

зображенні: глобус, смолоскип, книга, флейта Пана. Предмети володіють символічним значенням і їхня поява на будівлі однозначно мала на меті викликати образні асоціації.

Ще однією цікавою та естетично довершеною є сюжетна сценка на фасаді споруди по *вул. Пильникарській, 4*. Сьогодні, це багато-квартирний житловий будинок. Оскільки даних про нього обмаль, виділимо те, що можемо виокремити із зображення. Як у попередньому зразку, на двох типах панно зображені путті, які в одному випадку представлені у вигляді будівельників, а в іншому – музикантів. В кожному з варіантів задіяно по чотири персонажі. Якщо у попередньому прикладі поєднувались наука і культура, то тут на одному будинку уживаються доволі полярні сфери.

Музичні сюжети в оздобі архітектурних споруд у Львові на зламі XIX – XX ст. демонструють широке різноманіття образів і тем, а їх детальне дослідження здатне розкрити цікаві і невідомі факти культурної історії міста.

Література:

1. Бірюльов Ю. Мистецтво Львівської сецесії. – Львів: Центр Європи, 2005. – 184 с.
2. Вулиці Львова. URL: <https://streets.lvivcenter.org/uk/>
3. Николишин Ю. Путівник по Львову. – Львів: Апріорі, 2016. – 96 с.
4. Студницька М. Синтез мистецтв у громадській і житловій архітектурі Галичини першої третини XX ст. URL: <http://um.etnolog.org.ua/zmist/2014/158.pdf>.

DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-004-9-124>

ДОСЛІДЖЕННЯ СУЧАСНОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В АСПЕКТІ «ПАМ'ЯТІ КУЛЬТУРИ»: ДОСВІД КУЛЬТУРОЛОГІЇ

Гармель О. В.

*кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри теорії музики*

*Київської муніципальної академії музики імені Р. М. Глієра
м. Київ, Україна*

Пошук методологічних орієнтирів для дослідження сучасного музичного мистецтва є однією з актуальних проблем мистецтвознавства. Особливого значення це набуває при аналітичному зануренні у твори, в яких композитори на етапі формування задуму свідомо залучають досвід

музичної культури минулого, вибудовуючи багатопланове смислове поле власного опусу.

При вивченні таких творів більшість мистецтвознавчих дослідницьких стратегій рухається в межах теорії полістилістики крізь призму естетики постмодернізму із залученням положень теорії інтертекстуальності. Разом з тим, для усвідомлення усіх тонкощів відбиття у музичному мистецтві сучасних ментальних процесів щодо саморозуміння митця-композитора у потоці музичної історії важливо також активніше залучати досвід культурології, що сформувався від 1980-х років у межах *Memory Studies*. Адже твори, в яких композитори свідомо осмислюють музичну історію, не лише безпосередньо апелюють до нашої пам'яті як властивості індивідуальної свідомості. Вони відіграють важливу роль у збереженні, осмисленні, трансляції, трансформації і творенні культурної пам'яті у межах колективної свідомості.

Зокрема, актуалізуємо думки двох визнаних класиків культурології, які у своїх роботах зверталися до проблематики функціонування пам'яті в культурі – німецького науковця Яна Ассманна («Культурна пам'ять: Письмо, пам'ять про минуле та політична ідентичність у високих культурах давнини» (1992)) та російського дослідника Юрія Лотмана («Пам'ять у культурологічному висвітленні» (1985), «Пам'ять культури» (1986), «Всередині мислячих світів» (1990)). Наведемо думки культурологів, які резонують із сучасною композиторською творчістю.

Я. Ассманн зосереджує увагу на понятті *культурна пам'ять* як одному із зовнішніх вимірів людської пам'яті. Це «сфера культури, де сплітаються традиція, історична свідомість, “міфомоторика” та самовизначення» [1, с. 24]. У цьому контексті важливою тезою дослідження Я. Ассманна є думка про те, що минуле виникає завдяки зверненню до нього. «Це твердження може спочатку викликати подив. Виникнення минулого здається найприроднішим явищем <...>. Однак суспільство може дуже по-різному ставитися до цього природнього процесу. Одні суспільства можуть, як це стверджував Цицерон про “варварів”, “жити одним днем” і безтурботно поступатися “сьогодні” минулому, яке означає у цьому випадку зникнення і забуття; інші ж можуть докладати всіх зусиль, щоб надати “сьогодні” тривалості, наприклад, “спрямовуючи всі плани на вічність”, як римляни <...>, а також “звертаючи погляд на завтра” і “розміщуючи у своєму серці вимоги вічності”, як єгипетські владика» [1, с. 31-32]. У відповідності з контекстом спогадів про минуле Я. Ассманн пропонує розрізняти комунікативну і культурну пам'ять: 1) комунікативна пам'ять охоплює спогади, пов'язані з недалеким минулим; 2) культурна пам'ять

спрямована на фіксовані моменти у минулому; тут минуле згортається у символічні фігури, до яких «прикріплюється» спогад. Таким чином, для підтримки культурної пам'яті важливою є мнемотехніка і свої особливі носії. «До них відносяться шамани, барди, гріо, а також жреці, вчителі, митці, письменники, вчені <...> та інші, як би не називали у різних культурах цих уповноважених знань» [1, с.56]. У культурному пригадуванні завжди присутній елемент сакрального. При цьому пам'ять не лише відтворює минуле, але й організує переживання теперішнього й майбутнього. Завдяки культурній пам'яті людське життя набуває двовимірності: «<...> можливість жити одразу у двох часових пластах належить до універсальних функцій <...> культури як пам'яті» [1, с. 90].

Концепція Ю. Лотмана розгортається навколо розуміння культури як колективного інтелекту, простору загальної колективної пам'яті, в якому можуть зберігатися та з часом актуалізуватися певні константні тексти. З точки зору якості збереження текстів дослідник пропонує поділяти *пам'ять культури на інформативну і креативну (творчу)*. Якщо інформативна пам'ять (наприклад, у науці) підпорядкована хронології, функціонує у площині розгортання реального часу та характеризується затребуваністю інформації підсумкового, хронологічно останнього зрізу, то креативна пам'ять (зокрема, у мистецтві) має складну структуру, яка не підлягає чіткому визначенню. Найважливіші характеристики креативної (творчої) пам'яті культури такі:

- *весь обсяг текстів культури є потенційно активним, а не лише той зріз, що хронологічно наближений до сучасності; у семіотичних аспектах культури спостерігається «постійна актуалізація різних текстів попередніх епох, постійна присутність – свідомо чи несвідомо – у синхронному зрізі культури глибинних, часом досить архаїчних її станів <...>» [4, с. 615];*

- актуалізація тих чи інших текстів *не має певних хронологічних закономірностей*, а зумовлена складними законами загального культурного руху: «<...> минуле не знищується і не зникає в небуття, а, піддаючись відбору і складному кодуванню, переходить на зберігання, щоб при певних умовах знову заявити про себе» [4, с. 615]; таким чином, *історія мистецтва розгортається за законами, які нагадують закони пам'яті;*

- тексти, які утворюють спільну пам'ять культурного колективу, слугують засобом дешифрування сучасних текстів;

- пам'ять культури відіграє активну роль у *породженні нових текстів*; у цьому вона «<...> як творчий механізм не тільки панхронна, але й протистоїть часу. Вона зберігає минуле як таке, що триває» [4, с. 674];

– творча пам'ять культури сприяє *створенню нових текстів* не лише у теперішньому, але й у *минулому*; це відбувається під впливом нових кодів і зумовлене постійним діалогом між пам'яттю культури та її саморефлексією: «<...> деякі тексти з хронологічно більш ранніх пластів вносяться в культуру, взаємодіючи з її сучасними механізмами, генерують образ історичного минулого, який переноситься культурою у минуле і вже як рівноправний учасник діалогу впливає на теперішнє. Але у світлі трансформованого теперішнього і минуле міняє свій образ» [4, с. 389].

Досвід сучасних українських митців у цій площині є досить важливим, знаковим і багатоплановим. В аспекті «пам'яті культури» можна пунктиром згадати різні твори українських композиторів останніх десятиліть ХХ – ХХІ ст., глибинний зміст яких «виринає» з пам'яті музичної культури. Так, концептуальними орієнтирами Симфоністи (1971) *Євгена Станковича* стають твори С. Прокоф'єва, Г. Малера і Й. С. Баха; ключем до розкриття сенсу його камерної симфонії № 7 (1998) виявляється інструментальна музика А. Вівальді. *Олександр Грінберг* у п'єсі «House plant» (1993) для камерного ансамблю вибудовує композицію за принципом гри у фактурному лабіринті, де розгадкою гри стає Klavierstück op. 19 № 6 А. Шенберга. Камерна симфонія № 2 «Aria passione» (1992) *Ігоря Щербакова*, за словами композитора, – це «авторський “емоційний коментар” на арію “Blute nur, du liebes Herz” (№ 12) зі “Страстей за Матфеєм” І. С. Баха, а ширше – на всю монументальну бахівську композицію» [2, с. 36]. Осягнення величного твору І. С. Баха композитор продовжує у камерній симфонії № 3 «Aria passione-2» (2000) крізь призму речитативу та арії альту «Erbarne dich» (№ 47). Перша частина хорового Концерту пам'яті М. Леонтовича (1996) *Віктора Степурка* несподівано «проростає» з алузії до хору Б. Лятошинського «Осінь» на слова О. Пушкіна (Тв. 47, № 3) з циклу «Пори року», чим створює «поліфонію пластів» української музичної історії. *Сергій Пліотіков* в якості тематичного ядра складної симфонічної партитури «Cantus supra librum» (1998) обирає початковий фрагмент з третьої частини мадригалу Палестрини «Ecc' oscurati» (партія тенора). *Валентин Сильвестров* у «Двох діалогах з післямовою» (2002) для струнного оркестру та фортепіано витончено «вслухається» у фортепіанні твори Ф. Шуберта і Р. Вагнера, які стають основою опусу. В апокаліптичних образах масштабного електронно-акустичного проєкту *Святослава Луньова* «Para Pacem – Para Bellum» (2006) актуалізовано конгломерат різних культурних знаків від Нового Завіту до ядерної фізики. У частинах твору, які за змістом є полюсом просвітлення та надії,

композитор вдається до автоцитування чотирьох п'єс з циклу «Мардонги» («21.03.1685 – (І. С. Бах)», «11.09.1962 – (В. Польова)», «11.09.1935 – (А. Пярт)», «Wien.XIX»), а ті, у свою чергу «подібні до стильових варіацій, тема яких майже дослівно співпадає з темою “Trällierliedchen” з “Альбома для юнацтва” Р. Шумана» [3, с. 18]. *Олександр Щетинський* у «Землі Франца-Йозефа» (2011) для оркестру відтворює обрис першої частини клавірної сонати Й. Гайдна Es-dur (КН XVI, 49), яка стає основою для творчого осмислення жанру європейської симфонії від класичної доби до сучасних стильових трансформацій.

Загалом, спостереження і висновки культурологічних досліджень в аспекті функціонування пам'яті в просторі культури є важливим методологічним орієнтиром у розкритті глибинних смислів сучасної композиторської творчості, спрямованої до усвідомлення музичної культури.

Література:

1. Ассман Я. Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / Пер. с нем. М. М. Сокольской. Москва : Языки славянской культуры, 2004. 368 с.
2. Кулик В. В. Творчість Ігоря Щербакова 90-х років ХХ століття: художня концепція та специфіка індивідуально-стильових пошуків. Кваліфікаційна робота на здобуття ступеня магістра мистецтвознавства. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2001. 77 с.
3. Латковская Н. Интертекстуальность как фактор организации художественного пространства в фортепианном цикле «Мардонги» С. Лунёва // Київське музикознавство. Вип. 39. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, КІМ ім. Р. М. Глієра, 2011. С. 14-23.
4. Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб: «Искусство-СПб», 2000. 704 с.