

ХОРОВА ТВОРЧІСТЬ ЛЕСІ ДИЧКО ЯК ОРИГІНАЛЬНИЙ КОНЦЕПТ МИСТЕЦЬКОГО НОВАТОРСТВА

Серганюк Л. І., Серганюк Ю. М.

ВСТУП

Вибір дослідження, що стосується оригінальності мистецького новаторства композитора Лесі Дичко, є не випадковим, адже серед ключових проблем музичної науки традиційно актуальними є: аспекти самореалізації митця через творчість, його позиція щодо суспільства, сучасності, історії, засади і принципи відбору способів самовираження, співвідношення об'єктивного та особистісного, взаємозв'язок власної життєвої позиції, сфери творчих та наукових інтересів, аспектів фахової діяльності з композиторською творчістю, мистецька діяльність у контексті розвитку чи формування національних творчих тенденцій, віддзеркалення настанов і творчих здобутків майстра у його учнях, затребуваність доробку у національній культурі і його позиціонування поза її межами.

Кожен з цих аспектів набуває особливої ваги, коли об'єктом наукового інтересу стає постать мисткині, чия творчість істотно вплинула на перебіг культурних процесів України, чий доробок суголосний із найсмівливішими технічними засобами та наймодернішими стилізованими тенденціями, зберігає яскраво національне обличчя, вражає свіжістю першовідкриттів, неповторною самобутністю, й уже традиційно успішно репрезентує мистецтво нашої держави на міжнародних обширах, – Лесі Дичко.

Осмисленню окремих аспектів її творчої діяльності нині присвячено декілька дисертацій, низку монографічних видань, розділи монументальних музикознавчих праць, безліч статей, розвідок та есеїв. Тому дослідженням новаторської творчості Лесі Дичко займалися найавторитетніші вітчизняні наукові діячі, у чийх дослідженнях були вперше сформовані фундаментальні засади наукового осмислення особистості і творчої діяльності непересічної української композиторки. Це – Л. Бутенко, М. Гордійчук, С. Грица, Н. Калущка, А. Лашенко, Л. Пархоменко, О. Письменна, Б. Фільц.

Це свідчить, з одного боку, про актуальність доробку композиторки, стабільність наукового інтересу і потужний актив прецедентів до формування нових векторів пошуку, з іншого – про наявність сформованого поля емпіричних напрацювань і масштабних наукових здобутків цієї сфери, які створюють передумови для систематичного

комплексного осмислення феномена особистості композиторки, взаємозв'язку її світовідчуття, суспільної позиції творчості, діяльності, наукових пошуків, їх місця, значимості, суспільної ваги у мистецько-культурних процесах сьогодення, оригінальності засвоєння традиції та неповторності індивідуальних рис та їх спадкоємності у доробку митців молодших генерацій.

Характер процесів, притаманний фольклорній природі, адаптованій у творчості Лесі Дичко, суголосний провідним тенденціям часу. У музиці другої половини ХХ ст. зацікавлення народним мистецтвом виявляється у розробці його багатой жанрової та стилістичної системи; на цій основі часто виникають справжні художні відкриття. До того ж музичному інтерпретуванню підлягають не лише суто музичні жанри, а й зразки вербального та народно-ужиткового мистецтва (кераміки, архітектури, малярства тощо). Виняткові потенції виявляють архаїчні пласти народної творчості, що концентрують у собі до цього часу майже не вивчені раритети архетипного рівня. Тому неухильно зростає інтерес до знакових, сутнісно-семантичних властивостей у сфері поезики й образності, фольклорного мислення і світосприйняття.

1. Творчість Лесі Дичко – репрезентативний складник сучасної національної музичної культури

У центрі уваги всіх мистецьких акцій України, що об'єднують музикантів-виконавців, науковців, митців, студентство, пресу, широку громадськість, – яскрава творча особистість, талановита жінка, що блискуче реалізується як плідний і різножанровий композитор, педагог, мистецтвознавець, невтомна діячка та організаторка мистецького життя Леся Дичко. Кожен її авторський концерт або виконання окремих опусів – це хвилюючі події як для аудиторії, так і для самого митця, але водночас це доречна нагода пізнати ті сторони мистецького образу, які надають почерку Лесі Дичко пізнаваності та неповторності.

І, мабуть, перше у зв'язку з чим згадують ім'я композиторки прихильники її мистецтва – це сміливість новаторського пошуку, самотність творчого експерименту, освоєння незвіданого в образності, стилістиці, сфері жанрових модифікацій, виразовості. Сміливість, усупереч ідеологічним настановам радянського періоду, закостенілій консервативності репертуарних традицій вихованих на них виконавських колективів. Згадаймо, наприклад, бойкотування написаної у 1976 році кантати «Здрастуй, новий добрий день» для дитячого хору без супроводу, як переускладненої і неможливої для виконання. Лише після того як керівник знаменитого таллінського хору «Еллерхейн» Хейно Каллюсте переклав цю композицію естонською

мовою, вивчив із хором за два місяці й з успіхом виконав у себе на батьківщині, а згодом – блискуче експонував його на фестивалі «Золотоверхий Київ», він зазвучав і в Україні.

Інша дитяча кантата «Барвінок» на слова Степана Жупанина для дитячих хорів, симфонічного оркестру та ударних була написана у 1978 році, і прем'єра відбулася через 30 років після написання – 19 квітня 2008 року. У цій грандіозній феєрії у перекладі для фортепіано, органу та ударних під проводом режисера Володимира Лукашова із залученням хореографії та світлових ефектів взяли участь понад 200 виконавців: хори «Веснівка» (художній керівник та диригент Жанна Соснівська), «Дитяча опера» (художній керівник та диригент Наталія Нехотяєва), «Ярославна» (художній керівник та диригент Луїза Коваленко), «Дзвіночок» (художній керівник та диригент Рубен Толмачов) та органістка Ганна Булибенко.

Ще один приклад: у програмі Днів Лесі Дичко (Дрогобич–Самбір–Трускавець 11–12 травня 2004 року) у Святотроїцькому соборі міста Дрогобича дитячо-молодіжний хор «Відлуння» виконав твір, що віддавна є емблематичним з позицій характеристики найпрогресивнішого українського мистецтва часів «хрущовської відлиги», хрестоматійним і підручковим у курсах вивчення української музики, – кантату «Пори року» на народні слова, написану у 1973 році. Здається парадоксальним те, що це було перше цілісне виконання твору одним колективом. У своєму інтерв'ю авторка зазначила, що найбільшим захопленням для неї було почути в Дрогобичі «Чотири пори року», адже досі ще жоден дитячий хор навіть не намагався вивчити цілою цю складну кантату. Вона зазначала, що відомі київські дитячі хори погоджувались поділити між собою і вивчити лише окремі частини, а тут у маленькому містечку є хор, що вивчив і професійно виконав цей твір всеціло і нероздільно¹.

Не менш знаковими і пізнаваними аспектами творчого образу Лесі Василівни є неординарне трактування обрядовості та релігійної теми у музиці. І знову ж таки вони формуються як потужні вектори проти ваги моральної деформації суспільної свідомості і національної духовності комуністичної епохи, яка характеризувалася насильницькою десакралізацією, «боротьбою з культом», з одного боку, і прагненням знецінити, нівелювати і, зрештою, подолати національну самоідентифікацію, розчинившись у «новій історичній спільності – радянському народі». Друге досягалося заниженням суспільної ролі фольклорної традиції і народного мистецтва.

¹ Інтерв'ю з Лесею Дичко від 23.10.2016, м. Київ. Інтерв'юєр: Л. Серганюк. *Особистий архів автора.*

Ставлення до національного фольклору в професійній та масовій культурі у радянський час набуває підкреслено спрощеного, естетично заниженого, примітивного трактування, чим досягалося вихолощення його національного, обрядового, соціального сенсу і призначення, пригнічення ментальної свідомості і відчуття споконвічної тягlosti етнічної традиції.

Лесі Дичко вдається синтезувати академічно-професійні жанри і драматургічно-інтонаційну основу прадавніх фольклорних дійств, сповнивши свої композиції філософською сутністю обряду як шляху встановлення космогонічної рівноваги людини, роду, спільноти із Всесвітом. Спізвучними до цього розуміння є трактування О. Шокало річного обрядового кола як прояву національної міфо-релігійної свідомості: «Світла й чистоти обрядового свята потребують душа, тіло й розум <...>. Свято – радіння людського духу, привнесення Безвічного в перебуте земне існування. Звідси й духовне значення обряду <...>. Обрядове священнодійство підносить душу над минушим, тлінним, виводить розум за межі звичного, гнітючого – відкриває перспективу Безвічного життя <...>. Мета обрядового священнодійства – пробудження в підсвідомості людини її генної пам'яті <...>. Священнодійства рокових свят розвивають у людині глибинні чуття родинної, родової, етнічної єдності і захищають людське ество від несприятливих зовнішніх впливів і неладу. Найвищий сенс обрядового священнодійства – подолання зневіри, відчаю, самотності, радість прилучення душі до Всеєдності»². В інтерв'ю 2009 року композиторка сказала: «Сучасна музика (це ряд технологій) мене цікавить значно менше, ніж фольклор тисячолітньої давності»³.

Синкретичний характер народного обряду у творчості Лесі Дичко знайшов своє втілення у яскраво своєрідному його прочитанні і відчутті (що дало підставу навіть для застосування щодо нього терміна «неоміфологізм»), виразився у оригінальному синтезі мистецтв і виникненні нових жанрово-синтетичних моделей (хорова опера, опера-ораторія, музично-театралізоване дійство, культова драма, фольк-опера тощо), у винятково важливій ролі хорового компонента, театралізації хорових жанрів, створенні масштабних багатохорних композицій із якнайширшим застосуванням сучасних техніко-композиційних засобів.

² Шокало О. Річне обрядове коло. Українська міфо-релігійна свідомість у народній святково-трудовій обрядовості. *Український світ*. 1991. № 1. С. 3.

³ Луніна Г. Магнетизм «Червоної калини». *Українська музична газета*. 2009. № 3/7 (липень–вересень).

Релігійна тема у доробку композиторки органічно відобразила особливості сучасного етапу у відродженні та розвитку канонічно-літургічної музики в професійному українському музичному мистецтві (як, зрештою, і в усьому духовному житті українського суспільства) – повернення до відкинутих попередньо цінностей, передусім до релігійних ідеалів, як до найвищого символу духовності у їх національно-ментальному прояві. З одного боку, це медитативність, особистісний, інтимний характер сприйняття Божества, вишукана простота і просвітленість колориту рівною мірою властива як музичним, так і живописним культовим полотнам і особливе тяжіння до чуттєвої краси, здебільшого вираження через неоромантичні тенденції, фольклорні орієнтири та демократизм музичної інтонації.

Найширшим полем для творчого експерименту в доробку композиторки стали світські концертні твори, котрі пов'язані з духовною та біблійною тематикою образністю чи характером програми («Псалом 67», хоровий твір для жіночого хору а cappella, «Хваліте Господа з небес» для тенора, мецо-сопрано та органа, «Тобі співаємо, Тебе благословимо» духовна музика для сопрано та органа, «Отче наш» для баса та органа, «Благослови, душе моя, Господа» духовна музика для мецо-сопрано та органа). Жанровою особливістю такої групи є великий ступінь творчої свободи художнього вирішення, відсутність канонічних рамок та функційного спрямування. Водночас це чудова сфера глибоко особистісного опосередкування та освоєння, перших кроків у бік віднайдення релігійно-моральної опори чи осмислення та завоювання нових шаблів духовного пізнання. Хотілося б навести співзвучні позиції української авторки міркування Г. Свиридова, висловлені у його «Щоденниках». Він писав: «Я для себе музику ділю на світську, церковну і духовну. Світська, зрозуміло, виконується в світі. Церковна музика написана для участі в богослужінні як складова частина обряду. А духовна – це і та, й інша, на якій відображене віяння Святого Духа»⁴. Значно складнішими постають завдання модерного творчого переосмислення певних видів цілісних літургій. І у цьому процесі Леся Дичко постає як авторка вагомій кількості духовних творів, призначених як для концертного, так і храмового виконання (серед них – Літургії №№ 1 і 2 для однорідного та мішаного хорів, «Урочиста літургія», Літургія для дитячого хору, духовні цикли для солістів у супроводі органа та псалми).

У коментарі до третього хорового міжнародного фестивалю «Золотоверхий Київ» композиторка відзначала: «Духовність –

⁴ Свиридов Г. В. Музыка как судьба / сост., авт. предисл. и коммент. А.С. Белоненко. Москва : Молодая гвардия, 2002. 798 с.

це найбагатший скарб людини, її божественного ества. Чудо народних інтонацій, що тисячоліттями випрацьовував наш український народ, неповторну красу київського розспіву я хотіла поєднати з глибиною духовних текстів Біблії, духовного світу людини-християнина. Дні, коли я працювала над Літургіями, були найщасливішими у моєму житті»⁵.

2. Аспекти вияву фольклорного зачину у творчості Лесі Дичко

Усталена образність і семантика народнопоетичних та пісенних джерел, підлягаючи інтерпретації в процесі композиторського переосмислення, істотно впливає на формотворчі фактори. Першу групу творять рівні зв'язку з *музичним фольклором*. Найбільш традиційним виявом взаємозв'язку з фольклором у музичній творчості є звертання до джерел народної пісенно-танцювальної сфери. У взаємодії із жанровими системами професійної музичної творчості пісенний та інструментальний фольклор є вагомим чинником оновлення її типових засад, збагачення мовно-виразових засобів.

У доробку композиторки знаходимо звертання до національно-характерних жанрів музичної творчості – **фольклорної обробки** (композиції з циклу: «Веселя нам новина» та «Свічі воскові»). Тематизм фольклорного походження засвідчує тяжіння авторки до епічно-історичних жанрів (як, наприклад, «Ой зйдемося, миле браття, на високу могилу...») у кантаті «Червона калина» чи ораторії «І нарекоша ім'я Києв») та календарної обрядовості (у хорівій опері «Золотослов» – № 2 «Створення світу» (за його основу взято текст лемківської колядки «Колись то було з початку світа») та № 4 «Щедрівка» («Ой сивая та зозуленька»), коляди «Дар нині пребагатий», «В Вифлеємі днесь предивна», «Видів Бог», «Весела світу новина», «По всьому світу», «Спи Ісусе», «Нині, Адаме», «Бог ся раждає» у «Різдвяному дійстві». У його опрацюванні Леся Дичко широко послуговується ускладненою акордиком (акорди з доданими тонами, нетерцеві структури, поліфункційні комплекси), засобами тонально-колеристичних співставлень та політональності, поліпластовості, лінійного розгортання, сонористики, алеаторики.

Велику увагу композиторка приділяє **тембровій драматургії, різним типам хорового інтонування**. Так, у «Різдвяному дійстві» її носіями, окрім протиставлення партії солістів-персонажів, дитячого («ангельського») та мішаного (виразника функції персонажа-народу) хорів, є дзвони і дзвіночки – тембри, що традиційно супроводжують

⁵ Дичко Л. Відлуння віків. *Третій хор-фест «Золотоверхий Київ»*. Київ, 1999. С. 4.

спів колядничої громади і Різдвяне Богослуження, породжуючи особливий настрій і дух цього свята. Семантика фольклорних виконавських прийомів відтворюється авторкою насамперед через форми хорового письма: підголоскова поліфонія та гетерофонія, унісонний рух, що ускладнюється оспівуванням окремих тонів мелодії різними мелізмами, глісандуванням («Прелюдія» («Ранок») з частини «Літо» – «Здрастуй, новий добрий день!» у кантаті «Пори року»). Іще однією сферою фольклорно-тембральної семантики є інструментальні звуконаслідування («Ранковий концерт» з частини «Осінь»). Подібну функцію виконують органні пункти, нерідко створюючи образ лірницького звуконаслідування у композиціях епіко-історичного кладу.

Стилізації музично-фольклорних жанрів, моделювання їх ознак на підставі семантичних рис без прямого цитування, створення за допомогою новітніх стилістичних засобів певного «автентизованого» середовища як своєрідного заміщення первинного, де інтерпретація фольклорних мотивів відбувалася в контексті обрядовості або міжвидових зв'язків. Так, В. Драганчук та В. Мойсіюк відзначають наявність інтонаційного тезаурусу лексичного словника «від плачу й обрядовості до думи та героїки історичної пісні в сучасному перевтіленні» в кантаті Лесі Дичко «Червона калина»⁶. Опорою на дитячий фольклор у поєднанні з календарно-обрядовим вирізняється музична мова кантат «Сонячне коло», «Здрастуй, новий добрий день!», «Весна». Натомість вона виявляє притаманне стилістиці «нвої хвилі» прагнення зумовити опосередковане відчуття фольклорного прототипу, створюючи оригінальні теми на народні тексти на підставі семантичних ознак жанру: структурних та ладово-ритмічних особливостей, принципів розвитку, прийомів хорового голосоведення. Наприклад, думні наспіви, плачі, голосіння передано через звернення до діатонічних ладів (дорійський з IV високим щаблем, пентатоніка), ладову мінливість, вільну структуру, речитативність, мелодекламацію, імпровізаційність.

О. Письменна, аналізуючи засади музичної мови хорових творів Лесі Дичко, зазначає: «Пісенність виступає як узагальнена естетична категорія з властивими їй метафорами, символами, конкретними персонажами. Композиторка, звертаючись до архаїчних фольклорних

⁶ Драганчук В., Мойсіюк В. «Лицарсько-вольове» в кантаті Лесі Дичко «Червона калина». *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського державного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського* : зб. наук. праць. Луцьк : РВВ «Вежа». Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2007. Вип. 1. С. 138.

жанрів, творить на їх основі нові хорові композиції (поєми для хору, ораторії-літописи, хорові концерти, сюїти)⁷.

Другу групу фольклорного опосередкування становлять **словесно-поетичні моделі**. Серед них слід виділити **твори на народні тексти**, що зумовлюють характер стилізації: «Карпатська кантата» на народні слова (українською мовою) для мішаного хору а cappella (1974), «Пори року», камерна кантата на народні слова (українською мовою) для мішаного хору а cappella (1973), героїко-драматична кантата «Червона калина» для мішаного хору, солістів, двох фортепіано, арфи та ударних інструментів на тексти старовинних українських пісень XIV–XVII століть (1968), «У Києві зорі», кантата на народні слова (українською мовою) для сопрано, чоловічого хору, 3 флейт, фортепіано та перкусії (1982), опера-ораторія «Різдвяне дійство» на народні слова (1992), кантата «Чотири пори року» на народні тексти, фольклорні обробки та одноактна опера-ораторія «Золотослов» на тексти народних пісень для солістів та хору (1992).

Особливо цікавими є зразки подвійної стилізації – музичні твори на авторські поетичні тексти, у яких виділена фольклорно-вербальна та образно-семантична генеза. До подібних прикладів слід віднести кантату «Сонячне коло» для дитячого хору й симфонічного оркестру на слова Д. Чередниченка (1974–1975). Коментуючи природу текстового ряду, Б. Фільц відзначає: «Слід підкреслити, що кантата створена на високо поетичні і своєрідні за стилем вірші сучасного українського поета Д. Чередниченка, який тонко відчув образність народно-пісенного дитячого та обрядового фольклору, метафоричність народних казок, традиції прадавніх народних вірувань, звичаїв і обрядів, органічність сприйняття дітьми різноманітних явищ природи як живих реальних істот»⁸.

Фольклорна природа міфопоетичного зачину розкриває зв'язки значної частини доробку композиторки з міфоконцептами давньо-української музично-обрядової культури. Вона відображається через епічно-характерну арковість та обрамлення, активізацію епітетного контексту шляхом нагромадження вторинних поетико-ритуальних характеристик, узгодження мотивів піснетекстів із закономірностями просторово-часової архітекτονіки, розгортання й поширення певних

⁷ Письменна О.Б. Музична мова хорових творів Лесі Дичко : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво». Львівська державна музична академія ім. М.В. Лисенка. Львів, 2004. С. 6.

⁸ Фільц Б. Народна обрядовість у творчості Л. Дичко (на матеріалі кантат для дитячих хорів). *Матеріали до українського мистецтвознавства (на пошану А.І. Мухи)* : зб. наук. праць ІМФЕ ім. М.Т.Рильського. Київ, 2003. Вип. 3. С. 112–116.

образних кіл щодо сакрального «центру», диференціація та суміщення символів просторово-ієрархічних рівнів оповіді.

Окрему групу становить специфіка передачі певної історичної чи світоглядної символіки через візуальний образ. Неповторність та оригінальність авторської позиції щодо втілення візуальних образів фольклорної природи у музиці Лесі Дичко зумовлені єдністю суспільно-культурної ситуації, у якій формувались основи її мистецької позиції, освіти та власної педагогічної діяльності та природна схильність до конкретних форм синопсії. До таких належать народне примітивне малярство (балет «Катерина Білокур» та однойменний цикл фресок, «Різдвяне дійство», інспіроване народним іконописом на склі), декоративно-ужиткове мистецтво, художній декоративний розпис (поліфонічні варіації для фортепіано «Писанки»), ткацтво (оркестрова п'єса «Килимок»). Тісно пов'язана з цим напрямом робота композиторки в галузі кіномузики: їй належить створення саундтреків до науково-популярних і документальних фільмів «З натури малювала Катерина Білокур» (в основі звукової драматургії фільму – «Фрески» Л. Дичко, 1989).

Спільні ознаки єднають **театралізовані обрядові дійства**, позначені рисами питомо національного. Відтворення синкретичних обрядів, у яких фольклорною семантикою позначено інтонаційно-ритмічну, текстову, драматургічну, композиційну сфери. З одного боку, тут відбувається синтезування усього комплексу виразових засобів різних мистецтв (музичного, міфологічного, поетичного, театрального, образотворчого) з метою відтворення ментально-специфічного світовідчуття. З іншого – через національний фольклорний обряд здійснюється осягнення космогонічної цілісності всесвіту за допомогою архетипу прапервнів (модель містеріального архаїчного обрядового дійства адаптована крізь особистий внутрішній світ музичною мовою сучасності).

Так, окреслюючи наявність музично-обрядових ознак у «Різдвяному дійстві», Т. Кривицька відзначає: «Вертепні риси знаходимо у широкому застосуванні фольклорних обробок колядок, що виконують роль ілюстрації сюжетної лінії, спрощених до символічної умовності амплуа окремих персонажів та звертанні до лаконічного інструментального супроводу, поряд зі співом а *carrella*, що на практиці було зумовлено необхідністю мобільності виконавського колективу»⁹.

⁹ Кривицька Т.А. Різдвяна тема в українській хорівій та сценічній музиці періоду незалежності: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенка. Львів, 2008. С. 119.

Відтворення прадавніх звичаїв українців спостерігаємо у кантаті Л. Дичко «Барвінок» на тексти С. Жупанина з п'яти частин: № 2 – «Віхола-метелиця», № 3 – «Щедрівка», № 4 – «Ігрова».

Еволюційний шлях обрядової семантики веде від календарних обрядів через ігрові («Ігри. Забави») до родинних (плачі, сватання, заручини, народини, колискові) та через них до замовлянь та космогонічно-сакральної містеріальності («Золотослов»).

Окремого аналізу потребує багатозначна образна символіка, що має «ключі» до розшифрування своєї системи не лише в музичному ряді, але і в інших видах мистецтва, синтезованих у цьому творі. Так, наприклад В. Щур акцентує увагу на цьому аспекті у «Фресках за картинами К. Білокур»: «Цьому варіаційно-поліфонічному твору притаманна багатозначність композиції, семантичних ознак, символів, пов'язаних із Космосом, Сонцем, Квіткою, що посідає важливе місце як у рідному природному середовищі, так і в творчості героїні – самобутньої художниці й непересічної особистості. Формою другого плану тут виступає рондальність, що теж набуває символічного значення, стає символом кола, пов'язаного з річним циклом (починається твір з веснянок, а закінчується ритмами щедрівок). Програмність твору (як створеного спочатку балету, так і інструментальної версії) має узагальнений характер і втілює «співставлення двох начал: загального і конкретного, або Всесвіту і Людини, макрокосмосу і мікрокосмосу»¹⁰. Кантати «Чотири пори року», «Сонячне коло», «Здрастуй, новий добрий день!», «Весна» містять символіку кола, безконечності розвитку, циклічності людського життя.

Фольклорний зачин на рівні універсального міжвидового мистецького семантично-символьного ряду виявляє: рівень образності, утворення системи образних паралелей; (наприклад, Дажбог та Іванко (Князь) у хоровій опері); міфопоетичної ідеї; антиномія ігрового та обрядового начал; іномовлення, семантична багатозначність деталей; синтезування мовотворчих, формотворчих гносеологічних засад; балансування конкретно-дієвого і узагальненого, поетично-умовного планів та їх синхронне співіснування; вихід у позанаціональну систему універсалій.

В інтерв'ю композиторка коментувала: «Стародавні українські ритуали й звичаї я переосмислюю через аграрно-архаїчні старовинні обряди, через єгипетські й грецькі містерії, прадавню трипільську культуру»¹¹.

¹⁰ Щур В. Аспекти традиційного та інноваційного у хорових і інструментальних «фресках» Лесі Дичко. *Матеріали до українського мистецтвознавства: на пошану А. Мухи* : зб. наук. пр. Київ, 2003. Вип. 3. С. 116.

¹¹ Інтерв'ю з Лесею Дичко від 23.10.2016, м. Київ. Інтерв'юер: Л. Серганюк. *Особистий архів автора*.

З вищевикладеного очевидно, що рівні прояву національно-ментального, інспірованого фольклорним первнем реалізуються в творчості Лесі Дичко завдяки різноплановим формам осмислення народно-музичного зачину, виявленого через безпосередню роботу з ним, як інтонаційним матеріалом (обробка, на рівні тематизму), як стилізації традиції та семантичного комплексу характерних ознак (інтонаційних, жанрових, тембральних, виконавських) у руслі естетики «нової фольклорної хвилі», а також у позамузичній сфері на рівні народного чи спорідненого за сутністю й семіотичним полем авторського поетичного тексту, засад міфопоетики, семантично-символьного ряду, різножанрових візуальних мистецтв та синкретичних календарно- й родинно-обрядових і містеріально-сакральних дійств.

3. Психолого-емоційна кульмінація акапельної хорової опери «Золотослов» Лесі Дичко

Опера композиторки Л. Дичко «Золотослов» як унікальне і водночас показове явище для новітніх тенденцій виявляє вражаючий потенціал, що виникає у разі синтезування архаїчних фольклорних чинників із мистецькими засобами ХХ ст. Розробка такого жанрового різновиду в українській музиці засвідчує суголосність із тенденціями у світовій музичній практиці другої половини ХХ століття, зокрема, посиленням та поглибленням національних акцентів та поступовим підходом до розробки архетипів різних рівнів. Цей шлях, зумовлений потребою збереження раритетів традиційної культури та надання їм особливої ролі у сучасному світі, створює нові перспективи творчо-пошуковим процесам наступних етапів розвитку національних культур.

Професійне європейське музичне середовище, зорієнтоване на новизну того чи іншого твору як критерій його цінності, застосовує для досягнення бажаних результатів часом найрадикальніші технічні новації. А проте у «Золотослові» важливішим виявляється інше: новаційні знахідки у сфері формотворення й драматургії здійснено тут на ґрунті автономних, організованих за власними законами фольклорних структур. Ця акапельна хорова опера є етапним твором у творчості Л. Дичко щодо переосмислення стилістичних засобів і перенесення їх закономірностей у площину символіки та семантики. У ньому підсумовані пошуки, спрямовані до створення адекватної фольклорній авторської системи компонентів, що є втіленням «ментальної пам'яті» національного мистецтва.

Важливість цього мистецького підґрунтя неабияка. Відчуття продовження традиції виникає стосовно початку ХХ ст. У «золотосяйній» тематиці опери своєрідно відлунюють мистецькі захоплення українського модернізму, коли тематика язичництва пов'язувалась з уваленнями про

«золотий вік», а нерегламентованість сюжетних ходів (даючи свободу, на відміну від типових канонів антично-середньовічних легенд і переказів) збудувала авторську фантазію в оригінальному домислюванні художнього простору. Вершинами піднесення неопоганства в українській культурі стали: 1911 року драма-феєрія «Лісова пісня» Лесі Українки, повість «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського та драматичний етюд «Над Дніпром» О. Олесь; в музичній творчості початку цього десятиліття з'являються моножанрові концерти українського обрядового фольклору в опрацюванні К. Стеценка, М. Леонтовича, О. Кошиця, Я. Яциневича; 1918-ого – «Золоті кларнети» П. Тичини; декількома роками пізніше – унікальний на той час в українській музиці Кошицевий хоровий цикл «Веснянки» (1921), що синтезує обриси весняного дійства у театралізованому концертному виконанні, згодом – стилістично новаційні обробки народних пісень Л. Ревуцького. Предтечею самого жанру є «Ятранські ігри» І. Шамо, що разом з фольк-оперою «Квіт папороті» Є. Станковича¹² дозволяє окреслити новий жанровий напрям в українському хоровому та оперному мистецтві.

Водночас тематика та акцентованість синкретичних чинників у «Золотослові» мають своєрідні відгомони у новітній українській музиці, зокрема, музичному дійстві «Золотий камінь посіємо» Г. Гаврилець, багатьох композиціях Ю. Алжнева.

Отже, йдеться про значну новаційність твору в українській музичній культурі та відкриття нового шляху розвитку її жанрової системи (а поряд з іншими яскравими зразками – новий етап розвитку опери як жанру, позначеного яскравою національною ментальністю).

Також поза аналогіями та суголосними явищами в національному та світовому професійному мистецтві концепція «Золотослова» набуває особливого звучання в контексті національного мистецтва та у зв'язку із величезним спектром фольклорних джерел, використаних композиторкою. Важливі запозичення із фольклору, які застосовані у опері, це – сугестія, поступове насичення змістом елементів зовнішніх форм, варіативне відтворення ситуацій та певних моделей світобудови (у народній творчості цей принцип полягає у різних назвах одного елемента в різних художніх «ситуаціях»), нанизування умовних змістів-картин у цілісний архітектонічний ансамбль, композиційна симетрія та ритмічна повторюваність форм. Повторність, яка існує на всіх рівнях твору, у вигляді арок між частинами та всередині них,

¹² Певні жанрові аналогії виникають також з хоровою сценою для мішаного хору а саррелла, тенора, баритона із шаманським бубном «чинниками Закляття заліза» В. Торміса, написаного на тексти «Калевали» (1972). Однією з основ авторського музичного матеріалу є архаїчні поспівки з яскраво виявленими замовляннями.

наскрізному проведенні лейтмотивів першого та другого ряду, спричинює створення складної розгалуженої системи таких повторів, що виявляють структуру авторського міфу. Ці повтори пов'язані з посиленням і переосмисленням основної фабули, що загалом типово для міфопоетики: повторення має власну функцію, яка наділена оригінальною авторською концепцією. Специфіка художньої типізації на рівні драматургії «другого плану», що особливо значуща в аспекті відтворення сакральної інформації, дозволяє визначити жанрову концепцію твору як ідею синкретичної містерії.

Надзвичайно яскраво цей задум репрезентує третій розділ-акт опери – «Плач». У драматургічному плані він має особливе значення, відсторонюючи розгортання гімнічно-прославної та жанрово-ігрової сфер образності, переводячи дію у драматичну царину на межі трагічної колізії. Отже, плач, як ритуал та афект, постає в творі на тлі інших подій, яскраво показуючи світоглядно цілісне сприйняття колообігу життя у архаїчному фольклорі.

Контекст традиції збережений: глибока виразність музичного матеріалу ґрунтується на синтезі етичних та естетико-символічних засад фольклорного і оперного мистецтва. Як і в першому розділі, названому «Гімн Дажбогу», в назву третього композиторкою винесений основний емоційний та жанровий орієнтир. «Плач», концентруючи жанровий та психологічний аспекти, відзначається зосередженістю та (щодо жанрової основи) певною стриманістю емоційності. Ці основні характеристики, що притаманні провідній темі розділу і № 10 – «Матінко рідная», визначають характер розвитку образності всього розділу.

Напрочуд місткий «зачин», ґрунтуючись на типовій для жанру формулі-питанні («Матінко рідная, чом тебе нема?»), – це тритактовий період, утворений варіаційним повтором речень: $a+a_1+a_2$. Одноголосний виклад, речитативність, малий діапазон (оспівування пріми та терції ладу), середній регістр характеризують її як типову тему для варіацій. Характерною для давнього пісенного пласту є інтонаційна природа теми (хоча її походження авторське, а не фольклорне) – кількаразово повторена тетраордова поспівка, викладена пощаблевим низхідним рухом із поверненням до основного тону, розширення діапазону до кватири в момент кульмінації, декламаційно-речитативні засади коротких мотивних структур, чітка ладова визначеність.

Зберігаючи характер речитації, перші три варіації посилюють асоціації із плачем. Поступово розширюючи діапазон початкового стрибка, композиторка хроматизує мелодичну лінію (#IV). Фактурні зміни посилюють цю рису: у хоровій партитурі додаються два підголоски (перший – витриманий звук на першому ступені ладу

у сопрано, який на перший погляд має акустичну функцію, та у смисловому плані цим прийомом відтворена сфокусованість на провідній ідеї; другий – хроматичний підголосок у альту, яким створюється емоційна напруга).

Перший блок варіацій закінчується одночасно зі зведенням у фактуру чоловічих голосів та посилюється колористичним ефектом: утворюється «мелодичний кластер» (щодо кластерів з першого розділу, це – їх дзеркальне відображення на тому ж другому шаблі ладу). Наступна варіація відіграє роль «тихої» кульмінації частини: відсутня точна звуковисотна визначеність, рубато на тлі «педалі» кластеру другого ступеня, поступове скорочення ритмоформули, виділення з тексту слово «нема», все це створює гнітючий ефект. Друга смислова побудова цієї варіації – власне плач у сопрано-соло (квазіімпровізаційне оспівування низхідного секундового мотиву, ритмічна свобода, дроблення долі, охоплення значного діапазону за невеликий часовий проміжок).

Другий блок варіацій – кульмінаційний. Одразу ж посилюються емоційна напруга: в мелодії випущена перша доля, внаслідок чого втрачається початкова опора і метричний акцент переноситься до другого такту. Навіть квінтовий стрибок у разі з'єднання мотивних ланок не нівелює низхідного спрямування руху. А багаторазове повернення до основного тону сприймається як вияв емоційної безвихідності. Такі ж риси притаманні й хоровому «супроводу».

У наступній варіації – емоційний вибух. Драматизм відчувається у важкому, неначе вистражданому сходженні через октаву до першого ступеня (#фа¹), після чого композиторка зворотною побудовою (текст «розкопати можу» і «кладку помощу») створює ефект важкого емоційного зриву. Розростання початкового мотиву ґрунтується на його природному інтонаційному потенціалі, а водночас використанні закономірностей народнопісенного жанру¹³ та універсального класичного принципу розвитку (мотивна розробка). У заключній варіації характерні інтонації-схлипування насичують і партію солістки; враження емоційного «знесилля» композиторка посилює динамічними та гармонічними (витримані співзвуччя; заключний кластер побудовано на другому ступені фа-# мінору) засобами.

Отже, стилістичні та психологічні аспекти цього фрагменту «Золотослова» ще раз виявляють високий рівень засвоєння,

¹³ Зокрема, аналогічний зворот зустрічається в думі «Про вдову» Ф. Колесси (Колесса Ф.М. Мелодії українських народних дум. Київ : Наук. думка, 1969. С. 208) (Рецитації Платона Кравченка, варіант б). Такою ж типовою фольклорною інтонацією є збільшена секунда.

переосмислення й відтворення композиторкою народнопісенної традиції, дотримання засад жанру: «По формі голосіння, як і замовляння, є нерівноскладовими синтаксичними речитативними віршами, аналогічними із замовляннями, тільки що вони мають далеко більшу тенденцію до мелодійності й часом навіть таки починають переходити у пісню. Частіше в рецитації вони тільки місцями набирають певної ритмічності, і по них знов скандування притихає, сходячи до прозової, ледве ритмованої мови <...>. Мелодія голосіння, як і текст, не має постійної форми: це одноманітне варіювання одного <...> мотиву <...> цей мотив обертається у вузьких межах перших чотирьох або п'яти тонах мінорної шкали <...>. Така архаїчна мелодія співаного плачу має вповні характер імпровізації...»¹⁴.

Якщо в попередньому номері панувала індивідуальна стихія, то у № 11 («Ой прийди, матінко») на перший план виступає колективне, родове: композиторка відтворює благання роду-родини до прашурів про покровительство та приязнь (цей аспект створює драматургійно-жанрову арку з № 1). У зв'язку з посиленням родових чинників навіть виокремлення сольної партії має умовний характер, нівелюється його індивідуалізований характер.

У поетичному двострофному тексті міститься аналогічне звертання. Текст статичний, одноафектний, не містить у собі оповіді про жодну подію. Це прийом, застосований Л. Дичко, адже у поетичному джерелі сюжетність була:

*«Ой на небі ясних зіроньок повно.
Чого ж, Мар'єчко, твоєї матінки не видно?
Та й порадоньки нема в жодної
Закотилося ясне сонечко за хмару
Так засипали землю рідну матінку.
Вийде, вийде ясне сонечко із-за хмари,
Та не встане рідна матінка із землі.
Ой прийди, ой прийди матінко та й до мене...».*

Таке скорочення тексту має драматургічне мотивування: очевидно, композиторка не мала на меті використати відверто трагічний зачин у сюжетній канві, називаючи справжню причину відсутності матері. № 11 складений із двох тематичних блоків, на основі розподілу яких будується його форма.

14 Серганюк Л.І. Стилістика української акапельної хорової опери (на матеріалі творчості Л. Дичко): дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво». Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М.Т. Рильського НАН України. Київ, 2004. С.143–144.

У першому відбувається розвиток речитативної інтонаційності, що виявлено насамперед у нерівноскладовості тактів та вільному чергуванні метричних опор. Цей блок складається з повторених періодів А і В (двічі повторений період), що в цілому нагадує формулу «Гімну Дажбогу» (АВА₁В₁). Інтонаційна основа обох тематичних утворень спільна: це секундові поспівки за низхідної спрямованості мелодичного руху; гармонічна організація – переважно плагальні звороти, пануюча вертикаль. Істотні відмінності у фактурному викладі – зіставлення хоральності у першому із підголосковою поліфонічністю другої, завершеного каденційно А та розімкненого В. Окрім цього, якщо побудова А сприймається цілісно, як розгорнута фраза, то В, складаючись з імітаційного повторення коротких мотивів на фоні тонічного, потім субдомінантового органного пункту, нагадує розширену каденцію. У разі другого проведення виникають зміни, пов'язані з відтворенням поетично-образного розвитку, та ці нюанси не носять якісних змін у емоційний та стилістичний розвиток.

Тематизм другого блоку за емоційної єдності виявляє різнопланові зв'язки: зі сферою теми А № 2 – цитування тонічної гармонії сі-мінору, вказуючи на містичний момент заклинання, так і функційною семантикою – звернення до іншого світу (доречно нагадати про її початкову «іпостась» – сферу «космічного моря»); з початковою темою «Матінко рідная» – інтонаційно, за характером розгортання мелодичної лінії у сопрано, у вторинних зв'язках з ліричною піснею. Друге проведення здійснюється хором, що мимоволі активізує сферу родової образності. На відміну від першого, більше статичності у повільному чергуванні гармоній. Контрастне зіставлення безпосередньої у проханні мелодії та гармонічного фону виявляються у гармонічних переченнях (одночасно вживається основний та альтерований тон), а також застиглість фактури у разі ритмічної рухливості мелодії. Кода номера містить триразове повторення мотиву «Ой прийди», котрий щоразу секвенційно «занурюється» глибше (секвенційні кроки – ч. 4 та зб. 4) на фоні тих же заціпенілих співзвуч.

№ 12 «Соловей щебече» – це заключний номер третього розділу, його смислова вершина. Саме тепер з'ясовується справжня причина відсутності матері – вона «за трьома замками». Тому до певної міри переосмислюється значення «Плачу» – це не завжди голосіння на весіллі як обов'язкова ритуальна його частина (таке тлумачення можливе у зв'язку із загальним контекстом сюжетного розвитку «Золотослова»), а заклинання потойбічних сил (тобто жанровий контекст суттєво поглиблений). Цікавим у композиційному вирішенні частини є те, що, за винятком коди, солісти – це представники роду, а отже, сценографія знову репрезентує реконструкцію родового обряду,

який є значно вищий за індивідуальну дію. Одночасно з відповіддю на «питання» (драматургійний план) у цьому номері відбувається репріза тематизму № 10.

У дванадцятому номері декілька самостійних тематичних утворень, одночасне поєднання яких розширює фактуру і смислове підтекстування. Перше – це одночленне за формулою замовляння, яке використане як своєрідний органний пункт-педаля. Його функційно чітка гармонічна формула має у собі риси нестійкості (внаслідок триразового повторення домінантового терцквартакорду до до-# мінору наприкінці). Крім того, постійне повторення цієї формули як підтексту ще до остаточного розв'язання питання про те, чому мати не приходять (аж до тексту «Перший замочок – зелений терночок»), власне своєю незакінченістю передбачає неможливість позитивного розв'язання колізії «в реальних вимірах». У ряді «розгадок» є семантично важливі паралелі, які апелюють до ланцюга світотворчих дій. Проте якості їх – протилежні до початкових: так, «зелений терночок» № 11 є смисловою антиномією «зеленої травиці», «дубовая дощечка» – «двох дубочків» (хоча символ «жовтого піску» не змінюється).

Щодо тематизму: вперше в розділі з'являється персоніфікований «коментатор» – представник громади (соло баса). Характерними є й поетичні зіставлення: «Соловей – зозуля», «дівочка – матінка». Паралелізм композиційних структур цього вірша ґрунтується на аналогіях сюжетного й емоційного порядку. Роль таких аналогій відіграє мотив нездійсненого прикликання («не докличеться», бо немає можливості здолати три перепони: «десь моя зозуля за трьома садами зеленими» або «десь там моя мати за трьома замками залізними»).

Мова та музичний синтаксис цього фрагменту мають імпровізаційний характер. Мелодично розвинене варіаційне розгортання початкової поспівки «Соловей щебече». Інтонаційний розвиток поєднує низхідні та висхідні звороти, які вживаються у відповідності до емоційних нюансів. Цій темі властива декламаційність, мелодика підпорядковується розмовній мові (звідси – умовність тактового поділу). Ритмічна формула служить основою руху; та якщо початкові восьмі постійні, то тривалість четвертних змінюється (відповідно до агогічного прискорення або сповільнення), що надає закінченню ритмоформул дихання розмовної мови. Особливістю такої побудови є поєднання чіткого ритмічного кадансування з мелодичними мотивами, які варіаційно розвиваються, а окрім того, чітка тональна визначеність та опора на перший ступінь ладу. Мелодичний рух низхідного спрямування, вершина – це початковий звук кожної фрази; діатоніку змінює інтенсивна хроматика, тональний центр зміщується і не має вже

однозначно-опорного значення. Створення такої ритмічної та мелодичної нестабільності відповідає величезній емоційній напрузі.

Наступна частина, незважаючи на відносно малі масштаби, має центральне значення. Це власне «заплачка», в якій відсутня точна мелодична визначеність, зіставляються малі ритмічні тривалості (шістнадцятки) і тривалі каданси (чвертки під ферматою), що наближує мову до схлипування. Велике значення має авторська ремарка – «пошепки, скоромовка-заклинання». Про спорідненість з магійною сферою говорить уже добре знайомий кластер на звуці ре, підготований попереднім остинатним фоном, який «зависає» у повітрі.

Цей розділ – динамічна реприза (рубато, шепіт). Якщо спочатку це було незрозумілим – сприймалося як «тиха» кульмінація, емоційно насичена трагедійністю, то наступний розділ є тематичною репризою. Таким чином, структуру III розділу можна визначити як тричастинну репризу вищого порядку з рисами неконтрастно-складової форми (єдність задуму, відсутність перерв між частинами, наскрізна лінія смислово-емоційно-інтонаційного розвитку).

Отже, «Плач» посідає особливе місце в драматургії твору: це лірико-психологічний центр, що характеризується максимальною концентрацією засобів виразності, насиченістю та глибиною психологічно-емоційного плану. Атмосфера радості, гри, буяння життєдайних сил попередньої частини змінюється зосередженням смутком; це ж відбувається і у динамічному плані. Почуття очікуваного зв'язку з «тим» світом в особі матері набувають високої концентрації – родовий обряд набуває глибоко індивідуального забарвлення. У зв'язку з акцентуванням психологічних аспектів значно звужений дієвий простір; сюжетний процес, по суті, завмирає, психологічний час іде значно повільніше, а відчуття дисгармонії та загострення психологічного зачину поступово поглиблюється. Цей процес проходить у «Плачі» через дві стадії: 1) роздвоєння руслу почувань у №№ 10, 11 і частково у № 12; 2) злиття цих до певної міри контрастних планів в одночасному функціонуванні, після чого в репризі очікується пом'якшення драматизму – неповне і без остаточної розв'язки.

У третьому розділі композиторка поєднала жанрові ознаки власне плачу та замовляння, що дозволило посилити смислову та структурну спорідненість цих жанрів. Тому, зберігаючи основні риси жанру – лірико-синтаксичні повтори, запитання у формі звертань, наближеність тематизму до речитативу тощо, у «Плачі» стали формальні ознаки виявлені більше, ніж імпровізаційність (цей нюанс пов'язує III розділ з першим, частково – з № 1). Імпровізаційний за своєю природою жанр плачу в процесі структурного становлення виявляє у «Золотослові» чіткі періодичні закономірності: тематичну замкненість, що виникає

внаслідок проведення матеріалу першого номера розділу в останньому; використання теми «Матінко рідная» в усіх трьох номерах розділу на різних смислових рівнях (як рефрену і для позначення початку-кінця нового етапу драматургії); застосування різних типів періодичних структур у формах окремих номерів; періодична повторність у № 10 є складнішим варіантом, ніж у № 1 (внаслідок жанрового синтезу плачу і заклинання, де першорядним чинником є плач); пара періодичностей у № 10 та модифікована періодичність як принцип формотворення в «хвилях» № 12.

Яскраво виявляються чинники симфонічності в інтонаційній драматургії: у процесі тематично-інтонаційного розвитку їх дія увиразнює зміни початкових інтонаційних моделей та їх якісну трансформацію. Наскрізний симфонічний плин триває протягом усього твору, зумовлюючи тематичну арку із попереднім матеріалом у коді останнього номера. Якісні зміни посилені жанровими модифікаціями: з величальної сфери – у пісенно-епічну, ліричну, жартівливу чи хоровадну та навіть плач. Безперервність процесу переінтонування у похідних інтонаційних моделях поєднується з безпосереднім нагадуванням початкових формул, утворюючи у сукупності високий рівень моноінтонаційної розробки та формуючи своєрідні концентричні кола метафоричних укрупнень, спрямовані до сюжетної метафоризації образно-сюжетних планів. Врешті, на рівні архітекtonіки цілого «Плач» є антиномічним жанровим повтором щодо вихідних сюжетних мотивів. Сенс цих сугестивних повторень можна зрозуміти тільки наприкінці твору (у цьому – певна алюзія із драматургією Вагнерівських опер, де процес «перероджень» може тривати до нескінченості).

Щонайважливішу роль у цьому розділі опери відіграють семантичні чинники народної пісенності. Одним із них є використання народного звуковидобування (серед сучасних композиторів ним послуговувався Є. Станкович у опері «Цвіт папороті» – це «Глибокий колодязь», у якому серед вражаючих сцен купальських свят найцілісніше втілений етнопсихологічний колорит). Гетерофонічні віддзеркалення фольклорного виконання простежуються у поліфактурних партитурних стрічках на ґрунті прийому одночасного співу різних текстів різними групами. Паралелізм інтервальних та акордових співзвуч є типовим знаком стилізації архаїки.

Отже, жанрові новації у творі, що глибинно пов'язані зі специфікою опери на різних етапах розвитку цього жанру, виникають на ґрунті національних особливостей щодо європейських традицій і мотивовані оригінальною авторською концепцією. А їх вивчення (як складової частини національного мистецького простору, зокрема, багатоміркової фольклорної та професійної творчості), спрямоване до з'ясування

проблем поетики хорової музики, було значною мірою «запрограмоване» матеріалами докторської дисертації Л. Пархоменко «Украинская советская хоровая музыка: концертные пьесы: поэтика, типология, жанровый фонд», де різнобічно висвітлені функціональні ресурси хорової композиції та особливості поетико-хорового синтезу. Саме у цій праці вчена зауважує, що саме принцип паритетності музичного і словесного чинників спирається на прадавню традицію, що походить від синкретичної єдності слова і наспіву. У зв'язку із першорядною значимістю проблем поетики для нового жанрового різновиду – хорової акапельної опери, використана методологія дала суттєві результати.

Отже, сучасна українська композиторка у своїй хоровій творчості широко послуговується засобами міфологеми як чинника драматургійного розвитку. Насамперед за основу творчості вибирає фольклорні тексти (чи фольклорні музично-текстові цитати) у контексті їх побутування в календарному та родинному обряді, чим зумовлюється синкретизм жанрових сполук та виконавського апарату, синестетика мистецької мети. Вона широко послуговується міфологічними архетипами та символічними категоріями у їх ментально притаманних значеннях, але за умов варіативності і вписаності у сюжетно-драматургійний ряд, образними арками, семантичними алюзіями. Найбільш широко залученими є космогонічні образи світового дерева, берегині, чумацького шляху, а також зіткнення стихій через купальську демонологічну сферу. Міфологеми спрямовані на розкриття множинності та порубіжності світів, усвідомлення доцільності, організованості та гармонії у світовому порядку, співставлення язичницької архаїки та сучасної людини, а на макрорівні – масштабні музично-сценічні чи оркестрово-хорові композиції цільово змодельовані за аналогією до міфологічних структур.

ВИСНОВКИ

Леся Дичко не обмежується виключно творчою роботою, вона активно включається у процес формування виконавської традиції, налагоджує новітні шляхи мистецької співпраці, сприяє популяризації українського мистецтва у світі. Л. Дичко – член журі хорового конкурсу ім. М. Леонтовича, оргкомітетів фестивалів «Київ-Музик-Фест», «Музичні прем'єри сезону», член почесного комітету хорового фестивалю «Золотоверхий Київ», член журі Всесвітнього хорового конкурсу сучасної музики в м. Дебрецен (Угорщина). Як член хорової комісії композиторка була у Грузії, Вірменії, Ірані, країнах Прибалтики і дальшого європейського зарубіжжя (зокрема, у Франції). 1989 року на запрошення канадської діаспори вона відвідала хоровий

симпозіум у Едмонтоні, який об'єднав провідних діячів хорового мистецтва та виконавські українські хорові колективи з усієї Канади. Позицію композиторки великою мірою ілюструє теза, висловлена інтерв'юерці газети «День»: «У мене була зухвала думка, яку я може й досі не залишаю, – створити хорову лігу українців і через неї об'єднати всі українські хори світу»¹⁵.

Нині Леся Дичко належить до плеяди провідних українських митців, чиї твори надзвичайно широко інтерпретуються у світі і трактуються як репрезентативна складова частина сучасної національної музичної культури. Її композиції представляють музичне мистецтво України на фестивалях, конкурсах і в концертних програмах багатьох країн світу: США, Канади, Франції, Великої Британії, Німеччини, Голландії, Бельгії, Данії, Іспанії, Італії, Угорщини, Болгарії, Польщі, Росії та України.

Хорова творчість Лесі Дичко – одне з найбільш характерних мистецьких одкровень «нової фольклорної хвилі»¹⁶, інспіроване пошуком покоління шістдесятників нових смислів прадавніх традицій. Починаючи від кантати «Червона калина» (1968), що стала знаковим явищем національної культури, попри низку наступних кантатно-ораторійних та сценічних опусів, її індивідуальний стиль виразив багатий спектр сучасного бачення фольклорно-звичаєвих архетипів українців в їх найрозмаїтіших онтологічних та символічно-сакральних модусах. Вона щоразу по-новому переосмислює народнопісенні витoki та фольклорну спадщину, пристосовуючи традиційні елементи до художніх реалій сучасності.

Леся Дичко з типовою жіночістю і розумінням української ментальності підходить до вибору поетичних текстів для своїх шедеврів. Образність її творчості винятково рельєфна, природно-асоціативна, апелює до прадавніх традицій, в яких етичному і дидактичному спрямуванню обрядів і пісень надавалось великого значення. Творчість композиторки стала яскравим підтвердженням

¹⁵ Газета «День», № 216. 1999. URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/lesya-dichko-ya-mriyu-obiednati-vsi-ukrayinski-hori-svitu>.

¹⁶ Проблема стилю «нової фольклорної хвилі» в радянській музиці розглядається в статті Христиансен Л. Из наблюдений над творчеством композиторов «новой фольклорной волны». *Проблеми музикальної науки*. Вып. 1. Москва : Советский композитор, 1972. С. 198–218; щодо української музики – заторкується в монографіях і статтях, зокрема: Щириця Ю. Мирослав Скорик. Київ : Музична Україна, 1979. (Серія: «Творчі портрети українських композиторів»), Кияновська Л. Мирослав Скорик. Портрет митця в дзеркалі епохи. Львів : Сполом, 1998; у дисертації Д. Дувірак «Тембро-динамічні аспекти музичного мислення. Взаємодія творчості і сприйняття». 1987 та ін.

плідності світогляду «нової фольклорної хвилі» в аспекті відродження національної поєднаної з елементами сучасної композиторської техніки, новітніми інтонаційними смислами, стильовими та жанровими моделями.

Визнана, шанована, улюблена композиторка, чия творчість відзначена найвищою державною нагородою – Національною премією України імені Тараса Шевченка, чий доробок має винятково успішну сценічну долю і перебуває під постійним прицілом нових і нових наукових досліджень, і до того ж чарівна і кохана жінка, Леся Дичко залишається близькою і доступною, вона завжди в гущі подій і сповнена нових ідей та задумів, стверджуючи: «Я мала дуже щасливу долю. Все життя я віддала музиці. І якби мені запропонували все спочатку, я б знову вибрала музику. Музика, музика і тільки музика»¹⁷.

АНОТАЦІЯ

У розвитку української хорової музики у ХХ–ХХІ ст. виразно окреслюються кілька етапів, кожен з яких сприймається як висхідний шабель порівняно з попереднім. Динамічність піднесення (безперечно, існували й етапи стагнації) зумовлювалась потребою осмислення нових явищ, бажанням якнайяскравіше втілити свою індивідуальність і – що не менш важливо – довести життєспроможність українського музичного мистецтва як самобутньої частки світового культурного простору. Дослідження цього пласту національної культури посідає неабияке місце у полі сучасної аналітики: історіографічні, культурологічно-мистецькі та спеціальні дослідження різнобічно й ґрунтовно простежують численні процеси, які відбуваються у царині хорової творчості.

Саме творчість Лесі Дичко тривалий час зберігає статус яскравого та національно окресленого явища як у контексті національної культури, так і в міжнародному мистецькому обширі. Ставши проявом оригінального концепту мистецького новаторства, вона здійснила самобутню еволюцію художнього самовияву та інспірувала численні вектори подальших пошуків митців молодших генерацій.

Ключові слова: хорова музика, мистецтво, новаторство.

¹⁷ Соловей Л. «...Музика, музика і тільки музика». 28.10.2019. URL: <http://new.ddmu.org.ua/2019/10/28музика>.

SUMMARY

Lesya Dychko's choral work as an original concept of artistic innovation

In the development of Ukrainian choral music in the XX–XXI centuries several stages are clearly outlined, each of which is perceived as an ascending step in comparison with the previous one. The dynamism of the rise (of course, there were stages of stagnation) was stipulated by need for new phenomena understanding, desire to embody their individuality and – last but not least – to prove the vitality of Ukrainian music as a unique part of the world cultural space. The study of this national culture layer is an integral part of modern analytics: historiographical, culturological, artistic and special studies comprehensively and thoroughly trace the numerous processes that take place in choral creativity field.

It is Lesya Dychko's work that has long retained the status of a bright and nationally defined phenomenon both in the context of national culture and in the international artistic sphere. Having become a manifestation of artistic innovation original concept, she carried out an original evolution of artistic expression and inspired numerous vectors of further searches of younger generations' artists.

Key words: choral music, art, innovation.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гречуха Н.Г. Неоміфологічні тенденції в хоровому мистецтві України 80–90-х років ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 «Теорія та історія культури». Київський національний ун-т культури і мистецтв. Київ, 2007. 241 с.

2. Грица С. Леся Дичко в житті і творчості. Дрогобич : Посвіт, 2012. 271 с.

3. Дичко Л. Відлуння віків. *Третій хор-фест «Золотоверхий Київ»*. Київ, 1999. 30 с.

4. Дзюпина Є. Деякі принципи втілення карпатського фольклору в струнних ансамблях Лесі Дичко, М. Скорика, Є. Станковича. *Українське музикознавство*. Київ, 1982. Вип. 17. С. 82–91.

5. Драганчук В., Мойсіюк В. «Лицарсько-вольове» в кантаті Лесі Дичко «Червона калина». *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського державного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського* : зб. наук. праць. Луцьк : РВВ «Вежа». Волин. держ. ун-т ім. Лесі Українки, 2007. Вип. 1. С. 138–146.

6. Дувирак Д.А. Тембро-динамические аспекты музыкального мышления: взаимодействие творчества и восприятия : автореф. дис. ...

канд. искусствоведения : 17.00.02 «Музыкальное искусство». Киев. гос. консерватория им. П.И. Чайковского. Киев, 1987. 18 с.

7. Інтерв'ю з Лесею Дичко від 23.10.2016, м. Київ. Інтерв'юер: Л. Серганюк. *Особистий архів автора*.

8. Кияновська Л. Мирослав Скорик. Портрет митця в дзеркалі епохи. Львів : Сполом, 1998. 216 с.

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

10. Колесса Ф.М. Мелодії українських народних дум. Київ : Наук. думка, 1969. 586 с.

11. Конькова Г. Фольклор і творчість сучасних українських композиторів (Мирослав Скорик, Леся Дичко, Валентин Бібік). *Народна творчість і етнологія*. 1978. № 1. С. 81–88.

12. Кривицька Т.А. Різдвяна тема в українській хоровій та сценічній музиці періоду незалежності : дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво». *Львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенка*. Львів, 2008. 182 с.

13. Кушнірук О.П. Хорова музика у церкві. Погляд Лесі Дичко. *Музична феєрія 1990-х...*: статті, репортажі, інтерв'ю. Луцьк : Надтир'я, 2003. С. 120–123.

14. Луніна Г. Магнетизм «Червоної калини». *Українська музична газета*. 2009. № 3/7 (*липень–вересень*).

15. Науменко Н. Інтертекстуальність музичного символу в образній структурі тексту. *Слово і час*. 2001. № 11. С. 44–50.

16. Пархоменко Л. Дивосвіт музики Лесі Дичко. *Культура і життя*. 1994, 5 лист., № 41. С. 199–220.

17. Пархоменко Л. Українська хорова п'єса. Типологія, тематизм, композиція : монографія. Київ : Наукова думка, 1979. 218 с.

18. Пархоменко Л. Хорові програми фестивалю. *Хрещатик*. 2004. № 8. С. 7.

19. Письменна О.Б. Музична мова хорових творів Лесі Дичко : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво». *Львівська державна музична академія ім. М.В. Лисенка*. Львів, 2004. 18 с.

20. Письменна О.Б. Трансформація обрядових форм фольклору у творчості Лесі Дичко. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* : зб. наук. праць. *Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету*. Рівне : РДГУ, 2003. Вип. 8. С. 97–103.

21. Свиридов Г.В. Музыка как судьба / сост., авт. предисл. и коммент. А.С. Белоненко. Москва : Молодая гвардия, 2002. 798 с.

22. Серганюк Л. Замовляння як основа жанрової єдності хорової опери «Золотослов» Л. Дичко. *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 19. Кн. 3: Леся Дичко: грані творчості. С. 103–108.

23. Серганюк Л.І. Стилістика української акапельної хорової опери (на матеріалі творчості Л. Дичко) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво». Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М.Т. Рильського НАН України. Київ, 2004. 233 с.

24. Соловей Л. «...Музика, музика і тільки музика». 28.10.2019. URL: <http://new.ddmu.org.ua/2019/10/28/музика>.

25. Степаненко Н.В. Хорові твори Л. Дичко «И нарекоша имя Киев» та «У Києві зорі». Питання поетики : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 1996. 28 с.

26. Фільц Б. Народна обрядовість у творчості Л. Дичко (на матеріалі кантат для дитячих хорів). *Матеріали до українського мистецтвознавства (на пошану А.І. Мухи)* : зб. наук. праць ІМФЕ ім. М.Т. Рильського. Київ, 2003. Вип. 3. С. 112–116.

27. Христиансен Л. Из наблюдений над творчеством композиторов «новой фольклорной волны». *Проблемы музыкальной науки*. Вып. 1. Москва : Советский композитор, 1972. С. 198–218.

28. Шокало О. Річне обрядове коло. Українська міфо-релігійна свідомість у народній святково-трудова обрядовості. *Український світ*. 1991. № 1. С. 3.

29. Шириця Ю. Мирослав Скорик. Київ : Музична Україна, 1979. 56 с. (Серія: «Творчі портрети українських композиторів»)

30. Щур В. Аспекти традиційного та інноваційного у хорових і інструментальних «фресках» Лесі Дичко. *Матеріали до українського мистецтвознавства: на пошану А. Мухи* : зб. наук. пр. Київ, 2003. Вип. 3. С. 116–118.

Information about the authors:

Serhaniuk L. I.,

Candidate of Art Sciences, Professor,
Head at the Department of Methodology of Music Education and
Conducting Methods

Vasyl Stefanyk Precarpathian National University
57, Shevchenko str., Ivano-Frankivsk, 76018, Ukraine

Serhaniuk Yu. M.,

Associate Professor at the Department of Methodology of Music
Education and Conducting Methods

Vasyl Stefanyk Precarpathian National University
57, Shevchenko str., Ivano-Frankivsk, 76018, Ukraine