

НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ ім. П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО

На правах рукопису

СТЕПАНЕНКО НАТАЛІЯ ВЛАДИСЛАВІВНА

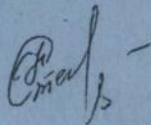
ХОРОВІ ТВОРИ Л. ДИЧКО «И НАРЕКОША ИМЯ КИЕВ»  
та «У КИЄВІ ЗОРІ». ПИТАННЯ ПОЕТИКИ.

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

Автореферат

дисертації на здобуття наукового ступеня  
кандидата мистецтвознавства

Київ – 1996



Щ 314.1  
28  
Дисертація є рукописом  
Роботу виконано на к  
історії музики народів Украї  
Національної музичної академії

ЛНБ України ім.В.Стефаника



00761805 (R)

Науковий керівник — доктор мистецтвознавства  
Олена Сергіївна ЗІНЬКЕВИЧ  
Офіційні опоненти — доктор мистецтвознавства  
Лю Олександрівна ПАРХОМЕНКО,  
кандидат мистецтвознавства  
Ірина Олексіївна ЧИЖИК

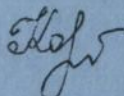
Провідна організація — Донецька державна консерваторія  
ім. С. С. Прокоф'єва

Захист відбудеться «29» травня 1996 р. о 15 год. 30 хв. на  
засіданні спеціалізованої вченої ради Д.50.27.01 по захисту дисер-  
тацій на здобуття наукового ступеня доктора наук при Київській  
державній консерваторії ім. П.І.Чайковського /252001, Київ № 1,  
вул. Городецького 1/3, II поверх, ауд. 36/.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Національної  
музичної академії ім.П.І.Чайковського.

Автореферат розісланий 26 квітня 1996 р.

Вчений секретар  
спеціалізованої вченої ради,  
кандидат мистецтвознавства

 І.М. КОХАНИК

ЛНБ ім. В. Стефаника  
АН України

## ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА ДИСЕРТАЦІЇ

90-ті роки ХХ століття — період зрослого і глибокого інтересу до історії. Цьому сприяють: а) заповнення «білих плям» історії (архіви, документи, факти); б) крах звичних стереотипів та старих догм. Минуле стало предметом напруженої уваги ще і тому, що історична пам'ять впливає на Теперішнє. У взаємозв'язку Минуле-Сучасність не лише «сучасність пояснює історію, а й історія — сучасність»\*.

Своїм інструментарієм для розкриття історії володіє і мистецтво. Історія давно стала об'єктом його вивчення. У музичній культурі є багато прикладів звернення до неї. Ще в опері ХУІІІ-ХІХ століть йшов активний пошук «історичного обличчя» Києва, що поставав символом джерел слов'янства, символом культури Древньої Русі. До образу Києва — столиці Древньої Русі — зверталися В.Пашкевич, Г.Державін, О.Тітов, О.Верстовський, М.Глінка, М.Мусоргський. Кожен з них, керуючись власною художньою інтуїцією, прагнув реконструювати образ далекої епохи, відтворюючи дух історії.

Картину різних рішень, жанрових поєднань у відтворенні образу Києва можна спостерігати у творчості українських композиторів ХХ століття — В.Гомоляки, В.Губи, Л.Дичко, О.Канерштейна, І.Карабиця, В.Кирейка, Л.Колодуба, Г.Ляшенка, Г.Майбороди, Ю.Мейтуса, Є.Станковича, Б.Фільц, А.Штогаренка.

Відомі звернення до образу Києва російських композиторів — Б.Тищенко (балет «Ярославна»), Г.Дмитрієв (симфонічна хроніка «Київ»), В.Кікта (балети «Фрески Софії Київської» та «Володимир-Хреститель») та композиторів діаспори (А.Рудницький — опера «Анна Ярославна, королева Франції»).

Їхні композиції творять не лише широкую жанрову панораму, а й різнобарвний образний спектр. Тут Київ — літописний і барочний, Київ — Ярослава Мудрого і Богдана Хмельницького, Київ — Котляревського

\*Лихачев Д.С. Прошлое — Будущему. — Л.:Наука, 1985. — С. 80.

і Гоголя, Київ — лихоліття війни. Історія Києва і нині формує її сучасне осмислення.

Одна з проблем, яка постає перед кожним композитором, що звернувся до історичної теми — проблема музичного матеріалу: як викликати враження справжності історичного образу. Шлях одних композиторів — звернення до музичних реалій минулих епох (фольклору, образів професійної творчості), інші спираються на асоціативний механізм сприйняття.

Своє вирішення цієї проблеми пропонує один із провідних українських композиторів, що яскраво визначає обличчя сучасного хорового мистецтва України, — ЛЕСЯ ДИЧКО. У її творчості історія і, зокрема, «київська тема» посідає значне місце. Два «історичних» опуси — кантата «У Києві зорі» та ораторія «И нарекоша имя Киев» стали об'єктом даного дослідження.

Інтерес до цих самобутніх творів обумовлений їх недостатньою вивченістю. Усе, що маємо серед опублікованої музикознавчої літератури — невеликі рецензії на виконання або короткі згадки (Г.Конькова, Н.Некрасова-Яворська, І.Пясковський, А.Терещенко).

Відтворення літописного історичного образу вимагало від композитора інтеграції специфічних особливостей різних видів мистецтва: поезії, живопису, архітектури, театру, музики — професійної творчості і фольклору. Саме це, властиве Лесі Дичко на протязі усього творчого шляху, є важливим показником її стилю.

Комплексний підхід композитора до реконструкції історичного образу, що з'являється на перетині живопису, літератури, слова, ще не був предметом детального вивчення. Це великою мірою і визначило актуальність даного дослідження.

Інші аспекти актуальності:

— творчість самої Лесі Дичко — «творця» музичної сучасності, музика якої формує багато тенденцій сьогоденної композиторської творчості;

— необхідність глибокого вивчення «формули» стилю Лесі Дичко;

— можливість вийти на орбіти найбільш загальних музико-знавчих проблем: «Митець та історія», «Історичний образ і сучасність», «Питання історичної поетики в музиці» та ін., що характеризуються у наш час новими аспектами, поворотами.

Викладене вище зумовлює наукову новизну дисертації, яка полягає у комплексному різноракурсному аналізі двох хорових творів Лесі Дичко.

Згідно з цим метою дослідження став багатоаспектний розгляд поетичного і музичного текстів творів та визначилися основні завдання:

— простежити драматургічні особливості «лібрето» і специфіку роботи композитора над поетичним текстом;

— виявити особливості музичної драматургії та її фольклорно-жанрову генезу;

— обґрунтувати позамузичні асоціації у художньому світі творів;

— уточнити жанрову структуру творів у цілому і окремо кожної частини.

Методологічною базою дослідження стали праці провідних істориків, мистецтвознавців, фольклористів, культурологів, що займаються теорією цілісного і комплексного аналізу: Л.Баткіна, М.Бахтіна, Я.Боровського, М.Брайчевського, Жака Ле Гоффа, С.Грици, А.Гулиги, Л.Гумільова, А.Гуревича, О.Дея, І.Земцовського, І.Іваницького, Д.Ліхачова, Д.Панченко, Б.Раушенбаха, Б.Рибаква, П.Толочка, Люсьєна Фєвра.

На захист виносяться наступні положення:

1. Прояв літописної природи у хорових творах Лесі Дичко «У Києві зорі» та «И нарекоша имя Киев».

2. Фонізм поетичного тексту як важлива складова музичного образу; фоносемантичний аналіз тексту; формування за рахунок фонізму загальнохудожньої структури.

3. Колорит як вагомий елемент поезики\* творів, інтеграція у ній якостей різних видів мистецтва (літератури, живопису, іконографії, театру).

Апробація результатів дослідження. Основні положення дисертації обговорювались на засіданнях кафедри історії музики народів України та музичної критики Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського. Теоретичні положення та практичні результати дослідження системно використовуються автором у педагогічній практиці, в лекційних курсах сучасної музики та музичної критики в Національній музичній академії ім. П. І. Чайковського.

Практична цінність роботи полягає у можливості використання її результатів у подальшому вивченні творчості як самої Лесі Дичко, так і сучасної української музики в цілому. Положення роботи можуть використовуватись у композиторській, музикознавчій і педагогічній практиці, у вузовських курсах історії української музики, музичної критики, історії хорового виконавства, хорової літератури, музики ХХ століття. Робота також може бути корисною для хоровиків-виконавців, що звертаються до творів сучасних авторів і творчості Лесі Дичко.

Наукові положення і висновки дослідження можна також застосувати при розробці проблем «Історичний образ і сучасність», «Митець та історія», у світі нових історичних теорій і методик.

Структура дисертації. Робота складається зі вступу, двох глав (сім розділів), висновків, бібліографії, додатків. Загальний обсяг 173

\* Термін «поетика» використовуємо в загальноприйнятому значенні як цілісну систему художніх засобів, що використовуються у творі і обумовлені жанром, тематикою і стильовою манерою митця.

сторінки, бібліографія — 222 позиції, примітки та три додатки з нотними прикладами. Дисертацію написано російською мовою.

## ЗМІСТ РОБОТИ

У **Вступі** обґрунтовано вибір та актуальність теми дисертації, накреслено основну проблематику роботи, у центрі якої — питання поетики двох хорових опусів Лесі Дичко, визначено шляхи комплексного аналізу творів та вияв у зв'язку з цим індивідуальної формули стилю композитора. Далі обговорюється мета та коло завдань, шляхи їх вирішення, накреслюються можливі перспективи використання результатів роботи та вихід до проблематики загального характеру.

Глава I. Кантата «У Києві зорі» Лесі Дичко присвячена музично-теоретичному аналізу твору. Вона складається з трьох розділів.

У першому розділі («Загальна характеристика сюжетної основи кантати (поетичний ґрунт)») розглядається принцип роботи композитора з фольклорними поетичними текстами. Композиторський відбір джерел став вирішальним у створенні «сюжету» кантати. Саме текст підказав жанрове вирішення кожної частини. А багатозначність поетичної канви не тільки сприяла відтворенню історичного образу Києва, а й дозволила побудувати головну концепцію твору: показати рельєфний, багатогранний, яскравий образ Києва, у якому ніби сплелись характерні риси історичних подій, національного характеру, художнього світогляду народу. Вияв сюжетної основи кантати дає можливість обґрунтувати логіку побудови і взаємозв'язку частин твору. У відтворенні образу Києва можна виділити три рівня:

1. Цілісно-узагальнюючий (символічний).
2. Символіко-часовий (дискретний, кожна частина — сторінка історії).
3. Наскрізний, персоніфікований (образи-символи, образи людей — Настя-панянка, Оксана, оповідачі, пан-капітан, парубки, козаки).

Тексти кантати, що репрезентують різні пісенні жанри, автор пов'язує у єдиний організм, в якому переплелися такі історичні зрізи: язичництво («Купала» — IV частина), період національно-визвольної боротьби (XV ст. — XVII ст. — I частина/, петровська доба (XVIII ст. — II частина)). Однак композитор не прагне дати хронологічну послідовність у розгортанні історичної долі Києва.

Аналіз поетичного ряду, в якому історичні зрізи Києва представлені картинно-відокремлено і хронологічно непослідовно, викликав асоціацію з природою літописання. Особливості цього методу виявилися у такому:

1. Звернення Лесі Дичко до історії, що минула нагадує погляд літописця на події з висоти «вічного», встановленого назавжди, смислу. З таким поглядом композитора на історію пов'язаний і характерний семантичний ряд кантати: героїка, перемога, плач, радість, сила життєвої енергії слов'янського світогляду. Багатоплановість вирішення образних рівнів, що творять цілісний образ Києва, перегукується з «широким баченням» (Д. С.Ліхачов) людей Київської Русі.

2. Історичні періоди кожної частини кантати у поетичному ряді постають на далекій часовій віддаленості. Ця дистанція формує об'єктивний композиторський підхід, що поетизує історичне минуле. Аналогічна ситуація спостерігалась і у середньовічній літературі і живописі.

3. Погляд композитора на віддалені і розведені у часі історичні зрізи Києва нагадує характерні для літопису змішування політичних, економічних, соціальних, географічних, дипломатичних, військових, етнографічних та інших важливих відомостей різних періодів часу. Літопис створював враження неосяжності і неохопності подій людської історії, її незбагненності і величі.

Літописній поетиці властиві також деякі інші особливості, що виявляються у кантаті: присутність «ландшафтного» погляду на об'єкт (поєднання різних подій у розповіді без очевидного прагматичного зв'язку, без сюжетного мотивування); різка модуляція від

«масових сцен» до одного (жіночого) образу і навпаки, з дотриманням однакового відношення до часового розгортання того чи іншого історичного образу Києва; композиційне вирішення за анфіладним принципом побудови літопису, у якому нові частини, приєднуючись до попередніх, зберігають свою самостійність та ін. Додатково виявляються деякі особливості природи фольклорних текстів: принцип паралелізму, який визначає контраст співвідношення частин; мотив називання, що несе нову інформацію у фольклорі (Ю. М. Лотман) .

Другий розділ першої глави («Деякі особливості музичної драматургії») присвячено аналізу музичного ряду кантати «У Києві зорі». Лібрето кантати (перший етап творчої роботи автора) запрограмувало і її музичне вирішення, у якому значно розширилась історична панорама сюжету та поглибилось його образне наповнення. У музичному прочитанні відібраних текстів відчутно глибоке знання Лесею Дичко, фольклору поетика якого зумовила асоціативні плани, що збагачують та розширюють образно-сміслові горизонти твору. З цим пов'язані і позамузичні асоціації з іншими видами мистецтва, які доповнюють емоційно-образний спектр кантати. Серед особливо важливих моментів фольклорної поетики, що стали головними орієнтирами для композитора, найбільше виділяються такі: етичне наповнення, колективна природа фольклору — використання загальнодоступної традиційної «мови образності» («готового фонду»); явище типізації — багатозначність сприйняття народної пісні за принципом аналогії. У зв'язку з цим виявляються і фольклорні джерела у кожній частині кантати. Так, епічна героїко-патріотична «домінанта» I частини обумовлена жанровим синтезом, результат якого — історична шедрівка. Створивши власну версію поетичного тексту\*\*, Леся Дичко обрала підказаний фолькло-

\* \_\_\_\_\_  
Лотман ю. м. Структура художественного текста. — М.: Искусство, 1970.  
— С.352

\*\* Це, у свою чергу, руйнує звичний (вже дещо канонізований у композиторській творчості), виключно славильний, величальний, календарно-обрядовий інваріант жанру.

ром шлях жанрового синтезу, що пов'язує Часи (узагальнений, єдиний для усіх часів героїчний, війсьський образ) і руйнує локальність історичного колориту. Так, наприклад, остання інтонація зачину («в чистім полі та на местолі») увібрала багато інтонацій: биліни, думи, протяжної пісні, історичної пісні. Однак в інтонаційній драматургії зі всього загально-слов'янського узагальнюючого фонду більш виразно виявляються такі жанрові складові як інтонації думи і плачу, що посилюють експресію виразу у кульмінаційних моментах. Завдяки цьому історія наближується і вже не розповідається, а зображується.

У цьому важливу роль відіграє також і структурно-композиційна особливість I частини, у якій поєднано два принципи фольклорної поезики: «ланцюгова композиція» (прослідковується на рівні поетичного ряду) і композиція «ступеневого звуження образу» (музичний і поетичний ряд). Періодичне включення «щедрого вечора» формує одну з важливих особливостей драматургії: часову двоплановість. Минуле непрямо присутнє і у спогадах оповідачів, що зібралися ніби на «вечорниці» у Нинішньому. Це створює певний композиційний ритм музичної драматургії цілого.

Своєрідна діалогія (її творять I і II частини, поєднані за принципом «доповнюючого контрасту») нагадує фольклорний композиційний принцип поляризації. Зіставлення військового і мирного часів дозволило композиторові багатогранно представити образ народу — його вольові і стійкі якості. Тексти I і II частини, що читаються у лібрето кантати в одній часовій площині, у музиці віднесено до різних хронологічних зрізів: XV-XVII ст. (I ч.) — XVIII ст. (II ч.). Завдяки «узагальненню через жанр» до кантати введено нову стильову координату епохи російського і українського Просвітництва. Його «музичний документ» — віватний кант «Радуйся, Росско земле». Тим самим композитор руйнує звичний стереотип: поетичний текст щедрівки «прочитано» через мотив петровського канту. У аналітичному розділі з'ясовується спорідненість кантів зі щедрівками.

**III частина** кантати продовжує її сюжетне розгортання: тему сватання, що вперше з'явилася у II частині («виберемо паню лимирянку ... тобі молодому») конкретизує жіночий образ. Музичне прочитання тексту веснянки (або гаївки) поглиблює його образний зміст. У ньому ніби виділяються такі рівні: 1) образ Оксани, яка мріє про щасливу дівочу долю; 2) узагальнений образ матері, сестри, коханої (музичне вирішення I розділу з зачином — оплакуванням воїнів); 3) образ рідної землі, метафора до образу Батьківщини. Виявляється спільність: а) інтонаційних джерел, що сягають одного «готового фонду» (плач, дума, давньослов'янський матеріал); б) образного світу (простір, даль); в) тематичного матеріалу (повернення теми флейти і ламентозної інтонації з 3 розділу I частини). Це створює мікроцикл епічної розповіді, симетрію.

**IV частина** — завершення кантати, прославлення життя, картина язичницького свята («Купала»). Двухорне вирішення, введення додаткового іструментарію, що розширює і ущільнює оркестровий ряд, надають монументальності, особливо помітної на фоні камерної III частини. Композитор досягає відчуття слухачького залучення до подій свята «Купала». Це пояснюється тим, що «теперішній час обрядового ритуалу належав до дійсно теперішнього часу: народна гра не «зображала» того, що було у минулому, а ставала справжнім дійством — церемонією здійснювання свята».\*

На сюжетному рівні логічно продовжується тема шлюбу (II-III частини). Тут її зашифровано у жартівливій формі. Це своєрідна дражнилка, в якій йде гра між дівчатами і молодими парубками — вибір судженого.

**У третьому розділі першої глави («Позамузичні асоціативні контексти»)** розглядається асоціативний ряд кантати. Частково про позамузичні впливи йшла мова в зв'язку з проявом у творі рис літописної поетики. Але у кантаті резонують й інші види мистецт-

\* Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. — Л.: Худ. лит., 1971. — С. 329.

ва: живопис, театр. Живописні аналогії поглиблюють національну характерність, театральність дозволяє поживавити сюжетну канву, надає зримості історичним образам.\*

Театральне начало виявляється у різних частинах по-різному і досягається присутністю оповідачів; монтажними перебиваннями, що сприяють рельєфному сполученню двох часів; тембровою режисурою; раптовістю введення крупного плану (переведення камери на особистість); зміною часового ракурсу; зміною активно-подієвого розгортання сюжету — статикою.

Живопис і народно-прикладне мистецтво — ще одна координата, яка розширює смислові горизонти кантати. Мистецтвознавці відзначають спорідненість мотивів колядок, щедрівок і художнього оформлення книг, настінних розписів, орнаментальних прикрас. Пряма або непряма подібність спостерігається на рівні композиції, засобів виразності (зміна планів в орнаменті, поєднання інтенсивних тонів з пастельними, лаконізм, перехід рельєфів від площинного зображення до сплетення різноманітних «опуклих планів», абрис, використання фольклорних мотивів). Виникають аналогії і з українським живописом епохи бароко, спадкоємно пов'язаного з давньоруським живописом: суміщення деяких часів і подій на одній площині сприяє всебічному охопленню історичної панорами, декоративність (наявність герба, панегричного напису, пейзажу за вікном, парчового одягу).\*\* Те ж спостерігається і в I частині кантати: «золоте крісло», «хорта», «голуба лента», «золоте яблуко», традиції написів-розповідей, що супроводжують зображення (функція «щедрого вечора») та ін.

\* Прояв театральності тут природний, оскільки, по-перше, музику і театр споріднює часова природа. По-друге, театральність закладено у самому жанрі кантати — з її сюжетним розгортанням.

\*\* Як приклад у роботі наведено живописні ілюстрації з книги П. Б. Білецького («Українська портретная живопись XVII-XVIII ст.» Л.: Искусство, 1981. — 256 с.)

Глава II. «Ораторія «И нарекоша имя Киев Лесі Дичко»\*  
складається з чотирьох розділів.

Перший розділ («Загальна характеристика сюжетної основи (поетичний ряд)») присвячено багатоаспектному вивченню обраних композитором поетичних текстів ораторії («Повесть временных лет», «Слово о полку Игореве», «Новгородская летопись»). Саме відбір їх є ескізом створення історичного образу. У сюжетній канві ораторії «беруть участь» герої як фольклорного, так і історичного походження, що стали легендарними: Кий, Щек, Хорив, Либідь (I ч.), Аскольд, Дир, Олег, Ігор (II ч.), Володимир (IV ч.), Ярослав Мудрий (VI ч.). У композиторському відборі вони, як дійові особи, мають ключове значення у відтворенні історичного образу Києва й усієї давньоруської культури.

В ораторії присутні також: масовий образ слов'ян й історично неперсоніфіковані «персонажі» — дівчата, дружини. Наприклад, III і V частини — це частини — стани, що позбавлено конкретної сюжетності. Вони є емоційно-образними узагальненнями, які висловити здатна саме музика.

Окрім княжих фігур, в ораторії бере участь і літописець. З одного боку, він виступає як літературний Автор XII століття, а з іншого — його вустами промовляє і сучасний Автор в особі композитора. Введення літописця означало для Лесі Дичко своєрідне наслідування вітчизняної традиції, її продовження і певний історичний знак вічного, достовірного, стійкого. В узагальнених образах Никона та Нестора композитора також привабило те, що вони — перші історики, які створили першу систематичну історію свого часу, стали творцями самої форми літописання. Її природа виявилась також на сюжетному рівні ораторії. Це і:

\* Тут і далі в фонетичному аналізі — посилання на текст першоджерела, переклад Д.С.Ліхачова та на програму, що додає Л.В.Дичко до рукописної партитури. В ній для полегшення виконання композитор «знімає» давньослов'янські знаки.

— хронологічність, у якій «розповідь проникнена рухом від минулого до сучасного» (в ораторії — від Кия — до Ярослава). У центрі історичної долі давньоруської держави — Київ як

місто, стійка опора, осередок центральних історичних подій

та

метафора до становлення давньослов'янської народності

— минуле яке для літописця ніколи не було віддаленим, оскільки літопис фіксував переважно події ще не «застиглого» Теперішнього. У зв'язку з цим особливо значуща роль літописця, що виступав не лише як спостерігач і упереджений фіксатор, але й як ніби співучасник, що реагував на описувані події. Тут додатково виділяються такі особливості:

а) коментуюча роль літописця — «включення» автора до V частини, до II і IV частин;

б) картинність зображення, яку породжено прийомом ведення розповіді від першої особи (це підкреслює її участь у подіях);

в) особлива манера вислову — яскрава публіцистичність, розсудливість (відібрані тексти містять ключові фразеологічні звороти, особливу формульність, афористичність). Усе це впливає з особливостей мовлення давньоруської людини, що виражено прямою мовою у літературі. В ораторії (II частина) — включення прямої мови підкреслює правдивість того, що відбувається;

г) актуальність і історичність подачі, що створюють ефект реагування, адже літопису притаманне саме історичне відношення як до подій минулого, так і до подій сучасності.

— сполучна ланка у поєднанні Минулого і Сучасності. Таким своєрідним «ланцюговим диханням» для літописців була так звана «родова теорія» — літописне установлення хронологічної послідовності подій і дат. Головний інтерес літописців зосереджувався на вчинках князів. В ораторії це виявилось у композиторській режисурі — відборі князівських фігур і музичному

портреті кожного з них. Однак, як і в літописі, тут при «ландшафтному погляді» (Д.С.Ліхачов) історія монтується з фрагментів різночасових повідомлень, що кінець кінцем створює реконструкцію подій на рівні цілого.

Треба виділити ще одну особливість літопису — наявність різножанрових стилістичних систем. На думку дослідників, літопис належить до «об'єднуючого жанру» давньоруської літератури, для якого було типовим поєднання різних жанрів.

Багаторівнений аналіз текстів ораторії «И нарекоша имя Киев» в аспекті цілісної структури сюжету, дозволяє стверджувати, що в літературній програмі ораторії також виявились ознаки та поєднання різних жанрів: порічні статті (II, IV, VI частини), плач і слава (частково IV ч. і V, VI частини), ліричний відступ фольклорного плану (III ч.) і легендарне сказання (I ч.).

Поряд з літописними в ораторії відчутні прояви специфічної природи легенди, давньоруської повісті. Установки легенди (власна інтерпретація, певна міра допустимості, поетичний вимисел) — одна з перших важливих умов, що дозволяє сучасному композиторові пропонувати свою власну версію. Друга умова — це передача пізнавальної, повчальної і інформативно-практичної функції легенди. Для Лесі Дичко усі ці моменти відкрилися у подіях, пов'язаних з кульмінаційними поворотами у долі держави (заснування Києва, прийняття християнства, правління Ярослава Мудрого та ін.) Реалізується і третя умова легенди: у ній фантастичне начало зливається з реальним, Минуле з Теперішнім і Майбутнім. У цьому — свіжість, непорушність і вічність ідей легенд для сучасності.

Другий розділ другої глави ("Деякі особливості музичної драматургії") присвячено дослідженню фольклорно-жанрової генези кожної з частин твору, синтезу фольклорного (билинного, архаїко-ритуального) і архаїчного професійного (богослужбеного — у даному разі строчний спів) начал.

Жанр ораторії, обраний Лесею Дичко для втілення своєї концепції, найбільш відповідав синтетичній природі лібрето. Серед кон-

ститутивних ознак жанру, що кореспондують із задумом композитора — такі:

- перевага розповідності над драматичною дією;
- об'єднання різних психологічних планів;
- розкриття теми в епіко-драматичному плані;
- використання «оперних форм» (речитативів, ансамблів, арій).

Усі ці моменти присутні і в даній ораторії: драматичні сторінки історії (II, IV частини), різні психологічні плани (суперечливі дії князів, реакція на них), авторські відступи (V частина — плач), присутність оповідача літописця (включення його сольних партій у II та IV частинах) та непряма присутність його у V та VI частинах.

У центрі I частини «Начало земли русской» — давнє місто Київ. Функційно її можна зіставити з Вступом до сонатної форми. Головне навантаження у створенні образу, з його гармонією, впорядкованістю і стійкістю лягло на лейттему — важливу інтонаційну і в смислову основу тематичної організації всієї ораторії. Лейттема ораторії — це тема Києва, яка уособлює: а) центральну ідею, що об'єднує язичництво і християнство; б) Минуле і Теперішнє; в) символ руху Часу, Вічність; г) голос «автора» (композитора), який переживає усі події, що відбуваються в ораторії, з позиції сучасності. Таким чином, на перетині діють дві оцінки минулого — об'єктивна і суб'єктивна. «Виконати» таку значну роль лейттема змогла завдяки своїй інтонаційній багатовимірності: у ній ніби спресовано багатотональні інтонаційні струмені. Це фольклорні (архаїко-ритуальні, билінні), професійні (знаменний розспів, строчний спів). Прояви лейттеми розглядаються у різних ракурсах: семантичному, драматургічному, композиційному (у I частині і у всіх наступних). Відзначається прогноуюча і анафорична роль лейттеми в I ч., та буквально проведення лейттеми лише у VI частині, решта ж — перетворення лейттеми з епічної на драматичну, трагічну, ліричну, наскрізне розгортання і, нарешті, замикання.

Такий «паспорт» лейттеми дозволяє збагнути авторський задум і його поступове розкриття у творі: Київ — як центр і символ давньослов'янської державності у різному історико-культурному контексті, Київ — у плині Часу. Передача цього виявилася можливою завдяки інтонаційній багатовимірності («спільності культур») лейттеми, у якій потенційно закладено різні емоційні відтінки: лірико-суб'єктивний, зосереджено-споглядальний і об'єктивний, героїко-розповідний, драматичний і психологічний.

На відміну від I частини, у назві якої зосереджено спокій, гармонію і розповідність, назва II частини (функційно її можна зіставити з ГП сонатної форми) містить два активні елементи — чітко сформульовані час і дію, що виражено дієсловом «Поиде Олег...». Останнє є новою якістю порівняно з епічним величавим «Вступом» — I частиною. Це пов'язано з особливостями поетичного тексту, який розповідає про один із трагічних епізодів історії Києва (підступне вбивство Аскольда і Дири). Для Лесі Дичко у цьому сюжеті важливі два моменти:

філософський рівень — зіткнення життя і смерті, право посягання на життя і на легітимну владу

історико-сюжетний аспект моделювання князівської гідності Олега — як важливий етап у формуванні державності.

Сюжетна процесуальність висуває на перший план форму, що нагадує блокову структуру. Вона походить з особливостей епічної драматургії, для якої характерне слідування за текстом і послідовне розкриття сюжету. Таке структурно-композиційне вирішення сприяє активізації сюжетного розгортання і підкреслює моментальність відгуку. На перший план виходить психологічний аспект. Це посилюється і зміною «ландшафтного погляду» (I частина) на «великий план»: текст літопису Леся Дичко доручає не хоромі, а басу соло. У вустах персоніфікованого тембру текст театралізується і ніби прочитується різними персонами (літописець, купець, сам Олег).

Носій Високого, піднесеного і позитивного начала у I частині, у II частині лейттема стає виразником образу і вчинків Олега по відношенню до Аскольда і Дира. Оскільки Олег перевтілюється в різні обличчя та подоби, то відбувається і трансформація лейттеми. Лише резюмуючий розділ — це спроба композитора наскрізним чином пов'язати II частину з I, знову (але вже трансформований) з'являється образ Києва.

У III частині постає нова грань Києва — він отримує поетичну, лірико-споглядальну, фольклорну, святкову характеристику. Образний спектр — це дівчата, які співають («вьются голоси»); вода — море, Дунай («поют на Дунаи», «через море»). Функційно III частину в усій ораторії можна визначити к ПП сонатного allegro. Окрім того, III ч. вписується до контексту триєдності за принципом образної подібності (I - III - VI частини), що впливає з особливостей образного арсеналу III частини.

Як і у попередніх частинах, його зумовлено вибором тексту. Тут немає розповідності або сюжетної процесуальності, а підкреслено стан і споглядання. Перед слухачем розгортається не сюжет, а триває процес відворення лірико-поетичного настрою. Порівняно зі «Словом», у якому підкреслено славильний тон, композитор вирішує текст у філософсько-міфологічному плані: це роздуми про гармонію Людини і Природи. Індивідуальність прочитання тексту виявилася в тому, що Леся Дичко відтворила атмосферу культу Дани. В уявленні праслов'ян Дана — це не просто вода, а пасивна жіноча субстанція, жіночий початок Всесвіту. Своє подальше перевтілення у III частині знайшла і багатовимірність лейттеми. Її фольклорний (архаїко-ритуальний) абрис посилено у зв'язку з проявом веснянковості і купальності. Звідси і варіаційна форма з варіантно-варіаційним типом розвитку матеріалу.

IV частина займає центральне місце в ораторії, оскільки серед усіх подій, відображених у творі, прийняття християнства є найбільш значною. Це композиторське трактування збігається з концепцією «Повести временных лет». Однак на відміну від «Повести»

об'єктом уваги Лесі Дичко стає не фігура Володимира і його відомі рішучі дії (походи, Корсунська перемога) а трагічний, глибинно-психологічний аспект даного історичного факту, що означає поворот у свідомості величезних людських мас. Знову у центрі глобальних історичних змін Київ — тепер свідок найбільшої, трагічної кризи у свідомості слов'ян (злам архаїчної парадигми на середньовіччю). Як психолог, Леся Дичко розкриває саме трагічний бік прийняття християнства. Звідси — масштаб, експресивно-емоційний рельєф і драматична напруга IV ч., яку можна порівняти з розробкою сонатного allegro або драматичним Скерцо сонатно-симфонічного циклу. Ідилічний споглядально-ліричний план III частини змінюється розпеченим емоційно-оціночним планом IV частини. У цих умовах відбувається інтенсивне використання структурно-композиційних, розвиткових прийомів, лексичних накопичень, тематичних особливостей та ін. сегментів попередніх частин.

Трагічне відчуття посилюється в зв'язку з трансформацією лейттеми на Плач (ще один новий образний вектор лейттеми). Перший прояв Плачу — початок IV ч. Його експресивність (Tragico), ямбічна акцентність, пронизливо-стогнуча інтонація асоціюється з графікою хреста. Інтонаційне і ритмічне «розгойдування» створюють ефект набатного дзвону. Генеральною кульмінацією є Кода, її ремарка також Tragico. У контрапунктичному проведенні спресовано усі теми або інтонаційні «фрагменти», що звучали у IV ч. раніше: псалмодія (літописець); ритмоформула «Выдыбай боже» («Володимир же приде Киеву»); Плач; скандування-говір — новий етап виголошування усього тексту IV частини від самого початку. Виникає відчуття вселенського горя, де зіткнулися Ніч і День\* мов би Старе і Нове, Минуле і Теперішнє, а незбіг усіх цих ліній, кожна з яких «живе» у своєму ритмо-мелодико-текстовому вимірі — посилює сонорно-алеаторичний ефект. Не ставлячи крапки, композитор переводить увагу слухача у суб'єктивний план — У частину.

\* Саме так в «Повести временных лет» трактувалося язичництво та християнство.

Її драматургічна роль аналогічна IV ч. Восьмої симфонії Д.Шостаковича, VI ч. («Мертвое поле») кантати «Александр Невский» С.Прокоф'єва. В образному плані — це момент зацеплення, зупинки дії, зосередження найбільш потаємних почуттів («тиха кульмінація»). У жанровому відношенні — це плач, але інший, ніж у IV частині, бо це емоційна реакція однієї людини на події IV частини. Тут продовжується сфера трагічної образності (ремарка Drammatico, проростання вже «знайомих» елементів розвитку із II та IV частин).

Масовість і монументальність, темп Presto активний динамічний п'ятискладовик (інтонаційний і ритмічний стрижень) IV частини змінила у V частині вільна часова організація (темп Lento) з багатьма детально проробленими ритмічними і темповими відступами, камерність виконання (меццо-сопрано соло без супроводу).

Поетичний текст V частини стиснений і спрямований на створення узагальненого образу горя. Образ Києва, який мається лише на увазі, знову присутній в асоціативному ряді ораторії. Форма V частини — строфа з варіантно-варіаційним повторенням, або, інакше кажучи, — дві динамічні хвилі з двома експресивними мелодичними кульмінаціями і спадом. В інтонаційному плані виникає вільно-імпровізаційна лінія сходження або спуску мелодичного руху, де немає умов навіть для точної фіксації окремих тонів.

VI частина ораторії є підсумком усієї історичної розповіді у творі. Згідно з традиціями заключних частин епічного жанру, для яких типовим є введення об'єктивних, масових образів, VI ч. також містить монументальний образ. Тут головна дійова координата — бурхлива епоха Ярослава. За законами епічного жанру VI ч. по відношенню до I виконує функцію арки. Об'єднання двох епох (Ярослава і Кия) через століття ніби відновлює у сприйнятті єдність і цілісність Русі, підкреслює ідею спадкоємності. Епоха Ярослава — це нова точка відліку в історії Києва, подальше талановите продовження епохи Кия. І тому не випадково, що музичне вирішення VI

якості якої підняті у величальний, монументальний план: *Maestoso*, динаміка (*f*), щільне хорове *tutti*, передзвін, святкові арпеджовані акорди «гуслів» (*agreqqio* і *qlissando* в арф). Інтонаційне зерно ораторії — лейттема, котра протягом твору зазнала різноманітних трансформацій, тут, у VI ч. знову з'являється у своєму початковому варіанті.

Третій розділ глави другої дисертації («Слово і музика») присвячено аналізу лексики та фонетичних особливостей тексту ораторії. Цьому допомагає саме музична реконструкція, яка виявляє найбільш характерні моменти давньослов'янської мови. Так, у I частині ораторії Леся Дичко спроектувала акцентуку поетичного тексту на музику, що і обумовило мелодико-ритмічну організацію тематизму\*. Це збіглося з трьома важливими моментами наголошуваності, які характерні у свою чергу і для знаменного розспіву (за В.М.Холоповою): посилення голосу при вимові складу наголошеного (тобто акцент потужний); піднесення тону (акцент висотний); протягування звука (акцент тривалий). Ці елементи наголошуваності — своєрідної «музичальності» — були пов'язані з канонічною манерою стародавнього читання, коли інтонація, наприклад, на початку фрази обов'язково плавно підвищувалась і протягувалась. У знаменному співі інтервал сходження зростав від терції до кварта і більше. Є «свої тверді правила» (В.М.Холопова) і у розміщенні поспівок в кінці рядків: кінець заключного рядка був особливо величним, урочистим і максимально стійким, з характерним дворазовим величним «поступом» вниз довгими тривалостями. Подібні моменти є у I та VI частинах: розтягування складу поетичної строфи при рівних тривалостях попередніх складів, фермати (тобто розчленованість смисловими цезурами, неквадратні побудови, прозовий вільний рух думки). У музичному вирішенні виявляється також особливість

\* Консультацію з давньослов'янської акцентуки Леся Дичко отримала у провідного спеціаліста по даній темі проф. Л.Є.Махновця (Ін-т літератури АН України).

«двоскладової інтонації» (два наголоси)\*. Наприклад: кождо, странах. Це також відтворює особливості давньослов'янської вимови.

Реалізується ще одна особливість давньослов'янської вимови: останній склад не голосний мав довгу висхідну інтонацію (наприклад, в кульмінації I частини, т. 57–58 слово «им'я» з наконечним наголосом перетягується на одну, дві, три, чотири тривалості, у висхідній проєкції).

Виявляються й деякі інші нетипові для сучасності наголоси, які знаходять своє музичне вирішення:

1) давнім слов'янським слід вважати (для основ на «а») наголос на корені (так званий рефлекс довготи);

2) спочатку довгими були слов'янські голосні «а», «и», «і»;

3) відбуваються коливання у формах з флексією на «у»;

4) загальним функційним законом (періоду X століття) вчені вважають закон відкритого складу. З цим пов'язане підвищення звучності і продовження складу. Дія цього закону виявляється і в I частині (тт. 26–27, 31–32, 33–35, 41–42, 54). У цих тактах відкритий склад надає м'якості, співучості, розспівності, розміреності, створюється час для милування звукосполученнями.

Цікава також роль дієслова в ораторії. Відомо, що у давньослов'янській мові дієслово було енергійною одиницею і однією з найбільш яскравих, універсальних форм, що виражала «одночасно і дію, і час, і відношення до всього з боку того, хто говорить» (Д. С. Ліхачов). Якщо у I частині дієслово організує членування музичного рядка, ділячи тим самим усю I частину на 5 розділів («живяхо к ождо», «и быша», «и седяше», «и сотвориша», «и нарекоша»), то прикметною особливістю II частини є численність дієслівних присудків («поиде», «придоста», «уведа», «похорони», «ос-

\* Варіації рухомої «акцентної парадигми» (Л. А. Булаховський) у давньослов'янській мові були пов'язані зі зміною інтонації пересуванням наголосу на початок слова та на приєднанняки. Хоча найбільш типовим був наголос на корені слова

тава», «приде», «приплу», «присла», «глаголя», «рече», «выскакав», «вынесоша», «убиша», «несоша», «погребоша», «седе», «рече»), на які у більшості випадків падає інтонаційний і смисловий наголос. Тут дієслово надає вимові надзвичайної активності і динаміки.\*

Така ж активність дієслова як у II частині характерна і для IV частини (ритмо-мелодичний п'ятискладовик «Выдыбай, боже»). У V частині енергійність фрази також пов'язана з дієслівними присудками, але вираженими тут у заперечній формі: «ни смыслити», «ни слумати», «ни сглядати», «ни потрепати». Характерна ж для Плачу подрібнене музичне фразування також впливає з особливостей тексту, який Леся Дичко вибудовує у східчастій проекції.

У V частині Створенню внутрішньої експресії сприяє загальний висхідний рух (діапазон в - а<sup>2</sup>) і фонетичні особливості тексту, які зазначені і у попередніх частинах. У даному випадку це домінуюче і наголошене положення «И» [i]:

«Уже нам своих милых лад  
ни мыслю смыслити  
ни думою слумати  
ни очима сгладати  
 а злата и сребра ни мало того потрепати».

У VI частині дієслова сприяють, з одного боку, створенню ґрунтового, величного, а з іншого — орнаментального образу. Тут їх усього два: «заложи» і «украши». Їх позбавлено, на відміну від поетичних текстів інших частин, «рухомої», процесуальної сили. У VI частині виявляється увага Лесі Дичко і до музичної акцентики на «И» [i] (його ритмічне виділення), до його розповідної «ролі» (перерахування за аналогією до I частини «и...», «и...», «и...»), і взагалі широкий розспів усіх голосних а, е [je], о, у, я. Все це повертає слухача до емоційно-образного спектру I частини.

---

\* Навпаки, два дієслова III частини («поют», «вьются») «заспокоють» експресивний обрис II частини, та створюють стан лірико-поетичного споглядання.

У четвертому розділі глави другої («Барвисто-кольорове вирішення») розглядається явище синестезії (враження від кольору й музичного тону), яким володіє Леся Дичко і яке є важливим у пошуку адекватних для образів ораторії кольорових тональних відчуттів, ладо-гармонічних особливостей. Ключовий момент тут також — поетичний текст і аналіз фонетичних особливостей у зв'язку з колоритом.

Домінуючою тональністю I частини є C-dur. Для Лесі Дичко ця тональність — білого кольору. Її колорит органічно співпав з фонізмом «И» [i], який у старослов'янській мові асоціюється з білим кольором (а в українській «І» [i] загалом входить до світу «білих слів» — «сніг», «світ», «світлий», «мрія»). Освітленість C-dur 'ом природньо підтримують і інші тональності I частини: Cis — тональність кольору вогню, Fis — гаряче сонце, яскрава тональність гарячого кольору, Gіg — тональність смарагдової свіжості, мерехтливо-граючого ефекту\*.

Аналогічний метод «кольорового» аналізу розповсюджується і на решту частин. Наприклад, на відміну від I частини, де перевагу у тексті надано «високому» «И» [i], у II-й частині помітна численність «О». Затемненість, суворість колориту II частини доповнюється наявністю шумних приголосних. Усі ці особливості фонетики композитор підкреслив динамікою (sf), різними акцентами, перепадами р і f, «роздуваннями» динамічної хвилі на короткому часовому проміжку (1-2 тактів), численністю енергічних фігур, що «збивають» одна одну (тріолі, квінтолі та ін.).

Контрастність колориту, порівняно з I частиною, виявилась і на ладо-тональному рівні. Початок II частини нагадує різкий «провал» у похмуру, сувору прірву: домінуюча сфера великої і контроктав, зміна лідійського ладу на драматичний фрігійський, діатоніки на хроматику, «дієзної» графіки на переважно «бемольну», висхідного руху — на каскадно низхідний напрямок.

\* «Кольоровий» ряд (тут і далі) побудований на основі інтерв'ю з Л. В. Дичко.

У III частині, як і в I-й, домінує «високий регістр» — голосні «Е» [je], «И» [i], ферматні зупинки на «И», пасажі з внутрішньоскладовим розспівом на «И». «Колорит» тексту обумовив і тональний спектр III частини, у якій також переважають світлі тони. Невипадкові, у зв'язку з цим, і збіги образного ряду (природа — вода, море, Дунай) з тональним: А—dur — глибоко-синій, h — moll — витончено-блакитний, E — dur — яскраво-зелений, Fis — dur — гаряче сонце. Семантичним є і потяг до дієзних тональностей.

Створенню образно-кольорового ряду VI частини також послужив поетичний текст, з якого Леся Дичко виділила фрагмент з найбільш «яскравими» словами: «У него же града суть Златая врата... И украси ю златом, златом и серебром и сосудъ церковными...». Світлий святковий колорит повертає слухача до I частини: у VI ч., як і у I ч. — утвердження «світлого» тонального спектру — накладення

C < *Cis лідійський*  
C *лідійський*

Яскравий, сліпучий колорит — також головний семантичний прийом у створенні образу величного Києва.

Наприкінці II глави подано резюме, у якому зазначено, що в ораторії «И нарекоша имя Киев», на відміну від кантати «У Києві зорі», діють інші принципи об'єднання образно-сміслового ряду:

1. Сюжетний принцип: а) шість частин ораторії мають не підкреслено самостійний характер, як у попередній кантаті, а постають як хронологічний ряд, поетапність, що сягає від IX до XII ст.; б) у центрі всіх частин Київ — символ об'єднання і перетину історичних зрізів, образ величний, піднесений, драматичний, поетичний, лірико-драматичний, епіко-монументальний.

2. Структурно-композиційний принцип. «Номінативна програма» (темпові позначення як друга назва усіх частин ораторії, що більш характерно для інструментальних жанрів — Adagio, Allegro assai, Moderato, Presto, Lento, Maestoso) натякає на: а) прояв в ораторії сонатно-сифонічного принципу розвитку, який створює фор-

му другого плану. Формою першого плану можна вважати сюїту, що передбачає об'єднання частин за принципом темпового і жанрового контрасту; б) принцип триєдності, який полягає у збігові світлих тонів і образів I-VI частин, де VI ч. є репризою у тематичному, образному і тональному плані.

3. Музично-драматургічний принцип — дія закону наскрізного лейтмотивного току.

4. Дія законів і принципів жанрів літопису, повісті, легенди.

Таким чином, незважаючи на те, що сюжет ораторії завершується подіями XII століття, її музична програма увібрала накопичення усіх наступних століть (це одна з особливостей роботи будь-якого сучасного художника з історичним матеріалом). Вписаний до національного контексту, твір Лесі Дичко викликає багаті асоціації з багатовіковою хоровою і оперною культурою, бо вітчизняне мистецтво давно і успішно виконує місію «відродження» та інтерпретації минулих епох.

У Висновках відзначено стійку систему ознак епічної традиції, яка стала неодмінним атрибутом у музичному втіленні далекого минулого і використовувалась Лесею Дичко у двох проаналізованих творах:

1) присутність традиційних героїв: літописець, князі, оповідачі, плакальниці, слов'яни, козаки, дівчата, парубки;

2) сюжетні мотиви: захист вітчизни, оплакування і величання героїв, обрядові ігри;

3) традиційна жанровість: звернення до інтонаційного фонду (билина, архаїко-ритуальні поспівки, знаменний спів, дзвонівість);

4) архітектоніка-рефренність (у музичному і поетичному ряді), симетрія;

5) типові прояви розповідності, з чим пов'язана присутність оповідачів, літописця;

б) картинне зіставлення.

Однак, ставлячи свої твори на міцну опору традицій, Леся Дичко, є, образно кажучи, упорядником «нового зводу», привносячи нове, руйнуючи звичний стереотип. Це виявляється:

— у новому, за літописною природою, компонуванні «історичних сторінок» — вільне переміщення історичних зрізів, мо-заїчність, нестрогий «хронологічний час»;

— у розкритті нових історичних фактів, що рідко потрапляють до музично-подієвого ряду (боротьба проти турків, епоха Ігоря Старого, вбивство Аскольда і Дири);

— у новому трактуванні деяких історичних фактів; соціальні фобії, смуті; IV ч. «И нарекоша имя Киев» — порушення загальноприйнятого стереотипу і в неодноразово інтерпретованій події прийняття християнства, що трактується композитором як акт величезного психологічного зламу колективної свідомості як результат — Плач (V ч.);

— у незвичному прочитанні поетичного тексту щедрівки, покладеної на мотив петрівського канту, та історичної пісні;

— у широкому залученні прийомів різних видів мистецтв, що проєктується на музичний ряд: кольорової символіки іконопису, особливостей барочного живопису (парсуна), мистецтва книжкової графіки, геральдики, характерних прийомів літописної поезики (етикетність, канонічність, закони зворотної перспективи, синкретичність), особливостей мовної інтонації давньослов'янської мови, її морфології і фонетики; символіки слів, опори на інші закони літературних жанрів Давньої Русі. Результат — барвисте трактування ладу (явище синопсії, синтестезії), створення загального колориту частин і формування їх структури.

У Висновках наводяться і деякі інші моменти у художній реконструкції історії композитором:

— концепція художнього часу, думки про специфіку створення просторових образів — розуміння історії (Минуле — Теперішнє

— Майбутнє) як Вічності\*;

— піднімання принципу епічного контрасту (зіставлення) до рівня драматичної конфліктності. «піднесене і земне» ніби володіє своїм часом (хронотопом) і конфліктно протиставляється.

Цьому сприяє і порушення епічної розповідності: оповідач не пом'якшує гостроти подій, бо є їх «учасником». Епіку піднесено до рівня трагічного і у Плачі (V ч. ораторії).

Дисертація завершується загальним оглядом тих проблем, які притаманні сучасному етапові історичної науки і культурології — школа «Анналів», праці М.Барга, А.Гулиги, А.Гуревича, Д.Ліхачова, бо діалог з історією, який веде у своїх «історичних опусах» Леся Дичко, сучасне переживання нею далекого минулого і прагнення аутентично втілити його виводить на нову проблему — «Митець як історик», що вимагає самостійної розробки.

Головним орієнтиром нині для історика і митця є сфера нового історичного синтезу, що замикається на антропологічній історії, на пошуку універсуму епохи, що вивчається. І це зрозуміло, оскільки «історія — це досвід самопізнання і спроба зрозуміти себе через медитацію іншого».\*\*

Згідно теми дисертації опубліковані такі роботи:

1. Общая характеристика сюжетной основы и некоторые особенности музыкальной драматургии кантаты «У Києві зорі» українського композитора Леси Дичко — Київ, — 1995. — 49 с. — Деп. в ДНТБ України 12.07.95, № 1809 — УК 95.
2. Общая характеристика сюжетной основы (поэтический ряд) оратории «И нарекоша имя Киев» украинского композитора Леси Дич-

\* «Вечность» — это кольцо, и Будущее в нем совпадает с Прошлым» (К.Бальмонт).

\*\* Одиссей. Человек в истории. Культурно-антропологическая история сегодня. — М.: Наука, 1991. — С.111.

ко» — Київ, 1995. 20 с. — Деп. в ДНТБ України 12.07.95. № 1810 — УК 95.

3. «Одчиняйте двері» (до питання поезики у кантаті № 3 О.Ківи) // Наука і культура: Щорічник. — Київ: Вид-во АН УРСР та тов-ва «Знання» УРСР. 1986 — С. 417.

4. Творчество — вопреки апатии (к вопросу о поэтике современного балета) // Советский балет. — 1991. — № 3. — С.5—9.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 — музыкальное искусство. Национальная музыкальная академия Украины им.П.И.Чайковского, Киев, 1996.

Диссертация посвящена изучению поэтического и музыкального текстов, вопросам поэтики двух хоровых произведений Леси Дычко. В кантате «У Києві зорі» и оратории «И нарекоша имя Киев» композитор, предлагая свою оригинальную версию в реконструкции истории, выступает как бы в роли составителя «нового свода».

Анализ поэтического и музыкального текстов рассматривается с точки зрения закономерностей синтеза искусств, проявление которых в творчестве Леси Дычко составляет основную доминанту стиля композитора. В результате обнаруживается интеграция профессионального и фольклорного искусства: литературы (летопись, легенда, повесть); живописи (иконопись, барокко, книжная графика), театра (ритуальное действо, вертеп), архитектуры.

Сюжетная основа произведений — памятники древнерусской литературы и фольклорные тексты. В работе атрибутируются все фрагменты, положенные в основу оригинального «либретто», проводится их фоносематический анализ (акцентика), выясняется драматургический профиль поэтического ряда. Он, в свою очередь, определяет особенности музыкальной драматургии, специфику трактовки жанра.

Ценность диссертационного исследования состоит в возможности использования ее результатов при изучении творчества Леси

Дычко и украинского хорового искусства в целом. Работа может представить интерес для хоровых коллективов.

Научные исследования и выводы можно применять при разработке проблем «Исторический образ и современность», «Художник и история», в свете новых исторических теорий и методик.

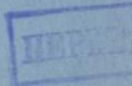
Ключові слова: фоносемантичний аналіз, явище синопсії (синестезії), позамузичні асоціативні контексти, поетика літопису, анафорична роль, ланцюгова композиція, принцип поляризації.

### SUMMARY

The dissertation is devoted to study the poetical and musical texts of two choir pieces of modern Ukrainian composer Lesya Dychko: cantata «U Kyevi zori» (1982) and oratorio «I narekosha imya Kyiv» (1982). The analysis of the poetic and musical texts is carried out from the point of view of regulations of synthesis of arts. As a result it appears the integration of different stratum of art: chronicle, icon art, architecture, theatre, books graphic, barokko art, folk. All this creates the original model of reconstructing the modern art interpretation of old History. This work gives the possibility of using its results for studying Lesya Dychko's creative activity, modern Ukrainian music and chorus' culture. This work is very useful for chorus collectives. The scientific researches and conclusions can be employed for the investigations the problems of: «The history image and contemporary», «The Artist and the History», in the light of new history theories and systems of mentality.

451592

**АВ 34.689**



**МИСТ**