

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
Факультет культури і мистецтв
Кафедра культурології

МУЗИЧНА КУЛЬТУРА УКРАЇНИ ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ ХХІ СТ.
В АНТРОПОЛОГІЧНИХ ВИМІРАХ

Кваліфікаційна робота (проект)
на здобуття ступеня вищої освіти «магістр»

Виконала: здобувачка 2 курсу, 13-211М.
Спеціальності 034 Культурологія
Освітньо-професійної (наукової)
програми Культурологія
Корнішева Тетяна Леонідівна
Керівник: докторка педагогічних наук,
професорка Лимаренко Л. І.
Рецензент: директор Херсонського
обласного центру народної творчості
Капелюшник В. В.

Івано-Франківськ – 2024

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. Теоретичні основи дослідження української музичної культури у контексті культурно-історичної антропології	
1.1. Музична культура як об’єкт антропологічного дослідження: галузі, підходи та методи.....	7
1.2. Антропологічні засади дослідження української художньої культури в історичній проекції	14
1.3. Специфічні особливості етапів розвитку української музичної культури періоду Незалежності	25
РОЗДІЛ 2. Музична культура сучасної України: антропологічний підхід	
2.1. Прояви постмодерного світогляду в українській музичній культурі 1990-х – початку 2000-х років як основа для формування нового типу моделі людини.....	33
2.2. Художній образ людини й світу у творчості композиторів України першої чверті ХХІ ст.....	42
2.3. Модель українства у музично-виконавській практиці 2014 – 2024 років.....	49
ВИСНОВКИ	57
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	60

ВСТУП

Актуальність теми. Часи Незалежності ознаменувалися глибинними змінами українського соціокультурного і художнього простору. Після довгих років панування ідеології тоталітаризму, культурної окупації свідомості нації радянськими наративами спотвореної історії поступово відроджується справжній дух українства як у суспільному житті, так і у художній культурі. Перед українськими митцями відкрилися можливості втілення широкого кола тем, заборонених за часів радянщини, різноманітних експериментів у галузі творчого самовираження, спілкування та обміну досвідом із зарубіжними колегами. Саме тому 1990-і роки у вітчизняному мистецтві ознаменувалися значними зрушення у творчій свідомості митців, часто болючими процесами адаптації до нових умов творчості, сміливим експериментаторством у галузі стилю та художньої комунікації.

Складні й цікаві для дослідників процеси відбувалися за останні тридцять років і у царині української академічної й естрадної музики, в якій вже на початок XXI ст. сформувалися типові ознаки нової світомоделі та моделі людини, що потребують свого системного вивчення на різних рівнях.

Сучасне музичне мистецтво стало важливою складовою культурної дипломатії вказаного періоду. Події двох революцій, російсько-української війни останнього десятиліття, а особливо її активної фази 2022-2024 рр., привернули прискіпливу увагу світу до української нації, а, отже, потребують правдивої презентації українства на міжнародній арені культурної дипломатії. Саме тому актуалізуються проблеми дослідження сучасної української музики в антропологічному контексті, який у кінцевому результаті передбачає усвідомлення змісту музичного мистецтва загалом та окремих творів зокрема, як

відображення світоглядних концепцій нації, її уявлення про світо модель та модель людини.

Антропологічний підхід до вивчення української музики знаходиться лише на початковому етапі свого застосування, проте у низці наукових розвідок вітчизняних культурологів, мистецтвознавців, музикознавців вже марковано такий ракурс дослідження, що дозволяє перейти з рівня суто музикознавчого на рівень антропологічний; розкрити на прикладі окремих артефактів специфіку національної ментальності. У цій площині можна виділити праці О. Верещагіної-Білявської [15], А. Бондаренка [7; 8], О. Голинської [19], Л. Кияновської [24], О. Козаренка [28], О. Найдюк [40; 41], А. Терещенко [51], Ю. Чекана [55] та ін.

Усе вказане вище актуалізує необхідність дослідження на тему **«Музична культура України першої чверті ХХІ ст. в антропологічних вимірах».**

Дослідження проводилося з **метою** визначення специфіки втілення світомоделі та моделі людини в українській музичній культурі першої чверті ХХІ ст. Заявлена мета зумовила постановку наступних **завдань:**

- аналіз підходів та методів до вивчення музичної культури як об'єкту антропологічного дослідження;
- характеристика української художньої культури в історичній проекції у контексті антропологічних засад;
- створення періодизації та характеристика специфічних особливостей етапів розвитку української музичної культури періоду Незалежності;
- характеристика проявів постмодерного світогляду в українській музичній культурі 1990-х – початку 2000-х років;
- виявлення специфіки втілення художнього образу людини й світу в українській музичній творчості першої чверті ХХІ ст.;

- розкриття особливостей моделі українства, створеної музично-виконавською практикою 2014-го – 2024-го років.

Об'єктом дослідження постає музична культура України першої чверті ХХІ ст., а її **предметом** – композиторська та виконавська творчість українських митців указанного періоду в антропологічному контексті, зокрема під кутом втілення у ній образу українства. Застосування у дослідженні антропологічного і соціокультурного підходу зумовило використання герменевтичного, компаративного та семантичного **методів**.

Наукова новизна одержаних результатів дослідження полягає у розкритті нових моделей людини і світопорядку, втілених в українській музиці першої чверті ХХІ ст., що формують у світовій спільноті образ самодостатньої нації з давньою культурою, героїчною історією, перспективою майбутнього. Вперше здійснено спробу аналізу психології українських митців, що потрапили в умови зміни тоталітарного режиму на ідеологію незалежності. Їх творчість стала відображенням духовних пошуків і психологічних травм української інтелігенції останніх десятиліть. У роботі охарактеризовано низку новітніх творів, що розкривають трагедію українського народу під час активної фази російсько-української війни.

Теоретичне значення одержаних результатів. У результаті здійсненого дослідження було визначено особливості української ментальності та національних архетипів, що знайшли своє втілення у музиці; охарактеризовано загальний стан української музики часів Незалежності; виявлено можливості музичної творчості як інструменту культурної дипломатії періоду війни з російською федерацією.

Практичне значення одержаних результатів. Отримані результати дослідження можуть бути використані при викладанні

низки навчальних дисциплін, зокрема «Культурологія», «Антропологія мистецтва», «Музична антропологія», «Теорія культури», «Історія художньої культури», «Філософія культури» та ін.

Апробація дослідження здійснювалася шляхом виступів на наукових конференціях та читаннях міжнародного та всеукраїнського рівнів: IV Міжнародна науково-практична конференція «Феномен культури постглобалізму – контекст військових конфліктів» (Маріупольський державний університет, 22 листопада 2023); I Міжнародна науково-практична конференція «Мистецтво та мистецька освіта в сучасному європейському соціокультурному просторі» (Бердянський державний педагогічний університет, 19-20 квітня 2024); XX Міжнародна науково-практична конференція «Євроінтеграційні процеси в сучасній Україні: освітній і культурно-мистецький вимір» (Рівненський державний гуманітарний університет 21-22 листопада 2024). Всеукраїнська науково-практична конференція молодих учених і студентів «Зарубіжна та українська культура: питання теорії, історії, методики» (Херсонський державний університет, 26 квітня 2024). Основні положення і висновки кваліфікаційної роботи викладено у 2 одноосібних публікаціях у наукових фахових виданнях, затверджених МОН України.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, шістьох підрозділів, висновків, списку використаних джерел із 63 найменувань.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ У КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНО- ІСТОРИЧНОЇ АНТРОПОЛОГІЇ

1.1. **Музична культура як об'єкт антропологічного дослідження: галузі, підходи та методи**

Дослідження у галузі музичної культури потребують інтердисциплінарного підходу, завдяки якому можна збагнути феномени музичної творчості, музичної комунікації, музичного виконавства та музичної освіти. Саме таким постає антропологічний підхід, що в останні десятиріччя широко застосовують при вивченні різних феноменів музичної культури.

Антропологічний підхід у дослідженні як музичної культури загалом, так і її окремих явищ, дозволяє усвідомити процеси її становлення й розвитку як складової духовної культури людства шляхом осягнення музичних текстів та змісту й форм музичної комунікації. У центрі музичної антропології постає людина в усіх її творчих проявах – композитора, виконавця, слухача, менеджера тощо, яка у процесі духовної творчості створює, інтерпретує, сприймає та усвідомлює зміст музичного твору.

Об'єктом антропологічних досліджень явища музичної культури стали лише на початку ХХ ст. у процесі становлення самої антропології як галузі наукового знання, що досліджує усі сторони діяльності людини від її походження, історичного розвитку до сучасного існування у природному (натуральному) і культурному (штучному) середовищах. Саме тому антропологічний підхід стає важливим як при дослідженні культурних явищ, так і у процесі підготовки фахівців у тих галузях діяльності, що вимагають універсальної освіти та широти кругозору.

Зокрема, такими фахівцями постають і діячі музичного мистецтва – композитори, виконавці, педагоги, арт-менеджери та продюсери. Специфіка їх професії полягає у тому, що вони у своїй діяльності через музику інтегрують і транслиують загальнокультурні та загальнолюдські цінності. Отже, й вивчення феноменів музичної культури потребує антропологізації, тобто усвідомлення через феномен людини ключових проблем буття.

Антропологічний підхід до вивчення музичної культури базується на міждисциплінарності, тобто актуалізації та узагальненні знань з різних галузей наук, зокрема гуманітарних, поміж яких варто виділити історію людства та історію музики, філософію, естетику, культурологію, музичну психологію та ін. Погляд на музичну культуру з позицій антропології демонструє її філософське розуміння, коли зміна стильових епох, жанрової системи, виконавських традицій, способів художньої комунікації усвідомлюється наслідком особливостей буття усього суспільства, національних культур чи окремих їх представників.

На міждисциплінарність антропологічного підходу при вивченні музики вказує і Л. Кияновська, яка констатує «...зближення аналітичної і синтетичної бази різних гуманітарних дисциплін, чи, точніше сказати, плідної взаємодії різних галузей знання про дух» [24, с. 231]. У цій взаємодії львівська музикознавиця вказує на особливе місце науки про музику, «...не тільки через свою давню «гонорову» приналежність до *septem artes liberales* – семи вільних наук, в яких об'єднувалась у квадрії з геометрією, астрономією і арифметикою, не тільки через містичні властивості, які в ній відкривали, починаючи з давніх цивілізацій, але й завдяки численним філософським вченням, в яких музика виступає одним із центральних об'єктів моделювання універсуму та інструментів пізнання істини: від Платона до Гадамера» [там само]. З цього твердження можемо зробити висновок про необхідність дослідження музики саме як об'єкту моделювання світопорядку та втілення у ній

уявлень про світо модель і модель людини, типових для певного типу історичної та національної культури.

У межах дослідження музичної культури антропологічний підхід може охоплювати різні галузі, поміж яких виділяємо наступні:

- контекст музичного феномену (об'єктивні та суб'єктивні причини й умови створення і виконання музики);
- зміст музичного тексту;
- музична комунікація;
- сприйняття музики одного народу ним самим та представниками інших культур.

Музична культура у контексті антропологічного дослідження передбачає такий підхід до аналізу її феноменів, який дозволяє вивчати проблеми її становлення й розвитку на декількох рівнях – філософсько-культурологічному, мистецтвознавчому та творчо-практичному. За такого підходу можна розкрити природу й сутність музичного мистецтва як антропологічного явища культури. Задля цього необхідно виявити взаємозв'язки трьох стабільних елементів музичної антропології:

- 1) музичного тексту як головного «документу» із зафіксованим змістом;
- 2) духовної культури певного історичного періоду і національного типу;
- 3) власне людини, яка музикує у різний спосіб та постає у ролі автора (композитора), інтерпретатора (виконавця), слухача (реципієнта), менеджера (продюсера).

Авторка роботи погоджується з думкою Г. Ніколаї та Б. Наньнань про те, що власне музичну антропологію «...часто трактують у контексті зв'язків з етнологією і музикологією, а особливо – із фольклористикою» [42, с. 82]. Г. Ніколаї та Б. Наньнань також наголошують, «...що використання антропологічного підходу дозволяє трактувати музику як універсальну, видоспецифічну людську систему символічної

комунікації» та вказують на появу у пошуковому полі української науки нової дисципліни – мистецької антропології, яка тісно пов'язана з іншими гілками антропології [там само].

Л. Кияновська, розмірковуючи про переваги антропологічного підходу до вивчення артефактів, робить слушне зауваження про те, що «...більшість дослідників постулюють цивілізаційний і соціокультурний досвід людини і людства як первинну передумову еволюції музики» [24, с. 232]. Її міркування підтверджують тезу про зв'язок музичної антропології з етнологією.

Саме у межах етнології і зароджувався антропологічний підхід до вивчення музики у працях А. Мерріама [62] та Дж. Блекінга [60]. У результаті власних польових досліджень способу життя і проявів у ньому музикування американських індіанців і африканських народів (зокрема, Конго) у роботі «Антропологія музики» А. Мерріам запропонував розглядати антропологію музики на основі опозиції «музика – культура». Відштовхуючись від усвідомлення специфіки музики як втілення світогляду у культурах цих етносів, дослідник створює тристоронню модель вивчення «музики в культурі», досліджуючи й аналізуючи: 1) концептуалізації про музику; 2) поведінку по відношенню до музики; 3) власне звуки музики. Свій підхід до аналізу музики А. Мерріам назвав методом «зняття відбитків пальців» музичної продукції певної культури [62, с. 5]. Функція музики у давніх культурах, за твердженням американського дослідника, слугувати людині засобом спілкування і комунікації за допомогою системи символів. Проте, і в сучасному суспільстві роль музики як інструменту комунікації є надзвичайно важливою.

За межі етномузикології антропологічний підхід вийшов дещо пізніше, залишивши їй вивчення давніх музичних традицій різних народів та сфокусувавши науковий інтерес на соціологічних та історико-культурологічних аспектах музики. Закономірним постає усвідомлення

музичної культури наслідком суспільно-історичної еволюції. «Таким чином актуалізуються міждисциплінарні гуманітарні дослідження, зокрема музична соціологія, що однією з сутнісних проблем ставить дослідження спільних закономірностей у прогресі суспільного укладу і змінах системи музичної виразності» [24, с. 232]. Вже класичним прикладом усвідомлення безпосереднього взаємозв'язку певного суспільного устрою і музики, що створена його представниками, стали слова О. Потебні: «...є тісний зв'язок між долями музики, з одного боку, і всіх явищ суспільного життя, з другого. Хибний музичний розвиток чи повна відсутність музики в житті особи або частини народу (весь народ без музики немислимий) є хвороба свідомості, яка з необхідністю знайде свій вираз і багато в чому іншому» [44, с. 58]. Видатний український філософ і мовознавець вважав за необхідне збирати факти й докази цього взаємозв'язку, в якості прикладу вказуючи на взаємозалежність моральної деградації суспільства з процесами регресу й занепаду у другій половині XIX ст. певних жанрів фольклору, зокрема солдатської і міської пісні [там само].

На основі аналізу тексту монографії сучасного німецького дослідника М. Доберштайна «Музика і людина» Л. Кияновська окреслює основні музично-антропологічні характеристики, які автор роботи буде враховувати при здійсненні власного дослідження. Українська дослідниця поміж усіх характеристик вказує на три головних. Першою музично-антропологічною характеристикою, за М. Доберштайном, є так звані «рамки» (нім. *Umfang*), в яких відбувається зміна музичних систем. Вони знаходяться у безпосередній залежності від соціокультурного середовища» [24, с. 232]. Отже, згідно цього твердження музика в усіх її проявах не може бути автономною сутністю, адже вона віддзеркалює ментальні принципи і цінності певного типу культури. Другою музично-антропологічною характеристикою є глибинна співзвучність людини й усього людства з

музикою. Розуміємо це твердження як вказану вище кореляцію музики з культурою загалом. Третя характеристика впливає з антропоцентричного твердження про людину як міру усіх речей, з якого можна зробити умовивід, що сама людина постає мірою всіх музичних явищ» [там само].

Отже, головною перевагою антропологічного підходу до вивчення музичної культури є не просто високий рівень міждисциплінарної інтеграції, а рівень синергетичний, який дозволяє усвідомити окремі музичні феномени у контексті складної системи, що постійно модифікується. На синергетичному рівні дослідники, зокрема й у галузі музичної культури, здатні глибоко усвідомити специфіку музично-еволюційних процесів. На особливості синергетичного рівня досліджень вказує С. Гончаренко, окреслюючи мету синергетики як «...пізнання загальних принципів самоорганізації систем різної природи – від фізичних до соціальних, аби лише вони мали такі властивості, як відкритість, нелінійність, нерівноважність, здатність підсилювати випадкові флуктуації» [20, с. 420]. Також синергетичний рівень дозволяє охопити постійні переходи музичної культури як системи від стабільності до мобільності і навпаки. Нестабільність будь-якої системи завжди приводить до хаосу, прикладом чого слугують численні процеси у мистецтві доби модернізму. Тут можемо вказати і на абстрактний живопис, і на поетичний дадаїзм, і на атональність у музиці, що стали наслідками руйнівних процесів у суспільному житті Європи першої чверті ХХ століття.

Антропологічний підхід до вивчення музичної культури, який дозволяє усвідомити її процеси на синергетичному рівні потребує використання низки загальнонаукових і вузькоспеціальних методів. Першим з них виділяємо *герменевтичний метод*, який передбачає розуміння смислу музичних текстів. Його використання є особливо доцільним при аналізі творів сучасної музики. Одним із ракурсів цієї

роботи є усвідомлення змісту музики сучасних українських композиторів, що є необхідним для розуміння представленої у ній світомоделі та моделі людини. Значну допомогу у розумінні смислів своїх творів надають самі композитори, які досить часто у словесній формі пояснюють свій творчий задум, що спрощує і роботу виконавця-інтерпретатора, і слухацьку діяльність. У такому випадку найяскравіше розкривається інтенціональність авторської свідомості. Варто також зазначити, що на сьогодні вже закріпилася стійка практика «втручання» композитора у створення виконавської інтерпретації, коли він безпосередньо залучений у репетиційний процес, а також до акції щодо промоутерства музичної продукції. Отже, використання герменевтичного методу при вивченні окремих музичних творів є необхідним не лише для розуміння їх змісту, але й для створення виконавської інтерпретації та реклами музичних творів серед потенційних слухачів.

Окрім герменевтичного методу, спрямованого на виявлення смислів музики, антропологічний підхід до вивчення музичної культури потребує використання *компаративного методу*. У результаті порівняльного аналізу окремих творів схожої тематики, виконавських інтерпретацій одного музичного твору можна встановити риси спільності й відмінності у композиторській та виконавській творчості українських митців, здійснити їх систематизацію та класифікацію.

Антропологічний підхід до вивчення музичної культури доповнюється застосуванням підходу *соціокультурного*. Його специфіка полягає у розумінні окремих музичних феноменів у контексті розмаїття української національної культури. При застосуванні соціокультурного підходу суспільство України постає самобутнім й неповторним, в якому тісно переплітаються традиції різних етносів. Так, у музичній культурі України періоду незалежності етнічна тема стає однією з важливих і таких, що потребує розуміння й емпатії.

За умов використання соціокультурного підходу при вивченні окремих музичних творів та їх виконавських інтерпретацій можна усвідомити, яким чином митець втілює свою модель людини у контексті певного суспільства та його розуміння характеру самої культури і соціокультурного процесу. Соціокультурний підхід у поєднанні з *методом цілісного аналізу* дозволяє зрозуміти зміст музичного твору в певному соціокультурному контексті.

Також безпосередньо при вивченні музичних текстів, зафіксованих у формі окремих музичних творів, доцільним є використання *семантичного методу*, який звертається до аналізу інтонаційного наповнення музики у контексті втілення її змісту. Семантичний метод дозволяє усвідомити інтонаційний образ світу, закарбований у музиці.

Отже, для розуміння музичної культури як об'єкта антропологічного дослідження важливим є усвідомлення багатогалузевої специфіки, що дозволяє вивчити її у різноманітних контекстах, поміж яких виділяємо контексти музичного феномену, змісту музичного тексту, музичної комунікації та сприйняття музики. Поєднання антропологічного та соціокультурного підходу із застосуванням низки загальнонаукових і вузькоспеціальних методів дозволяє усвідомити особливості композиторської та виконавської творчості українських митців першої чверті ХХІ ст.

1.2. Антропологічні засади дослідження української художньої культури в історичній проекції

Антропологічні засади дослідження української художньої культури як феномену світової культури дозволяють прийти до усвідомлення специфіки процесів, у результаті яких окремі артефакти

втілюють картину світу та образ людини, притаманні певній національній культурі. Формуючи антропологічний погляд на вітчизняну культуру загалом, відштовхуємося від тези про те, що «... всебічне осмислення антропологічних явищ і процесів дає змогу узагальнити: а) джерела і умови виникнення, осмислення, розвитку і функціонування соціально-антропологічних явищ і процесів; б) вплив цих феноменів на поведінку і вчинки людей; в) виявлення закономірностей функціонування соціально-антропологічних явищ і процесів, які впливають на формування цілісної особистості; г) всебічне вивчення соціально-антропологічних характеристик особистості і своєрідність її соціалізації у різних соціальних спільнотах і при різноманітних умовах» [16, с. 169-170]. Усі вказані положення знаходять своє пряме або опосередковане вираження в артефактах, зокрема й у музичних, і потребують осмислення та інтерпретації.

Уявлення про модель людини і світо модель згенеровано у зразках художньої культури, народної та професійної, у вигляді своєрідного *художньо-генетичного коду*, визначення якого потребує розшифрування і витлумачення. Поняття художньо-генетичного коду авторка роботи висуває на основі уявлення про генетичний код нації, яке сьогодні є надзвичайно популярним. Генетичним кодом українців називають і мову, і вишиванку, і хустку, і, навіть, незламність у боротьбі. По аналогії з генетичним кодом нації, який закладений на глибинному психологічному рівні, постійно відображається у багатьох аспектах життя представників нації та втілює її головні аксіологічні принципи, художньо-генетичний код представлений у мистецьких зразках і через засоби художньої виразності моделює спосіб світобачення митця та його систему цінностей. Сам митець – колективний чи індивідуальний – віддзеркалює у своїх творах світо модель, що побутує у суспільному середовищі певного народу і певної історичної доби. Проте, як і в генетичному коді, ці уявлення є сталими, маломобільними та в

історичній проекції змінюються дуже повільно під впливом значних суспільних та культурних подій, соціальних катастроф і вибухів, революцій чи інших потрясінь. Загалом, художньо-генетичний код втілює національний менталітет і базується на національних архетипах, тому у текстах художньої культури варто шукати втілення архетипів національного менталітету.

Під менталітетом розуміємо «...сукупність соціально-психологічних настанов, автоматизмів і навичок свідомості, які формують способи бачення світу й уявлення людей, що належать до тої або іншої культурної спільноти» [6, с. 80]. Дослідження особливостей менталітету певної нації надає відповіді на низку питань щодо розуміння процесів минулого, усвідомлення подій теперішнього та прогнозу на розвиток у майбутньому. Повільна зміна менталітету дозволяє йому закарбуватися у зразках художньої культури, зокрема літературі, образотворчому мистецтві, музиці та в емоційній формі комунікувати з сучасниками і нащадками. Особистість, соціалізована у певній національній культурі, всотує головні її архетипи, тому її особиста ментальність втілює менталітет нації, вкоренившись у підсвідомих глибинах її психіки.

Для усвідомлення особливостей втілення українського менталітету у художній культурі в історичній проекції необхідно виявити головні чинники, що вплинули на його формування. В якості провідних Ю. Мединська виділяє п'ять чинників [35]. Першим вона вважає геокультурний чинник. Географічне розташування українським земель на перетині шляхів між Заходом і Сходом зумовило так звану «двоїстість української ментальності», що проявляється у поєднанні акцентованого індивідуалізму західного зразка та схильності до чуттєвості, емоційності та певного містицизму, що стало наслідком впливу культури Сходу. Другим чинником є синхронний вплив землеробських і козацьких традицій, що утворюють два основних

історичних пласти традиційно-побутової культури. Третім і четвертим чинниками формування українського менталітету Ю. Мединська виділяє чинники політичні – багатовікова відсутність української національної держави та тривала роз'єднаність українських земель. За тривалої відсутності держави хлібороб, як один з головних рушіїв культурного розвитку, не відчував себе вільним господарем і був змушений йти на компроміс з політичними обставинами, постійно пристосовуватися до них. Цей чинник породив такі риси українства як терпимість, схильність до компромісу, стихійний анархізм, небажання брати на себе відповідальність, слабкий рівень здорових амбіцій. Відсутність прагнення до національної єдності, соборності, як одна з рис національного менталітету, стала наслідком постійного впливу інонаціональних культур держав, у межах яких у різний час знаходилися українські землі (російська та Австро-Угорська імперії, Румунія, Чехословаччина, Польща та ін.).

П'ятим вагомим чинником впливу на менталітет українців Ю. Мединська вважає «радянщину», що проявилася у громадянській пасивності, проте і в прагненні до імітації активної діяльності, почутті меншовартості. Зворотною стороною впливу «радянської» ментальності стала невмотивована амбіційність і навіть хамство. Патерналістська свідомість, бажання перекласти вирішення власних проблем на владу, безпорадність та постійне очікування на допомогу ззовні також стали негативним наслідком впливу «радянщини» [35]. Події російсько-української війни, з одного боку, лише підкреслили наявність цих проявів «радянської» ментальності, а з іншого – стали стимулом для їх подолання.

У менталітеті українців панує ідея цілісності як Універсуму, що, за твердженням С. Кримського, проявляє себе у тріаді Дім – Поле – Храм. Під Домом розуміємо святе докільля людини, що утворює нішу в Універсумі; під Полем – життєвий простір людини, в якому вони здатна

розвиватися; а під Храмом – сакральні цінності нації [31, с. 274]. Ця тріада знаходить свій вияв і в архетипах, які є осердям національного менталітету. Дослідники витлумачують архетипи як вроджені психічні структури, що символізують зміст і цінності культури. Загалом, аналізуючи український менталітет, дослідники в якості провідних виділяють такі архетипи: перевага цінності минулого над майбутнім; Землі; Матері; Серця; особистої свободи; обрядовості. Кожен із цих архетипів знайшов своє відображення у феноменах художньої культури нації, зокрема й у музиці.

Архетип домінування цінності минулого над майбутнім призводить до ідеалізації та навіть міфологізації минульщини. Одним із яскравих прикладів міфологізації минулого можна вважати наявність у художньо-генетичному коді легенд про українське козацтво, міфологізованого образу його представників, які часто постають ідеальними борцями за віру, свободу й державність. Прикладом можуть слугувати і думи, і образи козацтва в операх С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» та М. Лисенка «Тарас Бульба».

Проте, саме цей архетип провокує нетолерантність та нетерпимість українців до суспільних змін, адже минуле у ньому завжди ідеалізоване, а майбутнє не визначене. Також домінування у свідомості українців цінності минулого над майбутнім часто призводить до поганої орієнтації у подіях теперішніх.

Архетипи Землі і Матері в українському менталітеті є тісно пов'язаними. Рідна земля вже символізує образ України-Матері, адже сама культура є від початку хліборобською. Тому й у національному епосі часто присутній образ поля як материнського народження усього суцього, як простору життя, очікування врожаю як забезпечення цього життя. М. Міщенко також вказує на те, що здавна українці вважали, що саме земля забезпечує, зберігає і передає наступним поколінням українців силу і славу предків [39]. Образ рідної землі постає одним із

найголовніших сенсів ще у «Слові о полку Ігоревім» та у повісті «Земля» О. Кобилянської, фільмі «Земля» О. Довженка, серії фотографій Б. Михайлова «У землі». Образ Землі в українській культурі часто асоціюється з образом Матері як найсвятішого символу нації. Загальновідомі слова І. Франка «Земле моя, всеплодющая мати, / Сили, що в твоїй живе глибині, / Краплю, щоб в бою сильніше стояти, / Дай і мені!» демонструють усю глибину розуміння народом своїх зв'язків із рідною землею. Також варто зазначити, що культ Богородиці, що був поширений серед козацтва, є втіленням архетипу Матері, яку треба боронити від ворогів. Дієвість архетипів Землі та Матері спонукає українців до захисту своєї землі.

Архетип особистої свободи в українській культурі тісно пов'язаний з архетипом Серця. Саме бажання свободи самовиявлення спонукає українців до вчинків під впливом сердечних порухів. З одного боку, ці архетипи надають нації віри у власні сили, а з іншого – провокують до анархізму й бунту, ослаблюють бажання єднатись у критичних і загрозливих для держави обставинах. Домінуванням архетипів особистої свободи і Серця можна пояснити й часте небажання українців аналізувати політичну ситуацію, відмежовування від соціальних проблем тощо.

Під архетипом обрядовості розуміємо орієнтацію на традиції в усіх галузях культури. Домінування цього архетипу має як позитивні, так і негативні прояви. З позитивних проявів відмічаємо дбайливе ставлення до здобутків минулого, а з негативних – брак творчої ініціативи, бажання знаходитися у межах сталого, звиклого та комфортного, безпідставна віра у прикмети та звичаєві настанови.

Архетипи Землі та обрядовості яскраво втілені у постановці співочої вистави «Земля-Пісня» львівського театру «Слово і Голос» режисерки, актриси та співачки, лауреатки Державної премії імені Тараса Шевченка, заслуженої артистки України Наталки Половинки.

Двадцять найдавніших традиційних пісень, зібраних Наталкою Половинкою на Поділлі, Поліссі, Полтавщині, Кропивниччині, Галичині, що виконуються у виставі, вже самі слугують художнім втіленням згаданих архетипів, адже розкривають основні світоглядні принципи української нації.

Архетипи Землі, Матері, Серця та обрядовості закладені у художньо-генетичному коді заходів мистецького проєкту «Ковчег Україна». Яскравим прикладом може слугувати організований до 30-ї річниці Незалежності концерт «Ковчег Україна: десять століть української музики», де прозвучали понад 35 пісень (в автентичному виконанні та в сучасних обробках) усіх періодів історії українського народу.

Маркуємо необхідність усвідомлення архетипів, адже вони формують стереотипи поведінки нації та емоційно-чуттєві реакції її представників, що безпосередньо відображаються в артефактах.

У ґрунтовному дослідженні «Антропологічний код української культури і цивілізації» проаналізовано його зміст і функції на різних етапах історичного процесу України – від часу міфологічного мислення до сучасності [2; 3]. Спираючись на висновки цієї праці, охарактеризуємо світо модель і модель людини у праукраїнській та українській культурі різних періодів. Так, на етапі панування міфологічного мислення, за твердженням авторів дослідження, можна констатувати думки про «...системність, співрозмірність, взаємодійність і взаємозв'язок функціонування світобудови; про спільність і взаємодію духу і матерії як різних проявів певною субстанції; про єдність світу в різноманітті як прояв цієї єдності, пов'язаного з деякою основною суттю речей, що виступає в язичництві під образом духу-матерії, який у незліченних своїх варіаціях оживляє уся Світобудова – від грубої матерії каменів до вищого світу богів» [2, с. 163].

На основі аналізу праукраїнських міфів зроблено висновок про те, що у часи язичництва «...існували органічні відносини образів, що відтворювали різні рівні єдиної Світобудови, без протиставлення і жорсткого відокремлення злого начала. Зло трактувалося тільки як відносне порушення первинного порядку і гармонії. Виникнення дуалістичних космогонічних міфів стало наслідком впливу християнської церковної традиції, внаслідок чого вони, по суті, і сформувалися. Така позиція може бути оцінена як досить достовірна, відтворююча особливість стародавнього мислення» [2, с. 167]. Саме у міфологічному мисленні зароджуються й майбутні національні архетипи. Людина у міфологічній системі координат, на думку дослідників, вже мала уявлення про час та його циклічність і сприймала себе як таку, що володіє духовною субстанцією.

Християнство принесло у культуру України-Руси концепцію теоцентризму та усвідомлення людини, що знаходиться між двома світами – земним і небесним, короткотривалим життям фізичного тіла і вічним життям душі. І світ земний бачиться тепер як арена безперервного протистояння матерії і духу. Водночас, християнство дало потужний поштовх для розвитку художньої культури – літератури, зодчества, іконопису, музики.

На основі аналізу літературних джерел часів України-Руси, автори «Антропологічного коду української культури і цивілізації» стверджують про формування у тогочасному світогляді нового типу людини, яка вже отримує риси, притаманні українській нації. Вони звертають увагу на те, що в «Ізборнику 1076 року» людину не називають «рабом Божим», а її добродетельність вбачають не у молитвах, а у справах повсякденного життя. «...смирена людина шукає волю Божу і прагне її виконати. Це головна її характеристика. В цьому виражається теоцентричність свідомості і реалізується принцип синергії (тобто взаємоспрямованості волі Бога і волі людини), що визначає всі сторони і

всі рівні її життя» [2, с. 197]. Прикладом такої людини постає Володимир Мономах, в образі якого «...проглядається основний принцип, або «модель» поведінки, що виражає принцип синергії, установку людини на уподібнення Першообразу – Христу – як абсолютному ідеалу і цінності» [Там само].

Остання чверть XV–XVII ст., що пройшла під гаслами ідей Відродження, Реформації і Контрреформації, принесла зміни у світогляд українства, в якому інтенсивно розвиваються ідеї ренесансного гуманізму. Антропоцентризм як світоглядна концепція формує нове уявлення про модель людини, яка сприймає себе Творцем й відстоює своє право на індивідуальність. Саме у цей час в українському іконописі стверджується поняття авторства. У XVI ст. в українській музиці з'являється ім'я першого професійного композитора і музичного теоретика Миколи Дилецького (1630-1690 рр.), автора знаменитої «Граматики мусикійської».

У свідомості українців історія перестає бути реалізацією наперед визначеного Божественного плану, а стає наслідком їх власної діяльності. Поява у багатьох українських містах національно-релігійних громадських організацій – братств – стала свідченням усвідомлення українцями своєї ролі в історичному поступі. Водночас, втрата українським народом конфесійної єдності і дія архетипів Серця та особистої свободи призвели й до загострення соціальних і національних суперечностей та низки трагічних подій в історії України, на тлі яких і «...відбувався інтенсивний процес становлення української етнічної ідентичності, її антропологічної соціокультурної цілісності» [2, с. 328]. Віддзеркаленням цього процесу стає козацький фольклор, зокрема й думи, в яких постає образ козака – захисника православної віри та рідної землі.

На час Просвітництва, тобто другої половини XVII – XVIII ст., козацтво в Україні ще було важливим елементом її соціального,

політичного і культурного життя. І саме козацьке середовище було осередком закріплення провідних національних архетипів. Загалом, «... козацтво виступало як творець матеріальних і духовних цінностей, формувало передову верству державників» [2, с. 348]. Це твердження вважаємо важливим тому, що саме тема козацтва стає однією з провідних не лише в українському фольклорі, але й у професійному мистецтві наступних історичних періодів. Такий інтерес у мистецтві до теми козацтва є цілковито обґрунтованим, адже, як стверджує дослідник козаччини Т. Чухліб, саме з другої половини XVII ст. відбувається початковий процес творення ранньомодерної української нації [58, с. 348]. Національним образом новочасної особистості, що втілює результати цього процесу творення ранньомодерної української нації, можна вважати постать Григорія Сковороди (1722-1794 рр.), чия багатогранна творчість віддзеркалює духовні пошуки тогочасного прогресивного українства. Знаменита «філософія серця» вітчизняного Сократа сповідує моральну чистоту людини, покликаної на шлях доброчесності. Чи не тим самим духом просякнуті духовні концерти його молодших сучасників Максима Березовського (1745-1777 рр.), Дмитра Бортнянського (1751-1825 рр.) та Артемія Веделя (1767-1808 рр.), головним образом яких є не стільки Бог, скільки людина, що прагне збагнути Його Велич та через катарсис здійснити глибоке очищення власної душі?

У часі нинішньої російсько-української війни тема козацтва знову набуває актуальності, адже ідея захисту рідної землі та державності має глибоке історичне коріння. Також можемо припустити, що з нового тисячоліття активно формується вже постмодерний образ українства.

Час «весни народів», як справедливо називають добу XIX ст., став періодом формування головних принципів української професійної композиторської школи, що протікав на тлі активного процесу націєтворення. «Під впливом Просвітництва і національного

пробудження українська людина виходила зі «стану неповноліття», поступово усвідомлювала себе, свої можливості, спираючись на власний досвід, розум, критичне мислення і здобуті знання. Однак унаслідок конкретно-історичних обставин розвиток особистості, формування нового ідеалу людини, як і процес українського націотворення виявилися суперечливими, оскільки «винаходи» індивідуума і нації відбувалися у неприродних умовах чужих держав, а його осмислення перебувало в руках панівних націй, мало кон'юнктурний, упереджений, а часом і міфотворчий характер» [3, с. 6]. Рамки кваліфікаційної роботи не дозволяють у всій повноті охарактеризувати особливості концепції світу і людини української культури ХІХ – початку ХХ ст., коли в українській художній культурі постає оновлений образ народу. Романтичний міф українства, безперечно, створений образами Тараса Шевченка. Ідея самобутньої особистості з багатим внутрішнім світом, притаманна романтизму, поєднується в українській культурі з ідеєю цінності фольклору, необхідності його вивчення і впровадження у мистецтво. Професійна композиторська школа формується у руслі фольклоризму, прикладом чого може слугувати творчість Семена Гулака-Артемівського (1813-1873 рр.) та, звичайно, Миколи Лисенка (1842-1912 рр.). Діалектичність мислення, притаманна романтичній концепції людини, знаходить своє втілення і в образах першої національної музичної драми – опері М. Лисенка «Тарас Бульба».

Варто зазначити, що українська музика ХІХ ст. розвивалася, найчастіше, у межах національного театру, в якому в цей час було сформовано так званий «золотий фонд» його репертуару, представлений п'єсами М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого та ін.

Чи не найскладнішим постає визначення світомоделі і моделі людини в українській культурі ХХ ст., позначеного низкою антропологічних криз, спричинених двома світовими війнами, суспільними переворотами, спробами побудови незалежної держави,

знаходженням українського народу в окупації тоталітарним радянським режимом. У результаті усіх вказаних трагічних подій вже у другій половині ХХ ст. було сформовано модель *homosoveticus*, світогляд якої утворює низка нових міфів про ідеальний соціалістичний устрій, в якому може самореалізуватися кожен громадянин; про зовнішніх і внутрішніх ворогів, що прагнуть зруйнувати підвалини цього «справедливого» устрою; про ворожість усього буржуазного, «чужого», включно з правилами поведінки й одягом; про загрозу інакомислення та ін. Знаходження під тиском окупаційного режиму привело до денационалізації та русифікації усієї української культури, в якій прояви національного залишилися на рівні поверхневої маніпуляції фольклором, що отримало назву «шароварщини». Це стало свідченням глибокої антропологічної кризи нації, результати якої з усією гостротою проявилися з отриманням у 1991 році Незалежності.

1.3. Специфічні особливості етапів розвитку української музичної культури періоду Незалежності

Спробі періодизації етапів розвитку української музичної культури періоду національної Незалежності, на думку авторки кваліфікаційної роботи, повинен передувати стислий аналіз соціокультурної ситуації 1960-1980-х років, адже саме у цей час сформувалося покоління музикантів, що знаходилися на етапі своєї творчої зрілості у 1990-і роки і, у значній мірі, створили образ музики незалежної України. Звичайно, першочергово відмічаємо рух «шестидесятників», представники якого, на нашу думку, прагнули не стільки кардинальної перебудови суспільства, скільки осмислення помилок радянського соціалізму. Тобто, поза бажанням самих

«шестидесятників», в їх свідомості продовжують панувати ідеї моделі *homosoveticus*, хоча й сильно модернізовані.

1970-і роки, названі істориками часами «брежнєвського застою», характеризуються зосередженням митців, які працювали у рідній так званого соцреалізму, на зануренні в історичні рефлексії (можемо пояснити це офіційною політикою підготовки чергових ювілеїв так званих «Великої жовтневої революції» та «перемоги СРСР у Великій Вітчизняній війні»), а митців-новаторів – спробою «примирити» свої пошуки з тоталітарною ідеологією задля виживання власної творчості. І лише з початком «перебудови Горбачова» українська музика поступово починає узгоджувати свій розвиток із світовими музичними процесами, наздоганяючи європейський музичний авангард на національному ґрунті.

Саме у 1960-і роки поміж українських композиторів виділяються постаті «трьох С (ССС)», що стали ключовими у формуванні образу української музики першого десятиліття Незалежності – Валентин Сильвестров (нар. 1937 р.), Мирослав Скорик (1938-2020 рр.) та Євген Станкович (нар. 1942 р.). На час 1960-х рр. припадає період їх творчого становлення. З одного боку, усі вони прагнули втечі від соцреалізму, що панував в усіх галузях художньої культури того часу, а з іншого – саме цей соцреалізм як художній світогляд поза бажанням самих митців часто «відсвічував» у реалізації їх зовні сміливих та експериментаторських задумів. Загалом, концепція *homosoveticus* вже пустила міцне коріння у свідомості українських митців і позбавитися її надалі було досить складно. Проте, у музиці М. Скорика вказаного періоду, окрім впливів ніби нейтральних до ідеологічних догм тоталітарної системи неоромантизму і неокласицизму, яскраво проявляються елементи джазу, але найбільше – принципи неофольклоризму, який відкриває самобутню мелодику карпатського фольклору. Його музика до знаменитої кінострічки С. Параджанова «Тіні забутих предків» (1964 р.), що

принесла молодому композитору перше велике визнання, розкриває всі грані колоритного гуцульського фольклору та практично стає самостійною дійовою особою у фільмі. Згодом композитор скомпонував з цієї кіномузики оркестрову сюїту «Гуцульський триптих». Та навіть знаменита «Мелодія» М. Скорика (створена вже 1981 р.), що у світі стала символом української нації, певною мірою позначена печаткою соцреалізму, адже народилася з музичної ілюстрації до фільму режисера В. Денисенка «Високий перевал». У кінострічці, у дусі радянської ідеології, подано історію галицької родини, члени якої опинилися після Другої світової війни по різні сторони боротьби українців за свою державність. Сама ж музика була покликана втілити ментальну трагедію цієї роз'єднаності та висловити те, що неможливо вербалізувати.

Ще за часів «совєтів» М. Скорик був достатньо «обласканим» офіційною владою (заслужений діяч мистецтв УРСР, 1969 р.; лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка та Республіканської премії імені Миколи Островського, 1968 р.), що свідчить про його світоглядний конформізм. Всі новації у галузі музично-виражальних засобів у його музиці, загалом, не суперечили принципам офіційної ідеології¹. Звичайно, отримання Україною незалежності у 1991 р. для вже сформованого митця потребувало суттєвого переосмислення спрямованості своєї творчості, пошуку нових ідей та образів, що, вочевидь, було травматичним.

Творча постать Євгена Станковича також позначена типовим для митця часів радянської імперії конформізмом. Радянська влада щедро обдарувала митця різноманітним нагородами – званням заслуженого діяча мистецтв (1980 р.) і народного артиста України (1986 р.), преміями

¹Наші зауваження не покликані знецінити внесок композитора у розвиток української музики, адже його творчість наскрізь просякнута національним колоритом. Використання усього спектру надбань сучасної музичної мови сприяє ефективній художній комунікації музики М. Скорика із сучасним слухачем. Проте, застосування антропологічного підходу першочергово потребує аналізу світомоделі та моделі людини, що виявляється через артефакт і відображає спосіб світобачення самого митця навіть поза його прагненнями.

імені Миколи Островського (1976 р.) та імені Тараса Шевченка (1977 р.) та ін., що свідчить про лояльність композитора до владної ідеології.

Можемо висунути тезу про те, що М. Скорик та Є. Станкович у 1970-і роки, які були добою «брежнєвського застою», стали символами сучасної української музики для внутрішнього, тобто радянського споживача, адже в їх музиці яскравий національний колорит вдало поєднувався з поміркованими засобами сучасної стилістики, а зміст музики не виходив за межі типових соцреалістичних образів. В якості прикладу можемо навести Симфонію № 3 «Я стверджуюсь!» Є. Станковича на вірші П. Тичини (1976 р.).

Єдиним нонконформістом поміж ССС від самого початку творчого шляху постає Валентин Сильвестров, який був вихованцем Левка Ревуцького і Бориса Лятошинського. У часі становлення композиторського стилю В. Сильвестров інтенсивно використовує додекафонну техніку нововіденських майстрів, яка жодним чином не відповідала принципам радянського демократичного мистецтва. Він був єдиний із трійці ССС, хто належав до неформального творчого об'єднання «Київський авангард»², яке офіційна критика затаювала. За участь у цій групі молодий митець поплатився вигнанням зі Спілки композиторів. Проте В. Сильвестров залишився вірним своєму індивідуальному світогляду і пішов у так звану «внутрішню еміграцію». У 1960-1970-і рр. композитор отримав низку престижних закордонних премій, зокрема у США і Нідерландах, у той час, як в Україні його твори замовчувалися. Він постає, скоріше, репрезентантом української музики вказаного періоду для зовнішнього, тобто зарубіжного слухача, якого більше цікавила позиція незгоди з офіційною ідеологією соцреалізму та використання вихованцем тоталітарного режиму авангардних музичних технологій. О. Найдюк подає хронологію «...його закордонних

²Учасниками «Київського авангарду» були також молоді Леонід Грабовський, Віталій Годзяцький, Володимир Губа, Володимир Загорцев, Ігор Блажков та ін.

виконань: 1962 рік – Баден-Баден, 1964-й – Берлін, 1965-й – Венеція, 1966-й – Кельн, 1967-й – Буффало, Нью-Йорк, Загреб. Того ж 1967 року він став лауреатом міжнародної музичної премії імені Сергія Кусевицького (США), а 1970-го – переможцем композиторського конкурсу «Gaudeamus» (Нідерланди). Вагомою подією творчої біографії композитора стало виконання 1968 року Третьої симфонії «Есхатофонії» у Дармштадті, осередку сучасної музики в Німеччині. Диригував славетний Бруно Мадерна» [41]. В український культурний простір музика В. Сильвестрова повернулася з початком доби «перебудови Горбачова», але особливо це стало відчутно вже за часів Незалежності.

Антропологічне маркування саме цих трьох постатей є для нас важливим тому, що саме вони у 1990-х роках виступили в авангарді нової української музики, адже їх авторитет у музичному середовищі на той час був беззаперечним. Проте, можемо припустити, що усвідомлення нових соціокультурних процесів для цих митців було досить складним. Так, М. Скорик і Є. Станкович, з одного боку, отримали творчу свободу у реалізації власних задумів, а з іншого – відчували сильний вплив світогляду *homosoveticus*, конформізм якого вимагав зовнішнього пристосування до нової ситуації і певної стимуляції зовні. Водночас, нонконформізм В. Сильвестрова, ймовірно, дозволив композитору нарешті вийти до української публіки, не зраджуючи своїй індивідуальності і особистісному світогляду. Особистісні якості митця влучно охарактеризував А. Бондаренко: «Валентин Сильвестров – особлива постать української музичної культури. Це, мабуть, єдиний сучасний український композитор, про якого можна одночасно сказати, що він – і всесвітньо відома особистість, і – Громадянин з великої літери. Принаймні серед композиторів академічного середовища В. Сильвестров лишається єдиним, хто віддзеркалив у своїй творчості події Майдану ще до

розв'язки трагічних подій, єдиним, хто публічно висловлювався на підтримку Євромайдану і засудив політику Путіна» [9].

Загалом, у розвитку української музики часів Незалежності можемо виділити три важливі етапи, на кожному з яких потужно заявляють про себе нові генерації митців:

- перший етап, 1991-2004 рр., від отримання Україною незалежності до початку Помаранчевої революції;
- другий етап, 2005-2014 рр., до початку подій Революції Гідності та гібридної війни з російською федерацією;
- третій етап, від початку гібридної війни через відкриту збройну агресію росії до сучасності.

Можемо констатувати, що українську незалежність 1991 року зустріли музиканти двох поколінь, до яких згодом доєдналося третє. Перше з них представлене композиторами, які цілковито сформувалися у рамках ідеології *homosoveticus* і нові умови творчості виявилися для більшості з них стресовими і травматичними. Лише одиниці з них, на кшталт В. Сильвестрова, перейшли у нову історичну та культурну реальність, кардинально не змінюючи напрямок свого творчого поступу. Звичайно, що це покоління представлене не лише трьома означеними прізвищами. На 1990-і роки припадає зріла творчість Алемдара Караманова (1934-2007 рр.), Лесі Дичко (нар.1939 р.), Богдани Фільц (1932-2021 рр.), Олега Ківи (1947-2007 рр.), Івана Карабіця (1945-2002 рр.), Віталія Губаренка (1934-2000 рр.), Бориса Буєвського (нар.1935 р.), Валентина Бібіка (1940-2003 рр.), Віктора Мужчиля (нар. 1947 р.) та багатьох інших, які отримали можливість після десятиліть змушеного пристосування до роботи у рамках методу соціалістичного реалізму значно розширити змістові і стильові горизонти власної творчості.

Друге покоління перших композиторів української Незалежності представлено митцями, чие дитинство ще позначено вихованням

homosoveticus, але активне творче становлення відбувалося вже у другій половині 1980-х на початку 1990-х років. Ці музиканти ще від студентських років могли відчутти смак «європейського авангардизму», мали можливість представити свої опуси поза межами СРСР та були готові до сприйняття усіх світоглядних і творчих змін. До цього покоління відносимо Олександра Козаренка (1963-2023 рр.), Олександра Щетинського (нар. 1960 р.), Богдану Фроляк (нар. 1968 р.), Сергія Зажитька (нар. 1962 р.), Володимира Рунчака (нар. 1960 р.), Вікторію Польову (нар. 1962 р.), Сергія Пілютікова (нар. 1965 р.), Аллу Загайкевич (нар. 1966 р.) та багатьох інших. Їх готовність до творчого експерименту, сміливих пошуків нових змістів і форм, звичайно, виявилася набагато вищою за представників старшого покоління.

Об'єднує творчість представників двох поколінь зацікавленість жанрами духовної музики, які довгий час в українському суспільстві знаходилися в «історичній тіні», а з 1990-х років саме у цій галузі з'являється чимало цікавих композицій.

З середини 1990-х років до цих двох поколінь митців доєдналися молоді композитори, які у цей час лише розпочали свій творчий шлях і були позбавлені будь-яких регламентацій та упереджень. Деякі з них вже отримали можливість закордонних стажувань і входження в європейський музичний простір ще у студентські роки. Творчість Олега Безбородька (нар. 1973 р.), Золтана Алмаші (нар. 1975 р.), Євгена Петриченка (нар. 1976 р.), Любави Сидоренко (нар. 1979 р.), Михайла Шведа (нар. 1978 р.), Івана Небесного (нар. 1971 р.), Олександра Шимка (нар. 1977 р.) в усій повноті розкрилася вже на початку 2000-х років.

Період між двома революціями в українській музиці характеризується входженням в європейський простір не лише вітчизняної академічної, але й естрадної музики, зокрема й завдяки перемозі в Євробаченні. Вперше Україна взяла участь у цьому конкурсі у 2003 році, а вже у 2004 р. перемогу здобула пісня Руслани «Wild

Dances» («Дикі танці»). Якщо на світовій академічній сцені гуцульський фольклор вже було представлено музикою М. Скорика та фільмом С. Параджанова «Тіні забутих предків», то з 2004 р. він отримує ще й естрадне забарвлення.

Перемогу пісні «1944» Джамали у 2016 році, при усій цікавості музичного матеріалу і бездоганній художній подачі, ми схильні сприймати більше політичною акцією на підтримку України після анексії росією Криму. Після 2014 р. до когорти трьох поколінь українських митців, які плідно працюють у багатьох жанрах, приєднується молода генерація, представлена постатями Олексія Шмурака, Максима Коломійця, Романа Григоріва, Іллі Разумейка, Валерія Антонюка, Анни Аркушиної, Анни Корсун, Яни Шлябанської, Тетяни Хорошун та ін. Ці митці вже повністю позбавлені будь-яких залишків гніту тоталітарної ідеології, адже навіть їх дитинство вже проходило у новій Україні. Широкі можливості навчання і стажування закордоном, участі у різноманітних мистецьких резиденціях, широта комунікації зі світом сформували абсолютно нове обличчя української музики, в якій стираються межі між академічним та естрадним, записаним нотами чи імпровізованим, жанрово «чистим» і синтетичним. Проте, у різноманітні способи в їх музиці знаходять своє віддзеркалення актуальні теми, включно з трагедією окупації українських земель та осмислення смерті як результату війни, усвідомлення екологічної катастрофи, що стала наслідком війни.

В творчість усіх поколінь українських митців в останнє десятиріччя проникає глибока філософічність, рефлексія, віднаходження історичних паралелей. Світ як арена боротьби добра і зла, Україна як епіцентр цієї боротьби, Людина як вмістилище космічних проблем постають у нотних текстах і хепенінгах українських композиторів, втілюючи у художніх образах й архетипічні моделі нації.

РОЗДІЛ 2

МУЗИЧНА КУЛЬТУРА СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ: АНТРОПОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД

2.1. Прояви постмодерного світогляду в українській музичній культурі 1990-х – початку 2000-х років як основа для формування нового типу моделі людини

Для усвідомлення специфіки процесів, що відбувалися у вітчизняній музичній культурі першої чверті ХХІ ст., необхідно здійснити стислий аналіз композиторської і виконавської творчості українських митців 1991-2004 рр., тобто першого етапу розвитку української музики часів Незалежності – від отримання Україною незалежності до початку Помаранчевої подій революції.

1990-і роки в українській художній культурі ознаменувалися вибухом своєрідного «духу свободи», коли митці, нарешті, могли звернутися до заборонених (іноді неофіційно) тем, жанрів і стилістичних засобів. Фактично вперше з часів створення мистецьких спілок у 1930-х роках художники, письменники, композитори змогли у формуванні змісту й стилю своїх творів відштовхуватися від своїх світоглядних концепцій та художніх уподобань.

Загалом, творчі устремління українських композиторів рухалися у двох річищах. Перше представлено експериментами у дусі постмодернізму, які у західноєвропейській музиці уже були звичними і навіть дещо вже набридливими, а друге – зануренням у галузь музики духовної, жанри якої впродовж ХХ ст. знаходилися якщо не під повною забороною владної ідеології, то, безперечно, в «історичній тіні». Артефакти, створені у цих річищах, демонструють «...не просто різні принципи композиторського мислення, але й різні уявлення митців про світо модель і модель людини» [15, с. 90]. Вивільнившись від

ідеологічних догм тоталітарної системи, композитори старшого покоління приходять до переосмислення (часто складного і болючого) власного світобачення, а молодшого – занурюються у різноманітні творчі експерименти зі звуковою матерією, сценічним втіленням, жанрово-стильовими засобами тощо. О. Крамаренко також маркує спалах композиторського інтересу початку 90-х років ХХ століття «...до духовно-релігійної музики як результат природного морально-релігійного орієнтування людської свідомості» [25, с. 195]. А. Терещенко стверджує, що «...укорінена в культурних шарах минулого духовно-релігійна музика забезпечує надійний зв'язок з національною традицією і, разом з тим, творить значну перспективу нових творчих шукань, суб'єктивних інтерпретацій, тлумачень форми і змісту з позицій моральних запитів нового часу» [51, с. 455]. За влучним формулюванням засновника і керівника Камерного хору «Київ» Миколи Гобдича, «...ідеологія більшовиків була запереченням не тільки релігії, а і всієї культури, пов'язаної з релігією. Це і живопис, і література, біблійні тексти й, звичайно, літургійна музика. Вся українська класика побудована на літургійних текстах» [45]. Зняття заборони стало стимулом для звернення митців до жанрів духовної музики, але здебільше в їх концертному розумінні. Так звана «нова релігійність» в українській музиці охопила творчість багатьох композиторів, особливо митців того покоління, яке увійшло у час Незалежності України вже сформованими майстрами, визнаними у мистецькому середовищі.

Показовою для майстрів зрілого покоління 1990-х рр. стала творчість Є. Станковича, який саме у цей період вперше звертається до жанрів духовної музики, які й до сьогодні займають вагоме місце в його творчому доробку. Так, композитор створює низку хорових псалмів (Псалом № 27 для чоловічого хору «До Тебе, Господи, взиваю я», Псалом № 22 для жіночого хору (1999 р.), Псалом № 83 для мішаного хору а cappella (2000 р.); Хоровий концерт на тексти з Біблії «Господи,

Владико наш» (1998 р.), «Херувимську пісню» для жіночого хору (2005 р.). Наймасштабнішим твором у цій галузі стає «Літургія Святого Іоанна Златоустого» для мішаного хору (2004 р.). До жанрів духовної музики Є. Станковича О. Крамаренко [25] додає ще вокально-симфонічну композицію на тексти Літургії «Нехай прийде Царствіє Твоє» (1994 р.), а також синтетичні твори, що апелюють до так званих «страсних» жанрів та присвячені жертвам:

- голодомору (своєрідна громадянська «Панахида» (1993 р.) для симфонічного оркестру, народного та академічного хорів, солістів і читця на слова Д. Павличка);
- Голокосту (Каддиш-реквієм «Бабин яр» (1991 р.), на слова Д. Павличка);
- Чорнобильської трагедії («Чорна елегія» (1991 р.) на слова П. Мовчана).

Дозволимо собі не погодитися з думкою О. Крамаренко, адже вважаємо вище перераховані твори такими, в яких відсутні традиції духовної музики, а наявна лише апеляція до певного релігійного жанру, що символізує оплакування жертв, рефлексії на тему смерті і Страшного Суду для кожної особистості.

Таким чином можна констатувати: до початку 1990-х років композитор не звертався до музики духовної, що дозволяє зробити висновок про безпосередній вплив соціокультурної ситуації на творчість митця, а отже – і на його світогляд.

В інтерв'ю Ярині Коваль з «Львівської газети» 23 липня 2016 р. Євген Станкович поділився своїми поглядами на релігію і релігійність в українському суспільстві. Зокрема, композитор стверджує, що «... людина живе вірою. Ми є частиною чогось, що було до нас і, дай, Боже, буде після нас, того, що ми не розуміємо, як би не намагалися. Але маємо розуміти інше, що не можемо бути унікальними від народження і до кінця свого життя, що є лише маленькою часинкою великого

ланцюга» [23]. Є. Станкович вже після початку гібридної війни з росією, будучи людиною у поважному віці за 70 років, приходять до висновку, що «...Бог усе-таки моєму поколінню допомагав. Ще не було катаклізмів, не було ще такого сильного роздвоєння, як сьогодні, у зв'язку з інтернетом і тими подіями, які відбуваються не лише в Україні, а й у світі загалом. Навіть коли я про це не говорив, то все одно завжди відчував. Ми дивимося на цей світ начебто кожен по-своєму. Але не випадково сказано, що людина – це Божий храм. Отож і стоїть перед необхідністю постійно вирішувати ті чи інші морально-етичні проблеми» [там само]. Таким чином композитор обґрунтовує свою внутрішню потребу звернення до жанрів духовної музики та дослідницький інтерес до вивчення релігії, про який він також говорить у згаданому інтерв'ю.

Проте антропологічний підхід до усвідомлення музичного твору як віддзеркалення внутрішнього світу її автора спонукає до глибшого занурення у психологію та духовний світ особистості митця. І тут можна отримати інформацію з простого, але провокативного з позицій антропологічного бачення питання журналістки у згаданому інтерв'ю. Я. Коваль запитала, як композитор рятує себе у часі, коли Україна бореться зі злом в образі російської навали. Очікувано для людини віруючої, практикуючого християнина прозвучала б апеляція до молитви і до віри в Бога як порятунку від зла. Проте, Є. Станкович дає наступну відповідь: «..напевно, це страшно звучить, але людина до всього звикає. Інакше б вона просто не змогла жити. З одного боку, наче говоримо про коротку пам'ять, а з іншого – коли було би інакше, то всі би вішалися від розпачу. Людина має сама себе рятувати. Це – парадокс, що хтось святкує, п'є, їсть, а інший в той момент гине. Але таким є життя, і той його відрізок в масштабах держави, який вимушені ми пережити» [там само]. Християнське віровчення стверджує, що людина може врятуватися лише за допомогою Бога, а не сама по собі, що є

одним з ключових положень катехизмів кожної християнської конфесії. У жодному випадку ми не маємо на меті нівелювати цінність творчості Є. Станковича. Наше зауваження, радше, демонструє ту надзвичайно величезну і трагічну шкоду, яку завдала ментальності українського суспільства радянська тоталітарна система і те, наскільки важко людині, яка сформувалася в межах її ідеології, вибудувати для себе нову систему ціннісних орієнтацій.

Опанування жанрами духовної музики, омузичення текстів з Біблії є одним зі способів пережити власну ментальну травму та шляхів до усвідомлення християнських цінностей. Тому, на нашу думку, духовну музику сучасних українських композиторів найстаршого покоління, сформованого у 1960-70-хх рр., варто розглядати лише у суто музикознавчій площині, поза антропологічною проблематикою комунікації у системі «Бог – Людина».

У зверненні до жанрів духовної музики українські композитори найчастіше вдаються до спроби синтезу церковних і світських жанрів у галузі стилю, форми, співвідношення прикладної і художньої функцій духовного жанру.

Духовна музика ще однієї представниці старшого покоління митців 1990-х рр. Лесі Дичко демонструє поєднання фольклорної стилістики з традиціями церковного співу. Її Перша і друга Літургії (1990 р.), Урочиста Літургія (2002 р.), Псалом № 67 (1999 р.) демонструють один з напрямів неофольклорної хвилі, в якому народна стилістика межує з суворою зосередженістю церковної музики.

Чи не єдиним композитор старшого покоління, для якого релігійна тема була провідною ще за часів радянщини, був Алемдар Караманов (1934-2007 рр.). Пройшовши ще у 1960-і рр. (часи «хрущовської відлиги») період авангардних експериментів, кримський митець, який у 1965 р. прийняв хрещення, цілковито занурився у духовну музику. Композитор тлумачив релігійну тему часто у межах масштабних

вокально-хорових симфоній чи крупних хорових жанрів. Прикладом можуть слугувати «Stabatmater» (1967 р.), Реквієм (1971 р.), цикл з шести симфоній «Бисть» за Одкровенням Іоанна Богослова (1976-1980 рр.) та ін. За особисту релігійність і музику, в якій відображені рефлексії людини глибоко віруючою А. Караманов понад 20 років сприймався аутсайдером радянської музики, проте від початку 1990-х років його творчість отримала визнання далеко за межами України: у низці європейських міст з успіхом були виконані його вокально-симфонічні полотна.

Поміж усіх композиторів його покоління саме для А. Караманова «нова релігійність» стала не способом пошуку свого місця у нових соціокультурних обставинах, а природнім продовженням загального річища усього творчого шляху, де звернення до духовної теми було органічним способом рефлексій людини віруючої, яка прийшла до усвідомлення Бога у часи «войовничого атеїзму» та не відступилася від своїх світоглядних принципів впродовж усього життя.

З 1990-х років хорова духовна музика стає ключовою у творчості Віктора Степурка (нар. 1951 р.). Поміж його творів на релігійні тексти варто виділити «Богородичні догмати XVII століття» та «Українські канти XVII ст.».

Формування зрілого художнього світогляду Ганни Гаврилець (1958-2022 рр.) відбувалося у другій половині 1980-х – на початку 1990-х рр. – часі духовних пошуків молоді, що лише незначний період прожила під ідеологічним тиском тоталітарної системи. Після пошуків власного бачення християнства композиторка обирає в якості провідного жанру своєї творчості хорову духовну музику в її українському православному варіанті. Лише з 2000 р. нею було створено низку хорових полотен на тексти Давидових псалмів («Блаженний, хто дбає про вбогого...», «Боже мій, нащо мене Ти покинув?», «До Тебе підношу, мій Господи, душу свою...», «Тільки в Богові спокій душі

моїй»), твори для хору на канонічні тексти («Херувимська», «Тебе поєм», «Блаженний, хто дбає про вбогого», «Богородице, Діво, радуйся», хоровий концерт «Нехай воскресне Бог!» «Тропар до Пресвятої Богородиці» та багато ін.). Особливе місце в її творчості посіли піснеспіви до Богородиці. І саме тут вона розширює конфесійні межі своєї хорової музики, створюючи композицію для хору й оркестру «Stabat Mater» (2002 р.), в якій спирається на текст середньовічної католицької секвенції.

Вагоме місце посідають твори на канонічні тексти у творчості Вікторії Польової (нар. 1962 р.). Понад сорок духовних композицій на канонічні тексти (молитов, псалмів Давида, літургії) демонструють не лише художній інтерес композиторки, але й її прагнення до рефлексії, глибокого проникнення в суть релігійного тексту, віднаходження стану умиротворення, який досягається у результаті молитви.

Однією з примітних рис сучасної української духовної музики є її яскрава екуменічна спрямованість, що проявляється у прагненні поєднати в межах однієї композиції конфесійні ознаки католицької, протестантської і православної традицій. Прикладом може слугувати творчість Михайла Шука (1952-2018 рр.), в якій від початку 1990-х років переважають жанри духовної музики різних християнських конфесій (Меса «Inexcelsisinterra», 1992 р.; Меса «І сказав я в серці своєму» на канонічні латинські тексти, 1995 р.); Літургійні славослів'я Іоанна Златоуста на канонічні тексти, 2005 р.; Духовні концерти «Відроди мене, затверди», 2008 р., «Спокуса Світлого Ангела» на вірші М. Шноралі, 1993 р., «Одкровення блаженного Ієроніма», 2008 р.; Органна меса «Viadolorosa», 1989 р.; «Псалми Давида», 2000 р.).

Проте, для композиторів другого покоління, що народилися наприкінці 1950-х – першій половині 1960-х рр. і світогляд яких формувался вже за часів так званої «горбачовської перебудови», більш характерними стали авангардні пошуки у межах постмодерністського

світогляду. Дух експериментаторства вже поширювався у другій половині 1980-х рр., а в перші 10-15 років державної Незалежності він проявився в усій повноті. В якості головних рис західноєвропейського постмодерністського світогляду О. Верещагіна-Білявська виділяє «химерність, дисгармонійність, відсутність цілісності та замкнутість усередині самого себе. Модель людини-маргінала у цій світоглядній системі вирізняється іронічністю, скептицизмом, усвідомленням абсурдності буття. Згідно таких світоглядних позицій, мистецтво часто апелює до несвідомого, прагне до руйнування канонів, використання колажу, що призводить до фрагментарності і хаотичності художніх текстів» [15, с. 91]. Якщо у 1990-і роки, як ми вже зазначали, постмодернізм як світогляд у Західній Європі вже суттєво трансформувалася, то на уламках радянської імперії він отримав ніби своє друге дихання. Знаковим твором, який став високохудожнім втіленням постмодерністських пошуків українських композиторів стала камерна кантата Олександра Козаренка «П'єро мертвопетлює» (1994 р.), яку Ю. Чекан назвав «гімном самотності і рефлексії» [56]. У цьому циклі на вірші М. Семенка молодий український композитор поєднав експресіоністичне бачення світу самого поета з різноманітними музично-виражальними засобами авангардного спрямування: «...і Sprechstimme, і елементи пуантилізму, алеаторики, сонористики, і поле можливостей мікрохроматики, і низка більш чи менш явних алюзій до стилів Бартока, Прокоф'єва, Лятошинського та Шостаковича» [30]. Над усім у кантаті панує дух романтичної самотності, що підсилюється гротеском та гіркою іронією³.

Для О. Козаренка «П'єро мертвопетлює» став етапним твором, який виокремив його з-поміж інших українських митців 1990-х років та

³Варто зауважити, що першим виконавцем кантати на прем'єрі 1994 р. у Львові був молодий Василь Сліпак (1974-2016 рр.), який воював у Донецькій області під псевдо «Міф» і загинув від кулі снайпера. Посмертно отримав звання Героя України (2017 р.)

продемонстрував унікальність творчого методу композитора. Проте надалі композитор все частіше звертається до духовної музики, створивши «Острозький триптих» (1994 р.), «Страсті Господа нашого Ісуса Христа» (1996 р.), «Псалом Давида» (1998 р.).

Чи не найскандальніші експерименти, що втілюють типові риси постмодерністської моделі людини, схильної до провокації, деструкції, їдкої іронічності знаходимо у творчості Сергія Зажитька (нар. 1962 р.), «...який став найсамобутнішим «порушником спокою» серед українських композиторів покоління 1980–1990, що експериментувало не тільки зі звуком, а й рухом і візуальними ефектами» [37]. Композитор створює не лише власну оригінальну концепцію інструментального театру, але й свій філософський сміховий світ. Типовим для нього стає використання різноманітних побутових предметів в якості музичних інструментів, акторської гри музикантів-інструменталістів тощо. Вже самі назви його творів шокували публіку – «Погана музика», «Фалосипед», «Оральний етюд для баяна», «Деякі фрикції для контрабаса», «Епітафія маркізу де Саду» та ін., але, водночас, викликали зацікавленість, адже у цьому зовнішньому знуванні варто шукати приховані сенси і символи. Наприклад, «Фалосипед» для шести виконавців постає перед слухачем своєю театральною виставою, в якій задіяні інструменталісти і танцівниця у білому. «Іронія і навіть хуліганство як усвідомлені складові задекларованої світомоделі проявляються у використанні в якості музичних інструментів найнесподіваніших предметів, зокрема гофрованих шлангів від пілососа, шурупів, залізного листа, мегафону. «Фалосипед» шокує публіку, проте С. Зажитько в такий епатажний спосіб пояснює своє бачення основи світобудови, адже фалічні символи притаманні первісній культурі, танцівниця у білому втілює ідею незайманості, а інструменталісти, що оточують її, утворюють коло як символ уявлення про час у первісній культурі» [15, с. 94].

Епатажні і навіть шизоїдні назви творів постають однією з характеристик спілкування композитора зі слухачем, який ще до початку звучання музики змушений вдаватися до їх «декодування». Пояснення С. Зажитьком концепцій і назв своїх творів відкриває деякі секрети його творчої лабораторії. Зокрема, задум «Фалосипеду» він пояснює так: «...у цьому творі я відштовхувався від назви. Мені прийшло в голову поєднати ці два слова «фалосипед». І я зрозумів, що з цих символів – лінії та кола можна створити цілу концепцію. Крім того, мені подобається оформляти деякі твори, які пов'язані з жанром перформансу, – якихось квазіархаїчних, язичницьких ритуалів. У цьому творі все це дуже органічно поєднується. Тут усе повинно мати характер ритуального дійства, що зрештою і вийшло. Це не конкретний ритуал, а тільки моя уява про ритуал у стилі постмодерну» [54, с. 202].

Принципи українського акціонізму розвивав у 1990-і рр. і Володимир Рунчак (нар. 1960 р.), у чийй творчості органічно поєднуються і сміливі експерименти з можливостями інструментального театру, і глибоке занурення у галузь музики релігійної. Композитор прагне до осмислення соціокультурної реальності і крізь призму іронії та гротеску, і за допомогою філософської рефлексії.

У висновку нашого стислого огляду двох річищ розгортання творчості українських композиторів 1990 – поч. 2000-х років – «нової релігійності» і епатажного експериментаторства – можемо констатувати, що спільним для усіх композиторів є прагнення відійти від так званої тематики «на злобу дня», в межах якою було змушеним розвиватися все українське мистецтво часів тоталітаризму.

2.2. Художній образ людини й світу у творчості композиторів України першої чверті ХХІ ст.

Перший наймасовіший протест у Незалежній Україні, що отримав назву Помаранчевої революції і продемонстрував початок зрілості українського суспільства, дав поштовх і до початку нових процесів у галузі музичної культури. Щоб системно їх збагнути, розглянемо ці процеси у площині музики академічної і музики естрадної, адже остання схильна до швидшого реагування на суспільні події.

Однією з примітних ознак музики стало відновлення інтересу до «мистецтва факту», що проявилось у зверненні музикантів до злободенної тематики. Звичайно, першочергово це торкнулося пісенних жанрів і було спровоковано інтенсивним залученням естрадних виконавців до передвиборчої агітації кандидатів на посаду президента України, а вже у часі самої Революції значна кількість музикантів зайняла чітку громадянську позицію, підтримавши на сцені «помаранчевого» чи «синього» кандидата. Аналіз їх репертуару демонструє протиборство двох типів світоглядів, віддзеркалених безпосередньо у змісті творчості. На сцені Майдану Незалежності виступали Олександр Пономарьов, Марійка Бурмака, Тарас Чубай, Тарас Петриненко, гурти «Океан Ельзи», «Воплі Відоплясова», «Мандри», «Танок на майдані Конго», «Тартак» та інші.

Кандидата від забороненої сьогодні «Партії регіонів» підтримували у 2004 і 2009 роках Володимир Гришко, Валентина Степова, Ані Лорак, Ірина Білик, Наталя Могилевська, Таїсія Повалій, Світлана Лобода, Альона Вінницька, Віктор Павлік, Каріна Плай, Асія Ахат, Ірина Шинкарук, Тетяна Недельська, гурти «Скрябін», «Грін Грей», «Алібі», «Друга Ріка» та інші.

Аналіз репертуару представників Майдану та Антимайдану засвідчує, що музику Майдану презентували принципово україномовні співаки, які працюють у різних напрямках рок-музики, зокрема й фолк-рок. Окрім того, переважна більшість співаків від початку свого творчого шляху обрали стійку громадянську проукраїнську і

проєвропейську позицію. Рок-музика завжди була символом бунту, опору, змін, протесту проти усталених норм, що й підтвердилося музикою Майдану. Другий Майдан фактично породив моду на український рок.

Поміж представників обох Антимайданів переважали російськомовні виконавців поп-музики, в репертуарі яких були й старі радянські пісні. Ностальгію за «стабільним» минулим культивували саме прибічники Януковича. Залучені до агітації оперні співаки (В. Гришко, В. Степова) виконували як оперні шлягери, так і популярні пісні.

Музика обох Майданів та Антимайданів віддзеркалює, на нашу думку, полярні світогляди й образи людини: один із них моделює особистість, яка відчуває себе діяльною особою в історії, усвідомлює свою національну ідентичність, має активну громадянську позицію, а другий – особу з патерналістською свідомістю, що живе радянськими стереотипами, ностальгує за минулим і в ньому вбачає ідеал майбутнього.

Звичайно, що академічна музика нездатна до миттєвого реагування на суспільні події, як музика естрадна. Після бурхливих експериментів і занурення у релігійну тему, від початку 2000-х років все яскравіше проявляються інтенції до поєднання старовинних основ української духовної музики з традиціями неофольклоризму та імплементації фольклорних елементів різних народів у власну стильову систему. Прикладом можуть слугувати хорові твори О. Козаренка «Український реквієм» (2008 р.), «Різдвяна Божественна Літургія Святого Отця нашого Іоанна Златоуста» (1999-2014 рр.), неофольклоризм яких є беззаперечним.

У галузі музики академічної від початку 2000-х рр. спостерігаємо активність композиторів, формування творчої свідомості яких відбувалося на зламі тисячоліть – Олега Безбородька, Золтана Алмаші,

Євгена Петриченка, Любови Сидоренко, Михайла Шведа, Івана Небесного, Олександра Шимка та багатьох інших. Антропологічний зміст їх музики розкриває особистість у пошуку своєї ідентичності, належності до рідної культури та вільному виявленні власної індивідуальності. З усією повнотою вони заявили про себе після Революції Гідності. Їх творчість характеризується жанровим, стильовим і тематичним різноманіттям, поєднанням фольклорних джерел із новітніми композиторськими техніками. Одна з особливостей митців цього покоління – бажання комунікувати з потенційним слухачем через різноманітні медіа засоби, що дозволяє створити культурно-антропологічний портрет сучасного українського композитора, усвідомити стимули його творчості, мотивацію звернення до певних тем.

Окремо у контексті музичної панорами 2014-2024 рр. варто охарактеризувати творчість композитора старшого покоління «трьох С» – В. Сильвестрова, адже його відвертий нонконформізм ще з часів тиску тоталітарної ідеології дозволяє усвідомити справжні мотиви творчості. В. Сильвестров став одним із перших композиторів, які безпосередньо і швидко відгукнувся у своїй творчості на події Євромайдану, ще до розв'язки трагічних подій, створивши у 2014 р. свій музичний варіант Гімну України, «Різдвяний псалом» та велику кантату «Майдан 2014», яка була виконана у тому ж році. Символічним є місце прем'єри кантати – зала Дому архітектора, де перехувалися майданівці. Особливо щемко у виконанні хору «Київ» під орудою М. Гобдича прозвучав фінал кантати – тиха колискова, яку можна сприймати своєрідним реквіємом загиблим героям. Чи не вперше саме у 2014 році цей композитор безпосередньо відгукнувся на суспільні події. Це засвідчує, що події глибоко його торкнулися, відлунням чого стала музика.

Вже у 2015 р. на фестивалі «Прем'єри сезону» у виконанні Заслуженого академічного симфонічного оркестру Національної

радіокомпанії України під орудою Заслуженого діяча мистецтв Володимира Шейка з великим успіхом прозвучала Симфонія № 6 Валерія Антонюка (нар 1979 р.) «Лемент над прірвою», яка стала художньою рефлексією на тему війни. Сам композитор стверджував, що створив її «...під враженням глибокої кризи в нашій державі та суспільстві, яку спричинила війна на сході України, та загальнонаціональна стурбованість від непевності щодо наступного дня та нерозуміння перспектив нашого майбуття загалом» [13]. Тож можемо констатувати активізацію звернення академічних українських композиторів до актуальних тем української історії.

Також досить швидко, вже у квітні 2022 р., В. Сильвестров втілює і свій біль від подій у Бучі⁴, створивши цикл з трьох тихих п'єс, що виконуються *attacca*: I. Музичний момент. II. *Lacrimosa*. III. Пастораль. За поясненням самого композитора, «...цикл виник як відгук на події в Бучі. Перша частина – можливо, це буде струнний оркестр і фортепіано, а потім *attacca Lacrimosa*, яку співає хор а капела, але без слів, або грає струнний оркестр. Коли хор співає цю молитву без слів, це якраз ситуація, відгук – слабкий, звичайно, нікчемний, на ті жахіття, які в Бучі робили ці нелюди... І коли це все уявляєш і бачиш, навіть ці слова – *Agnus Dei, Dies Irae* – якось недоречно промовляти, вони надто урочисті, надто шляхетні, мабуть... Просто немає слів, оніміння якоесь. Але в цьому онімінні все одно звучить *Lacrimosa*. Після неї Пастораль – як надія, музика доброго ранку...» [12].

В інтерв'ю з А. Буцко для «Deutsche Welle» композитор чи не вперше заговорив про політику, порівнявши події російсько-української війни та Євромайдану: «...те, що зараз відбувається – у тисячу разів збільшений Майдан. Я маю на увазі розстріл Майдану, останній день. Адже це були молоді люди, і росіяни, і українці, беззбройні. А тепер

⁴ Самого 84-річного композитора з донькою та онукою було евакуйовано з Києва у Німеччину на початку березня 2022 р.

Майданом стає вся Україна та весь світ. Майдан був камерним варіантом, або знаєте, тріо чи дует. А зараз це вже оркестрова версія» [11].

Аналізуючи антропологічний зміст української музики періоду активної фази російсько-української війни, О. Верещагіна-Білявська зазначає, що у цей період «...з особливою силою втілюються головні ментальні риси нашого народу – глибокий ліризм, обожнювання своєї землі та онтологічний оптимізм» [15, с. 91]. В якості прикладів дослідниця наводить твори Вікторії Польової та Золтана Алмаші.

Вже влітку 2022 р. В. Польова завершила роботу над симфонічним твором «Буча. *Lacrimosa*», прем'єра якого у виконанні Національного симфонічного оркестру України під орудою В. Сіренка відбулася 16 вересня того ж року. Зміст музики пояснює фраза її авторки «Попіл Бучі стукає у моє серце», яку вона промовила в інтерв'ю *Kyiv Daily*. Композиторка пояснює мотиви звернення до теми звірств у Бучі наступним чином: «...цей твір було написано після того, як я побачила фотографії страшних звірств, зчинених у Бучі. Тоді я майже згоріла од відчаю, від неможливості жити далі. Це – споглядання того, як душі закатованих, згвалтованих, розстріляних українців підіймаються до неба, як струмки. Це – свідectво втрати раю людяності. Це назавжди залишиться страшною раною. І цей твір – єдина можливість вижити для мене» [40]. *Lacrimosa* – латинська назва частини католицького реквієму, що є кульмінаційним розділом молитви *Dies irae* (День гніву) та втілює глибоку скорботу і плач людини у вселенській катастрофі. Такою вселенською катастрофою український народ сприйняв і звірства росіян під Києвом, жертви яких оплакані у цій емоційній музиці. Водночас, у фіналі симфонічного твору слухач відчуває надію на знищення зла і відновлення життя.

Подібне відчуття можна констатувати і в музиці «Міста Марії» З. Алмаші, також створеній влітку першого року війни. Зрозумілим є й

тут звернення композитора до образів вселенського горя і катастрофи, адже він сам визначав жанрову основу музики як гімн-реквієм.

Проте музика і В. Польової, і З. Алмаші не є умовно «плакатною», кон'юнктурною, такою, що спекулює на вразливій темі. Композитори вдаються до глибокого філософського узагальнення проблеми зла та її носія у сучасному суспільстві, що відображає антропологічний портрет українського громадянина часів війни як особистості, схильної до сильного переживання і глибокої рефлексії, яка володіє глибинним онтологічним оптимізмом.

Композиції у галузі академічної музики, створені вже на другому році війни, все більше демонструють інтенцію до осмислення трагічних подій, узагальнення болючого воєнного досвіду. Прикладом такого твору може слугувати «Concertogrosso з «позитивом» Є. Петриченка, прем'єра якого відбулася восени 2023 року. Відповідно до традицій жанру, цей твір є циклом інструментальних та вокальних творів, поетичну основу якого склали тексти народних пісень та вірші Володимира Вакуленка, Вікторії Амеліної, Романа Меліша, Олександра Козинця, Надії Косаревич, створені впродовж 2014-2023 рр. Об'єднуючим мотивом для усіх текстів стали рефлексії на тему війни, яка і жахає, і заворожує, і змушує шукати радісні миттєвості життя «тут і зараз». Певною мірою «Concertogrosso з «позитивом» став музичним меморіалом В. Амеліній та В. Вакуленку, життя яких трагічно обірвала війна⁵. Авторка роботи погоджується з твердженням О. Верещагіної-Білявської про те, що «...музична мова «Concertogrosso з «позитивом» насичена алюзіями на середньовічний мотет і хоральні прелюдії, бароковими риторичним фігурами, звукозображальними фрагментами, поліфонічними нашаруваннями остинатних ліній на кшталт мінімалістичних патернів, фольклорними награваннями та романтичною

5В. Вакуленко був застрелений росіянами у 2022 р. поблизу м. Ізюм Харківської області, а В. Амеліна померла у лікарні після обстрілу Краматорська у червні 2023 р.

експресію. Картина світу цього «Concertogrosso» постає як синергія відчаю і надії, жаху і мрії, болю і первозданного спокою. Є. Петриченко не зосереджується на зображенні окремої складової світомоделі, а розкриває її в усій повноті» [15, с. 98].

На початку 2024 р. З. Алмаші завершив роботу над своєю Третьою симфонією, яка отримала назву «Переможна» та була створена на замовлення Львівського органного залу. Три частини Симфонії – «Ноктюрн», «Ранок. Ще одне пробудження» і «Ми переможемо!» втілюють три стадії усвідомлення творчою особистістю подій війни.

Масштабним узагальненням теми війни стала й «Україна. Музика війни» для симфонічного оркестру і хору Є. Станковича, яка прозвучала на заключному концерті XXXIV Міжнародного фестивалю «Київ Музик Фест-2023». Лібретист Василь Вовкун використав тексти Тараса Шевченка і Василя Симоненка, в яких поети пророче маркують проблему дегуманізації суспільства, занепаду загальнолюдських цінностей. Цей твір можна сприймати і реквіємом за загиблими на війні, і закликом до боротьби («Борітеся – поборете!») як єдиного істинного шляху нації, і виразом впевненості в українській перемозі.

2.3. Модель українства у музично-виконавській практиці 2014 – 2024 років

Антропологічний портрет представника української нації отримує своє художнє втілення в усіх галузях художньої творчості, зокрема й у музично-виконавській. Для авторки кваліфікаційної роботи цікавим є узагальнення моделі українства в очах зарубіжного слухача/глядача, який лише віднедавна почав виокремлювати українське мистецтво з мистецтва радянського та російського як самобутнього і самодостатнього. Це стало можливим лише після того, як це

усвідомлення прийшло й до самих українських митців. Прикро визнати, але на європейському музичному просторі у повний голос Україна зазвучала лише на початку 2000-х рр. і більше у галузі музики популярної. Саме напередодні Помаранчевого Майдану переможницею Євробачення стала співачка Руслана з піснею «Wild Dances» («Дикі танці»). Це була лише друга участь українських співаків у цьому проєкті (першим став у 2003 р. О. Пономарьов, посівши лише 14-ту сходинку). Пісня Руслани представила українство свободолюбною нацією, що володіє нестримним темпераментом. Саме такий образ нації згодом було окреслено і подіями на Майдані. Проте, ми схильні сприймати Євробачення конкурсом, в якому вагому роль відіграють політичні мотиви й уподобання, тому перемогу української співачки варто розглядати у контексті суспільних настроїв в Україні та відношення до нашої держави, представлене у світових медіа ресурсах. Звичайно, у жодному разі це не зменшує художніх достоїнств самої пісні, яка згодом стала й певним символом боротьби за демократичний курс нашої держави та неодноразово звучала на Майдані під час подій зими 2004 – 2005 року.

Вдруге переможницею Євробачення від України стала Джамала у 2016 р. з піснею «1944». Розповідь про долю депортованого з батьківщини народу з використанням у приспіві слів кримськотатарської народної пісні «Ey, güzel Qırım» отримала особливу актуальність за умов анексії росією Автономної Республіки Крим у 2014 р. У цій пісні образ українства доповнився трагічними рисами, розумінням мотивів боротьби народу за свою незалежність, усвідомленням багатоманітності етносів у межах єдиної держави Україна. Співчуття до трагедії кримськотатарського народу стало одним із мотивів голосування європейців за пісню Джамали, яка володіла великою силою емоційного переконання слухача.

Третім переможцем Євробачення від України у 2022 р. став фолк-реп гурт Kalush Orchestra з композицією «Стефанія». На травень 2022 р. увага світу вже була прикута до війни в Україні, тому й позитивне голосування за пісню українського колективу була проявом підтримки європейською спільнотою боротьби нашого народу з окупантом. Пісня присвячена матері її автора та втілює світлі ностальгічні почуття дитинства, відчуття материнського захисту, жалкування за неповагу до неньки у підлітковому віці, усвідомлення святості материнства. У ній, на нашу думку, створено сучасне бачення архетипу Матері, притаманного нашому народу. Наприкінці кожного реп-вірша звучить колискова, що надає змісту поглиблених ліричних рис. Нагадаємо, що у першому розділі дослідження було марковано, що архетип Матері в українській культурі спонукає націю до боротьби.

Звичайно, що героїчний спротив українців російській навалі у значній мірі прикував інтерес публіки Євробачення до цієї пісні. Симпатія і співчуття до боротьби нації за свою незалежність сприяли перемозі «Стефанії» на конкурсі.

Сенси архетипів української культури з другого десятиліття ХХІ ст. за кордоном активно розкриває та популяризує Львівський академічний муніципальний театральний, художньо-дослідницький та освітній центр «Слово і Голос», у виставах та численних проєктах якого (фестивалі, творчі майстерні та ін.) новітній театр поєднується з глибинними традиціями. Засновниця і керівниця Центру – Лауреат Національної премії ім. Т. Шевченка, Заслужена артистка України Наталя Половинка – є ініціаторкою співпраці з найвідомішими в Україні та Європі музикантами, зокрема композиторами В. Сільвестровим, Б. Фроляк, В. Польовою; диригентами Е. Сокачем, В. Сіренком, Т. Кухарем (Кучарем), В. Сивохіпом. Лише за час активної фази російсько-української війни зусиллями цього колективу голос давньої української пісні почули у Франції, країнах Балтії, Італії, Польщі, Китаї.

Артисти Центру відроджують давню традицію виконання Ірмосу в українських храмах, українських обрядових дійств, вітчизняної і зарубіжної барокової музики.

У березні 2022 р. за ініціативи Н. Половинки було представлено мистецький проєкт «Співаймо Шевченка – перемагаймо ворога». Режисером акції виступив В. Більченко. Разом з Н. Половинкою на сцені представляли омузичену поезію Кобзаря композиторка Б. Фроляк та академічний камерний хор Cantus під орудою Е. Сокача.

До 30-річчя Незалежності України молоді музикознавці інтернет-видання The Claquers здійснили серед музикантів-експертів опитування з метою визначити 30 знакових творів вітчизняних композиторів часів Незалежності, що є найвищими надбаннями національної школи. У першу десятку цих творів в порядку найбільшої кількості голосів експертів (музикознавців, виконавців, композиторів) увійшли:

1. В. Сильвестров. «Реквієм по Ларисі».
2. С. Луньов. «Тутті».
3. Є. Станкович Концерт № 2 для скрипки з оркестром.
4. М. Скорик. Опера «Мойсей».
5. Р. Григорів, І. Разумейко. Опера-реквієм «Йов».
6. Є. Станкович. «Панахида за померлими в Голодомор».
7. М. Коломієць. Опера «Ніч».
8. В. Сильвестров. Симфонія № 6.
9. О. Козаренко. «П'ять весільних пісень з Покуття».
10. О. Нестеров. «Опромінені звуки».

Також експерти відмітили твори С. Зажитька, О. Безбородька, І. Стецюка, З. Алмаші, А. Корсун, В. Вишинського, Л. Грабовського, А. Загайкевич, О. Щетинського, Ю. Ланюка, О. Шмурака, В. Польової, К. Цепколенко, В. Рунчака, Б. Фроляк [63].

Твори, виділені експертами, отримали всеєвропейське визнання та сформували українській композиторській школі імідж сучасної і

самодостатньої, яка органічно поєднує національні традиції з новітніми техніками. Саме ці композитори впродовж останніх двох років мають у своєму доробку твори, присвячені темі жертв російсько-української війни.

Образ українства в академічній музиці створюється і завдяки українським диригентам, що працюють за кордоном. Яскравим прикладом може слугувати творчість Оксани Линів, яка з 2013 року диригує кращими світовими оркестрами. «Вона знайомить Західну Європу з унікальною спадщиною українських композиторів: від Дмитра Бортнянського, Миколи Лисенка, Миколи Колесси, Бориса Лятошинського, Віталія Губаренка до Мирослава Скорика, Євгена Станковича, Валентина Сильвестрова, Олександра Козаренка, Юрія Ланюка, Юрія Шевченка, Богдани Фроляк, Золтана Алмаші, Івана Небесного та інших» [19]. З ініціативи української диригентки у 2015 році у співпраці з Бамберзьким симфонічним оркестром для Баварського радіо було записано симфонічну поему «На берегах Вісли» і Третю симфонію (в її першій редакції) Бориса Лятошинського. Творчість генія української музики західному слухачеві була практично незнайомою. У цій музиці у нього з'явилася можливість відкрити для себе образ українства часів тоталітаризму. Загалом, саме завдяки О. Линів, зарубіжна публіка відкрила для себе широкий світ української музики, адже до цього, здебільше, за кордоном виконувалась лише музика В. Сильвестрова як символу українського нонконформізму.

Презентацію образу українства для європейського слухача й глядача О. Линів здійснила також з реалізацією низки оригінальних проєктів, зокрема шляхом залучення до молодіжного симфонічного оркестру Neue Philharmonie München, який об'єднав студентів-музикантів з 14-ти країн, виконавців з України. Оркестр став учасником «Гуцульського фестивалю» у Німеччині, співорганізаторами якого були Коломийський академічний обласний український драматичний театр

імені Івана Озаркевича, співачка й акторка Львівського академічного театру імені Леся Курбаса Наталія Рибка-Пархоменко та художник Остап Лозинський. Для громадян Німеччини цей фестиваль став справжнім відкриттям своєрідної гуцульської культури як складової культури всеукраїнської. У часі концертних програм фестивалю звучала музика М. Скорика та О Козаренка, «...лейтмотив гуцульського тижня у Мюнхені активізував архетипи різних національних свідомостей, у яких, якщо пригадати систему архетипів Карла Густава Юнга, вища ступінь «самість» є божественним образом процесуальної цілісності, набутої шляхом нескінченного самопізнання» [19]. Також О. Линів стала співorganizаторкою Молодіжного симфонічного оркестру України.

Формування образу українства для самих українців (тобто для внутрішнього споживача) було одним із завдань глобального культурного проєкту Ковчег «Україна», засновниками якого виступили Ярина Винницька і Дмитро Осипов. Задля збереження і популяризації національної культурної спадщини вони об'єднали навколо себе однодумців в особах засновника Львівського Інституту колекціонерства Тараса Лозинського, художника Остапа Лозинського, поета Сергія Жадана, гурту ДахаБраха та багатьох інших. Однією з форм проєкту стали так звані концептуальні концерти із залученням усіх сучасних мультимедійних засобів. До початку активної фази війни, влітку 2021 року на Михайлівській площі Києва, було здійснено грандіозний концерт «Ковчег «Україна»: десять століть української музики». Було виконано понад 35 шедеврів української музичної спадщини різних часів – від архаїчних колядок до сучасних творів. Молодіжний симфонічний оркестр України, Національна чоловіча капела «Дударик», Київський дівочий хор КДМШ ім. М. Лисенка під орудою О. Линів та за участі гуртів ДахаБраха, Хорея Козацька, Kurbasu, відомих співаків виконали духовні канти епохи бароко на слова Григорія Сковороди, хіти ДахиБрахи, кримсько-татарські, лемківські пісні, твори В. Барвінського,

обробки обрядових пісень сучасних українських композиторів тощо. За потужної світлової підтримки концерт сприймається аудіовізуальною візитівкою українства з його тисячолітньою історією.

Найбільше образ українства у виконавській практиці розкривається і поширюється у часі активної фази війни. Якщо до цих трагічних подій академічна музика українських митців звучала лише завдяки зусиллям українських диригентів, що працювали в Європі, то з 2022 р. зарубіжні виконавці і колективи починають активно пропагувати творчість українських митців. Першими це зробили представники польської спільноти: вже 28 лютого 2022 р. арт-директор «Варшавської осені» Є. Корнович та диригент В. Козловський на польському радіо представили концерт із музики українських композиторів. Окрім того, В. Козловський виступив організатором концертів камерної музики сучасних українських композиторів. «Музи не повинні мовчати!» – такими словами диригент розпочав своє звернення до українських композиторів, в якому запевнив своїх українських колег, що «... польська музична спільнота зробить все можливе для того, щоб музичний голос України звучав по всьому світу» [46]. Він закликав українських композиторів надати колегам партитури своїх творів для виконання в усіх польських музичних навчальних закладах, філармоніях і театрах.

LENsemble Vilnius, який спеціалізується на виконанні сучасної музики вже 26.02.2022 р. випустив диск «Contemporary music from Ukraine» із записами творів Б. Лятошинського, В. Годзяцького, А. Аркушиної, М. Коломійця, Б. Сегіна, А. Корсун, В. Польової, які вони виконували на концертах ще 2015 року.

Музиканти Університету музики та виконавського мистецтва в Граці (Австрія), творчі колективи у Нью-Йорку (США), зокрема Метрополітен-Опера та ін. вже у перші місяці війни влаштували благодійні концерти на підтримку України з виконанням музики

вітчизняних митців. Звичайно, славень «Ще не вмерла України» з цього часу сприймається символом незламності національного духу. Тому й отримали у виконавців популярність і його авторський варіант В. Сильвестрова, і парафраз Ю. Шевченка «Ми є!» на тему Національного гімну України⁶. Можна сміливо стверджувати, що саме ця композиція Ю. Шевченка стала чи не найпопулярнішим варіантом славня. Так, у серпні 2022 р. цей твір звучав у Метрополітен Опера у виконанні Ukrainian Freedom Orchestra.⁷

Молодіжний симфонічний оркестр під керівництвом О. Линів у часі активної фази війни постійно виступає популяризатором новітніх творів, зміст яких безпосередньо пов'язаний з останніми трагічними подіями. Так, у березні 2024 р. у Страсбурзі було виконано кантату Євгена Оркіна «Татусева книга» за мотивами творів закатованого під Харковом Володимира Вакуленка. На замовлення диригенткині Молодіжного оркестру створено «П'ять перерваних колискових» Максима Кривцова в пам'ять про дітей, що загинули в Одесі 02 березня 2024 р. У часі війни Молодіжний симфонічний оркестр послідовно формує у свідомості зарубіжного слухача модель української нації як нації нескорених.

Загалом, можна констатувати, що саме з часів активної фази війни з росією українська музика почала сприйматися як самостійна композиторська школа зі своїми самобутніми рисами, специфічним змістом, що віддзеркалюється в оригінальному художньо-генетичному коді.

⁶Сам композитор помер у Києві невдовзі після початку активної фази війни – 23 березня 2022 р.

⁷Учасниками колективу стали українські музиканти, змушені виїхати з України з причин війни, та представники провідних українських оркестрів.

ВИСНОВКИ

У результаті дослідження особливостей музичної культури України першої чверті ХХІ ст. в антропологічних вимірах можна прийти до низки висновків.

1. Антропологічний підхід до вивчення музичної культури дозволяє усвідомити особливості композиторської та виконавської творчості українських митців першої чверті ХХІ ст. у контексті відображення у ній світомоделі та моделі людини, притаманних українській ментальності. Важливою перевагою антропологічного підходу до вивчення музичної культури є вихід на синергетичний рівень пізнання, який дозволяє усвідомити музичні феномени як складові загальної культурної системи, яка постійно еволюціонує.

2. Зміст української художньої культури в історичній проекції у контексті антропологічних засад постає у вигляді своєрідного художньо-генетичного коду, що, як і генетичний код нації, закладений на глибинному психологічному рівні та представлений у мистецьких зразках. Через засоби художньої виразності художньо-генетичний код моделює спосіб світобачення митця та його систему цінностей. Музичний твір при такому підході постає віддзеркаленням світомоделі, що побутує у суспільному середовищі певного народу і певної історичної доби. Водночас художньо-генетичний код є втіленням національного менталітету, що базується на національних архетипах, які, у свою чергу, втілюються у музичних текстах.

3. Створена періодизація етапів розвитку української музичної культури періоду Незалежності дозволила виявити особливості перебігу кожного з етапів. Так, на першому етапі (1991 – 2004 рр.) спостерігаємо у композиторській творчості дві протилежні тенденції – занурення у галузь традиції через звернення до жанрів духовної музики та активне експериментаторство, що часто досягає рівня епатажу публіки. Другий

етап (2005 – 2014 рр.) характеризується поглибленням процесів синтезу фольклорного і авангардного начал. На останньому етапі (2014 – теперішній час) творчість українських композиторів отримує риси так званого «мистецтва факту», що полягають у швидкому відгуку на події соціокультурного життя. Реакцією на події активної фази війни з російською федерацією стала низка творів, присвячених трагічним наслідкам війни та їх філософського осмислення. Загалом, останнє десятиріччя характеризується проникненням в українську музику глибокої філософічності, тенденції до рефлексії, віднаходженням історичних паралелей. Образ України постає епіцентром планетарної боротьби добра і зла, а Людини – вмістилищем глобальних проблем буття.

4. Характеризуючи дві тенденції прояву постмодерного світогляду в українській музичній культурі 1990-х – початку 2000-х років, можна відмітити, що «нова релігійність» і епатажне експериментаторство, при усій їх протилежності, є наслідком бажання відходу композиторів від так званої тематики «на злобу дня», яка була для них символом тоталітаризму та втіленням образу *homosoveticus*.

5. Специфікою втілення художнього образу людини й світу в українській музичній творчості першої чверті ХХІ ст. є відображення моделі українства як самодостатньої нації з давньою героїчною історією, складними духовними пошуками і прагненнями, незламною волею у боротьбі за свою незалежність. Такою постає образ людини у композиціях усіх поколінь українських митців – від творчості ССС до музики молодих. Було визначено, що впродовж двох років активної фази війни з російською федерацією зміст музики українських митців пройшов дві фази: від відображення безпосередньої реакції на трагічні події (2022 – перша половина 2023 рр.) до спроби осмислення трагедії у глобальному філософському масштабі та віднаходження шляхів

духовного відродження особистості посеред горя вселенського масштабу.

6. Аналіз змісту культурно-музичних проєктів, спрямованих на формування образу українства для світової спільноти (зовнішній споживач) та для самих українців (внутрішній споживач), засвідчує, що подібні заходи активізувалися саме після подій Другого Майдану і початку війни з російською федерацією, тобто з 2014 року. Активна фаза війни спровокувала не лише хвилю інтересу світової спільноти до України, але й відкрила для українських митців можливості для презентації своєї творчості цій спільноті. Активізація гастрольної діяльності на підтримку України та ЗСУ, створення композицій на замовлення відомих колективів, в яких, найчастіше, втілюється тема війни, продемонструвало на світовий загальний образ українства як воїна за свою Незалежність. Творчість українських митців, нарешті, почала сприйматися самодостатньою гілкою європейської музики, а не відгалуженням мистецтва пострадянського чи постколоніального простору.

Звичайно, рамки магістерської роботи не дозволяють в усій повноті охопити заявлену проблематику. Зокрема, подальшого дослідження потребує творчість кожного з композиторів, що дозволить прийти до подальших узагальнень щодо специфіки кожного з етапів розвитку української музики доби Незалежності. Окремою темою дослідження може стати презентація українських виконавців на світовій сцені, аналіз їх репертуару. Перспективною галуззю може бути дослідження трансформації сприймання української музики зарубіжними слухачами у контексті формування образу українства. Застосування антропологічного підходу при дослідженні тем вказаної проблематики дозволить прийти до висновків на синергетичному рівні.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андросова, Д. В., Маркова О. М. Антропологія та культурологія: методологічні пересічення й антитези. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. 2022. № 2. С. 3 – 8.
2. Антропологічний код української культури і цивілізації (у двох книгах)/ заг. наук. ред. О. О. Рафальський, М. Ф. Юрій. К.: ІПіЕНД ім. І. Ф. Кураса НАН України. 2020. Книга 1. 432 с.
3. Антропологічний код української культури і цивілізації (у двох книгах)/ заг. наук. ред. О. О. Рафальський, М. Ф. Юрій. К.: ІПіЕНД ім. І. Ф. Кураса НАН України. К.: ІПіЕНД ім. І. Ф. Кураса НАН України. 2020. Книга 2. 536 с.
4. Бистрицький, Є. Філософський образ культури та світ національного буття. *Феномен української культури*. Київ. 1996. С. 62 – 90.
5. Безклубенко, С. Теоретико-методологічні засади етнокультурології. *Методологічні проблеми культ-ї антропології та етнокультурології*. К.: Інститут культурології НАМ України. 2011. С. 191 – 230.
6. Бичковьяк, О.В. Основні архетипи українського менталітету та їх вплив на реалії сьогодення. *Вчені записки ТНУ імені В.І. Вернадського*. Серія: Історичні науки. Том 31 (70). № 2. 2020. С. 80 – 84.
7. Бондаренко, А. Виконання російської музики як етична проблема. *Молодий вчений*. № 3 (103) березень, 2022 р. С. 70 – 74. URL: <https://molodyivchenyi.ua/index.php/journal/article/view/3982/3916>
8. Бондаренко, А. Ватний симфонізм як домінанта музичної культури окупованого Донбасу. *Донецький вісник наукового товариства імені Шевченка*. 2017. Т.43. С. 195 – 202.

9. Бондаренко, А. Валентин Сильвестров: Українською думки забарвлюються. Інтерв'ю від 30.09.2023 URL: <https://uain.press/blogs/valentin-silvestrov-ukrayinskoyu-dumki-zabarvlyuyutsya-466981>
10. Буяшенко, В.В. Соціокультурний підхід в дослідженні соціального піклування. *Філософські дослідження: Збірник наукових праць Східноукраїнського національного університету імені В. Даля*. Вип. 13. Луганськ: вид-во СХУ ім. В. Даля. 2011. С. 201 – 213.
11. Валентин Сильвестров: «Що ви коїте, чорти кремлівські?»: інтерв'ю з Анастасією Буцко від 17.03.2022. URL: <https://www.dw.com/uk/valentyn-sylvestrov-shcho-vy-koite-chorty-kremlivski-a-61159315/a-61159315>
12. Валентин Сильвестров. Три п'єси (квітень, 2022). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=CIgltFDFJ6s>
13. Валерій Антонюк: «Найголовніше – власний стиль»: інтерв'ю з Іриною Шестеренко. *Музика: український інтернет-журнал*. 10 червня 2015 року. URL: <https://mus.art.co.ua/valerij-antonjuk-najholovnishe-dlya-mene-stvoryty-vlasnyj-styl/>
14. Верещагіна-Білявська, О.Є. Антропологічний підхід у фаховій підготовці студентів магістратури. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського*. Серія: Педагогіка і психологія. Вип. 44. Вінниця, 2016. С. 178 – 187.
15. Верещагіна-Білявська, О. Є. Образ людини і світу в сучасній музиці: антропологічні виміри творчості українських композиторів у соціокультурному континуумі. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського*. Серія: Історія. Вип. 47. Збірник

- наукових праць / За заг. ред. О. А. Мельничука. Вінниця: ВДПУ. 2024. С. 90 – 99.
16. Воропасва, В.Г. Антропологічні засади дослідження людини як цілісної істоти: теоретико-методологічний аналіз. *Гуманітарний вісник ЗДІА*. Випуск 33. 2008. С. 169 – 176.
 17. Гатальська, С. М. Філософія культури : підручник. Київ : Либідь, 2005. 328 с.
 18. Гірц, К. Інтерпретація культур: Вибрані есе. К.: Дух і Літера, 2001. 542 с.
 19. Голинська, О. Творчість Оксани Линів у контексті діалогів Україна–Європа–Світ. *Музика: український інтернет-журнал*. 27 травня 2017 року. URL:<https://mus.art.co.ua/tvorchist-oksany-lyniv-u-konteksti-dialohiv-ukrajina-evropa-svit/>
 20. Гончаренко, С.У. Український педагогічний енциклопедичний словник. Видання друге доповнене й виправлене. Рівне: Волинські обереги, 2011. 519 с.
 21. Гордійчук, О. О. (2010) Архетипи української ментальності : соціально-філософський аналіз. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. Філософські науки.. Вип. 1 (84). С. 15 – 19.
 22. Горський, В. Біля джерел. Нариси з історії філософії культури України. Київ. 2006. 262 с.
 23. Євген Станкович: «Людина – не Бог. У цьому, ймовірно, і є сенс Божої волі»: інтерв'ю з Яриною Коваль. *Львівська газета*. 23.07.2016. URL: <https://zakarpattya.net.ua/News/158775-IEvhen-Stankovych-Liudyna-%E2%80%93-ne-Boh.-U-tsomu-imovirno-i-ie-sens-Bozhoi-voli>
 24. Кияновська, Л. Музична антропологія і її перспективи в сучасній гуманітарній науці. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* № 1'2019. С. 231 – 235.

25. Крамаренко, О.Б. Духовна хорова творчість Є. Станковича у контексті сучасного історико-культурного процесу. *Вісник ДАКККіМ* 1'2013. С. 195 – 198.
26. Крамаренко, О. Необарокова символіка у хоровій творчості Є. Станковича (на прикладі творів кінця ХХ – початку ХХІ ст.). *Українське музикознавство: Науково-методичний збірник*. Вип. 37. К. 2011. С. 145 – 155.
27. Красноденський, З. На постмодерністських роздоріжжях культури. Київ : Основи. 2000. 195 с.
28. Козаренко, О. Сакральна творчість українських композиторів ХХ століття в контексті національних музично-семіотичних процесів. *Українське музикознавство: Науково-методичний збірник*. Вип.30. К. 2001. С. 138 – 149.
29. Козловський, П. Постмодерна культура: Суспільно-культурні наслідки технічного розвитку. *Сучасна зарубіжна філософія. Течії і напрями*. Хрестоматія. Київ. 1996. С. 214 – 294.
30. Коменда, О.І. Жанрово-інтонаційні джерела тематизму камерної кантати Олександра Козаренка «П'єро мертвопетлює». *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету*. Випуск 18, 2012. Том 1. URL:
https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/11897/3/Uk_msshhr_2012_18%281%29_37.pdf
31. Кримський, С. Б. Архетипи української ментальності. Дім – Поле – Храм. *Проблеми теорії ментальності* / відп. ред. М. В. Попович. К. : Наукова думка. 2006. С. 273 – 299.
32. Кубаєвський, М. К. Національна ідея: історичні й методологічні засади осмислення: монографія. Тернопіль: Економічна думка, 2007. 192 с.

33. Луканюк, Б. До історії терміна «етномузикологія». *Вісник Львівського університету*. Серія філологічна. Українська фольклористика. Львів : вид-во ЛНУ, 2006. Випуск 37. С. 257–272.
34. Лук'янець, В., Соболюк, О. Філософський постмодерн: Навч. посібник. Київ. 1998. 266 с.
35. Мединська, Ю.Я. Фемінні архетипи українського етносу. Тернопіль: ТНЕУ, 2006. 202 с.
36. Менталітет українців та основні детермінанти його становлення. URL:
https://pidruchniki.com/1529052756996/kulturologiya/mentalitet_ukrayintsiv_osnovni_determinanti_yogo_stanovlennya
37. Мерхель, А. Творчий акт як протест проти «здорового глузду» (Сергій Зажитко у задзеркаллі свого ювілею). *Музика: український інтернет-журнал*. 6.12.2022. URL:
<https://mus.art.co.ua/tvorchyy-akt-ia-k-protest-proty-zdorovoho-hluzdu-serhiy-zazhytko-u-zadzerkalli-svoho-iuvileiu/>
38. Методологічні проблеми культурної антропології та етнокультурології: Зб. наук. пр./Б.А. Головка та ін. Київ. 2011. 480 с.
39. Міщенко, М. Українські національні архетипи: від колективного несвідомого до усвідомленої національної ідентичності. URL:
<http://www.kpi.kharkov.ua/archive/Articles/etic/Mishhenko-M.M.-Ukrayinski-natsionalni-arhetypy.pdf>
40. Найдюк, О. (2022). «Попіл Бучі стукає у моє серце». *KyivDaily*. 2022. 15.09.2022. URL: <https://kyivdaily.com.ua/bucha-lacrimosa/>
41. Найдюк, О. Валентин Сильвестров: перевідкриття «тихої музики». LB/ua. 2.10.2022. URL:
https://lb.ua/culture/2022/10/02/531098_valentin_silvestrov.html

42. Ніколаї, Г.Ю., Бянь Наньнань. Антропологічні засади підготовки викладачів мистецького профілю. *Актуальні проблеми мистецької педагогіки*. Випуск 2 (3). 2023. С. 82 – 89.
43. Петриківська О. С. Культурна антропологія: навчально-методичний посібник Одеса: Одес. нац. ун-т ім. І. І. Мечникова, 2019. 112 с.
44. Потебня О. Мова. Національність. Денаціоналізація. Нью-Йорк 1992. 155 с.
45. Сафьян Дзенислава. Ганна Гаврилець: культура планетарного значення. *The Claquers*. 11.04.2022. URL: <https://theclaquers.com/posts/8798>
46. Сафьян Дзенислава. Українська музика лунає у світі в час війни. *TheClaquers*. 28.02.2022. URL: <https://theclaquers.com/posts/8504>
47. Сегеда, С. Антропологія: Навч. посібник. Київ. 2001. 335 с.
48. Ситник, О. Культурна антропологія: Походження людини і суспільства. Львів, 2012. 172 с.
49. Скринник, М. Історико-філософський контекст становлення української ідентичності. Монографія. Львів, 2018. 214 с.
50. Сорока, Ю. Г. Методологія дослідження культури в соціології: культурно-аналітичний підхід. *Методологія, теорія та практика соціологічного аналізу сучасного суспільства* : зб. наук. пр. Харків, 2007. С. 112 – 118.
51. Терещенко, А. Духовні засади сучасної української музики (на матеріалі хорової творчості). *Україна на порозі III тисячоліття: духовність і художньо-естетична культура*. Т.14. К. 1999. С. 452 – 456.
52. Тищенко, О.В. Літургія в українській музиці кінця ХХ – початку ХХІ століть (до проблеми співвідношення обряду і жанру): дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Музичне мистецтво. К.,

- Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. 2011. 236 с.
53. Торба, О. Українська хорова музика в контексті сучасних тенденцій функціонування національної музичної культури. *Україна на порозі III тисячоліття: духовність і художньо-естетична культура*. – Т.14. К. 1999. С. 456 – 462.
 54. Фізер, К. С. (2019). Заголовок музичного твору та його функціонування в новітній музиці (на прикладі творчості українських композиторів): дис.... канд. мистецтвознавства. 17.00.03 Музичне мистецтво. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. 209 с.
 55. Чекан, Ю.І. Інтонаційний образ світу: монографія. К. 2009. 227 с.
 56. Чекан, Ю. Музичний світ Олександра Козаренка. *Музика*. 1996. № 3. С. 3 – 15.
 57. Черниш Н., Ровенчак О. Основні поняття й положення соціокультурного підходу та специфіка застосування їх у соціології. *Соціологія: теорія, методи, маркетинг*. 2006. №1. С. 37 – 53.
 58. Чухліб Т. (2017). «Усі жителі української породи...»: мовна та свідомісна еволюція поняття «народ» у Війську Запорозькому (друга половина XVII ст.). *Чорноморська минувшина: Записки Відділу історії козацтва на Півдні України*. Випуск 12 /за ред. В. А. Смолія. Одеса : Типографія «Друк Південь». 2017. С. 17 – 38.
 59. Шинкарук, В., Бистрицький, Є. Феномен української культури: методологічні засади дослідження. Київ: Фенікс. 1996. 477 с.
 60. Blacking J. How musical is Man? London: Faber and Faber, 1976. 116 p.
 61. Dobberstein M. Musik und Mensch. Grundlegung einer Anthropologie der Musik. Berlin : Dietrich Reiner Verlag, 2000. 596 s.

62. Merriam Alan P. *The Anthropology of Music*. Evanston: Illinois Northwestern: University Press, 1964. 358 s.
63. 30 during 30. The most significant classical music works written during Ukrainian Independence. *The Claquers*. 26.08.2021. URL: <https://theclaquers.com/en/posts/7333>