

УДК 78.03 (477) + 008 (477).

Ганна Плечелюк

**ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ФОРМ АРХЕТИПУ ПЕРЕРОДЖЕННЯ
В УКРАЇНСЬКОМУ МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ
(ПРОЕКЦІЯ ТЕОРІЇ АРХЕТИПІВ КАРЛА ГУСТАВА ЮНГА)**

У статті розглянуто форми архетипу Переродження за К. Г. Юнгом у проекції на українське музичне мистецтво. Досліджено їх втілення на прикладі творів С. Людкевича, Б. Лятошинського, Л. Дичко, М. Скорика. Здійснено розподіл втілених у музиці форм зазначеного архетипу на рівні.

Ключові слова: музичне мистецтво, архетип Переродження, відображення, інтерпретація, звучання.

Анна Плечелюк

**ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ФОРМ АРХЕТИПА ПЕРЕРОДЖЕННЯ
В УКРАЇНСЬКОМУ МУЗИКАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ
(ПРОЕКЦІЯ ТЕОРІЇ АРХЕТИПІВ КАРЛА ГУСТАВА ЮНГА)**

В статье рассмотрены формы архетипа Перерождения по К. Г. Юнгу в проекции на украинское музыкальное искусство. Исследовано их воплощение на примере произведений С. Людкевича, Б. Лятошинского, Л. Дычко, М. Скорика. Осуществлено распределение воплощенных в музыке форм указанного архетипа на уровни.

Ключевые слова: музыкальное искусство, архетип Перерождения, отражение, интерпретация, звучание.

Hanna Plecheliuk

**THE INTERPRETATION OF REBIRTH ARCHETYPE FORMS
IN UKRAINIAN MUSICAL ART
(A PROJECTION OF ARCHETYPES THEORY OF CARL GUSTAV JUNG)**

The modern comprehension of processes of culture development requires bringing in to art criticism researches a certain universal mechanisms of analysis. This applies to the archetypes theory of C. G. Jung in particular. This will enable to study a semantic load of works of primary religious and Christian content in a single context.

In Ukrainian musicology in this area is significant monographic studies by M. Severynova which designs cultural archetypes in to creativity of modern Ukrainian composers. Some works on this issue belong by V. Drahanuk and other scientists.

We analyse the Rebirth archetype in this article on example of some Ukrainian music works. C. G. Jung distinguishes such its forms: metempsychosis or “transmigration of souls”, reincarnation, resurrection, renaissance, transformation or transmutation, indirect degeneration. The analysis of these forms will enable a deeper understanding of culture as a single development process, the stage of which (in this case – the primary religious and Christian) does not contradict, but complement one another.

Of course, the first manifestation of the investigated archetype in Ukrainian culture found in mythological beliefs that have found numerous reflected in the music.

A striking example of the interpretation of primary religious reasons in modern musical art is Rhapsody “Dumka” by Lesia Dychko on the verses of Taras Shevchenko. Referring to the depths of national folklore, we find numerous examples of transmigration of girl’s souls in to viburnum, willow, poplar, flower, mermaid, birds and others. The composer diverse portrays the levels of girl-martyr’s transition from one state to another that has metempsychosis signs.

The idea of a spiritual community which embodied in the silver-plated chain is compared with Dazhbog's powerful force in the Borys Liatoshynsky's opera "Golden Ring" by Ivan Franko's novel. The combining of death and love themes, the Dazhbog's and hoop leitmotifs in the final is symbolizes the spiritual resurrection of divine and social symbol at the collective level.

The call "Battle on – and win your battle!" which is relevant today is embodies the aspirations of renaissance at the people-society level as a form of Rebirth archetype in Stanislav Lyudkevych's cantata-symphony "Caucasus" by Taras Shevchenko's poem.

The main national sense of the Myroslav Skoryk's opera "Moses" by Ivan Franko's poem is reflects the prologue to the work. The people are "martyred", "broken" at the start of the prologue but it come in new images of strong and invulnerable, powerful and independent in completion of the prologue. So the transformation ritual is at the nation-society level.

We have not touched the indirect rebirth in this context. This modification takes place through participation in the transformation process when a person becomes a witness or member of a certain transformation ritual. This is the highest level in which a divine grace comes down to the individual. This causes its great and promise for separate study.

Key words: musical art, Rebirth archetype, reflection, interpretation, sound.

Сучасне осмислення процесів розвитку культури потребує залучення до мистецтвознавчих досліджень певних універсальних механізмів аналізу. Зокрема, що цікавитиме нас у розробленні даної теми, – тих підходів, які уможливають вивчення семантичного навантаження (а відтак – і впливу на свідомість реципієнтів) творів первинно-релігійного та християнського змісту в одному контексті. Це стосується запропонованого К. Г. Юнгом архетипу Переродження, який виражається у різноманітних формах – реінкарнації, воскресіння та ін. Такий підхід дає змогу глибше зрозуміти вітчизняну культуру як єдиний процес розвитку, стадії якого (у даному випадку – первинно-релігійна, християнська) не суперечать одна одній, а взаємодоповнюються.

Знаковим у даному напрямку є монографічне дослідження М. Северинової [8], яка проектує архетипи культури на творчість сучасних українських композиторів, окремі праці, присвячені цій проблемі, належать В. Драганчук [1–2] та іншим музикознавцям.

Мета статті – вирізнити форми архетипу Переродження та показати семантику їх інтерпретації в українській музиці.

Отож, звернемося до теорії К. Г. Юнга [10–11], вирізняючи її основні позиції щодо предмета нашого зацікавлення. Вчений розмежовує архетип Переродження на п'ять форм, вважаючи, що дане поняття не можна використовувати в одному й тому ж розумінні. Кожна наступна форма є вищим рівнем Переродження.

першим рівнем є *метемпсихоз*, або "переселення душ". Згідно з його концепцією, життя проходить лише раз через різні тілесні існування;

другий рівень – *реінкарнація*. Перевтілення відбувається за умови зберігання особистості, що має доступ до пам'яті. Як правило, реінкарнація пропонує переродження в людському тілі;

третій – *воскресіння*, що передбачає відновлення людського тіла після смерті. Перетворення може бути абсолютним, змінюючи сутність людини, або ж лише умови існування. Воскресіння передбачається не лише на плотському рівні, а й на високодуховному – як преображення "тонкого тіла" в стан нетлінності;

наступним рівнем архетипу Переродження є *відродження*. Автор подає це поняття як ідею оновлення в рамках індивідуального життя. Оновлення особистості змінює не природу, а лише її функції або частини особистості заради зцілення, зміцнення та виправлення. Другий варіант четвертої форми – це *трансформація* або *трансмутація*, що передбачає повне переродження індивідуальності;

останній рівень займає форма *непрямого переродження*. При цьому видозміна відбувається "не прямо", не способом переходу крізь смерть та відродження будь-кого, а участю у процесі перетворення, який сприймається так, ніби він відбувався поза індивідуумом.

Іншими словами, людина стає свідком або учасником певного ритуалу трансформації. Цей ритуал може бути церемонією, такою як церковна літургія, де відбувається перевтілення субстанцій. Через ритуал на індивідуума сходить божественна благодать [10].

Користуючись наведеною вище системою, розглянемо інтерпретації архетипу Переродження в українській музиці на прикладі кількох показових стосовно цього творів, що демонструють різні форми згаданого архетипу. Звернемося, зокрема, до рапсодії “Думка” Лесі Дичко, опери “Золотий обруч” Б. Лятошинського, кантати-симфонії “Кавказ” С. Людкевича та опери “Мойсей” М. Скорика.

Звичайно, що перші прояви досліджуваного архетипу в українській культурі знаходимо у міфологічних віруваннях, які в подальшій історії знайшли численні відображення в музиці. Яскравим прикладом інтерпретації первинно-релігійних мотивів у сучасному музичному мистецтві є рапсодія “Думка” Лесі Дичко на вірші Тараса Шевченка. Звертаючись до глибин національного фольклору, знаходимо численні зразки перевтілення дівчини в калину, вербу, тополь, квітку, русалку, птаху й ін. Так і героїня поезії Кобзаря набуває подібних трансформацій та є символом української великодушної дівчини, яка віддає життя за щире кохання. Зміст рапсодії показує, що сильні почуття не вбити, а душа, котра кохас, переходить в інші тілесні існування, допоки не знайде спокій та умиротворення біля милого.

Композиторка різнопланово зображує рівні переходу дівчини-мучениці з одного стану в інший, що має ознаки метемпсихозу. “Русалкою стану...” – ніжна, лірична мелодія, майже пошепки виконане соло сопрано, яке влучно змальовує плавне, ніби тануче у повітрі, перетворення дівчини в магічну істоту. Поступове зростання динаміки, мелодія з наростаючими хвилями, значне пошкваллення темпу описують, як русалка шукає милого у синьому морі. Активний хід на велику терцію вгору із затриманням на ферматі відповідає впевненим словам “найду його”, послідовний аналогічний хід на малу терцію як інтимне “пригорнуся” завершується завмираючим інтонуванням пріми (авторка використовує tenuto для відокремлення кожного складу, щоб це прозвучало виразно) та спуском на glissando з фермати, що показує непритомність дівчини. Після трагічного, тривожно наростаючого у мелодії соло сопрано, підтриманого в супроводі акцентованими акордами та грізним тремоло “коли згинув чорнобривий, / то й я погибаю” наступає друге преображення. Урочисто, маршеподібно (хід рівними чвертями у чоловічого хору створює враження крокування) звучить своєрідний гімн любові “тоді неси мою душу / туди, де мій милий, / червоною калиною / постав на могилі”. Стверджено провадить тему сопрано соло у супроводі чоловічого хору “буде над ним його мила / квіткою стояти”, де відбувається третє перетворення. Останній темі композиторка надає особливого значення, розглядаючи її в кількох варіантах. Немов відповідь тихого моря, просувається тема у виконанні хору а cappella спокійним тріольним рухом мелодії. За нею розгортається fuga у пошкваленому, натхненному темпі в супроводі фортепіано. Швидким рухом акцентованих шістнадцятих вривається в музичну картину розбурханого моря соло сопрано, ще раз нагадуючи про силу духа жінки – “і квіткою, й калиною / цвісти буду”.

Леся Дичко. “Думка”

The image shows a musical score for the piece "Dumka" by Lesya Dichko. It consists of three staves: a vocal line (soprano) and two piano accompaniment staves. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The tempo is marked "Più mosso" and "cresc.". The lyrics are in Ukrainian and are written below the vocal line. The lyrics are: "І квіт_ко_ю, й ка_ли_но_ю / И цвет_ком я и ка_ли_но_й / і квіт_ко_ю і ка_ли_но_ю / и цвет_ком я и ка_ли_но_й". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of a piano accompaniment and a vocal line. The tempo is marked "Più mosso" and the dynamics include "pp". The lyrics are in Ukrainian and are written below the vocal line. The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs). The vocal line is written in a single staff (treble clef). The lyrics are: цві-сти бу-ду, цве-сти бу-ду, цві-сти над ним бу-ду, цве-сти над ним бу-ду, цві-сти над ним бу-ду, цве-сти над ним бу-ду.

Таким чином, героїня “Думки” свідомо блукала різними “світами” у пошуках коханого, перетворюючись щоразу в інше ество. Змінюючи іпостасі, дівчина не забувала істинну мету – вічне почуття. Отож, шляхом самопожертви на рівні індивідуума відбувається **реінкарнація** як форма Переродження, що показово втілюють Тарас Шевченко і Леся Дичко.

Для того, щоб глибше зрозуміти сутність досліджуваного архетипу в *опері “Золотий обруч” Бориса Лятошинського*, звернемося до деяких деталей повісті Івана Франка. Нагадаємо, що повість “Захар Беркут” зображає картину громадського життя Карпатської Русі й тухольської громади, яка стояла на смерть, захищаючи рідну землю. Червона хоругва, оздоблена посрібленим ланцюгом, стала ознакою нероздільності та нерозривності громади, її згуртованості і цілісності. Вже у виборі назви опери лібретист Я. Мамонтов і композитор акцентують природно-релігійні переконання тухольців та цілісність їх громади. Мудрий старець Захар Беркут не облишав молитись у самотньому склепі Дажбогові-Сонцю як найвищому творцеві життя. Образ верховного бога був викуваний на стелі з каменя у вигляді півкулі, котру вінчав блискучий золотий обруч. Ніхто не смів порушити образ Сонця (золотого обруча), і золотий образ усе ще яснів серед стелі та склепу, “дожидаючи проміння полудневого сонця, щоб у ньому розжевритися тисячами іскор” [9, с. 123

Таким чином, Б. Лятошинський у музичній інтерпретації повісті поєднував ідею духовної спільності, втіленої в посрібленому ланцюгові, та могутньої сили золотого обруча Дажбога¹. Дотримуючись основної лінії, композитор не намагається відтворити достеменно сюжет: відмовляється від конкретизації національного минулого, натомість міфологізуючи його. Центральну роль в опері відіграє копне знамено тухольців, лейттема котрого проходить через усе музичне полотно. В другій картині першої дії змальовано ритуальний хід тухольців із знаменом до священного дерева на громадську раду. Спокійний темп, урочистий характер, велика динамічна хвиля від *p* до *ff*; акцентовані ходи мажорних тризвуків характеризують усю

¹ Про відображення в опері архетипного мислення і трактування “золотого обруча” див. праці В. Драганчук [3] і М. Новакович [7].

велич, гордість, міць та непохитність народності, такої ж нероздільної, як сам ланцюг. Так уперше в опері з'являється вшанований символ, наділений могутньою силою єдності роду.

Велика кровна жертва Захара Беркута, рідний син, стала поштовхом до переродження життя всієї громади. Віддавши в руки ворогів найцінніше, мудрець своїм вчинком запалює золоте коло Дажбога першим ранковим промінням. Своєрідний натяк богів є початком перевтілення народу. Теплий, тихий схід сонця Б. Лятошинський зображує за допомогою тремоло в динаміці *p*, на фоні якого виникає молитва Захара Беркута. Спокійно, протяжно та водночас упевнено (*f*) виконує соло баритона ритуал старійшини. Широкі ходи (на в 6, ч 5), закличні інтонації (ч 4), акцентовані фрази, часте використання фермат на звуці й на паузі, як моментне затримання думки Захара, застосовує Б. Лятошинський, аби відобразити клятву-звернення "...твоїм промінням до смерті битися за рідний край" до Дажбога.

Вдруге родова святиня – золотий обруч – з'являється в останніх тактах твору. Оптимістичний фінал повісті І. Франка композитор замінив у опері смертю-жертвою Максима. Хлопець віддає життя богам, щоби звільнити народ від наруги та неволі, зберегти лад і мир серед тухольців, щоб ніколи не розірвався ланцюг єдності громади. "Погляньте, діти! Радісно горить наш золотий обруч! Бо перемога наша. То свято єдності громад!" – тихо звіщає Захар Беркут у соло баритона над тілом юнака. Гірка втрата героя в поєднанні з вистражданою перемогою змальована у фінальній сцені опери злиттям у партії оркестру тем смерті та любові, лейтмотивів Дажбога й обруча. Отже, священна жертва батька сином Максимом дала змогу досягнути духовного **воскресіння** божественного і громадського символу на колективному рівні.

Б. Лятошинський. "Золотий обруч"

3. *poco marcato il basso*

3. *poco marcato il basso*

То свя-то єд-нос-ті гро-мад!
То праз-д-ник друж-бы всех об-щин!

Переродження народу через міфічний образ Прометея змальовував Тарас Шевченко, а в музиці втілює у *кантаті-симфонії* “Кавказ” *Станіслав Людкевич*. Тіло героя, що понівечили хижі птиці, ототожнюється українством, яке сплюндрували та пограбували “хорти”, “гончі”, “псарі” й “батюшки-царі”. Тарас Шевченко наголосив на силі, мужності та дивовижній здатності народу піднятися навіть із смертного одра та жити далі:

*Не вмирає душа наша,
Не вмирає воля.
І неситий не виоре
На дні моря поле.
Не скує душі живої
І слова живого.
Не понесе слави Бога,
Великого Бога.*

Ключові слова “Борітеся – поборете, / вам Бог помагає! / За вас правда, за вас слава / і воля святая!”, що є актуальними і сьогодні, символізують прагнення Переродження на рівні народу-суспільства.

Станіслав Людкевич надзвичайно відповідально, шанобливо та з великою повагою ставився до спадщини поета: “...поезія Т. Шевченка як твір мистецький, літературний, без порівняння вищої категорії, ніж колективна народна пісня, а до того доволі складний, вільний та химерний, вимагає такого ж літературного, мистецького трактування від музик, тобто домагається від них і всіх засобів музичної техніки, і висококультурного естетичного смаку” [6, с. 108]. Можливо, саме тому композитор понад десять років працював з текстом поеми Т. Шевченка.

Використовуючи хор у симфонічному циклі, наслідуючи Л. Бетховена, С. Людкевич створив масштабне вокально-симфонічне полотно. Л. Кияновська наголосила, що митець наповнив музичну мову кантати-симфонії новітніми засобами організації письма, кожна з чотирьох частин – це послідовність різнохарактерних, самостійних за формою епізодів, котрі плавно переходять один в одного. Уникання тональної опори, використання інтонацій національного фольклору поєднуються у романтичному стилі письма [4, с. 259].

Яким же постає Переродження народу в кантаті-симфонії? Композитор осмислив сутність поезії, обравши ключові строфи, на основі яких створив музичне полотно. Перша частина базована на епіграфі до поеми. Мелодична лінія хорової партії широка, розмірений ритмічний рисунок важкою ходою проводить тему скорботної величі оповитих “кровію” гірських вершин. Бурхливий зрив дисонуючих послідовностей в оркестрі, підтверджений тривожним посекуновим ходом у хорі, як тяжкі муки героя, змінюються сповільненим хроматизованим “сповзанням” супроводу – знесиленням духа. Стрімко підіймається нова хвиля

опору оркестрової партії, пунктирний ритм у сопрано і тенорів чітко вирізняє страшні катування “добе ребра... серце розбиває”. Автор підкреслив тягар вічних страждань, повторивши тричі відокремлений інтермедіями мотив “розбиває”. Вольова мелодична лінія хорової групи, виконана зі стверджувальними стрибками на ч 4, гордо промовляє “та не вип’є живущої крові”.

Оживання Прометейя, що у Т. Шевченка асоціюється з українським народом, композитор зобразив ліричною темою, подібною до весняної обрядовості, “воно знову оживає”. Поступово “проростає” фугато втілює ідею весняного переродження землі як оновлення душі й тіла людини. Так композитор підкреслив ключовий момент відродження національної сили, слави та могутності. Світла веснянкова тема переходить у революційний марш “Не вмирає душа наша”, виконаний чоловічою партією в супроводі мідних та ударних. Кульмінацією першої частини стає імітаційно розвинена тема “не скує душі живої”. Вперту, вольову, рішучу мелодію у хорі, стрімко “злітаючі” пасажи на *ff* у струнних та духових, складну побудову теми автор використовує для змалювання незламності та непокірності народу.

С. Людкевич. “Кавказ”

The image shows a page of a musical score for a vocal quartet and piano. The vocal parts are labeled S. (Soprano), A. (Alto), T. (Tenor), and B. (Bass). The lyrics are in Ukrainian and Russian. The piano accompaniment is shown below the vocal parts. The score includes dynamic markings such as *mf*, *cresc. molto*, and *crescendo*. The tempo marking is *Allegro con fuoco* with a metronome marking of 112-120. The score is in 4/4 time.

Козацькими закличними інтонаціями в оркестрі (швидкий тріольний рух угору) розпочинається завершальний епізод – fuga “Не скує душі живої / і слова живого”. Станіслав Людкевич сконцентрував увагу на даних словах, очевидно, вбачаючи у них сенс усієї поезії. Стверджувальний характер містить основна тема фуги. Упевнений наростаючий рух мелодичної лінії передається до кожної хорової групи. Чіткий акцентований склад *не*, що трапляється протягом фуги, композитор застосовує як підкреслення заперечення *не скує*: ні душі, ні слова... Фінал фуги є монументальним завершенням першої частини кантати-симфонії. “Важкі” затримані звуки у хорі посекуновим ходом угору наближаються до завершення, промовляючи тріумфальне “і не понесе слави Бога, / Великого Бога”. Нестримний, шалений, вибуховий оркестровий супровід підтримує хор, утілюючи силу, міць, велич нездоланного народу.

Таким чином, на прикладі міфічного героя українські митці відобразили історію народу, який, попри вікові страждання, величезні втрати, мужньо терпів муки та швидко загоював закриті рани. Кантата-симфонія “Кавказ” відтворює окреслену ідею оновлення, зцілення, тим самим втілюючи **відродження** як форму архетипу Переродження на рівні народу-суспільства.

Майже через сто років після написання літературного тексту була створена *опера Мирослава Скорика “Мойсей”* за однойменною поемою Івана Франка, ідейний зміст котрої багато в чому перегукується з “Кавказом”. Поет вилив у рядках поеми біль, переживання за “замучений, розбитий” народ, який століття за століттям винищували загарбники. Відомий пролог, як сповідь з глибини душі поета, містить низку Франкових запитань – “невже задарма?” земля, наділена незліченними багатствами, талантами, мудрістю та сміливістю, омивалася кров’ю. Не даючи посіяти зерно сумніву, поет вірить, що національна свідомість нарешті прокинеться:

*О ні! Не самі сльози і зітхання
Тобі судились! Вірю в силу духа
І в день воскресний твого повстання.*

Спираючись на дослідження сучасних науковців, поему “Мойсей” розглядають у трьох аспектах: як автобіографічний нарис, де автор постає в образі пророка; як відтворення історично вагомого біблійного сюжету; як авторське ототожнення з народом ізраїлевим української нації з типовими рисами ментальності та передбаченням її майбуття. Мирослав Скорик, схилившись до третього варіанта, створив оперу за високими зразками духовної музики Й. С. Баха та Г. Ф. Генделя: “...в цьому творі переважає глибока віра в здійсненність історичної місії України в майбутньому... я прагнув в музиці опери зосередитися лише на найголовнішій сутності поеми, відкидаючи окремі другорядні деталі, персонажів, намагався уникнути повторів тексту, котрі могли б лише переобтяжити драматургію твору. Головні ідеї – визволення поневоленого народу та його випробування, протистояння пророка Мойсея і визнавців золотого тільця, спокуси і сумнівів у дорозі до істини – є вічними в історії людства і в кожному епоху проявляються на своєму рівні...” [5, с. 65, 68].

Музичну мову “Мойсея” характеризують як невимушену, легку та дещо стриману, здатну торкнутися душі кожного. У значній ролі хорів, уособленні героєм переживання, а не дій, алегоричному зіставленні образу з ідеєю вбачають наближення твору до ораторіального жанру. Та стисла побудова – дві дії з прологом та епілогом, часова нетривалість, відсутність монументальності й помпезності – спростовують приналежність до такої концепції. Статичний сюжетний розвиток, в основі якого – показ глобальної суспільної проблеми, перенесення ідеї “Мойсея” на сучасний етап розвитку нації, є чинниками новаторського жанру “сценічна притча” [5]; саме таке визначення запропонувала Л. Кияновська.

Звертаючись до поетичного змісту опери, розуміємо, що саме у пролозі міститься надія на переродження народу-“паралітика”, вкритого гнітючими, страшними ранами. Розгніваний на національну безпомічність, І. Франко водночас щиро віщує оздоровлення, спасіння, воскресіння українства:

*Та прийде час, і ти огнистим видом
Засяєш у народів вольних колі,
Труснеш Кавказ, вперешешся Бескидом,
Покотиш Чорним морем гомін волі
І глянеш, як хазяїн домовитий,
По своїй хаті і по своїм полі.*

М. Скорик. "Мойсей"

146 ПОЕТ 13

Та при - йде

Та при - йде

Та при - йде

Та при - йде

Та при - йде

8

13

Та при - йде

Та при - йде

148 *a tempo*

П. час, і ти о - гни - стим ви - дом за -

а tempo

Час,

а tempo

час, і ти о - гни - стим ви - дом за -

а tempo

Час,

а tempo

час,

а tempo

а tempo

3

3

3

Пророчі слова виголошує в опері соло баритона, а хор, як відлуння свідомості поета, звучить підтвердженням думок та сподівань.

Драматичний, тривожний оркестровий вступ побудований на лейтмотиві кайданів, котрий супроводжуватиме пролог і завершуватиме твір. Важкою ходою, під бій барабанів,

немов закутий у кайдани поневолений люд, провідна тема опери піднімається та безсильно “зривається” на вершині. Наділений інтонаціями батька-наставника, Поет, на зловісному оркестровому фоні лейтмотиву кайданів, веде розмірену, скорботно-стриману мелодичну лінію. Поступово тема стає дещо напруженою, динамічно зростає, гнівно підкреслюючи в високому регістрі обурливі фрази: “від сорому”, “палитиме”, “бути гноєм”. Мов крик душі, звучать запитання соліста “Невже?”, відлунуючи в хорі як відверте нерозуміння та несприйняття дійсності. Самостійності набуває хорова група, виконуючи маршеподібну “воєнну пісню” – “край твій весь политий кров’ю / твоїх борців? йому вже не пишаться / у красоті, свободі і здоров’ю?”. З тихого, похмурого та, втім, декламаційно виразного епізоду виростає в істеричне динамічне напруження вигук “задарма” як підсумок сказаного. Описані у творі І. Франка кращі характеристики українства композитор змалював найніжнішими інтонаціями, легким ритмічним ходом восьмих, підкреслених ліричним супроводом сопілки, флейти, струнних і трикутника.

Відкинувши усі вагання, Поет відкриває серце Богові та щиро мовить заповітне “Вірю!”. Народне підтвердження у хорі звучить щоразу голосніше та впевненіше, підіймаючись на крилах “ангельських” струнних до Всевишнього. Апофеоз почуттів у небесній височині композитор змалює об’єднанням хору, соліста та оркестру як єдиної думки. В динамічному напруженні звучить “сповідь нації”, наголошуючи на “вірю в силу *духа!*”. Кульмінацією епізоду є широке, інтонаційно складне проведення теми “І в день воскресний твого повстання”, підкресленої у ключових словах *твого* – тріольним рухом та раптовим *sf* – *повстання*. У головній фразі поеми криється надія на Переродження нації. Схвильована fuga в хорі – “О, якби хвилю вдать, що слова слуха”, наче рій думок у голові автора, переходить в акордово-гармонічний виклад – “і слова вдать, що в хвилю ту блаженну / вздоровлює й огнем живущим буха”. На емоційному надриві увесь виконавський склад епілогу виконує драматичну, сповнену сподівань пісню-оду “О, якби пісню вдать, палку, вітхненну, / що мільони порива собою, / окрилює, веде на путь спасенну!”.

Як сумнів автора, підкрадається підступний лейтмотив кайданів у музичну картину. Композитор повертається до початкового настрою прологу і будує на тривожному фоні оркестрової групи соло баритона “та нам, знесиленим журбою... / не нам провадити тебе до бою”, мелодична лінія котрого аналогічна першій темі Поета. Динамічно та інтонаційно зростає лейтмотив кайданів, чимдуж нагнітаючи, швидко приходить до вершини та обривається на короткій восьмій – тенета розірвано, шлях до переродження відкритий! Повільно, посекуновим ходом розпочинає тему перемоги віри у світле майбутнє хор із солістом у тріольному супроводі струнних. Завершальні слова містять закладений у тексті автора сенс переродження народу, а саме – його повну *трансформацію*, яку композитор зображує рішучим унісонним ансамблем хорової групи, соліста та духових, на фоні хвилюючого тріольного руху струнних до гордого, широкого соло баритона, побудованого на вокалізі хору. “...Огністим видом / засяєш... / труснеш Кавказ, впережешся Бескидом, / покотиш Чорним морем гомін волі / і глянеш, як хазяїн домовитий, / по своїй хаті і по своїм полі” – нація у І. Франка та М. Скорика народжується в нових образах сильнішою та невразливою, могутньою й незалежною, відбувається ритуал **трансформації** на рівні народу-суспільства.

Отже, крізь призму юнгівського вчення про архетипи бачимо втілення архетипу Переродження у вибраних зразках української музики. Так, героїня рапсодії “Думка” Лесі Дичко проходить перших два рівні архетипу – метемпсихозу і реінкарнацію на рівні індивідуума; в опері “Золотий обруч” Б. Лятошинського через самопожертву здобуто третій рівень – воскресіння духовного символу на рівні громади; кантата-симфонія “Кавказ” С. Людкевича та опера “Мойсей” М. Скорика є прикладами втілення четвертого рівня, що відображено у першому творі відродженням, у другому – трансформацією народу-суспільства.

У даному контексті ми не торкнулися **непрямого переродження**, коли видозміна відбувається шляхом участі у процесі перетворення, коли людина стає свідком або учасником певного ритуалу трансформації. Це – найвищий рівень, на якому на індивідуума сходять божественна благодать. Окреслена тема є особливою і має широкі перспективи окремого дослідження.

ЛІТЕРАТУРА

1. Драганчук В. Архетип Ославленої Мадонни у музичному дискурсі: кордоцентризм української не-долі / Вікторія Драганчук // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки : Мистецькі обрії '2015 : зб. наук. праць / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. – К. : Фенікс, 2015. – Вип. 7 (18). – С. 65–74. – Режим доступу : http://mari.kiev.ua/Myst_Obriyi_2015_WEB.pdf
2. Драганчук В. Ментальний архетип “Лицаря-Захисника” у хоровій творчості Миколи Лисенка / Вікторія Драганчук // Українська музика. – 2013. – Ч. 4 (10). – С. 33–40. – Режим доступу : http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Ukrmuzyka_2013_4_5.pdf
3. Драганчук В. Незасвоєні уроки європейської історії або українська національна ідея самоорганізації у літературно-музичному дискурсі (“Захар Беркут” І. Франка – “Золотий обруч” Б. Лятошинського) / Вікторія Драганчук // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : Зб. наук. пр. – Рівне, 2014. – Вип. 20. – С. 98–104. – Режим доступу : [http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILE=&2_S21STR=Uk_msshr_2014_20\(1\)_23](http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILE=&2_S21STR=Uk_msshr_2014_20(1)_23)
4. Кияновська Л. Галицька музична культура XIX–XX ст : навч. посіб. / Любов Кияновська. – Чернівці : Книги–XXI, 2007. – 424 с.
5. Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець / Любов Кияновська. – Л. : б/в, 2008. – 602 с.
6. Людкевич С. Співні та мелодійні основи й прикмети поезії Тараса Шевченка / Станіслав Людкевич // Наукові записки НТШ. – Том ССXXVI, Праці музикознавчої комісії. – Л., 1993. – С. 108.
7. Новакович М. О. Канон українського музичного модернізму (на прикладі творчості Бориса Лятошинського) : монографія / М. О. Новакович. – Луцьк : ПВД Твердиня, 2012. – 168 с.
8. Северинова М. Архетипи в культурі у проекції на творчість сучасних українських композиторів : монографія / Марина Северинова. – К. : НАКККіМ, 2013. – 299 с.
9. Франко І. Я. Захар Беркут / І. Я. Франко. – К. : Державне видавництво художньої літератури, 1950. – 157 с.
10. Юнг К. Г. Алхимия снов. Четыре архетипа. Мать. Дух. Трикстер. Перерождение / Карл Густав Юнг ; [пер., авт. послесл. Семира]. – СПб. : Тимошка, 1997. – 352 с.
11. Jung C. G. Four Archetypes. Mother, Rebirth, Spirit, Trickster / Carl Gustav Jung ; Translated by R.F.C. Hull. – London and New York : Taylor & Francis e-Library, 2004. – 201 p.

REFERENCES

1. Drahanchuk, Viktoria (2015), Defamed Madonna archetype in a musical discourse: the cardiocentrism of Ukrainian non-fortune, *Aktualni problemy mystetskoj praktyky i mystetstvoznavchoi nauky: Mystetski obrii '2015* [Actual problems of artistic practice and art-science: Artistic horizons '2015], Institute of Contemporary Art, National Academy of Arts of Ukraine, Kyiv, Fenix, issue. 7 (18), pp. 65–74. (in Ukrainian), available at: http://mari.kiev.ua/Myst_Obriyi_2015_WEB.pdf (access October 17, 2016).
2. Drahanchuk, Viktoria (2013), Mental “Knight-Defender” archetype in choral work by Mykola Lysenko, *Ukrainska muzyka* [Ukrainian music], no. 4 (10), pp. 33–40. (in Ukrainian), available at: http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Ukrmuzyka_2013_4_5.pdf (access October 27, 2016).
3. Drahanchuk, Viktoria (2014), Undigested lessons of European history or Ukrainian national idea of self-organization in literary-musical discourse (“Zahar Berkut” by I. Franko – “Golden Ring” by B. Liatoshynsky), *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku* [Ukrainian culture: Past, Present and ways of development], Collection of scientific papers, Rivne, issue. 20, pp. 98–

104. (in Ukrainian), available at: [http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILE=&2_S21STR=Uk_mssh_2014_20\(1\)_23](http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILE=&2_S21STR=Uk_mssh_2014_20(1)_23) (access October 5, 2016).
4. Kyianovska, Liubov (2007), *Halytska muzychna kultura XIX–XX st.* [Galician musical culture of 19th–20th centuries], Chernivtsi, Knyhy – XXI. (in Ukrainian).
 5. Kyianovska, Liubov (2008), *Myroslav Skoryk: liudyna i mytets* [Myroslav Skoryk: the man and the artist], Lviv. (in Ukrainian).
 6. Liudkevych, Stanislav (1993), Sung and melodic bases and marks of the Taras Shevchenko's poetry, *Naukovi zapysky Naukovoho Tovarystva Shevchenka* [Scientific notes of Shevchenko Scientific Society], iss. CCXXVI, Proceedings of the musicological committee, Lviv, p. 108. (in Ukrainian).
 7. Novakovych, Myroslava. (2012). *Kanon ukrainskoho muzychnoho modernizmu (na prykladi tvorchosti Borysa Liatoshynskoho)* [Canon of Ukrainian musical modernism (on example of works by Borys Liatoshynsky)], Lutsk, PVD Tverdynia. (in Ukrainian).
 8. Severynova, Maryna. (2013). *Archetypes in culture in the projection on the work of contemporary Ukrainian composers* [Arkhetypy v kulturi u proektsii na tvorchist suchasnykh ukrainskykh kompozytoriv], Kyiv, NAKKKiM. (in Ukrainian).
 9. Franko, Ivan. (1950). *Zakhar Berkut* [Zakhar Berkut], Kyiv, Derzhavne vydavnytstvo khudozhnoi literatury. (in Ukrainian).
 10. Jung, Carl Gustav. (1997). *Alkhimiya snov. Chetyre arkhetipa. Mat'. Dukh. Trikster. Pererozhdenie* [Alchemy of dreams. Four archetypes. Mother. Spirit. Trickster. Rebirth], trans., aut., afterword. Shemer, Sankt-Peterburg, Timoshka. (in Russian).
 11. Jung, Carl Gustav. (2004). *Four Archetypes. Mother, Rebirth, Spirit, Trickster*, Translated by R.F.C. Hull, London and New York, Taylor & Francis e-Library. (in English).

УДК 786.2+78.071

Екатерина Мирзоян

**ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО МАРИИ КАЛЛАС
В ДЕМОНСТРАЦИИ “НОВОГО СОВЕРШЕНСТВА” СОПРАНО
В ВОКАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ XX ВЕКА**

В статье исследован феномен Марии Каллас по его национально-греческому культурному основанию, а также по вписанности в идею времени. Рассмотрено воплощение христианских достоинств в творчестве Каллас, проведено аналогии ее жизнедеятельности с художниками соответствующего исторического периода. Охарактеризовано ее противоречие академическому вокалу в пользу “нового совершенства” сопрано и этики “резких действий” жизни и творчества.

Ключевые слова: музыкальный феномен, исполнительское искусство, стиль в музыке, вокал, национальный стиль.

Катерина Мирзоян

**ВИКОНАВСЬКЕ МИСТЕЦТВО МАРІЇ КАЛЛАС
В ДЕМОНСТРАЦІЇ “НОВОЇ ДОСКОНАЛОСТІ” СОПРАНО
У ВОКАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ XX СТОЛІТТЯ**

У статті досліджено феномен Марії Каллас за його національно-грецькою культурною основою, а також за вписаністю в ідею часу. Розглянуто втілення християнських чеснот у