновідомо, що ключем до розуміння суті твору часто може слугувати його текст. Однак у даному випадку відсутність вербального тексту свідчить про розкриття головної ідеї твору абсолютно унікальним способом – на внутрішньому, безсловесному рівні. Композитор для передачі *всіх необхідних нюансів* задуму твору, його концепції, для більш точного зображення образів використовує *меншу кількість* музично-виражальних можливостей хорового звуковидобування. Спів здійснюється через виспівування окремих звуків та їх сполучень – м / н, м / о, о / у. Оскільки для виявлення основних релігійних образів, ідей, переживань слово, як важливий смислоутворюючий елемент, відсутнє, тобто *слово мовчить*, то величезне місце у творі відводиться *мовчанню, яке говорить*. Але воно говорить не відсутністю звуку, а передаючи його відсутність за допомогою звуку. Вокальні голоси виступають інструментами у передачі більш глибокого релігійного переживання.

На перший погляд складається враження, що зміст Елегійного концерту а cappella прихований за завісою голосних і приголосних звуків. Композитором досягається глибока внутрішня динаміка розвитку образно-емоційних станів *тиші* і особливо *мовчання* у творі. Головною особливістю фуги є природній перехід зі стану узагальнено-типового мовчання, як показника образно-змістовного розгортання (відсутність вербального тексту), до образу мовчання – більш глибокого, власне релігійного «розумного творіння». Тут виникає природна необхідність в проведенні паралелі між

об'єктивно висловленою молитвою суб'єкта і більш високою формою молитовного споглядання – духовної молитви. Звідси виправданим в загальній драматургії циклу стає перехід до третьої частини – інтерлюдії, в якій відбувається зміна емоційного стану, тим самим формуючи нову фазу загального драматургічного розвитку циклу.

Показовим для образу *тиші* є IV розділ хорового концерту – *Апофеоз (Moderato drammatico)*. Заключна частина побудована за принципом діалогу між часом і вічністю, де тиша виступає як чинник єднання. Основний ефект тиші створюється за допомогою тембрового співставлення партій голосів, які будучи розмежовані динамічним протиставленням хорового *tutti* та *solo*, а також особливостями звуковидобування (звучанням закритих і відкритих звуків «а», «м»), малюють об'ємну звукову картину. Уся четверта частина концерту побудована на сонорному ефекті відлуння, який виникає як діалог туттійних реплік хору на *f* і відгомонів соло голосів на *p*. Цікавими є драматургічні рішення образів тиші та мовчання. Лінію тиші утворюють відгомони сольних голосів, що вторять на *p* і *pp*, бо ефект луни акустично можливий тільки в умовах невидимо присутньої тиші. Але в той самий час «відлуння», що з'явилося – це не відповідь. Саме мовчання відіграє функцію відповіді. Ефект луни – характерний прийом для зображення присутності образу тиші. Хід вступу голосів кардинально змінюється в останніх тактах Апофеозу. Не силі звучання дістається тепер домінуюча роль, а найважливішому, що вміє бути «тихим» – *тиші й мовчанню*. Звуки відгомонів луни все частіше змінюються паузами-мовчанням, поки спільний акорд хору і солістів на *p* за кілька тактів до кінця не зникає в загальному гліссандо. Останні такти фіксують невизначену звуковисотність останнього співзвуччя на *ppp*.

Заключною частиною концерту стає *Постлюдія*. Неможливо тут не провести паралель з В. Сильвестровим – основоположником жанру як частини великої концепції. Як зазначає А. Ільїна, «постлюдійний дискурс є визначальною рисою творчості В. Сильвестрова, що відображається в

зверненні до “музики минулого” як інтонаційного джерела музичної мови» [94, с. 281]. Духовний первень знаходить своє відображення як в тиші й мовчанні, так і в постлюдійності. Остання також знаходить своє вираження через тиху динаміку, уповільнення темпів, паузи, зависання-відзвуки, деталізацію, динамічне нюансування, розріджену фактуру тощо. Якщо для В. Сильвестрова постлюдійність характерна для зрілого періоду творчості, то Ю. Іщенко використовує цей прийом набагато раніше – у 1979 р. Впровадження постлюдії Ю. Іщенком в хоровий цикл є незвичайним явищем, оскільки використання даного жанру в хоровій музиці, пов’язаній з вербальним словесним вираженням, вимагає чіткої смислової спрямованості у фіналі твору. Однак композитор уникає об’єктивної смислової конкретики в останній частині циклу, що є абсолютно протилежним тому, що було в попередніх частинах. Найбільш відомий приклад такого підходу в українській музиці – Третя камерна симфонія І. Шамо (1975), де композитор першим використовував такий жанр у фіналі.

Постлюдія всьому хоровому концерту надає рис врівноваженості та симетричності. Переважання принципу репризного обрамлення на різних рівнях музичної композиції – інтонаційному, фактурному, динамічному – реалізує *ідею кола – символу вічності, цілісності, завершеності*. Постлюдія – сказане після головного, повернення до круговороту головних подій, до первозданної тиші, невидимої гармонії, до сфери одночасно вирішених і нерозв’язних вічних питань буття. Вона має схожість з I частиною – Прелюдією, це її видозмінений розширений варіант. З точки зору функціонального прояву тиша тут виступає у вигляді пульсуючого фону, представленого довгими звуками. Безперервне звучання фонових акордів, які, на відміну від I частини, стають мажорними (*a-moll* змінюється на *A-dur*), завершують твір світлим мажорним звучанням. В останніх тактах Постлюдії зникає грань між тишею та звуком, відбувається перехід від тихого звучання (*p*) до паузи. Своєрідний діалог закінчується надсиланням питань до тиші або вічності, яка відповідає лише мовчанням.

Велике значення має використання композитором образу тиші (сонористичні педалі, динамічну шкалу, специфічні прийоми хорового виконання, ефект відлуння) в окремих частинах «Елегійного концерту» як об'ємного образу, що постійно присутній у різних функціях, та мовчання як образу (відсутність відповіді у вигляді пауз, своєрідна відповідь на запитальні інтонації). Ідея мовчання, як метафори розумної молитви (відсутність слів у хоровому концерті, використання голосу як тембру та фуги як найрозумнішої інтелектуальної форми), є ключовою для розкриття задуму всього твору. Ідея тиші пронизує всі складові музичної композиції. Тиша і мовчання є тією основою (на якій з'являється знаменний розспів, мотиви плачу, інтонації прохання-молитви, які подібні до поминальних), що передають релігійно-містичні переживання автора, вони є смислотворчими. Елегійний концерт підіймає важливі для людини теми буття, смерті, вічності, які вкотре змушують нас зупинитись, замовкнути на мить і поміркувати в тиші свого серця про неминущі й невирішені вічні питання буття.

Звернемо увагу на здатність тиші пов'язувати, «зліговувати» весь тематичний комплекс в єдине ціле. Тиша як найкоротший спосіб «сислової модуляції» утворює міцні смислові нитки, об'єднуючи весь тематичний матеріал твору. Попри смислову багатозначність, тиша в «Елегійному концерті» виступає як знаменник логіко-сислового єдності та своєрідний стрижень драматургії твору, одночасно виконуючи формоутворюючу функцію, як лейтмотив, поєднуючи частини циклу та надаючи йому риси завершеності й цілісності.

Образ плачу найбільш яскраво був втілений Ю. Іщенком у «Плачі Єремії»¹ для баритона і фортепіано (2011). Протягом усього свого творчого шляху до образів плачу Ю. Іщенко звертався не один раз. Цей образ, але без релігійних конотацій, зустрічається в багатьох камерно-інструментальних і

¹ Плач Єремії є біблійною книгою, що входить до Старого Заповіту. Ю. Іщенко, відповідно до усталеної традиції християнської музики, трактує старозавітні тексти у новозавітному ключі.

вокальних творах автора: «П'ять п'єс для скрипки соло» (1974), концерт для фортепіано, гобоя і струнних (1979), де друга частина має назву «Плач», «Lento Doloroso» (1990) та ін. Образи скорботи у цих творах в своїй основі мають фольклорні витoki і тільки в такому ключі тлумачилися автором у його ранніх творах. Камерно-вокальний твір «Плач Єремії» для баритона і фортепіано – це єдиний твір, в якому інтонації плачу фольклорного походження отримали релігійну інтерпретацію у християнсько-канонічному розумінні.

Розмірковуючи про феномен релігійного плачу, неможливо не звернутися до праць Святих Отців Церкви, які на власному досвіді детально описали це духовне явище. Ігнатій Брянчанінов у розділі «Вчення про сльози» у книзі «Аскетичні дослідження» зазначає, що «слізний дар – це осяяння благодаті Божої – найчастіше відвідує подвижників під час уважної молитви, яка є звичайним її результатом; одним приходять під час читання; другим, під час будь-якого праці» [28, с. 48]. Православні отці називали *молитовні сльози* благодатними й радісними та радили молитися до солодких сліз (Св. Сергій Радоніжський). На їх думку, плач і слізний дар – це найбільший з дарів Божих. Але слід розуміти, які сльози вони мають на увазі. Виходячи з їх духовних спостережень, сльози бувають трьох видів: природні, гріховні і бажані для Бога. Треті і є сльози дару Божого, що супроводжуються покаянним почуттям.

Говорячи про духовний плач, як один з особливих видів релігійного досвіду, Св. Ігнатій Брянчанінов звертається до книги «Плач Єремії», де змальовує духовний стан пророка, а також причини неприборканого плачу, подаючи символічне трактування подій: «Яке становище Пророка! Він один на великих руїнах міста; він один – живий серед незліченних, мертвих знамень і свідчень минулого життя; він один – живий серед царини смерті. Як живий, він кличе голосом скорботи про втрату життя; він закликає це життя повернутися в залишені оселі. <...> Плаче чернець один, і плач його зрозумілий єдиному Богу <...> » [28, с. 49].

Тексти біблійної книги «Плач Єремії» є одна з найменших за обсягом книг Старого Завіту. Книга, написана пророком Єремією, присвячена скорботі про загибель Єрусалима. Оплакування тут не є особистими переживаннями пророка, це плач за своєю батьківщиною, містом, за своїм народом – *плач-покаяння, плач-голосіння, плач-молитва*. Почуття покаяння є основним її змістом і розповсюджується на її будову. Говорячи про структуру книги, О. Мень поділяє її на п'ять глав або пісень, з яких перша сповнена невітійної скорботи, пов'язаної з бідкуванням іудеїв. Друга пісня містить нову, але ще більш посилену скаргу про зруйнування Єрусалиму як заслужену кару внаслідок злочинів перед обличчям Бога, що супроводжується почуттям провини. Третя пісня є кульмінацією високої напруги та скорботи, що переживає пророк. Четверта пісня, свого роду острівець тиші, передає скаргу пророка у збентеженому вигляді. У п'ятій пісні нарешті досягається стан повного заспокоєння, катарсису [139, с. 483].

В основі тексту камерного твору Ю. Іщенка покладено вірші з першого по двадцять перший третього розділу, частково двадцять шостий вірш та деякі фрази п'ятого розділу біблійної книги «Плач Єремії». Чітке членування на розділи в композиції відсутнє – це твір «розвиваючого» типу, як визначив його структуру сам композитор у розмові з автором цієї роботи. Закономірність окремих побудов, їх зв'язку обумовлена поетичним змістом трактуванням Священного Писання, де слову тут відведена особлива роль.

Плач у контексті релігійної свідомості має свої психологічні особливості. Психологічний механізм плачу показано в багатьох працях отців Церкви. Посилаючись на духовно-релігійний досвід містичних спостережень св. І. Брянчанінов зауважує, що «сльози через оплакування власних гріхів, спочатку бувають гіркі, проливаються при хворобі і млості духу, які дух повідомляє тілу. Мало-помалу починають з'єднуватися зі сльозами розради, що привносять згодом особливий спокій, відчуття лагідності і смиренності; разом з цим сльози, відповідно приносячи втіху,

самі змінюються» [28, с. 47]. Таким чином, плач – це процес, що складається з кількох етапів проходження двох емоційних почуттів та їх відтінків.

Психологічною основою першого етапу плачу є емоційні почуття провини, печалі, страху, скорботи та сліз як їх прояву. Другий етап – це емоційний позитив, вітха, просвітлення. Композитор у своєму камерно-інструментальному творі також притримувався психологічних етапів розвитку релігійного плачу та побудови музичного образу на його основі.

Камерно-інструментальний твір зосереджує у собі важливі християнські ідеї та образи. Образ плачу – це складний макрообраз, що складається з образів покаяння та світлоносного катарсичного просвітлення. Образ плачу стає головним засобом музичної виразності, що впливає на драматургію і формоутворення композиції, диктує логіку розвитку тонального плану, структуру твору. Найбільша роль належить семантизації тональностей, енгармонічним зіставленням, замінам. Всі відтінки релігійних почуттів, трансформація образу, ключові моменти у розвитку всього твору, зміни настроїв передаються прийомами тональних зіставлень. Фонізм акордових побудов, прийом семантизації тональностей є основними прийомами, що передають головні християнських ідеї та образи у творі. Вже у тональному плані I розділу спостерігалася тенденція поступового руху тональностей в сторону з максимально найбільшої кількості бемолів (Fesdur). Це свого роду тональна межа.

Ю. Іщенко особливим семантичним сенсом наділяє окремі тональності. Дієзні мажорного нахилу є носіями ідей світла, добра, блага, бемольні і багатобемольні зображують «граничні» стани – скорботу, тугу, печаль, страждання. У I розділі відбувається рух у сторону драматизації подій, посилення переживань, розпалу почуттів, доведення їх до межі можливої терпимості – від плачу до несамовитого ридання, безпам'ятства і навіть божевілля від знесилення від перенесенні власних страждань. Такі крайні емоційні стани мають словесне вираження у вербальному ряді: «Біда, гнів, темрява, тяжкі кайдани мої, кричу, я голошу, розшарпав мене, пустивши

сагайдака до нірок моїх, наситив мене гіркотою, напоїв половиною, стер зуби жорстви, душа спокій згубила, я забув добро» (Плач 3:2-17).

За будовою «Плач Єремії» складається з двох непропорційних і нерівнозначних по обсягу частин – експозиційно-розвиваючої та заключної, де перша пов'язана з розкриттям образу плачу. У першому розділі йде розповідь про скорботу і випробування пророка Єремії. Переважають *образи плачу* та *покаяння*. Експозиційний розділ умовно поділяється на кілька побудов, що відповідають кожній строфі поетичного тексту. У створенні розгорнутого образу покаянного плачу важливе місце належить інтонаційній сфері, особливостям драматургічної будови форми, метроритмічній основі, гармонійним комплексам, а також особливостям розвитку мелодичної лінії. Оскільки перший етап у розвитку образу покаянного плачу пов'язаний з виразом афективних емоцій скорботи, страху, провини, скарг, то вирішено композитором це прийомами, серед яких виділимо: інструменталізацію мелодичної лінії, дисонантні гармонії, ущільнення фактури у кульмінаційній зоні, остинатний мірний фон у верхньому регістрі, що створює *образ падаючих сліз*, семантизацію тонального розвитку, тональність смерті (b-moll), катабатичні рухи, пасажі вокальної партії з підкресленими «набатними» стрибками у верхньому регістрі фортепіано, постійне crescendo, що посилює емоційний стан трагічності та безвихіддя, речитативність вокальної партії, звукову зображальність (напружену вібрацію тятиви, яку утворюють активні ритмічні фігури, а набатні октавні ходи зображують кожен новий постріл натягнутою стріли), драматизацію словесного ряду, що розкриває важкі почуття залишеності Богом («А коли я кричу, затикає він вуха свої»).

Якщо в першому розділі відчутні були тільки звуки грози, що наближається, то у кульмінації вона вибухає з усією силою. Важлива роль у передачі трагічного стану пророка, переживань та збудженості на межі божевілля належить вербальному ряду: «наситив мене гіркотою, <...> напоїв полином», «згубив спокій і я забув добро», що посилюється декламаційними

повторами, гучною динамікою (*ff*). Цей розділ є предкатарсичним, граничним з світлоносними образами твору. Він вирішується композитором через семантизацію фонізму, енгармонізму тональностей та гармонії. Досягнувши своєї межі, виходячи зі змісту тексту, стає зрозуміла необхідність переключення образного плану.

Центральною ідеєю другого розділу, що виходить на перший план твору, стає *ідея Преображення*. У новому розділі дещо по-іншому вибудована драматургічна лінія розвитку. Здійснюється це за допомогою тонального розвитку – енгармонічної заміни. Як велика скорбота просвітлює душу, так після болісних і гірких втрат пророк розкриває горизонт світлих сподівань. З початком другого розділу всі емоції заспокоюються. Це вже сльози не скорботи, провини, а «сльози втіхи», особливого спокою, просвітління, відчуття лагідності і смиренності. У кульмінаційній точці розвитку замість безвихідного трагічного провалу настає *Преображення*. Для Ю. Іщенко це центральний, смисловий момент всього твору, в якому, за словами композитора, відбувається чудо, яке композитор символічно втілює за допомогою енгармонічної заміни Fes-dur на E-dur – тональність, яка для автора символізує *ідею світла*. Ідею торжества світлоносного первня композитор підтримує авторськими гармонічними вертикалями. Застосування композитором складних акордових комплексів не є випадковим, а пов'язано з символічним їх розумінням. Для передачі світлоносних образів Ю. Іщенко використовує накладення гармонічних комплексів мажорних акордів («подвійного мажору» за визначенням композитора), надаючи їм особливий метафізичний смисл. Цей характерний індивідуально-стильовий прийом фонічного мислення пов'язаний з відчуттям гармонії, яка є універсальною рисою музичного мислення композитора. Використовується цей прийом в інструментальній, вокальній, симфонічній музиці для передачі кола емоційно-образних станів, таких як *образ Фаворського світла, радості, торжества* тощо. Авторські гармонічні мажорні комплекси знаходяться в кульмінаційних зонах або в частинах

твору, що несуть особливе смислове навантаження. Для автора вони мають концептуальне значення, виступаючи як носії ідеї панування добра, блага і світла.

Показовим в цьому відношенні є весь II розділ твору «Плач Єремії». Стрибок від тональності з бемольним нахилом в протилежну, з різницею в одинадцять ключових знаків, для композитора не випадковий. Ю. Іщенко дотримується християнського погляду, що той, хто пройшов усі випробування до кінця, занурився в скорботу, пізнавши свою неміч, пізнавши самого себе – отримує полегшення, надію, зцілення. «Велике страждання межує з великою радістю», – зазначає Ю. Іщенко у розмові з автором роботи. Саме цю ідею через прийоми тонального розвитку, підготовку енгармонічних замін композитор втілює в музичній композиції. Спочатку автор слідує коротким шляхом – робить спробу «зняття» бемолів стрибком з As-dur в a-moll, що повертає весь розвиток до першопочаткової тональності, з якої знову починається рух, але вже по квінтовому колу.

Усі композиторські кроки мають метафізичне трактування – преображення можливе лише після страждання. У творі «Плач Єремії» семантизація більше відноситься не до індивідуалізації тональностей, а до їх співвідношення. В основі другого розділу ми спостерігаємо основну ідею тонального розвитку, але зі знаком «плюс», у зворотній перспективі. Виходячи зі змісту тексту («маю надію», «милість Господня», «Його милосердя», «Він добрий для тих хто шукає його»), з кожним новим витком розвитку здійснюється перехід до дієзної тональності з більшою кількістю знаків (Dis-dur, що з'являється на словах «Це милість Господня»). Це вже сльози не скорботи, провини, а сльози втіхи, особливої тихої радості, спокою, просвітління, відчуття лагідності і смиренності.

Враховуючи авторські коментарі, насиченість тексту алегоричними, символічними та семантичними смислами, композиторський задум твору відкривається на іншому рівні. Текст «Плачу Єремії» відноситься до старозавітних книг Святого Письма, але старозавітні тексти трактуються

композитором у новозавітному ключі – як Преображення. Якщо в ранніх творах Ю. Іщенко звертався до мотивів плачу, то у зрілому своєму творі, яким є «Плач Єремії», композитор вперше створює багатоплановий складний християнський релігійний *макрообраз плачу*, де поєднано образи покаяння та плачу. Їх трактування невід’ємно пов’язано з *ідеєю Преображення*, розкриваючись в смисловому плані через кілька послідовних етапів розвитку – через покаяння, плач, стани скорботи до катарсису, піднесеної радості, надії, Преображення. Фінал твору, взятий окремо, не розкриває ідею Преображення, яка стає зрозумілою лише в загальному контексті драматургічного розвитку, де завдяки авторським прийомам, у строгій закономірній послідовності появи та зміни різних образів вибудовується християнська ідея Преображення. Через ідею Преображення семантика макрообразу плачу стає абсолютно іншою – це оновлений, «преображений» плач, це плач, що несе світло.

Різноманітні християнські образи та ідеї ми знаходимо у хорових творах, написаних на вірші псалмів. Робота над псалмовою творчістю була розпочата композитором у 2000 р. псалмом № 136 «Дякуйте Господу – добрий бо Він» для змішаного хору без супроводу, і вона триває донині. У композитора є цікава традиція розпочинати кожен новий рік творчості створення композиції на вірш біблійного псалма. Філософська глибина псалмів, їх змістова узагальненість, множинність тем, ідей та образів, експресія і суб’єктивність відповідають творчим пошукам композитора. У псалмах Ю. Іщенко розкриває перед слухачем цілу картину яскравих образів, втілюючи за допомогою їх текстів власні переживання та роздуми. Псалми стають тією творчою лабораторією композитора, в якій з максимальною виразністю відтворюються всі відтінки настроїв, релігійних переживань, роздумів, духовних шукань пророка і царя Давида.

Псалом – це віршований твір, присвячений Богу, що співається. Деякі псалми виспівували під звуки духових (труби, рожки), струнних (ліри або кіфари), ударних інструментів, а також органу. Як відомо, Псалтир

складається з 150 псалмів. Тематика псалмів дуже різноманітна. У псалмах містяться теми з історії єврейського народу (розповіді про переселення, рабство, законодавство, скінію), пророчі мотиви про Христа Спасителя, загальне воскресіння, відплату, передаються найтонші релігійні емоції та переживання. Велика кількість різноманітних релігійних переживань і настроїв може бути зосереджена в одному невеликому за обсягом псалмі. Особливістю зосередження ідей та образів у псалмі полягає в тому, що вони не формально слідують один за одним, а абсолютно природно взаємодіють, переплітаються, утворюють цілісний, синтетичний образ всього твору. Відомий богослов Євфїмій Зїгабен підтверджує думку про те, книга псалмів, це «загальнодоступна лікарня, де виліковується будь-яка хвороба, <...> вона представляє достаток усякого споглядання, <...> це скарбниця настроїв» [74, с. 3].

Зміст текстів Псалтиря став основою багатьох жанрів візантійської гімнографії, що входили до Всеношної й Літургії. Псалми і «псалмодичні жанри» посідають одне з провідних місць серед співів постійного кола православних добових служб. О. Шевчук зауважує, що в цих службах широко представлені «ламентальні псалми», псалми, що виражають «віру у панування справедливості», а «особливе значення в контексті християнської служби мають урочисті вірші, що закликають Господа до воскресіння та пророче розповідають про воскресіння, що відбудеться у майбутньому» [214, с. 91].

Поширення текстів Псалтиря національними мовами у всіх верствах населення різних країн відбувалося під час Реформації. Поетичні переспіви псалтирних текстів церковнослов'янською та староукраїнською мовами стали частиною духовно-пісенного репертуару на східнослов'янських землях, починаючи з XVI ст. [82, с. 248-270]. Яскраво репрезентовані псалми в партесній творчості. Партесний концерт передавав не тільки образно-емоційну сферу Псалтиря, а й вплинув на формотворення партесної композиції. Як зазначає А. Торба, «переважаюча двочленність будови псалма

стимулювала парні та подвійні проведення, принцип заспів та приспів, що призводило до кристалізації формотворного принципу повторності, як складової віршованого принципу» [196, с. 366].

Традиція звернення до текстів псалмів в українській музичній культурі була і залишається дуже багатою і різноманітною, вона передбачала:

- включення текстів псалмів в систему богослужбових жанрів піснеспівів постійного складу добових служб і Літургії;

- використання псалмових текстів в масштабних жанрах, зокрема партесних та хорових концертах, наприклад, у творчості класиків української духовної культури М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя та ін.;

- створення окремої цілісної у драматургічному відношенні композиції на псалтирний текст.

Звернення до псалтирних текстів у творчості Ю. Іщенка вже є традицією. Як вже зазначалося, початок кожного творчого року знаменується написанням музики до одного псалма, що є «музичною присвятою» Богу, свого роду символічним свідоцтвом подяки за обдарування та можливість творити. Псалми Ю. Іщенка для хору а cappella написані для змішаного та жіночого складів. Кожен твір репрезентує унікальну авторську концепцію і, відповідно, має індивідуальне композиційне рішення. Однак щодо відношення композитора до священного тексту, можна спостерігати певну послідовність, яка вказує на вплив домінуючого словесного компонента і відображає характерні властивості початкового авторського задуму. Свобода у виборі строф сакрального тексту обумовлена завданнями, що стоять у кожному музичному творі. За рахунок використання різноманітних прийомів, що працюють на створення цілісного образу твору – перестановка тексту, скорочення, вставки, комбінування, досягається ефект згортання форми, що викликає у слухача відчуття повернення до початкового настрою.

Образна сфера псалмів, котрі відбирає для своїх творів Ю. Іщенко, є досить різноманітною. Це псалми хвалебні, подячні, благальні, молитовні, спонукальні, такі, що апелюють до правил добродісного життя.

Систематизуємо псалтирні твори Ю. Іщенка відповідно основних тем, що в них домінують:

- *подяка* – № 136 «Дякуйте Богові, добрий бо Він»;
- *прохання, молитовність* – № 119 «І хай зійде на мене, о Господи, Милість Твоя», № 28 «До тебе я кличу, Господи», № 143 «Господи, вислухай молитву мою»;
- *правила добродісного життя* – № 116 «Люблю я Господа»; № 62 «Тільки від Бога чекай»;
- *покаяння* – № 51 «Помилуй мене, Боже»;
- *панегіричні, прославлення* – № 24 «Господня земля, і все, що на ній», № 104 «Благослови, душе моя, Господа»;
- *Фаворське світло*¹ – № 24 «Господня земля, і все, що на ній», № 143 «Господи, вислухай молитву мою», № 104 «Благослови, душе моя, Господа».

Належність кожного твору відповідно до наведеної вище систематизації є дещо умовною, оскільки кожен з псалмів може містити в собі кілька образів. Так, в псалмі № 143 «Господи, вислухай молитву мою», поряд з молитовним станом присутній образ тиші і мовчання. Псалом № 104 «Благослови, душе моя, Господа», окрім прославлення, містить в собі образ Фаворського світла. Світлоносні образи, пов'язані з подіями Нового Завіту (Преображення) є практично в кожному псалмі (Старий Заповіт) композитора. Філософська глибина текстів псалмів, узагальненість їх змісту, множинність тем, образів, ідей, переживань, помножені на експресію та індивідуальність композиторських рішень, вимагають більш глибокого вивчення вищевказаних творів. Зупинимось на псалмах, які є яскравими прикладами репрезентації різних образів – покаяння, Фаворського світла, хвали, тиші та ін.

¹ Таємниче Божественне світло, яке побачили учні Ісуса Христа в момент Преображення на горі Фавор (Мф 17:2, Лк 9:29, Мк 9:3). Ю. Іщенко у псалмах, що належать до біблійних книг Старого Заповіту, старозавітні тексти інтерпретує відповідно до новозавітної теології.

В псалмі № 50 «Помилуй, мене, Боже» центральним є *образ покаяння*. Цей псалом – один з найвідоміших покаючих псалмів Псалтиря. Суть псалма розкривається в початкових словах, відображених в його інципітній фразі, яка несе основний смисл і максимальний експресивний заряд покаючого почуття. Образ, пов'язаний з покаючим, є найпоширенішим серед релігійних переживань. І хоча він часто зустрічається в музичних творах, психологічний механізм його виникнення і розвитку в музичних композиціях ще не отримав досі належного освітлення.

Як ми зазначали раніше, почуття покаючого, що переживаються реципієнтом, мають свої особливі психологічні механізми. Вони особливо проявляються в слові і відлунюють у музичному звуці, впливаючи на драматургію твору. Особливістю роботи Ю. Іщенка над композиціями, що містять вербальний ряд, є бережне відношення, перш за все, до слова Священного Писання, тонка передача смислу, його відтінків та нюансів. І саме тексту належить формотворча функція в творах зі словом, зокрема у псалмах.

Образно-емоційні переживання, які виникають під час прослуховування твору, охоплюють великий діапазон емоцій. Основна ідея твору розкривається композитором у початкових фразах. Емоції, які автор передає в межах покаючого почуття, мають багатий спектр відтінків: від важких «покаючих почуттів» до світлих образів катарсичного характеру. Інтонаційну основу основної фрази псалма складають чотири мелодійних мотиву. Образ каяття, починаючи з перших слів псалма «Помилуй мене, Боже» композитор будує за допомогою комплексу виражальних засобів: інтонаційна сфера низхідних плачових, благальних секундових інтонацій розпачу та жалоби поєднана з висхідними рухами мелодичної лінії на словах звернення до Бога. Пригадаємо, що у християнській традиції покаючого зведено в ранг таїнств. Важкі емоційні стани, постійна їх зміна (чергування ладових відтінків різних гармонічних комплексів), що виникають у процесі покаючого, неможливі без світлих катарсичних емоцій надії. Важливою

складовою цього таїнства є тверда рішучість виправитися. Після кульмінаційна зона твору справляє катарсичний ефект і відповідає другому етапу покаяння – заспокоєнню, появі світлого почуття надії, спокою і тихої радості.

Покаяння в перекладі з грецької означає «переміна розуму», «зміна думок» [169, с. 45]. Нагадаємо, що в своїй основі механізм покаяння містить в собі кілька етапів, відповідно, відтворення цього почуття в музичному творі будуються аналогічно.

У двочастинній формі, характерній для будови псалмів, розвиваючий розділ I частини *Roco con moto* витриманий у похмурих тонах, бо перший етап покаяння передбачає жалобу про гріховне минуле. Одним з рушійних елементів покаянного почуття на цій стадії є емоція страху, що супроводжується станом суму та скорботи. Вона передається в музиці відповідною інтонаційною сферою, альтерованим ладо-гармонічним комплексом на словах «беззаконня мої», «і перед очима Твоїми лукаве вчинив», створюючи похмурий відтінок обтяжливого почуття каяття і усвідомлення незворотності минулого. У структурі покаянного почуття другий етап (на словах «Очисти ісопом мене») – це новий погляд людини на саму себе та інших, відкриття глибини при погляді на все, що відбувається і що оточує її. З'являється новий відтінок релігійного переживання, що супроводжується радістю і почуттям катарсису на словах «дай почути мені втіху й радість і радітимуть кості, що Ти покрушив». Тут переважає консонантна гармонічна сфера (на словах «серце чисте створи мені, Боже»), а в кульмінації з'являється («і тривалого Духа віднови») авторський «двічі мажор».

У другому розділі фрагментарно представлений образ Фаворського світла. Одночасне поєднання мажорних акордів (G-dur і F-dur) в різних регістрах, заповнюючи собою весь діапазон, символізують всю повноту звучання. Заключний розділ здійснює перехід до первісного стану (*Tempo precedente*), де мотиви прохання «І Духа Святого не візьмеш від мене» з

використанням семантики енгармонізму тональностей та гармоній (заміною Ges-dur на Fis-dur) викликає покайне почуття, яке панувало у першому розділі Adagio.

Завдяки трансформаціям образів у процесі розвитку (від скорботи, гіркоти жалю і страху до прохання про помилування і променів надії) кода сприймається як катарсис, очищення, що підтверджується символічним композиторським трактуванням заключних співзвуч.

Панегіричні, прославні образи в різній концентрації є в усіх псалмах Давида, і, відповідно, знаходить своє музичне вираження в хорових творах Ю. Іщенка. Особливий інтерес викликає псалом № 135 «Дякуйте Господу, добрий бо Він», в якому ідея звеличення змальовується найяскравіше. Сама ідея твору, зосереджена в його початковій фразі, формує будову композиції. Вона стає рефреном-приспівом усього псалма. Повернення до початкового образу створюється завдяки повторам першої строфи вірша («Дякуйте Господу, добрий бо Він, бо на віки Його милосердя»). Головна ідея псалма (панегіричне тріумфування, подяка) досягається завдяки наскрізним лініям у розвитку драматургії твору, а постійне повернення головного образу протягом всього твору викладає у слухача почуття хвали і подяки Богу.

Варійовані повтори початкової інтонації створюють відчуття руху музики по колу. Основна ідея проголошується 21 раз, без урахування окремих проведень канонічного типу в кульмінаційній зоні з поліфонічним розвитком. Рефрен побудований на інтонаціях українського фольклорного походження, серед яких зустрічаються мотиви весняного обрядового циклу, тим самим поєднуючи сакральні тексти з мотивами українського обрядового фольклору. *Образи слави, величі Бога* досягає свого завершення у кульмінаційному tutti (8-голосне проведення рефрену в шестикратному збільшенні на *ff*).

Панегіричні образи присутні і в інших псалмах. Надзвичайною звуковою і світлоносною аурую пронизані псалми, що містять ідею величі, прославлення Бога. Це псалом № 143 «Господи, вислухай молитву мою»,

№ 24 «Господня земля, и все, що на ній», № 104 «Благослови, душе моя, Господа». Звертає на себе увагу особливо урочисте звучання епізодів, в яких передача панегіричних ідей підкреслюється відповідними ключовими словами. Вони з'являються у центральних, кульмінаційних розділах, а також у заключних, підсумовуючи змісту усього твору.

Хвалебні образи присутні в псалмі № 23 «Господня земля, і все, що на ній». Панегіричні настрої характеризують весь твір і особливо виразні у заключному розділі *Meno mosso. Maestoso* на словах «і ввійде Цар Слави», де через накладення «авторських» гармонічних вертикалей мажорного співвідношення створюється образ слави, переданий поступовим наростанням звучності від *p* до *ff*, коли на фоні акордів світла «двічі мажорних» повторюється вербальний ряд «Цар Слави!». У псалмі № 104 «Благослови, душе моя, Господа» на словах «зодягнув Він світло, як шати», «Слава Господня на віки» центральним є панегіричний образ, який створюється звучання на фонічних мажорних педалях хорових голосів та сольних партій *f*.

Панегіричні образи відтворюються і через тихе звучання. Так, у псалмі № 28 «До Тебе я кличу, о Господи», заключні такти «І співом своїм я прославлю Його!», побудовані на мажорних гармонічних комплексах та передаються через тиху динаміку *p* і *pp*. Значимість кожного слова, навіть складу акцентується збільшеними тривалостями нот. Використання динамічних відтінків від *p* до *pp*, протягом всього псалма, є дещо незвичайним, оскільки музичне рішення таких фраз як «Ти моя скеля», «Господь моя сила і щит», «До Тебе я кличу» та ін. відбувається не через традиційну гучну динаміку, а за допомогою тихої музики.

Схоже рішення зустрічається в псалмі № 104 «Благослови, душе моя Господа». Вже початкові такти на *p* свідчать про прославлення Бога через тихе звучання. Звучання жіночих голосів хору на *p* створює особливу ауру «співу ангелів». Заключний розділ псалма «Нехай буде слава Господня на

віки» є свого роду тихою одою прославлення Бога. Завершується псалом на *pp* всього хору «Алілуя!».

Практично у всіх псалмах Ю. Іщенко зустрічається *образ тиші*. На присутність тиші в музичному творі можуть вказувати авторські текстові ремарки, словесні коментарі в партитурі, способи інтонування вербального ряду, широкий звуковий діапазон, прозора фактура, перевага мажорних комплексів, що утворюють статичний образ, спокій. В перекладі з латинської «*tacitum*» означає «тиша», «таємниця». Одне зі значень слова *silens* – «посвячені в сакральне, що дали обітницю мовчання». Тиша важко піддається будь-якій класифікації. Ступінь її впливу на всі рівні музичної композиції часом настільки буває значним, що стає можливим створення типології образних і виразних функцій тиші. Оскільки в музичному мистецтві спектр відтінків тиші дуже широкий і багатозначний, то розглянемо деякі її семантичні спектри і на прикладі Псалмів.

За класифікацією І. Некрасової, в сучасній картині художніх уявлень про світ і людину, які виражаються через інтерпретацію тиші, існує дві її образні сфери:

- особистісно-суб'єктивна, що відображає світ в людині, психологічні відтінки переживань, і неособистого-об'єктивна, пов'язана з поданням її з позиції релігійного, філософського осмислення;

- тиша, як символ природи, нескінченного, Абсолюту, Божественного [147, с. 10].

Існує взаємопроникнення та зв'язок обох видів тиші. У псалмі №104 «Благослови, душе моя, Господа» перед нами розкривається образ *благодатної тиші*. Про світлоносну ауру псалма свідчить і хоровий склад (жіночі голоси, сопрано соло), переважання середнього та верхнього регістрів, діатонічна сфера, мажорний лад, вербальний ряд («зодягнувся Ти в велич і славу»). Якщо у багатьох псалмах спостерігається трансформація образу на різних етапах розвитку, зміна спектру їх відтінків, смислів, то

винятковим у цьому відношенні є псалом № 104, який залишає за собою єдиний емоційний настрій протягом усього твору.

Образ тиші в псалмі створюється за допомогою ефекту відлуння, властивого самій природі тиші як фізичного явища. У псалмі це відбувається через діалог хору і солістів, який будується на повторі солістами закінчень фраз, що звучать у хорі. Вслухання в тишу присутнє у третьому розділі твору, щ насичений паузами. Інтерес представляє собою зростання (*crescendo*) або спад (*diminuendo*) тихого звучання. Як вважає І. Некрасова, парадоксальними стали позначення «динамічно-гучних» особливостей «лунаючої паузи». Це відноситься до прийому «кричущої тиші» [147, с. 63].

«Кричуща тиша» є у псалмі № 119 «Хай зійде на мене, о Господи, милість Твоя». Динамічна партитура всього псалма представлена багатою градацією від *pp* до *mp*. Звучання обривається паузою, після якої знову звучать тихі акорди і відбувається наступний динамічний спад.

Процес «затихання» музики і «звучання» тиші (чергування нот великої тривалості і пауз) ми бачимо також в останніх тактах псалма № 104. Створювати образ тиші в музичному творі може в деяких випадках поодинокий звук. Він може стати самостійною темою тиші, коли «вага» і «значення» його зростають в порівнянні зі звуком звичайного музичного тексту. У таких випадках звук трансформується, перетворюючись на «звук-тему», «звук-образ» [147, с. 69]. Щось подібне можемо спостерігати в останніх тактах псалма № 143. Сопрано соло в останньому фрагменті твору на *pp* звучить на тлі пауз інших голосів. Він розріджує фактуру, зупиняє безперервний звуковий потік, створює ефект вслухання в тишу, переходячи у поодинокий звук-образ, яким завершується звучання.

Образ тиші в різному семантичному наповненні представлені в псалмі № 28 «До тебе я кличу, о Господи». В ньому через тишу йде звернення до Бога. Незвична невідповідність тут спостерігається між вербальним рядом («Ти скеле моя», «сила Ти щит») та тихим звучанням (*p* і *pp*). Образ тиші у

цьому псалмі має також і негативну конотацію: тихе звучання музики на словах «сходять до гробу» передає передчуття страху і смерті.

Образ молитви створено у псалмі № 143 «Господи, вислухай молитву мою». Він втілюється через мажорні гармонічні комплекси, строкаті гармонії, дієзні тональності, витримані тони, звуки, паузи. Молитовне почуття, почуття смирення, трепету, сердечного прохання в зверненні до Творця переважає в початковому розділі. Збирання всіх сил в спрямованості до Бога передається через тональний розвиток. Семантизація гармонічних комплексів і тональностей має важливу концептуальну роль в передачі образів світла. Гру світла-тіні Ю. Іщенко втілює за допомогою гри з дієзними і бемольними тональностями. Своєрідною вершиною, квінтесенцією в передачі світлоносних образів є центральний епізод. На словах «Я руки свої простягаю до Тебе» мажорні гармонічні комплекси досягають своєї кульмінації, використовуючи тональності з найбільшою кількістю дієзів. Через багатозвучні гармонічні вертикалі композитор передає ідею звернення всіх почуттів до Бога, спрагу спілкування душі з Творцем («душа моя прагне до Тебе»).

Риси ще одного різновиду тиші з'являються в заключних тактах псалма (переважна динаміка звучання від *p* до *pp* з авторськими ремарками *morendo*, *crescendo*, *diminuendo*). Тиша тут виступає фоном, завдяки якому композитор створює ефект відлуння, підкреслюючи таким чином благодатну тишу, молитовний стан прохання.

Яскравість та емоційність релігійних текстів надає надзвичайну глибину, виразність музичним образам, а також інспірує особливу щирість авторського висловлювання в процесі роботи над даними хоровими творами. Майже кожен псалом є творчою лабораторією композитора із створення найрізноманітніших відтінків релігійних почуттів, образів, ідей.

Підсумовуючи основні міркування над особливостями втілення християнських образів та ідей у камерно-вокальних та хорових творах Ю. Іщенка зазначимо, що основними є панегіричні, хвалебні образи, образи

покаяння, плачу, тиші, мовчання, Фаворського світла, Преображення. Вони представлені у творах «Плач Єремії», «Елегійний концерт», хорових псалмах. Зазначені образи стають основним стильовими та смислотвірними домінантами в розглянутих нами хорових і вокально-інструментальних творах Ю. Іщенка.

3.3. Особливості втілення християнських образів та ідей у симфонічній музиці Ю. Іщенка

Основною темою зрілого періоду творчості Ю. Іщенка, починаючи з 2000 р., стає тематика прославлення Бога. У своїх творах, як зазначає сам композитор, він звертається до першої заповіді Ісуса Христа: «Люби Господа Бога твого всім серцем твоїм, і всією душею своєю, і всією силою, і всією думкою твоєю. Це є перша і найбільша заповідь» (Мт 22:37-38).

Творчий пошук Ю. Іщенка у ці роки набуває найрізноманітніших форм. Імпульсами, що надихають композитора на створення масштабних симфонічних творів, стають сюжети Євангелія, пов'язані з земним життям Ісуса Христа (в'їзд до Єрусалима та прославлення («Осанна»), хресні страждання та воскресіння Господа («Воскресіння»), події Вознесіння («Вознесіння»)), богослужбові твори («Херувимська»); християнські символи («Концерт для флейти і камерного оркестру»); філософсько-релігійні питання («Душе моя») та ін. Улюбленим образом, що зустрічається практично у всіх симфонічних творах, стає *Фаворське світло*, а також пов'язана з ним *ідея Преображення*. У кожному творі вони знаходять своє оригінальне втілення.

Концерт для флейти та камерного оркестру в 3-х частинах (2010) є яскравим зразком втілення християнської символіки і образу Фаворського світла. Християнські символи троїчності, торжества світлоносного первня відтворено композитором за допомогою тонального і гармонічного принципів та тембрової драматургії.

Показовою з точки зору втілення образу *Фаворського світла* є II частина концерту Adagio. На початку частини панує похмурий настрій (тональність b-moll, повільний темп, переважне звучання низьких струнних, *divisi* віолончелей, альтів, дисонантні гармонії, паузи, інтонації питання, тиха динаміка). Абсолютним контрастом постає як і для всього концерту, так і другої частини зокрема миттєвий перехід одного смислового поля в інше. С. Тишко характеризує цей прийом, як «образ відходу з реальності в містичне бачення» [198, с. 423]. Це є свого роду «містичне бачення світу», виражене через «світлоносне, звукове середовище». Образ контрастує з «драматургічним і музично-виразним оточенням» [198, с. 423], що є характерною ознакою появи образу *Фаворського світла*. Композитор абсолютно свідомо відтворює «образ світла» (визначення Ю. Іщенка) в музиці, інтуїтивно знаходячи для нього такі способи музичної виразності, які подібні до комплексу засобів, що характеризує образ *Фаворського світла*.

Розглянемо засоби музичної виразності, що створюють «образ світла» у концерті. В основі світлоносного образу знаходяться такі складові: 1) остинатні повтори, що створюють враження стійкості, спокою, малюють картину безперервного горіння, спалахування вогню; 2) тембр струнної групи; 3) високий регістр; 4) мерехтливі фігури фортепіанної партії, що при сходженні голосів утворюють незвичні строкаті звучання гармоній, нагадуючи окремі звуки-вогники; 5) стрибкоподібна, широкого діапазону мелодична лінія, із звучанням «теплого тембру» скрипки у високому регістрі, флажолетні звуки; 6) переважно тиха динаміка (*p*).

Багатоскладова звукова музична картина, що створює цілісний образ, складається завдяки регістровому розмежуванню усіх партій. Після тривожних образів з'являється образ *Фаворського світла*. У ньому, як в горінні вогню, з одного боку, все статично, а з іншого йде безперервний процес. Образ *Фаворського світла* є цілісним, при цьому в середині його відбуваються постійні зміни.

Кожна партія при створенні цілого образу має своє особливе значення. Так, акордовий склад фортепіанної партії є зосередженням ідеї світла, вона наповнена особливим символічним для автора смислом та підтекстом. Для його розуміння звернемося до християнської символіки. Згадаймо, що образ Фаворського світла пов'язаний з Преображенням Христовим, а Ісуса Христа поетично називають «сонцем правди» (Мал 4:1-3). З образом сонця, що метафорично символізує коло, пов'язано використання композитором тональностей протягом звучання всієї будови. Увесь розвиток рухається *по колу*¹ терцієвих тональностей (B-dur, Des-dur, E-dur, G-dur, замикає його знову B-dur). Кожен новий тональний зсув відзначений звучанням, як ми зазначали раніше, авторських акордів з посиленою семантичною аурую мажору («двічі мажор» в арпеджованій фортепіанній партії, що імітує променеві світлові стовпи). Гармонічні комплекси ніби відтіняють сферу світла від протилежних станів, котрі оточують її. Семантичне тлумачення світла, пов'язане з ідеєю Преображення і є ключовим для композитора (згадаймо образ Преображення в «Плачі Єремії»). Смыслоутворюючі важливі тональні зв'язки, на перший погляд невидимі, розкриваються тільки в трактуванні християнсько-символічного контексту.

Християнська *ідея Преображення* впливає на структуру, формоутворення частин концерту, внутрішні тонально-гармонічні зв'язки. Композитор також звертається до символіки трічності, кола. Поява *образу Фаворського світла* привносить «світлий первень» в загальний колорит похмурого характеру усієї II частини.

Звернення Ю. Іщенка до творчості М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя є не випадковим. Саме ці композитори найбільшого дарування і таланту, величини і масштабу творчих шукань зробили величезний внесок у розвиток української музики, закладаючи в останній третині XVIII ст. основи національної музичної школи. Їх найвищі мистецькі досягнення базуються на

¹ Перша поява Фаворського світла змальовується за допомогою тональностей Ges-dur, Es-dur, C-dur, A-dur, утворюючи коло зворотного напрямку. Замикається круговий тональний розвиток енгармонічно рівною до початкової тональністю Fis-dur.

нових естетичних та стильових засадах. М. Березовський, Д. Бортнянський, А. Ведель розширюють жанрову, стильову палітри та образну сферу української богослужбової музики. Творчі погляди, пошуки, композиторські відкриття, світогляд, філософія і навіть уклад життя були нерозривно пов'язані з православною традицією, що знаходило яскравий прояв в їх оригінальних духовних творах.

У цих різних творчих особистостях є щось спільне, що й послужило імпульсом для Ю. Іщенка до написання масштабного симфонічного циклу симфонічних варіацій на теми хорових творів кожного з композиторів: «Не отвержи мене во время старости». Симфонічна версія хорового концерту М. Березовського (1996), «Хваліте Господа с небес». Варіації та фуга на теми М. Березовського для великого симфонічного оркестру (2006), «Душе моя». Симфонічні варіації на тему А. Веделя (2011), «Херувимська». Симфонічні варіації та фуга на тему Д. Бортнянського (2012).

Особливу віху композиторських пошуків Ю. Іщенка представляє сфера творчості, пов'язана із створенням оригінальної авторської версії твору українського композитора-класика М. Березовського «Не отвержи мене во время старости» (1996). Твір **«Не отвержи мене во время старости»**. **Симфонічна версія хорового концерту М. Березовського (1996)** є першою спробою творчості подібного роду. Виникнення оркестрової версії пов'язано з потребою виконання твору іншим складом. Як згадує сам композитор у розмові з автором дисертації, одного разу В. Іконник запропонував зробити перекладення з хорової партитури «Не отвержи мене во время старости» для оркестру. Через деякий час вже була створена оригінальна оркестрова інтерпретація версії хорового твору. Ю. Іщенко зазначає, що установкою при написанні оркестрової версії було створення з хорового твору масштабного симфонічного полотна. На думку композитора, це унікальний випадок роботи над акапельним твором, коли композитор розглядає хор як оркестр для того, щоб оркестр розглядати як хор.

Хоровий концерт М. Березовського написаний на 9 – 13 рядки 70-го псалма. У них міститься прохання царя Давида до Господа, щоб Він не залишив його в тяжкі хвилини немічі. Як М. Березовський, так і Ю. Іщенко по-своєму інтерпретують питання стосунків людини і Творця, протистояння особистості злим силам тощо. Підтвердженням цього є слова Л. Корній, яка зазначає, що драматургія хорового концерту М. Березовського пов'язана з протистоянням особистості злим силам: «Драматургія циклу дає протиставлення двох сфер: особистісної, з психологічної ліричної образністю (I, II) і сфери, пов'язаної зі “злыми силами”, які переслідують людину» [107, с. 197].

Текст 70-го псалма, що лежить в основі концерту, Ю. Іщенко трактує через поглиблення драматичного первня. У його оркестровій версії розкривається концепція не стільки *протистояння*, а *трагічності існування* людини у цьому світі. Відповідно, посилення трагізму досягається відповідними засобами виразності: 1) використання оркестрових тутті, дублювань, мікстів, регістровий розмах, фактурне ущільнення; 2) посилення драматизації за рахунок використання риторичних фігур, плачові інтонації, мінорна сфера, ритмічна гострота, затримання у створених композитором підголосках; 3) мелодична лінія передається без істотних змін; 4) контрастні перепади настроїв, що підкреслюються тембровими зіставленнями, винайденими автором, який є майстром оркестровки.

Завдяки появі оркестрової версії хорового твору народжується унікальне явище – *подвійне композиторство* (термін Ю. Іщенка), де яскраво простежуються особливості тембрового мислення Юрія Яковича. Подвійне композиторство відноситься не тільки безпосередньо до двох персоналій, авторів хорового концерту та оркестрової його версії: М. Березовського – Ю. Іщенка. Процес написання цього твору поєднував у собі одночасно як композиторський первень (первинний вид творчості), так і композиторську інтерпретацію (вторинна творчість) в межах музичного мислення однієї персоналії – Ю. Іщенка. Цей приклад, на думку композитора, є унікальним

явищем у його творчості. Важливим, на думку композитора є те, що такий твір з'явився саме у християнсько-релігійній сфері його творчості.

«Хваліте Господа с небес». Варіації та fuga на теми М. Березовського для великого симфонічного оркестру (2006) розпочинає низку творів, присвячених прославленню Бога в пізньому періоді творчості Ю. Іщенка. Симфонічний цикл складається з шести варіацій і fugи. Основна ідея полягає у назві твору – *прославлення і звеличення Господа*. Важливі моменти, які тут лише намічено, знайшли розвиток у подальшій симфонічній творчості композитора. У варіаціях центральною є панегірична *ідея Прославлення Бога*. Тема прославлення Творця символічно з'являтиметься тричі в кульмінаційних побудовах твору разом з образом Фаворського світла. Важливо відзначити, що саме у цій симфонічній композиції *образ Фаворського світла* переростає у самостійну масштабну за розмірами побудову, утворюючи світлоносну звукову сферу твору.

Образ Фаворського світла зі своїм комплексом виразних засобів (прозорі звучання арфи, челести, тремоло трикутника, хоральна фактура на *pp*, хорал дерев'яних духових, пасажі струнних) немов арка обрамлює початок та кінець твору, а також з'являється в середній частині твору. Завдяки низці перетворень основна хоральна тема, що звучить у дерев'яних духових на фоні образу Фаворського світла, набуває просвітленого звучання. Кожен інструмент оркестру для композитора – це окремий голос, голос людини. Особистісними якостями наділений кларнет: його соло в більшості творів – це часто голос реакції на події, що відбуваються, усвідомлення всього, що відбувається навколо. Невипадковим є те, що остання хвиля кульмінації весь час переривається соло кларнета. Загальне грандіозне звучання приходить до масштабної кульмінації *tutti* всього оркестру з утвердженням символічного для композитора мажорного ладу.

У творі **«Душе моя». Симфонічні варіації на тему А. Веделя (2011)** композитор поєднує різні християнські образи. Творчість А. Веделя виявилась близькою для Ю. Іщенка за своєю надзвичайною глибиною,

духовністю, близькістю до української традиції. Як зазначає Т. Гусарчук, музика А. Веделя має «глибоко національний характер, як в образно-змістовному, так і в стильовому відношенні» [58, с. 69]. Проводячи паралелі між характеристиками портретів філософа Г. Сковороди (згадаємо, що це один з найбільш улюблених українських філософів Ю. Іщенка) і А. Веделя, дослідниця знаходить багато подібного у характері й життєвій філософії цих творчих особистостей, а також їх прагненні до відкриття духовних істин: «<...> безсумнівно, система поглядів А. Веделя ґрунтувалася на протиставленні духовного і матеріального з однозначним утвердженням переваги над духовним фактором в житті людини» [58, с. 79].

Хоровий концерт «Душе моя» є одним з двох хорів, відомості про котрий не згадуються і не знайдені ні в одному літературному джерелі. Нагадаємо, що творча спадщина А. Веделя є не до кінця вивченою, в процесі її дослідження з'являється безліч проблем, пов'язаних з наявністю або відсутністю джерел. За класифікацією Т. Гусарчук, «Душе моя» відноситься до творів, джерела якого не віднайдені. Єдине видання, яке презентувало цей твір, вийшло під редакцією Петрушевського в п'яти збірниках.

Розглянемо християнські образи та ідеї на прикладі хорового концерту «Душе моя». Для А. Веделя в усіх його хорових творах важливим завданням було максимально виразно у музиці передати смисл тексту першоджерела. В основі концерту «Душе моя» лежать слова кондака шостої пісні канону. Тексти цього канону містять заклик до покаяння, пробудженню від гріха, активної надії на порятунок: «Це – покаяний плач, що розкриває всю неосяжність і безодню гріха, що приголомшує душу відчаєм, розкаянням і надією» [218].

Строфи, що містять основну ідею канону, були взяті за основу симфонічного твору Ю. Іщенка: «Душе моя, повстани, що спиш? Кінець наближається і імами смутитися. Збудися убо, та помилує тебе Христос Бог». Ці рядки впливають на характер розвитку і форму симфонічного твору Ю. Іщенка. З невеликого хорового твору А. Веделя, який послужив

імпульсом до написання, виростає масштабне симфонічне полотно. В основу симфонічних варіацій були взяті перші вісім тактів хорової музики А. Веделя. Перед слухачем розгортається картина надзвичайних містичних переживань, мандрів і випробувань головної дійового персонажа – людської душі.

Християнські образи *покаяння, прославлення, Фаворського світла, дзвонів* йдуть відповідно до розгортання слова у творі, впливаючи на драматургію цілого (тема та 4 варіації). Ю. Іщенко зберігає основну ідею хорового твору А. Веделя, доповнюючи її та привносячи своє авторське бачення.

До сфери скорботних відноситься *образ покаяння*, що драматизується з кожним новим витком розвитку, досягаючи напруження у кульмінаційній побудові завдяки використанню тембрів різних оркестрових груп, зокрема ударної (тарілки, літаври, там-там, барабани).

Важливо відзначити динаміку розвитку світлоносних *ідей-образів Преображення*. Згадаймо, що основна тема твору змінювалась у процесі розвитку в сторону драматизації, тому трансформації зазнає й ідея Преображення, маючи свої ступені сходження у бік світлоносного первня. Крім загальноприйнятих і часто використовуваних прийомів, які ми зустрічаємо у творчості різних композиторів (проведення теми в мажорі, використання висхідного руху, тембрів струнної групи, високих дерев'яних духових інструментів, динаміки *ff*), Ю. Іщенко розробляє власний комплекс індивідуально-авторських засобів для побудови образів, пов'язаних зі світлом: 1) принцип тонального розвитку звучання (рух від тональностей з бемольним нахилом до тональностей з більшою кількістю дієзів, що є своєрідними вісниками променистого світла; 2) символізм тематичного розвитку (*три* кульмінації, *три* кола тонального розвитку (згадаємо символіку числа «три» і його значення у християнстві)); 3) в останньому проведенні на третій урочистій кульмінації композитор використовує авторський гармонічний комплекс «подвійного мажора», застосовуючи

акордику з найбільшою кількістю дієзів (Fis-dur і Gis-dur), поєднання яких у різних регістрах символізує ствердження повноти існування, досконалості світлоносної сфери.

Дві сфери образів (скорботних і світлоносних), створених композитором, максимально близькі за своїм змістом до ідей, описаних в «Дідахе» [200]. У цьому ранньохристиянському пам'ятнику катехитичного змісту міститься опис двох життєвих шляхів – шляху життя і шляху смерті. У першому йдеться про любов до Бога, ближнього, про милостиню, милосердя, молитву, другий є шляхом смерті, він є злом і сповнений прокляттям [200, с. 2]. Предметом розмови є протиставлення понять добра і зла, світла і темряви. Йдеться про те, що людина, маючи свободу волі і свободу вибору, сама вирішує, яким шляхом їй слідувати. Чи не випадковим в четвертій варіації після напруженої кульмінації є повернення до повторення музичного матеріалу першої варіації з її ідилічними образами «ранкового пробудження»? Ми знаємо, що музичний час можна повернути назад. Ця варіація і є яскравим прикладом повернення у минуле до того ключового моменту, з якого можливо почати по-іншому, вибрати інший шлях – шлях життя. І, дійсно, замість трагедії, що повинна була б передаватися словами «кінець наближається і імами смутитися», основна тема набуває розміреного, спокійного характеру. Музичним підтвердженням є наявність образу *Фаворського світла* у варіації. Згадаймо, що важливою умовою появи образу є його явне контрастування з попереднім і наступним музичним матеріалом. Створити контрастне оточення до звучання світлоносного образу допомагають прийоми тембрових зіставлень та протиставлень оркестрових груп. Сам образ *Фаворського світла* має нову форму вияву. З'являється він поступово – 2-3-тактові епізоди, що представляють собою тихе, таємниче, м'яке та спокійне звучання дзвіночків, челести, вібрафона, арфи на тремоло альтів *tr* або *p*.

Якщо у Флейтовому концерті образ таким чином зникав в заключній побудові, то тут ми бачимо протилежну тенденцію. Епізодична поява

Фаворського світла весь час контрастує із музичним матеріалом у звучанні основних груп оркестру: струнних, мідних, дерев'яних духових, а також соло кларнета. І це не випадково. Згадаймо, що (за тембровою персоніфікації Ю. Іщенко) тембр кларнета пов'язаний з образом особистості, людини. Після завершення великого сольного кларнетового проведення основної видозміненої теми у невеликих епізодах з'являється образ Фаворського світла. Його поява та чергування з темою, що виконує сольний кларнет, нагадує розмову, діалог. Це ніби роздуми людини, яка робить свій вільний вибір саме у сторону добра, про що свідчать урочисті, туттійні заключні акорди світлоносних, мажорних гармоній.

Ідея *прославлення Бога* у симфонічних варіаціях «*Душе моя*» тісно пов'язана з образом Фаворського світла. Навіть урочисто-фанфарну заключну побудову, що переривається повною тишею (генеральна пауза), завершує образ Фаворського світла, яке з'являється в останніх тактах на *pp* у челести, арфи та високих струнних.

«*Душе моя*» Ю. Іщенка є оригінальною звуковою картиною, що відтворює різні християнські образи та ідеї. Найяскравішими є *образи Фаворського світла і покаяння, ідеї Преображення та вибору душі*. Завдяки яскравості образів, втілених оркестровими фарбами, перед слухачем відкривається картина релігійних переживань, мандрів людської душі, голос особистості, який зробив вибір, загальне торжество прославлення Творця. «*Душе моя*» є яскравим прикладом втілення християнської концепції в звуковому рішенні.

У композиції «*Херувимська*». **Симфонічні варіації та фуга на тему Д. Бортнянського** (2012) Ю. Іщенко звертається до цитування теми відомої «*Херувимської*» № 7 Д. Бортнянського. Жанр херувимської склався у творчості Д. Бортнянського як оригінальний і самостійний, отримавши подальший розвиток у творчості М. Глінки, П. Чайковського, А. Кастальського, П. Демуцького. У цій композиції Д. Бортнянський привносить деякі нововведення. Концертом у мініатюрі називає цей жанр

В. Іванов, пояснюючи це тим, що композитор в ньому вмістив все найкраще з концертного жанру – циклічність, мотивно-інтонаційні зв'язки з народною мелодикою (що наочно виражено також у оркестровій версії Ю. Іщенка), контраст метроритмічний, тематичний, ладовий тощо [85, с. 100].

Ця композиція увійшла до золотого фонду світової хорової літератури. Твір став відомим як і на батьківщині композитора, так і за його межами. Дослідник творчості Д. Бортнянського В. Іванов, посилаючись на Д. Бартенева, російського військовослужбовця, який в 1789 р. під час свого перебування в болгарському місті Андреаполі зазначає, що Херувимська № 7 «справила на болгар і греків дуже сильне враження: «<...> в США вона була однією з найулюбленіших мелодій, і за свідченням очевидців співалася на вулицях міста» [85, с. 98].

Херувимська виразно передає зміст тексту і створює велично-урочистий настрій. Композитор транспонував її з оригінального Ре-мажору у Ля-мажор (за словами Ю. Іщенка, ця тональність ближче до світла). Різні стани і настрої, які були в «Хвалить Господа з небес», знайшли свій розвиток у Херувимській. Так, світла пастораль представлена у першій варіації, глибокі філософські роздуми в третій, граціозна гра «ангелів» у другій, образ Фаворського світла присутній в п'ятій варіації, фанфарний характер образу прославлення – у шостій. Кожна варіація в своїх різних варіантах спрямована на основну ідею твору – *прославлення Бога*.

Вершиною християнської творчості композитора став масштабний симфонічному цикл містерій «Осанна» (2011), «Благовіщення» (2013), «Вознесіння» (2014), «Воскресіння» (2014). Він є свого роду підсумком релігійно-філософських пошуків композитора, де митець дав власну музичну інтерпретацію головних подій, пов'язаних з земним життям Ісуса Христа.

Назви містерій та основні події, що змальовані в них, за роками написання не співпадають з послідовністю подій, що розгортаються у євангельській оповіді. Так, симфонічна містерія «Осанна», що змальовує події урочистого входу Ісуса у Єрусалим, була написана першою (2011),

«Благовіщення» (2013) – наступною. Ідея організації містерій у тематичний цикл народилась у композитора вже під час роботи над ними.

Містерія «**Осанна**» (2011) первісно мала назву «Радісній спів» для симфонічного оркестру. Осанна (івр. врятуй, ми молимо) – урочистий молитовний вигук, хвалебне прославлення. На думку Ю. Іщенка, саме ця назва найбільш точно передає основну ідею твору – *прославлення Бога*.

На написання оркестрового твору композитора надихнув Євангельський сюжет Нового Завіту – вхід Господа в Єрусалим. Виходячи з програмного назви твору, тут ідея славослів'я Бога представлена у двох образах. На перший погляд, вони є контрастними, але у процесі розвитку стає зрозумілим, що два образи, репрезентовані двома темами, є одним цілим. Перший образ пов'язаний з урочистим *прославленням Бога*, другий – з таємничим *сяйвом Фаворського світла*. І хоча теми за своїм характером відрізняються, вони мають дещо спільне.

Образ Фаворського світла в «Осанні» відтворюється такими засобами музичної виразності: обов'язкова присутність одного з інструментів струнощипкової або клавішно-ударної групи – вібрафон, челеста або арфа для створення особливого тихого безперервного фону, і деяких ударних інструментів – трикутник, тарілочки, дзвіночки; переважна динаміка звучання від *mp* до *ppp*; виразна мелодична лінія у високих дерев'яних духових, струнних; тремоло в верхніх регістрах у скрипок.

Образ слави Божої створюється іншим комплексом музичних засобів: повнозвучна фактура; динаміка від *f* до *fff*; фанфарні інтонації мелодичної лінії теми; переважання мідної духової групи; тремоло низьких струнних; активна роль ударної групи (клавесин, тамбурин, дзвіночки, тарілки, барабан, там-там, дзвін, трикутник).

Розвиток експозиційного розділу «Осанна» (подвійні варіації) відбувається через темброву драматургію. Композитор застосовує унікальний прийом оркестрування – тембровий подвійний контрапункт. Суть його полягає в тому, що оркестровий комплекс виражальних засобів і

інструментарій різнохарактерних тем змінюють один одного. Набір лейт-тембрів першої теми стає характерним для другої і навпаки.

Яскравого, колоритного звучання цей прийом тембрової драматургії набуває у кульмінаційній зоні репризного розділу (*Темпо I*). Музичний матеріал образу *Фаворського світла*, що з'являвся з перших проведень у тихій динаміці, надалі звучить *fff* у tutti всього оркестру, змінивши характер з «таємничого сяйва» на урочисте, дзвонове, величне і грандіозне прославлення. *Тема Прославлення* у своєму новому варіанті змінює первісний урочистий вигляд на тихе, лагідне, ніжне звучання (соло гобоя в супроводі тремоло альтів). Темброва реприза повертає звучання образу *Фаворського світла* та *прославлення* до їх первозданного вигляду.

Отже, підводячи підсумки відзначимо, що «Осанна» для симфонічного оркестру є яскравим зразком зосередження *ідеї прославлення Бога*, яка в цьому оркестровому творі виражена через взаємодію двох тем-образів – *Фаворського світла* і *Слави Божої*, які є різними проявами тієї ж самої суті. Підкреслюючи цю ідею, композитор використовує подвійний тембровий контрапункт, який на якісно іншому рівні відкриває внутрішню схожість, спорідненість християнських тем-образів.

Симфонічна містерія «Благовіщення» (2013) змальовує події, описані в Євангелії від Луки (Лк 1:26-38), де розповідається про те, як ангел з'явився Марії, коли вона читала Священне Писання. Увійшовши до неї, він сказав: «Радуйся, Благодатна. Господь з Тобою! Благословенна Ти між жонами» (Лк 1:28). Архангел Гавриїл сповістив, що Марія знайшла найбільшу благодать у Бога – бути Матір'ю Сина Божого.

Благовіщення – одне з найсвітліших свят, одна з найрадісніших подій, що сталася в історії людства. «Благовіщення» Ю. Іщенка – одна з найпрозоріших за оркестровкою та безконфліктніших за композиційним розвитком партитур з усіх симфонічних творів автора. Композитор вже з перших тактів створює світлий образ Діви Марії. Трепетну картину очікування звістки композитор малює через використання тембру флейти (у

супроводі арфи), що стане її лейттеμβром, та використанням надалі інструментів ударної групи (дзвіночки, трикутник та ін.). Усі головні вузлові моменти (поява ангела, розмова головних героїв, запитання Марії, її зникання, пророцтво про Ісуса) вирішуються переважно оркестровими прийомами тембрової драматургії. Радісну звістку композитор затверджує туттійним звучанням останніх тактів світлоносної сфери твору.

Тема Воскресіння, до якої композитор звертається вперше, є важливою для осмислення задуму та концепції симфонічної містерії «*Воскресіння*» (2014). Слід пригадати, що за Євангелієм (Мф 28; Мк 16; Лк 24; Ін 13) Марія Магдалина та інші жінки в перший день тижня прийшли рано до гробу і побачили, що печера, в якій знаходилось тіло Ісуса, порожня. Ангел повідомив жінкам, що Ісуса розп'ятого тут нема, бо Він воскрес, як казав. Про це Марія Магдалина сповіщає Петра і Іоанна (і інших учнів), які поспішають до гробу і бачать також, що він порожній. Саме там Марії Магдалині з'явився Воскреслий Христос.

Основою християнського догмату про Воскресіння є слова Самого Ісуса Христа: «Я воскресіння і життя» (Ін 11:25). Саме це є центральною подією у християнстві, підтвердженням тому є слова апостола Павла: «Якщо б Христос не воскрес, то проповідь наша даремна, даремна також віра ваша!» (1 Кор 15:14). Продовжуючи апостольську традицію, відомі Отці Церкви Ігнатій Богоносець, Полікарп Смірнський, Афанасій Великий, Іринеї Ліонський, Феофан Затворник, Григорій Нісський та ін. звертаються до цієї теми. Розмірковуючи над Воскресінням, вони задаються питанням, яка доля чекала б людство, якби християнство не увінчалось Воскресінням, та доходять висновку, що людство в такому випадку втратило б найголовніше – вищий смисл свого існування (свт. Григорій Ніський) [86].

Як віруюча людина, Ю. Іщенко детально та послідовно втілює свій задум. Для відтворення надзвичайно складної *ідеї Воскресіння* композитор майстерно змальовує євангельські події – від хресних страждань Спасителя до переможного повернення Ісуса Христа до життя після подолання смерті.

З перших тактів містерії ми бачимо ретельну авторську проробку символічних планів та наповнення їх християнською семантикою. Вже перші дисонантні звучання 4-х різних акордових вертикалей на tutti *ff*, відокремлені паузами, символізують 4 *цвяхи* (про це говорить сам композитор), якими римські солдати розіп'яли руки і ноги Ісуса Христа на хресті. Для православної свідомості ці цвяхи є однією з найсвятіших реліквій. Композитор розвиває ідею Воскресіння протягом усього твору. Гармонічні вертикалі, що уособлюють собою цвяхи, немов пронизують усю музичну тканину, поступово поступаючись місцем світлоносній сфері, що з'являється все частіше при наближенні фіналу твору.

У симфонічній містерії контрастують дві сфери. Перша – скорботно-трагічна, яка нагадує траурну ходу, вона переважає на початку твору. Друга сфера – світлоносна. Це ніби острівці ніжного консонантного звучання, які, зароджуючись в експозиційному розділі, розростаються до великої масштабної кульмінації з апофеозним фіналом.

Ідею Воскресіння Ю. Іщенко розкриває через співставлення різноманітних християнських образів, втілених через багаточисельні алюзії, знаки, символи. Свої роздуми над біблійними подіями, пов'язаними з Ісусом Христом, містичним переходом людської душі від життя до смерті та воскресіння композитор відтворив у вражаючих, монументальних симфонічних полотнах, які за масштабом задуму співвідносні із сакральним, трансцендентним рівнем богослужбових творів.

Висновки до розділу 3

Величезний пласт духовних творів видатного українського композитора Ю. Іщенка (нар. 1938 р.) донині є недослідженим і потребує вивчення. У період навчання композитора в консерваторії й аспірантурі (кінець 1950-х – початок 1960-х рр.) йде пошук свого індивідуального «Я» («достильовий період»). Під впливом філософсько-богословських праць

М. Бердяєва, В. Соловйова, С. Франка, С. Трубецького, П. Флоренського Ю. Іщенко у другій половині 1960-х – 1970-х рр. посилює інтерес до християнсько-етичної проблематики. У 1980–1990-х рр. творчість митця відзначена «тотальною семантизацією» (М. Ковалінас): музика композитора піднімається на рівень музичної філософії, яка є природнім продовженням духовних пошуків не лише на основі праць М. Бердяєва, В. Соловйова, С. Трубецького, а й української філософської школи (Г. Сковорода, П. Юркевич). З 2000-х рр. майстер повністю присвячує себе християнській тематиці: Боже слово стає головною темою його щирої музичної сповіді.

Визначено способи звернення та форми втілення композитором християнських образів та ідей, серед яких найбільш плідним для митця виявилось використання біблійних метафор й алюзій. Зазначено, що християнські образи та ідеї у вокально-хоровій музиці втілюються через музичну інтерпретацію композитором сакральних або авторських текстів релігійної тематики, в інструментальній – за допомогою цитування сакральних піснеспівів або музичних фрагментів авторських богослужбових творів. Підсумковано, що християнські образи та ідеї у творчості Ю. Іщенка є свого роду згустком релігійної емоції композитора, вони підпорядковують собі всі складові музичної композиції і стають іманентним компонентом авторського стилю.

В «Елегійному концерті» для чоловічого хору а cappella (1979) тиша і мовчання представлені як образ і ідея музичного твору. Тиша пронизує всі рівні музичної композиції, виступає стрижнем логіко-сміслової єдності та драматургії твору. Образ плачу у «Плачі Єремії» для баритона і фортепіано (2011) постає складним макрообразом, що складається з образів покаяння та світлоносного катарсичного прояснення, який співвідносний з ідеєю християнського Преображення. У композиціях для хору а cappella на тексти старозавітних псалмів (2000–2015), інтерпретованих, як і «Плач Єремії», у християнському ключі, втілено усе розмаїття образів – панегіричних, прославних, покайних, молитовних. На прикладі зазначених композицій

окреслено комплекс виражальних засобів, за допомогою яких створено той чи інший образ, розглянуто основні драматургічні принципи, використані Ю. Іщенком для втілення християнських музичних ідей.

У Концерті для флейти та камерного оркестру в 3-х частинах (2010) центральним є образ Фаворського світла. У творах «Не отвержи мене во время старости». Симфонічна версія хорового концерту М. Березовського (1996), «Хваліте Господа с небес». Варіації та фуга на теми М. Березовського для великого симфонічного оркестру (2006), «Душе моя». Симфонічні варіації на тему А. Веделея (2011), «Херувимська». Симфонічні варіації та фуга на тему Д. Бортнянського (2012) подано цілий спектр християнських образів та ідей: образи покаяння, благання, прохання, Фаворського світла, ідеї прославлення Бога та Преображення. Цикл симфонічних містерій «Осанна» (2011), «Благовіщення» (2013), «Воскресіння» (2014), «Вознесіння» (2014) є свого роду підсумком релігійно-філософських пошуків композитора, де композитор дав власну музичну інтерпретацію центральним ідеям християнського вчення – Благої Звістки, страждання, Воскресіння, Вознесіння Ісуса Христа.

ВИСНОВКИ

У дисертації на основі дослідження емпіричного матеріалу здійснено теоретичні узагальнення, які в сукупності розв'язують важливе для мистецтвознавства та культурології наукове завдання, яке полягає у виявленні творчого впливу духовно-етичних засад християнського віровчення на сучасну українську музичну культуру.

Здобувачем досягнуті такі наукові результати:

1. Культура доби постмодернізму осмислюється в працях провідних філософів, культурологів, мистецтвознавців – Ш. Бодрійяра, Ф. Гваттарі, Й. Гейзинги, Ж. Дельоза, Ж. Дерріди, Ч. Дженкса, У. Еко, Ж.-Ф. Ліотара, М. Фуко та ін. Ключовою ознакою постмодернізму є *десакралізація культури* – розвінчання віри людини в існування священного та утаємниченого, трансцендентного Абсолюту та причетності мистецтва до вищих духовних виявів. Десакралізація пов'язана з апологією хаосу («хаосмос» Ж. Дельоза), піднесенням непередбачуваної гри смислами, спотворенням та викривленням звичайних уявлень, трансформацією усталених морально-етичних кодів з доведенням їх до абсурду, ефектом шизоїдної свідомості, нейрохірургією реальності; проголошенням тексту єдиним творцем нових смислів і змістів, у межах якого відбувається «смерть» Бога, автора, історії і культури, а факти стають симулякрами – знаками, що не мають смислової основи та духовного підґрунтя; змінністю контексту, залежністю смислу мистецтва від настрою, стану, культурного досвіду та інтелектуальних можливостей реципієнта. Проголошена в добу постмодернізму десакралізація світу приводить до втрати у лабіринтах інтертекстуальних комбінацій морально-етичних, символічних, ментально-національних, особистісних складових творчого процесу, що символізує смерть культури, історії, мистецтва, суб'єкта і Бога.

З іншого боку, сьогодні набуває актуальності підхід до вивчення культури як явища сакрального порядку. Релігійні витoki культури розкриваються у працях філософів, культурологів, соціологів – К. Барта,

М. Бердяєва, С. Булгакова, Р. Бультмана, А. Гарнака, Л. Карсавіна, О. Лосєва, Ж. Марітена, Р. Нібура, П. Пупара, А. Тенасе, Е. Трьольча, П. Флоренського, в яких підкреслюється генетичний зв'язок культури з культом, наголошується на християнських підвалинах європейської культурної традиції, людина та її культурна діяльність осмислюються у категоріях духовного, релігійного, сакрального.

2. У дослідженнях музичного мистецтва християнської традиції предметом вивчення є релігійні архетипи (М. Северінова), маркери сакрального (О. Зосім), християнські символи і образи (Н. Вишинська, І. Михайлова, В. Носіна, Ю. Сігарська, С. Тишко, А. Швейцер, Б. Яворський). У філософській, культурологічній, мистецтвознавчій науці на сьогоднішній день вже достатньо розроблені поняття «художній образ», «музичний образ», «ідея», однак для аналізу музики, що апелює до сакральної, трансцендентної сфери, доцільним є створення комплексних дефініцій. У дисертації запропоновано авторську редакцію понять «християнський музичний образ» та «християнська музична ідея». Християнський музичний образ є художньою формою відображення трансцендентної (відповідно до християнської догматики) реальності, де виражальні засоби набувають символічного значення. Християнська музична ідея – це створений на основі теоретико-догматичних підвалин християнської релігії смисловий концепт, який відтворюється на рівні драматургії музичної композиції. Християнські образи та ідеї є художнім втіленням у музичних творах духовного досвіду митців, їх морально-етичних та релігійних пошуків.

3. На шляху самовідновлення та ствердження ідентичності сучасна українська культура повертається до своїх християнських витоків. У часи Київської Русі разом із розповсюдженням й укоріненням християнства відбувалося налаштування культури на його метафізичні та морально-етичні засади. Храм й ікона, священний наспів і літопис стають Божим текстом, Божим словом у світі, відбитком Його волі та діянь. Людина-митець, створений за подобою Божою, займається мистецтвом за велінням

Господнім, щоб донести благу звістку світу Вишнього цьому світу. В добу бароко людина інтерпретується як активний учасник божественної історії, стверджуючи й онтологізуючи різноманітні виміри своїх переживань, духовних і тілесних потреб як необхідність для перебування у світі, створеному Господом. Світоглядні засади бароко знайшли втілення в релігійному живописі, архітектурі, музиці, які відзначені індивідуалізмом у втіленні релігійних сюжетів, драматизмом та емоційною напруженістю у передачі змісту.

У модерну добу християнсько-етична проблематика знайшла своє втілення у кордоцентричній філософії Г. Сковороди, П. Юркевича, духовній музиці М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя, М. Лисенка, К. Стеценка, М. Леонтовича, О. Кошиця, Я. Яциневича, П. Демуцького, поетичній та літературній творчості Т. Шевченка, М. Гоголя, Лесі Українки, І. Франка, М. Максимовича, П. Куліша, М. Костомарова, художніх розписах соборів, здійснених М. Ге, В. Васнецовим, М. Нестеровим, М. Врубелем, Ж. Руо, П. Холодним, М. Сосенком. Християнська тематика широко представлена в сучасній українській літературі (А. Григоренко, І. Драч, І. Жиленко, Р. Іваничук, Л. Костенко, Д. Павличко) та образотворчому мистецтві (В. Бичков, А. Голубцов, Н. Кондаков, В. Лазарєв, В. Могилевський, О. Сопцинський, Д. Степовик, Л. Успенський, П. Флоренський, І. Язиков). В сучасному багатшаровому мистецькому просторі християнство виступає як культурний феномен з основоположними для української ментальності аксіологічними, онтологічними, сакральними первнями.

4. Музика, що апелює до християнської традиції, постійно звертається до ідей та образів, що містяться у Святому Письмі. Протягом багатовікової історії християнської музики були виокремлено найбільш значимі образи та ідеї, які знайшли втілення у музичних творах композиторів різних країн. У творчості провідних українських митців Г. Гаврилець, Л. Дичко, В. Сильвестрова, М. Скорика, Є. Станковича, В. Степурка, М. Шука,

І. Щербакова, О. Щетинського образи покаяння, страждання, плачу, молитви, тиші, мовчання, подяки, прославлення знайшли своє індивідуальне втілення.

У Духовному концерті «Реквієм» (у першій редакції – «Заупокійна») для мішаного хору, сопрано і тенора (1999) М. Скорика переважають молитовні образи різного смислового наповнення – молитва-прохання, молитва-покаяння, молитва-споглядання. Знаковими для творчості В. Сильвестрова є образи тиші і мовчання, де у стереофонії звукового простору народжується ідеальний світ духовності, в якому через споглядання, медитацію, умиротворене мовчання йде прославлення Творця. У «Чотирьох псалмах» для сольних інструментів і хору (1997) В. Степурка відтворено історико-культурну концепцію історії Спасіння людства через хресні страждання Ісуса Христа, де центральними стають образи страждання та прославлення Бога. Панегіричні, покаянні, молитовні образи є серцевиною творів М. Шука, що апелюють до християнської традиції. У «Літургії» (2003) Є. Станковича та «Урочистій літургії» (2000–2002) Л. Дичко ідея подяки (євхаристія) передається через драматургічне поєднання образів покаяння, страждання, подяки, прославлення. Образ страждальної та прославленої Богородиці представлений у творчості Г. Гаврилець та І. Щербакова.

Оригінальністю втілення християнської тематики відзначена творчість О. Щетинського. У творі «Глосолалії» (1989) ідея розповсюдження християнства через апостольську проповідь різними мовами представлена у метафоричній формі, де додекафонна серія, що є конструктивною основою твору, набуває символічного значення. У камерній опері для сопрано, фортепіано і перкусії «Благовіщення» (1998) центральною є ідея Благої Звістки, навколо якої концентруються інші образи твору.

Українські композитори, звертаючись до християнської тематики, завдяки індивідуальним стильовим та драматургічним рішенням дають нове прочитання образів покаяння, страждання, плачу, молитви, тиші, мовчання, подяки, прославлення, не порушуючи при цьому тяглість багатовікової християнської музичної традиції.

5. Творчість видатного українського композитора Юрія Іщенка відзначена оригінальним ракурсом втілення власних ідейних концепцій, стильовою довершеністю та емоційною щирістю. Хронологічні дати еволюції композиторської майстерності, формування творчої індивідуальності митця збігаються з основними етапами його духовного зростання. У часи навчання в консерваторії й аспірантурі («достильовий період») йде процес формування власного композиторського почерку Ю. Іщенка та пошуку тематики, яка відповідає його внутрішнім духовним настановам. Інтерес до християнсько-етичної проблематики, перші паростки якого з'явилися у творчості композитора з другої половини 1960-х рр., був інспірований знайомством з філософсько-богословськими працями М. Бердяєва, В. Соловйова, С. Франка, С. Трубецького, П. Флоренського. У художніх концепціях другої половини 1960-х – 1970-х рр. композитор передає складні процеси власної світоглядної трансформації, пов'язані з освоєнням нових духовних обривів.

У музиці композитора 1980–1990-х рр. триває пошук смислотворчих елементів – від інтонацій, мотивів, гармоній, тембрів до музичної драматургії, здатних відтворити весь спектр світоглядних орієнтирів митця, пов'язаний зі щирим усвідомленням немеркнучої цінності християнського вчення. З 2000-х рр. Ю. Іщенко у своїй творчості повністю зосереджується на християнській тематиці. Вона представлена не лише традиційною для цієї жанрової сфери вокально-хоровою музикою, а й інструментальними творами – симфонічними та камерними. Серед найбільш значимих творів цього періоду – симфонічний цикл християнських містерій «Осанна» (2011), «Благовіщення» (2013), «Воскресіння» (2014), «Вознесіння» (2014), в яких композитор подає власну мистецьку рефлексію центральних подій земного життя Ісуса Христа.

6. Духовним творам Ю. Іщенка притаманна надзвичайна глибина та образна виразність, яскравість і емоційність. У його численних вокально-інструментальних, хорових та симфонічних композиціях, більшість з яких написана у 2000-х рр., представлено розмаїття християнських ідей та образів.

Християнські образи покаяння, плачу, молитви, тиші, мовчання, прославлення, Фаворського світла у творах Ю. Іщенка стають знаками вічності, що не підвладна процесуальному часу, символами трансцендентної реальності. Християнські музичні ідеї мовчання, тиші, прославлення Бога, Преображення, Благої Звістки, хресних страждань, Воскресіння та Вознесіння Ісуса Христа, розкриваються у процесуальності – як поєднання християнських музичних образів, утворюючи надкомпозиційну єдність, яка є співвідносною із сакральним виміром богослужбових творів.

Для втілення християнських образів Ю. Іщенко застосовує темброву персоніфікацію, темброві контрапункти, темброві модуляції та ін. Для зображення світлоносних образів (Фаворське світло) композитор розробив власний авторський комплекс засобів, серед яких семантизація тональностей, авторський акордовий комплекс (подвійний мажор). Християнські ідеї втілено за допомогою музичної драматургії, які підпорядковують образи єдиній смисловій концепції. Створені видатним майстром художні образи, пропущені крізь стильові та жанрові «фільтри» музичної пам'яті, репрезентують оригінальний символічний світ Істини і Блаженства, віднайдений митцем у вирі щоденного перебігу життя, протиставляючи власну минущість нетлінному вічному.

Робота не вичерпує усіх аспектів вивчення християнських ідей та образів у творчості сучасних українських композиторів. Перспективними є напрями, пов'язані з дослідженням втілення християнських образів залежно від конфесійної приналежності композитора або жанрових прототипів сакральної музики, обраних митцем, з вивченням особливостей індивідуального підходу композитора у втіленні християнської тематики та образності, з визначенням пріоритетності тих чи інших християнських образів та ідей у різних національних і культурних традиціях.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абрамович С. Біблія та формування сакрального простору європейської мистецької культури. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2011. 152 с.
2. Августин Блаженный Аврелий. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Avrelij_Avgustin/ispoved/ (дата звернення: 08.01.2019).
3. Аверинцев С. С. София-Логос. Словарь. Київ: Дух і Літера, 2015. С. 155–161.
4. Александрова Н. «Урочиста Літургія» Л. Дичко у контексті виконавської традиції // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2002. Вип. 22. С. 67–80. (Серія «Музичне виконавство». Кн. 8).
5. Александрова Н. До аналізу інтонаційної драматургії сонат для духових інструментів Ю. Іщенка // Українське музикознавство. Київ: Музична Україна, 1988. Вип. 23. С. 40–45.
6. Алфеев Иларион. Духовный мир преподобного Исаака Сирина. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Illarion_Alfeev/duhovnyj-mir-prepodobnogo-isaaka-sirina/ (дата звернення: 08.01.2019).
7. Андросова Д. Религиозные идеи в определении этнического минимализма в музыкально-исторической эволюции // Науковий вісник Одеської державної музичної академії ім. А. В. Нежданової. Музичне мистецтво і культура. Одеса: Друк, 2008. Вип. 9. С. 102–115.
8. Антиохийский Игнатий. Православная энциклопедия. URL: <http://www.pravenc.ru/text/293491.html>. (дата звернення: 10.01.2019).
9. Антофійчук В. Євангельські образи в українській літературі ХХ століття: монографія. Чернівці: Рута, 2001. 335 с.
10. Арановский М. Заметки о творчестве // Советская музыка. 1981. № 9. С. 16–22.

11. Арановский М. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления. Москва: Музыка, 1974. С. 90–128.
12. Аскоченский В. И. Киев с древнейшим его училищем Академиєю. Ч. II. Киев: В Унив. тип, 1856. 567 с.
13. Афоніна О. С. Сучасна українська музика у вимірах європоцентризму: монографія. Київ: НАКККиМ, 2012. 163 с.
14. Бальтазар Г. У. фон, Барт К., Кюнг Г. Богословие и музыка: три речи о Моцарте. Москва: Юнити, 2006. 159 с.
15. Баранцев Р. Г. Универсальная семантика триадических структур в науке-искусстве-религии // Языки науки – языки искусства. Москва: Прогресс-Традиция, 2000. С. 61–65.
16. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. Москва: Прогресс, 1994. 616 с.
17. Беляева А. А. Эстетика. Словарь. Москва: Политиздат, 1989. 447 с.
18. Берденникова Е. М. Избранные статьи. Воспоминания / Сост. Н. А. Герасимова-Персидская, Е. Зинкевич, З. Томсон; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Київське держ. вищ. муз. училище ім. Р. М. Глієра. Київ, 2007. 269 с. (Київське музикознавство: зб. ст. Вип. 24).
19. Бердяев Н. А. Самопознание. Москва: Международные отношения, 1990. 336 с.
20. Бердяев Н. А. Смысл творчества. Опыт оправдания человека. Москва: Издательство Г. А. Лемана и С. И. Сахарова, 1916. 268 с. URL: <http://psylib.org.ua/books/berdn01/index.htm> (дата звернення: 08.01.2019).
21. Бердяев Н. А. Философия неравенства. Собрание сочинений. Париж: YMCA-Press, 1990. Т. 3. 597 с.
22. Боднар О.-Л. Тайна втілення. Образ Ісуса Христа в сакральному мистецтві. Ужгород: Карпати, 2009. 260 с.
23. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция / пер. О. А. Печенкина. Тула, 2013. 204 с.

- 24.Большакова А. Литературный архетип // Литературная учеба. 2001. № 6. С. 169–173.
- 25.Бондар Е. Духовний хорівий концерт: сучасні перетворення жанру // Науковий вісник Одеської державної музичної академії ім. А. В. Нежданової. Одеса: Друк, 2006. Вип. 7. Кн. 2. С. 198–211.
- 26.Борисова С. Л. Проблема образа в музыкальном искусстве: дис. ... канд. филос. наук: 09.00.01 «Онтология и теория познания». Тюмень: ТГУ, 1999. 181 с.
- 27.Борхес Х. Л. Пьер Менар – автор «Дон Кихота» // Рассказы; пер. с исп. и сост. М. Былинкиной, предисл. И. Тертерян. Москва, 1984. С. 85–94.
- 28.Брянчанинов Игнатий. Аскетические опыты: в 2-х т. Москва: Сретенский монастырь. 2010. 816 с.
- 29.Брянчанинов Игнатий. Аскетическая проповедь. Том IV. Москва: Паломникъ, 2006. 777 с.
- 30.Булгаков С. Н. Два града. Исследование о природе общественных идеалов. Санкт-Петербург: Изд-во РХГИ, 1997. С. 347–348.
- 31.Бультман Р. Избранное: Вера и понимание. Москва: Российская политическая энциклопедия, 2004. Т. I–II. 752 с.
- 32.Василенко В. Краткий религиозно-философский словарь. Москва: Истина и Жизнь, 2000. 256 с.
- 33.Василий Великий. Избранные творения / сост. иеродиакон Никон (Париманчук). Москва: Сретенский монастырь, 2006. 498 с.
- 34.Величковский Паисий. Об умной или внутренней молитве. URL: <http://www.russian-inok.org/books/paisiy.html> (дата звернення: 5.01.2019).
- 35.Волошина Н. Духовна тематика в творчості українських композиторів другої половини ХХ століття (на прикладі Віктора Степурка) // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2005. Вип. 36. С. 178–187. (Серія «Українська та світова музична культура: сучасний погляд». Кн. 1).

36. Вышинская Н. Две редакции романса «Ночь» М. П. Мусоргского: предвестие позднего стиля в раннем периоде творчества // Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство: зб. ст. / упор. Т. Гуменюк, С. Тишко. Київ, 2010. Вип. 34. С. 214–224.

37. Вышинская Н. Зарождение образов света и тишины в ранних романсах М. П. Мусоргского // Київське музикознавство: зб. наук. праць. Київ, 2010. Вип. 35. С. 230–240.

38. Гарнак А. Сущность христианства. Москва: Едиториал УРСС, 2016. 230 с.

39. Гарькава І. Духовно-ідейні пріоритети сучасного мистецтва та специфіка їхніх проявів у ситуації постмодернізму // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. праць. Київ: Міленіум, 2018. Вип. XXXX. С. 275–283.

40. Гарькава І. Постмодернізм як культурний контекст: ознаки, характеристика, світоглядні домінанти // Естетичні засади розвитку педагогічної майстерності викладачів мистецьких дисциплін: зб. матеріалів Міжн. наук.-практ. конф., Умань, 19-20 квітня 2018 р. Умань: АЛМІ, 2018. С. 32–34.

41. Гарькава І. Синтез християнських динамічних компонентів національного стилю у «Літургії св. Іоанна Златоустого» Євгена Станковича // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. Київ: Міленіум, 2017. Вип. 32. С. 325–333.

42. Гарькава І. Християнська тематика у творчості Юрія Іщенка // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. Київ: Міленіум, 2018. Вип. 34. С. 284–291.

43. Гарькава І. Християнсько-динамічні компоненти національного стилю як основний фактор стилеутворення у сучасній українській музиці // Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство: наук. журнал. Київ: Міленіум, 2017. Вип. II (9). С. 168–172.

44. Гарькава І. Християнсько-етична проблематика творчості Ю. Іщенка та образи релігійних переживань у контексті сучасної української духовної музики // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2012. Вип. 94: Юрій Іщенко та сучасний музичний простір. С. 38–50.

45. Гарькава І. Християнсько-етичні ідеї тиші та мовчання на прикладі «Елегійного концерту» Ю. Іщенка для чоловічого хору а'cappella // Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології: зб. матеріалів Одинадцятої Міжн. наук.-творч. конф., Київ, 12 квітня 2018 р. Київ: НАКККіМ, 2018. С. 51–53.

46. Гарькава І. Християнсько-етичні ідеї у творчості Ю. Іщенка на прикладі твору для баритона та фортепіано «Плач Ієремії» // Мистецька освіта у контексті євроінтеграційних процесів: зб. матеріалів V Всеукр. студ. наук. конф., Умань, 22–23 березня 2018 р. Умань: ВПЦ «Візаві», 2018. С. 20–23.

47. Гарькавая И. Образы религиозных переживаний и христианско-этические идеи в творчестве Ю. Ищенко: плач, тишина и молчание // Київське музикознавство: зб. наук. праць. Київ, 2012. Вип. 41. С. 165–176.

48. Гваттари Ф., Делез Ж. Что такое философия? Москва: Академический Проект, 2009. 272 с.

49. Герасимова-Персидська Н. О. Псалтир в музичній культурі України XVI – XVII ст. // Науковий вісник Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського. Київ, 1999. Вип. 4: Музика і Біблія. С. 83–89.

50. Герчанівська П. Е. Українська народна культура: християнський вимір: монографія. Київ: Університет «Україна», 2011. 426 с.

51. Гоголь Н. В. Размышления о Божественной Литургии. Санкт-Петербург: Русская симфония, 2006. 136 с.

52. Головей В. Ю Сакральне в мистецтві: проблеми образотворчої репрезентації: монографія. Луцьк: Волинський нац. універ. ім. Лесі Українки, 2012. 420 с.

53. Горбатенко В. Постмодерн і трансформація ціннісної основи людського буття // Політичний менеджмент. № 1. Київ, 2005. С. 3–13.
54. Горбунова Е. В. Основы и истоки десакрализации в искусстве // Проблемы истории, филологии, культуры: науч. журнал. Магнитогорск: ФГБОУ ВО «МГТУ им. Г. И. Носова», 2015. С. 292–299.
55. Грицанов А. А., Абушенко В. Л. Мишель Фуко. Мыслители XX столетия. Санкт-Петербург: Книжный Дом, 2008. 320 с.
56. Гуляницкая Н. С. Поэтика музыкальной композиции // Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века Москва: Языки славянской культуры, 2002. 434 с.
57. Гусарчук Т. Феномен Артемія Веделя: особистісні детермінанти // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: наук. журнал. Київ, 2009. № 2 (3). С. 115–124.
58. Гусарчук Т. Артемій Ведель // Український музичний архів. Вип. 2. Київ: ЦЕНТРМУЗІНФОРМ, 1999. С. 69–101.
59. Дворецкий И. Латинско-русский словарь. Москва: Русский язык, 1986. 840 с.
60. Делёз Ж. Логика смысла. Москва: Издательский центр «Академия», 1995. 255 с.
61. Депенчук Л. П. Духовність народу в українській історіософії XIX ст. та соціальній філософії кінця XIX – початку XX ст. // Проблеми теорії ментальності. Київ: Наукова думка, 2006. С. 324–349.
62. Дерріда Ж. Позичії / пер. з фр. А. Ситник. Київ: Дух і літера, 1994. 158 с.
63. Джеймс У. Многообразие религиозного опыта. Москва: Русская Мысль, 1910. 327 с.
64. Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма / пер. с англ.: Рябушин А. В., Уварова М. В. Москва: Стройиздат, 1985. 136 с.
65. Диадок Фотикийский. Сто духовных глав. URL: <http://www.keliya.org/new/svyaty-e-otcy-v-veka/diadox-fotikijskij.html>. (дата звернення: 5.01.2019).

- 66.Донская Е. В. Музыкальный образ и поэтическая метафора // Актуальные проблемы философии. Общество, политика, культура. Симферополь: ТНУ, 2009. Вып. 5. С. 101–104.
- 67.Дунаев А. Г. Исихазм. URL: <http://www.pravenc.ru/text/674926.html> (дата звернення: 08.01.2019).
- 68.Елистратова Г. Музыкальное мышление как форма креативной деятельности: дис. ... канд. филос. наук: 24.00.01 «Теория и история культуры». Саранск: МГУ им. Н. П. Огарева, 2003. 198 с.
- 69.Епифанович С. Преподобный Максим Исповедник и богословие. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Sergej_Epifanovich/maksim-ispovednik-i-vizantijskoe-bogoslovie/ (дата звернення: 5.01.2019).
- 70.Жулинський М. Християнство і національна культура // Нація. Культура. Література. Національно-культурні міфи та ідейно-естетичні пошуки української літератури. Київ: Наукова думка, 2010. С. 155–158.
71. Загайкевич А. Сильові доміанти творчості Юрія Іщенка: естетико-теоретичний аспект // Науковий вісник Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського. Вип. 94: Юрій Іщенко та сучасний музичний простір. Київ, 2012. С. 13–25.
- 72.Затворник Феофан. Путь ко спасению. Краткий очерк аскетики. Москва: Правда веры, 2003. 606 с.
- 73.Зенько Ю. Основы христианской антропологии и психологии. Санкт-Петербург: Речь, 2007. 912 с.
- 74.Зигабен Евфимий. Толковая Псалтирь. Москва: Синтагма, 2010. 944 с.
- 75.Зинькевич Е. Юрий Ищенко // Композиторы союзных республик. Москва: Советский композитор, 1977. Вып. 2. С. 117–160.
- 76.Зинькевич Е. С. Музыка как молчание. URL: <http://jgreenlamp.narod.ru/muzykamolchanije.htm>. (дата звернення: 5.01.2019).

77.Зінькевич О. С. Героїні Біблії в оперній інтерпретації // Науковий вісник Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського. Київ, 1999. Вип. 4: Музика і Біблія. С. 167–177.

78.Златоуст Иоанн. Толкование на пророка Исаию. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Ioann_Zlatoust/tolkovanie-na-proroka-isajju/ (дата звернення: 4.01.2019).

79.Злыгостев А. С. Сергей Александрович Есенин. Лирическая сюита «Русь». URL: <http://s-a-esenin.ru/> «S-A-Esenin.ru. (дата звернення: 5.01.2019).

80.Зосім О. Л. Псалтирні пісні в українській духовно-пісенній традиції XVII – початку XXI століття // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. Київ: Міленіум, 2016. № 1. С. 66–73.

81.Зосім О. Л. Сакральна музика у музикознавчому дискурсі: питання термінологічної дефініції // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. праць. Київ: Міленіум, 2015. Вип. XXXIV. С. 261–271.

82.Зосім О. Л. Сакральний вимір східнослов'янської духовної пісенності другої половини XVI – початку XXI століття: дис. ... д-ра мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ: НАКККіМ, 2018. 503 с.

83.Зуб Г. Лейтмотивы-идеи в опере А. Щетинского «Благовещение» // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теорії і практики освіти: зб. наук. праць Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2007. Вип. 19. С. 109–216.

84.Зюскинд П. Парфюмер. История одного убийцы. Москва: Азбука, 2015. 320 с.

85.Иванов И. Дмитрий Бортнянский. Київ: Муз. Україна, 1980. 144 с.

86. Иванов М. С. Воскресение Иисуса Христа. URL: <http://www.pravenc.ru/text/155304.html>. (дата звернення: 5.01.2019).

87.Ильин Е. П. Эмоции и чувства. Санкт-Петербург: Питер, 2001. 752 с.

88. Ильин И. А. Аксиомы религиозного опыта. Москва: Рарогъ, 1993. 455 с.
89. Ильин И. А. Основы христианской культуры. Одинокий художник. Статьи, речи, лекции. Москва, 1993. 320 с.
90. Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. Москва: Интрада, 1996. 256 с.
91. Ильченко В. И., Шелюто В. М. Феномен сакрального в историко-культурном пространстве. Киев: ИТН, 2002. 325 с.
92. Ищенко Ю. Моя гармонія // Науковий вісник Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського. Київ, 2012. Вип. 94: Юрій Іщенко та сучасний музичний простір. С. 245–267.
93. Ищенко Ю. Тембровая драматургия в симфониях Б. Лятошинского: дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1977. 148 с.
94. Ільїна А. Постлюдійність у творчості Валентина Сильвестрова як дзеркало духовного надбання культурної традиції // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2010. Вип. 85: Духовна культура України: традиції та сучасність. С. 281–298.
95. Калита И. Феноменология архетипичного // Новая русистика: междунар. журнал. Брно, 2012. Вып. 2. С. 38–47.
96. Каминская-Маркова Е. Н. Методология музыкознания и проблемы музыкальной культурологии. Одесса: Астропринт, 2015. 532 с.
97. Карсавин Л. Монашество в средние века. Москва: Ломоносовъ, 2014. 192 с.
98. Кисляковська І. В., Вяткіна Н. Б. Проблеми теорії ментальності. Київ: Наукова думка, 2006. С. 324–349.
99. Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець. Львів: СПОЛОМ, 2008. 591 с.
100. Кияновська Л. О. Духовна творчість у львівському духовному середовищі на зламі століть: естетико-психологічний аспект // Науковий

вісник Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2010. Вип. 85: Духовна культура України: традиції та сучасність. С. 243–254.

101. Ковалинский М. Житие Сквороды, описанное другом его, М. И. Ковалинским. URL: [http://iht.univ.kiev.ua/library/ks/1886/pdf/kievskaya-starina-1886-9-B-\(1882-1929\).pdf](http://iht.univ.kiev.ua/library/ks/1886/pdf/kievskaya-starina-1886-9-B-(1882-1929).pdf). (дата звернення: 9.01.2019).

102. Ковбасенко Ю. І. Література постмодернізму: По той бік різних боків. URL: http://ae-lib.org.ua/texts/kovbasenko__postmodernism__ua.htm#01. (дата звернення: 5.01.2019).

103. Козаренко А. Феномен национального в музыке эпохи глобализации // Музыкальное искусство сегодня. Новые взгляды и наблюдения (По материалам научной конференции «Музыкознание на рубеже веков: проблемы, функции, перспективы», г. Новосибирск, 2001 / Сост. и общ ред. В. В. Задерацкого). Москва: Композитор, 2004. С. 37–43.

104. Козаренко О. До проблеми нового прочитання текстів української національної музичної класики (на прикладі творчості М. Лисенка, С. Людкевича) // Вісник Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2005. Вип. 43. С. 16–25. (Серія «Українська та світова музична культура». Кн. 2).

105. Колесник О. С. Феномен інтерпретації в художній культурі: монографія. Київ: НАКККіМ, 2014. 265 с.

106. Конькова Г. Юрій Іщенко. Київ: Музична Україна, 1975. 48 с.

107. Корній Л., Сюта Б. Історія української музичної культури. Київ: НМАУ ім. Чайковського, 2011. 736 с.

108. Костюк Н. Невідома сучасність (на матеріалі творів духовної тематики О. Щетинського) // Студії мистецтвознавчі. Число 6 (10). Київ, 2005. С. 92–102.

109. Крамаренко О. Духовна хорова творчість Є. Станковича у контексті сучасного історико-культурного процесу // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ: Міленіум, 2013. № 1. С. 195–198.

110. Кремлев Ю. А. Очерки по эстетике музыки. Изд. 2-е. Москва: Советский композитор, 1972. 272 с.
111. Кронштадский Иоанн. В мире молитвы. Санкт-Петербург, 2012. 127 с.
112. Крымский С. Архетипы украинской культуры // Вестник Национальной академии наук Украины. 1998. № 7-8. С. 74–87.
113. Кузнецов В. Г. Теургия // Словарь философских терминов; ред. В. Г. Кузнецова. Москва: ИНФРА-М, 2007. С. 587–588.
114. Кунцлер М. Літургія церкви. Львів: Свічадо, 2001. 304 с.
115. Лазутина Т. В. Процесс символизации в музыке: дис. ... канд. филос. наук : 09.00.01 «Онтология и теория познания». Тюмень: ТГУ, 2003. 159 с.
116. Лангер С. Философия в новом ключе: Исследование символов разума, ритуала и искусства; пер. с англ. С. П. Евтушенко. Москва: Республика, 2000. 287 с.
117. Лествичник Иоанн. Лествица. URL: <http://lib100.com/book/christianity/lestvitca/lestvitsa.htm>. (дата звернення: 5.01.2019).
118. Лионский Иринея. Творения / пер. П. Преображенского [Санкт-Петербург, 1900], Н. Сагарды [Санкт-Петербург, 1907]. Москва: Благовест, 1996. 640 с. (Серия «Библиотека отцов и учителей Церкви». II).
119. Лиотар Ж. Ф Состояние постмодерна. Санкт-Петербург: Алетейя, 2013. 160 с.
120. Лис О. Семантичне функціонування жанру в струнних квартетах Ю. Іщенка // Науковий вісник Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського. Київ, 2012. Вип. 94: Юрій Іщенко та сучасний музичний простір. С. 164–175.
121. Личковах В. Дивосад культури: вибрані статті з естетики, культурології, філософії мистецтва. Чернігів: РВК «Деснянська правда», 2006. 160 с.

122. Лобзакова Е. Э. Взаимодействие светской и религиозной традиций в творчестве русских композиторов XIX – начала XX века: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 «Музыкальное искусство». Ростов-на-Дону: РГК им. С. В. Рахманинова, 2007. 174 с.

123. Лосев А. Ф. О методах религиозного воспитания // Высший синтез. Неизвестный Лосев; сост. А. А. Тахо-Годи. Москва: ЧеРо, 2005. 264 с.

124. Лосев А. Ф. Философия имени. Москва: ЭКСМО-Пресс, 1999. 204 с.

125. Лосский В. Очерк мистического богословия восточной церкви. Москва: Центр «СЭИ», 1991. 287 с.

126. Лотман Ю. М. Статьи по семиотике и топологии культуры. Т. 1. Таллин: Александра, 1992. 247 с.

127. Луніна А. Віктор Степурко: Творче натхнення – це благодать або перст Божий // Музика. Київ: Національне газетно-журнальне видавництво, 2012. № 6. С. 24–28.

128. Лятошинский Б. Р. Глиер – Музыкант, Учитель, Друг // Воспоминания; Письма; Материалы: в 2-х ч. [сост.: Л. Н. Грисенко, Н. И. Матусевич]. Киев, 1986. С. 190–197.

129. Ляшенко И. Целепологание и деятельность музыкального мышления // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования: зб. ст. Киев: Музична Україна, 1989. С. 9–18.

130. Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных форм. Москва: Музыка, 1967. 752 с.

131. Мала українська енциклопедія актуальної літератури. ПД – Повернення деміургів // Плерома 3'98. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998. 288 с.

132. Маритен Ж. Знание и мудрость. Религия и культура в христианской философии. Москва: Научный мир, 1999. 244 с.

133. Марк Подвижник. Слова 1-2 // Слова духовно-нравственные Марка Подвижника, Исаии Отшельника, Симеона Нового Богослова. Москва:

Московское подворье Свято-Успенского Псково-Печерского монастыря, 1995. 356 с.

134. Маркова І. В. Постмодернізм у західноєвропейській філософії 50 – 80-х рр. XX ст. Досвід осмислення. URL: http://iai.donetsk.ua/_u/iai/dtp/CONF/11/articles/sec1/s1a5.html. (дата звернення: 3.01.2019).

135. Мартынов В. И. Зона Opus Posth, или Рождение новой реальности. Москва: Классика-XXI, 2005. 244 с.

136. Маскович Т. М. Хорова творчість Ганни Гаврилець в руслі «нової сакральності»: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Івано-Франківськ, 2018. 223 с.

137. Медушевский В. Музыкальное мышление и логос жизни // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования: сб. ст. Киев: Музична Україна, 1989. С. 18–28.

138. Медушевский В. В. Духовный анализ музыки: монографія; пособ. в двух частях. Москва: Композитор, 2014. 632 с.

139. Мень А. Библиологический словарь. Москва, 2002. С. 480–484.

140. Михайлова И. Н. Идея трансцендентного в музыке И. С. Баха и А. Г. Шнитке: образы, символы, парадоксы. Донецк, 2010. 122 с.

141. Мишина А. М. Жанр постлюдии в творчестве В. Сильвестрова (на примере камерно-инструментальных произведений 1980-х годов) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2006. № 1. С. 146–151.

142. Муравська О. Вплив східнохристиянської культури на європейське музичне мистецтво XIX–XX століть: дис. ... д-ра мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ: НАКККиМ, 2018. 636 с.

143. Мурзіна О. Лірик вразливої душі // Музика. 2008. Вип. 3. С. 3–9.

144. Мусаева С. Мирослав Скорик. Интеллигентный хулиган. URL: <https://www.pravda.com.ua/rus/articles/2018/06/28/7184473/> (дата звернення 15.01.2019).

145. Муха А. И. Процесс композиторского творчества. Киев: Музична Україна, 1979. 268 с.

146. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. Москва: Музыка, 1988. 254 с.
147. Некрасова И. М. Поэтика тишины в отечественной музыке 70-90-х гг. XX века: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 «Музыкальное искусство». Москва: РГБ, 2005. 174 с.
148. Некрасова Н. А. Тематический философский словарь. Москва: МГУ ПС (МИИТ), 2008. 164 с.
149. Нибур Р. Христос и культура: избр. тр. Москва: Юрист, 1996. 575 с.
150. Николаева О. Современная культура и Православие. Москва: М.П. Св.-Троицк. Серг. Лавра, 1999. 234 с.
151. Носина В. Символика музыки И. С. Баха. Москва: Классика XXI, 2008. 148 с.
152. Ньюберг Э. Тайна Бога и наука о мозге. Москва: ЭКСМО, 2013. 320 с.
153. Ожегов С. Толковый словарь русского языка. Москва, 1997. 763 с.
154. Ортега-И-Гассет Х. Запах культуры. Москва: ЭКСМО, 2014. 382 с.
155. Осадчая С. В. Теоретические аспекты изучения православной певческой традиции: история и современность: монография. Одесса: Астро-принт, 2012. 264 с.
156. Осипов А. И. Путь разума в поисках истины. Москва: Даниловский благовестник, 1997. 180 с.
157. Павич М. Хозарський словник. Харків: Фоліо, 2018. 352 с.
158. Палама Григорий. Триады в защиту священно-безмолвствующих. Москва: Канон, 1995. 344 с.
159. Панфілова О. Аналіз постмодернізму. URL: www.ukrcenter.com (дата звернення: 11.09.2017).
160. Пахомов Ю. Н. Пути и перепутья современной цивилизации. Киев: Международный деловой центр, 1998. 432 с.

161. Пахомова Є. Синестезійні аспекти композиторського мислення Лесі Дичко (на прикладі хорових опер «Золотослов» та «Різдвяне дійство») дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2018. 207 с.
162. Попович М. Нариси історії культури України. Київ: Арт Ек, 1998. 728 с.
163. Пупар П. Церковь и культура: заметки о пастырстве разума. Москва; Милан : Христианская Россия, 1993. 255 с.
164. Пучко Ю. Духовно-музыкальные композиции Анны Гаврилец в контексте современного хорового искусства Украины // Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство: зб. ст. Київ, 2011. Вип. 36. С. 240–250.
165. Рафаил Архимандрит. О молчании. URL: http://www.obitel-minsk.org/obitel-minsk_oid491113.html (дата звернення: 5.01.2019).
166. Религиоведение. Основы религиоведения: учебное пособие; под ред. И. Н. Яблокова. Москва: Высш. школа, 1998. 480 с.
167. Ржевська М. Проблеми стилеутворення у змісті курсу «Історія української музики ХХ століття» // Музичне мистецтво і культура: зб. ст. Одеса: Друк, 2004. Вип. 4. № 2. С. 159–166.
168. Самойленко А. И. Диалог как музыкально-культурологический феномен: методологические аспекты современного музыкознания: дис. ... д-ра. искусстведения: 17.00.02 «Музыкальное искусство». Одесса, 2002. 434 с.
169. Сахаров С. О покаянии. URL: <https://azbyka.ru/pokayanie>. (дата звернення: 5.01.2019).
170. Святогорец Никодим. Невидимая брань. Москва: Дарь, 2005. 161 с.
171. Северинова М. Архитипові образи сакрального на прикладі концерту № 3 для фортепіано струнного оркестру та великого барабана М. Скорика // Культура України: зб. наук. праць. Харків: ХДАК, 2012. Вип. 38. С. 145–154.

172. Северинова М. Феномен «Архетип» и его свойства в современной художественной культуре // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В Нежданової. Одеса: Астропринт, 2012. Вип. 16. С. 83–94.

173. Сікорська І. Ренесанс духовної музики: погляд творців і виконавців // Українська культура. 2000. № 1. С. 12–14.

174. Сильвестров. В. Дождаться музыки. Лекции-беседы. Київ: Дух і літера, 2010. 367 с.

175. Сири́н Ефре́м. Избранные творения в 4-х т. Москва: Св.Троице-Сергиева Лавра, 1900. 393 с.

176. Сири́н Исаак. О божественных тайнах и о духовной жизни. URL: <http://www.wco.ru/biblio/books/isaaks1/Main.htm>. (дата звернення: 5.01.2019).

177. Сиротинська Н. І. Перло многоцінне: музично-поетичний світ богородичної гимнографії. Львів: Видавець Тетюк Т. В., 2014. 334 с.

178. Ситарская Ю. Религиозно-этическая проблематика и стилевые процессы в русской опере последней трети XIX – начала XX века (М. Мусоргский, Н. Римский-Корсаков): дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.01 «Теория и история культуры». Киев: НМАУ им. П. И. Чайковского, 2006. 197 с.

179. Сковорода Г. Наркис. Юбилейное издание; ред. Д. Багале́й. Харьков: Харьк. ист.-филолог. общ. (7-й том), 1894. 306 с.

180. Скуратівський В. І. Магія звука, семантика та поетика духовної хорової творчості В. Сильвестрова (на прикладі триптиху «Алілуя») // Музикознавча думка Дніпропетровщини. Дніпропетровськ: Дніпропетровська консерваторія ім. М. Глінки, 2010. Вип. 5. С. 97–106.

181. Соловьев В. Духовные основы жизни. URL: <http://www.vehi.net/soloviev/duhovosnov/21.html>. (дата звернення: 5.01.2019).

182. Сохор А. Н. Музыка как вид искусства: уч. пособ. 2-е изд. Санкт-Петербург: Лань; Планета музыки, 2018. 128 с.

183. Степанченко Г. В. Композитор Ігор Щербаков у сучасному музичному просторі // Українське музикознавство. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2015. Вип. 41. С. 362–368.
184. Стёпин В. С. Новая философская энциклопедия: в 4 т. Москва: Мысль, 2001. 2816 с.
185. Степовик Д. Вийти з духовних румовищ. Альманах українського народного союзу. Нью-Йорк: Свобода, 2000. С. 37–41.
186. Степурко В. Вияви мистецької інтроверсії у творчості композиторів України другої половини ХХ – початку ХХІ століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ: НАКККіМ, 2017. 204 с.
187. Стронько Б. Синтез композиторських технік у творчості Ю. Іщенка // Науковий вісник Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського. Київ, 2012. Вип. 94: Юрій Іщенко та сучасний музичний простір. С. 25–37.
188. Сулима В. Біблія і українська література: навчальний посібник. Київ: Освіта, 1998. 400 с.
189. Сурожский А. Радость покаяния. URL: <http://www.metropolit-anthony.org.ru/> (дата звернення: 5.01.2019).
190. Сухомлінова Т. П. Символіка-Sacra в хоровій кантаті Г. Гаврилець «Stabat mater»: герменевтичний підхід // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: зб. наук. праць. Харків: ХДАДМ, 2017. № 57. 2017. С. 155–164.
191. Табачківський В. Г. Тяжіння до духовності: сьогодні, вчора і завжди // Духовність і художньо-естетична культура: міжвідомчий науковий збірник. Київ: Науково-дослідний інститут «Проблеми людини», 1999. Т. 14. С. 80–85.
192. Тенасе А. Культура і релігія. Київ: Знання, 1997. 115 с.
193. Терещенко А. К. Духовні засади сучасної української музики (на матеріалі хорової творчості) // Духовність і художньо-естетична культура. Київ, 1999. Т. 2. С. 252–257.

194. Тилик І. Світоглядні аспекти хорової творчості Артемія Веделя у проєкції на релігійно-філософські ідеї Григорія Сковороди // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2010. Вип. 85: Духовна культура України: традиції та сучасність. С. 190–207.
195. Тойнби А. Исследование истории: Возникновение, рост и распад цивилизаций; пер. с англ. К. Я. Кожурина. Москва: АСТ, 2009. 670 с.
196. Горба О. В. Сучасна українська хорова музика: стиль і стильність // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2010. Вип. 85: Духовна культура України: традиції та сучасність. С. 357–377.
197. Трельч Э. Историзм и его проблемы. Логическая проблема философии истории. Москва: Юрист, 1994. 719 с.
198. Тышко С. В. Образ Фаворского света и процессы стилеобразования в операх М. Мусоргского // Музыкальная культура христианского мира. Материалы международной научной конференции: сб. статей. Ростов-на-Дону, 2001. С. 422–435.
199. Успенский Л. А. Богословие иконы православной церкви. Киев: Путь, 1992. 475 с.
200. Учение Двенадцати Апостолов; пер. с греч. К. Д. Попов. Москва: Посредник, 1898. 23 с.
201. Ушкалов Л. В. Григорій Сковорода: семінарій. Харків: Майдан, 2004. 776 с.
202. Фидлер Л. Пересекайте границы, засыпайте рвы // Современная западная культурология: самоубийство дискурса. Москва, 1993. С. 462–518.
203. Фиолатова О. А. Христианские мотивы и образы в ранней поэзии С. Есенина // Русская речь. 2010. № 4. С. 34–40.
204. Флоренский П.. Записка о христианстве и культуре // Сочинения: в 4-х т. Москва, 1923. Т. 2. С. 547–559.
205. Флоренский П. У водоразделов мысли. Москва: Мысль, 2000. Т. 3. 621 с.

206. Флоренский П. Философия культа. Москва: Мысль, 2004, 684 с.
207. Хейзинга Й. Homo Ludens. «Человек играющий»: Статьи по истории культуры. Москва: Прогресс-Традиция, 1997. 416 с.
208. Хоружий С. С. Жизнь и учение Льва Карсавина // После перерыва. Пути русской философии. Санкт-Петербург: Алетейя, 1994. С. 131–187.
209. Храпченко М. Б. Горизонты художественного образа. Москва: Художественная литература, 1986. 441 с.
210. Чекан Ю. І. Анотація до диску М. Скорика «Духовні твори». Київ, 2005.
211. Чобанюк М. М. Проблема дефініції сакрального в епоху постмодернізму // Наукові праці Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу «Києво-Могилянська академія». 2013. Т. 217. Вип. 205. С. 97–99.
212. Чуприна І. Філософські засади мистецтва постмодерну // Мистецтво та освіта. 2004. № 3. С. 6–9.
213. Швейцер А. И. С. Бах. Москва: Музыка, 1965. 726 с.
214. Шевчук О. Ю. Псалми в українському православному монодичному співі XVII – XVIII ст. // Науковий вісник Національної музичної академії імені П. І. Чайковського. Музика і Біблія: зб. ст. Київ, 1999. Вип. 4. С. 90–107.
215. Шейко В. М. Культура України в глобалізаційно-цивілізаційному вимірі (історико-методологічні аспекти): монографія. Київ: Ін-т культурології НАМ України, 2011. 624 с.
216. Шкет О. Драма А. П. Чехова «Дядя Ваня» та її інтерпретація в опері Ю. Іщенка «Ми відпочинемо» // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та практики освіти: зб. наук. статей Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків: С.А.М., 2011. Вип. 32. С. 49–59. (Серія «Когнітивне музикознавство» №2).
217. Шкет О. Философско-художественные трактовки «страха» и их композиторская интерпретация в опере Юрия Ищенко «Водевиль» //

Науковий вісник Національної музичної академії імені П. І. Чайковського. Київ, 2011. Вип. 95. С. 278–284.

218. Шмеман А. Великий пост. Краматорск: Тираж-51, 2007. 160 с.

219. Шпенглер О. Закат Европы. Москва: Мысль, 1998. 663 с.

220. Шульгіна В. Д. Музична україніка: монографія. Київ: НМАУ, 2000. 213 с.

221. Шуміліна О. А. Про два музичні тлумачення тексту 68-го псалма (концерт Артемія Веделя № 2 «Спаси мя, Боже» та його партесний прототип) // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: зб. ст. Київ, 2010. Вип. 85: Духовна культура України: традиції та сучасність. С. 210–226.

222. Эко У. Заметки на полях "Имени розы". Санкт-Петербург: Симпозиум, 2003. 93 с.

223. Эко У. О литературе. Москва: Сogrus-АСТ, 2006. 416 с.

224. Элиаде М. Священное и мирское. Москва: МГУ, 1994. 144 с.

225. Энциклопедический словарь. Москва: Академический проект, 2006. 1256 с. URL: <http://religa.narod.ru/zabijako/s12.htm>. (дата звернення: 5.01.2019).

226. Юркевич П. Сердце и его значение в духовной жизни человека. Киев: Труды Киевской Духовной Академии, 1860. 57 с.

227. Юрченко М. Духовна музика М. Лисенка // Микола Лисенко і музичний світ: зб. матеріалів Міжн. наук. конф., Київ, 20–22 травня 1992 р. Київ: КДК ім. П. І. Чайковського, 1992. С. 44–47.

228. Яворский Б., Носина В. Сюиты Баха для клавира. Москва: «Классика-XXI». 156 с.

ДОДАТКИ**ДОДАТОК А****СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ****Наукові праці, в яких опубліковані
основні наукові результати дисертації**

*Статті у наукових фахових виданнях, затверджених МОН України
як фахові за напрямом «мистецтвознавство»*

1. Гарькавая И. А. Образы религиозных переживаний и христианско-этические идеи в творчестве Ю. Ищенко: плач, тишина и молчание // Київське музикознавство: зб. наук. праць. Київ, 2012. Вип. 41. С. 165–176.

2. Гарькава І. О. Християнсько-етична проблематика творчості Ю. Іщенка та образи релігійних переживань у контексті сучасної української духовної музики // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2012. Вип. 94: Юрій Іщенко та сучасний музичний простір. С. 38–50.

*Статті у наукових фахових виданнях України,
які включені до міжнародних наукометричних баз даних*

3. Гарькава І. О. Християнсько-динамічні компоненти національного стилю як основний фактор стилеутворення у сучасній українській музиці // Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство: наук. журнал. Київ: Міленіум, 2017. Вип. II (9). С. 168–172.

4. Гарькава І. О. Синтез християнських динамічних компонентів національного стилю у «Літургії св. Іоанна Златоустого» Євгена Станковича

// Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. Київ: Міленіум, 2017. Вип. 32. С. 325–333.

5. Гарькава І. О. Духовно-ідейні пріоритети сучасного мистецтва та специфіка їхніх проявів у ситуації постмодернізму // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. праць. Київ: Міленіум, 2018. Вип. XXXX. С. 275–283.

6. Гарькава І. О. Християнська тематика у творчості Юрія Іщенка // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. Київ: Міленіум, 2018. Вип. 34. С. 225–233.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

7. Гарькава І. О. Християнсько-етичні ідеї у творчості Ю. Іщенка на прикладі твору для баритона та фортепіано «Плач Ієремії» // Мистецька освіта у контексті євроінтеграційних процесів: зб. матеріалів V Всеукр. студ. наук. конф., Умань, 22-23 березня 2018 р. Умань: ВПЦ «Візаві», 2018. С. 20–23.

8. Гарькава І. О. Постмодернізм як культурний контекст: ознаки, характеристика, світоглядні домінанти // Естетичні засади розвитку педагогічної майстерності викладачів мистецьких дисциплін: зб. матеріалів Міжн. наук.-практ. конф., Умань, 19-20 квітня 2018 р. Умань: АЛМІ, 2018. С. 32–34.

9. Гарькава І. О. Християнсько-етичні ідеї тиші та мовчання на прикладі «Елегійного концерту» Ю. Іщенка для чоловічого хору a'cappella // Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології: зб. матеріалів Одинадцятої Міжн. наук.-творч. конф., Київ, 12 квітня 2018 р. Київ: НАКККіМ, 2018. С. 51–53.

ДОДАТОК Б

Хід і результати дослідження доповідались автором на наукових конференціях, зокрема:

- *міжнародних*: «Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології» (Київ, 12 квітня 2018 р., форма участі – очна); «Трансформація музичної освіти та культури: традиція та сучасність» (Одеса, 19-20 квітня 2018 р., форма участі – очна); «Художня культура і мистецька освіта: традиції та сучасність» (Київ, 20–21 листопада 2018 р., форма участі – очна);

- *всеукраїнських*: «Молоді музикознавці України» (Київ, 8-10 січня 2012 р., форма участі – очна); «Мистецька освіта у контексті євроінтеграційних процесів» (Умань, 22-23 березня 2018 р., форма участі – заочна); «Естетичні засади розвитку педагогічної майстерності викладачів мистецьких дисциплін» (Умань, 19-20 квітня 2018 р., форма участі – заочна).