

# МІФОЛОГІЧНІ ІНТЕНЦІЇ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ

## На прикладі камерної музики В. Рунчака та О. Безбородька

ІГОР САВЧУК

**Постановка проблеми.** Сучасна музична культура нерідко реалізує свій значеннєвий потенціал на межі співіснування різних текстів, контекстуальна складова яких дає можливість креативно зануритися у світ авторського задуму. Цей дискурс, що озвучується через взаємозв'язок текстових — позатекстових значень (філософських, психологічних, історичних), ламає кордони звичного розуміння і сприйняття мистецького твору, чим утворює думку про те, що сучасній епосі властиві синтетичні риси. «Вона підсумовує та “оцінює” досягнення попередніх епох, зіставляючи їх у єдиному надісторичному, універсальному контексті. Виникає новий, складніший тип культури, первинними елементами якого є цілі культурні традиції; знаки різних епох, що простежуються у вигляді цитат, алюзій, і водночас узагалі не художні феномени — хроніка, побут, прикмети реальності» [4, с. 22–23].

Одним з таких елементів сучасної культури є її міфологічна складова, реалізована на рівні новаторської поетики «... в результаті впливу як самої структури ритуалу й міфу, так і сучасних етнологічних і фольклористичних теорій з притаманною їм циклічною концепцією світобудови на кшталт “вічного повернення” (Ніцше) ... в світі вічних повернень ..., що втілюють його минулі та майбутні інкарнації» [9]. У такому розумінні ідея авторського задуму сучасної музичної ком-

позиції зумовлена загальним наративом, що його В. Руднев називає неоміфологічною свідомістю, окреслюючи її як «... один з головних напрямів культурної ментальності ХХ століття, починаючи від символізму і закінчуючи постмодернізмом ... Сутність його у тому, що в культурі актуалізується інтерес до вивчення класичного й архаїчного міфів., міфологічні сюжети й мотиви активно використовуються у тканині художніх творів» [8, с. 184]. Виявлення особливостей втілення міфологічних інтенцій в українській камерній музиці на прикладі творів О. Безбородька та В. Рунчака становить проблемологічне поле цієї статті.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** До запропонованої розвідки залучено ідеї стосовно міфотворчості у музиці Л. Акопяна, О. Гармель, Л. Гервер, О. Краснової, О. Осадчої та ін.

**Мета дослідження** полягає у спробі визначити особливості прояву міфу у камерній творчості сучасних українських композиторів, що простежуються у композиторському задумі як на рівні програмності та мислення, так і через конструктивні особливості музичного задуму.

Серед **завдань** визначимо такі:

- розгляд основних концепцій втілення міфопоетичного компонента і ритуалістичної парадигми у сучасній композиторській творчості;
- на прикладі камерних творів «*Hôši'ânā*» (Осанна) — музикантам, яких немає з нами...

вже та ще» В. Рунчака та «КОММОΣ» О. Безбородька показати роль міфопоетичного компонента у художньому просторі музичного твору;

– показати варіанти впливу ритуалістичної парадигми на конструкцію музичного твору, на його образно-змістове навантаження.

Викладення основного матеріалу дослідження. Серед музикознавчих студій, що вивчають прояви міфологічної свідомості, роль і місце міфу (неоміфу) в авторському задумі і, відповідно, у конструкції музичного твору, цікавими є дослідження, які актуалізують прояви міфу без прямого залучення міфологічних текстів. Л. Гервер виявляє роль музично-міфологічних отождень в осягненні позамузичних значень у «проростанні» вглиб культури. Проводячи паралелі між логікою міфу та логікою музичного твору, дослідниця зауважує, що у музичному полотні «... пізнається не стільки предметна складова міфу, скільки складна система співвідношень, характер зв'язків у ньому: опозиції трансформації, отожденьня» [3, с. 20]. У схожому напрямі рухається й Л. Акопян, котрий наголошує, що спільність знакових систем міфу й музики реалізує глибинний, абстрактний знаковосемантичний контекст музичного твору. На його думку, дослідження міфологічного компонента у сучасній музиці повинне базуватися на глибинній структурі музичного тексту «... незалежно від того, якими саме є конкретні позамузичні референції цих текстів і чи існують вони взагалі» [1, с. 140].

На думку О. Краснової, у творах, де простежується міфологічна спрямованість, моделюється індивідуальна система відліку художнього часу з частим «збігом синхронічного і діахронічного просторів» [5, с. 25]. Окреслюючи категорії міфопоетичного та музичного, дослідниця приходить до переконання в необхідності опису «тих “констант” смислового і логічного порядку, які складають непорушну основу міфу, його “пам’ять”, і зберігають актуальність за зміни конкретної соціокультурної ситуації» [5, с. 22]. Таке розуміння міфу перегукується з ідеями К. Леві-Строса.

До слова, міфологічні прояви в тексті музич-

ного твору пов'язані з особливостями його тематизму. Останній тяжіє до максимальної роззосередженості, наснаженої глибокою семантикою, що зумовлено, з *одного боку*, зверненням до інтуїтивних, підсвідомих механізмів сприйняття і спрямування його на індивідуальне переживання цілісності і гармонії (В. Валькова), а з *іншого* — втіленням у музиці певного символу, повнота значення якого виявляється тільки на рівні охоплення й усвідомлення цілого (О. Краснова).

О. Гармель зауважує, що до власне неоміфологічних проявів можна віднести і використання чужого тексту як генетичного коду [2]. Феномен, на думку дослідниці, є «... об'єктом композиторської інтерпретації на глибинному рівні. Він стає тією призмою, крізь яку автор пропонує подивитися на власний оригінальний твір і “прочитати” його як композицію з “подвійним дном”, з додатковим текстовим рівнем, що акцентує концепцію. Тут творчий задум спрямований не лише на твір іншого композитора, а й через нього на втілення індивідуальної естетичної та музично-інтонаційної ідеї» [2, с. 74–75]. Зрозуміло, що у цьому контексті кожен композитор пропонує власну інтерпретацію даного явища. Важливою у такому процесі є роль авторських коментарів і уточнень стосовно задуму і центральної ідеї того або іншого опусу та основних аспектів композиторської естетики. Наприклад, на думку О. Гармель, неміфологічною семантикою наповнений фінал Камерної симфонії № 7 Є. Станковича, заключна частина якої «Гостюючи у великого Вівальді» є віртуозною стилізацією під концерти «Пори року» ушавленого майстра XVIII століття. У цьому розділі симфонії «... стильовий образ (ширше — міф. — І. С.) ... сприймається як символ високого мистецтва, гармонії і досконалості. Конфлікт розв'язано через перехід драматургічної дії в інший духовний вимір» [2, с. 176].

Дещо інше розуміння міфологічних проявів у сучасному музичному дискурсі пов'язане із зверненням композиторів до т. зв. *ритуалістичної парадигми* [7]. З одного боку, таке звернення зумовлене передусім загальним уявленням, що «... в осно-

ві всіх видів художньої творчості й усіх художніх форм лежать обрядові ініціації, що супроводжують перехідні моменти в житті людини (народження, досягнення біологічної і соціальної зрілості, одруження, смерть), а також цикл календарних обрядів і пов'язані з ним міфи» [7]. У зверненні до ритуалу як до знакової частини міфу важливою є т. зв. *пам'ять тексту*, відповідно до чого простір пам'яті музичного твору формується не в середині тексту, а між текстами. В рамках цього логіка становлення композиторського міфоритуалу часто виглядає як умовно-містичне «програвання» певних міфологічних сюжетів, маніпулювання обрядовими схемами, що забезпечує концепцію цілісності твору.

У цьому міжвидовому синтезі (класифікація А. Чібалашвілі [10]) оральна (мовленнева) специфіка ритуального дійства кристалізує композиторський задум. Реалізуючись у зоні експериментальних композиторських технік і прийомів через інноваційні жанрові моделі камерної музики, зокрема в техніці так званого інструментального театру з притаманним йому музичним та сценічним і театральньо-дієвим простором та введенням до інструментальної композиції вербального компонента, міф-ритуал значно поглиблює авторський задум як у значеннєвому, так і формоутворювальному контекстах.

Започаткований М. Кагелем, означений напрям дає можливість з усією повнотою втілювати концепції, побудовані на ірраціональному відчутті світу, чому сприяє уведення до музичної композиції міжвидових компонентів (акторська гра, авторські коментарі стосовно виконання і т. п.), вільний вибір виконавсько-виражальних прийомів з різних експериментальних систем сучасної композиції тощо. У сучасній українській музиці активним продовжувачем композиторських інновацій М. Кагеля є В. Рунчак. До слова, на початку 2000-х у Києві відбулася низка концертів, де звучали твори обох майстрів, написані саме в цій жанровій моделі. Також Рунчак присвятив М. Кагелеві опус «Привіт М. К., трьох сучасна сонора на Н'орма для фортепіано».

На основі ритуальних та обрядових дійств Рунчак упродовж останніх років написав ряд творів з покайною тематикою [12], використавши жанрову модель інструментального театру. Серед них — «*Hōšī'ānā*» (Осанна) — музикантам, яких немає з нами..., вже та ще» для двох саксофонів, ударних та фортепіано; «Зі мною ще Хтось — три Заповіді Блаженства» для фортепіанного тріо варіабельного складу (скрипка, кларнет, віолончель або саксофон, труба та фортепіано), «*Messa da Requiem*» та ін.

У цьому творчому процесі композитор визначає для себе головний комунікаційний постулат: сприйняття музичного твору складається не тільки з аудіозвуків, а й з візуальних дій виконавця. Партитура, на яку при цьому спираються виконавці, зазвичай не має звичної нотної структури, а містить лише режисерські вказівки на те, коли і в який спосіб повинно продукуватися звучання (не тільки музичне, а й, скажімо, специфічне виконання ритуального тексту, використаного композитором).

**«*Hōšī'ānā*»(Осанна) — музикантам, яких немає з нами..., вже та ще» для двох саксофонів, ударних та фортепіано**

Уже в назві композитор використовує принципи філософської риторики. У цьому полотні передусім яскраво простежується синтез вербальних текстів і музики, який впливає, з одного боку, на формування ігрового типу музичної драматургії, а з іншого, закодований в авторському почерку, він значно поглиблює смислові «згустки» камерно-інструментального доробку. Показовим є також синтез виконавських технік та способів гри [13], пов'язаний із загальною тенденцією сучасного інструментального виконавства. Він завше існує на межі усталено-традиційних та модифікованих, нетрадиційних прийомів гри.

Повернімося до синтезу вербальних ритуальних текстів і музики. У цьому контексті показовим є тлумачення автором назви «*Hōšī'ānā*», яка для нього виступає носієм глибокого змісту. Складається враження, ніби твір обертається,



В. Рунчак «*Hōšī'ānā*» (Осанна) — музикантам, яких немає з нами..., вже та ще». Початок і кінець твору.



Диригує В. Рунчак, 2011 рік

«живе» навколо «*Hōšī'ānā*» (івр. חֹשִׁי'אָנָה, *hōšī'ānā*, *hōšī'ānā* — спаси, ми благаємо). Його тезаурус дає можливість композиторові формувати цілі поля значень для реалізації задуму.

У творі простежуємо найрізноманітніші варіанти урочистого молитовного кличу: це моління про допомогу — спасіння; впевненість у допомозі — Благодать Господня; радість у спасінні тощо. У коментарях композитор перекладає «*Hōšī'ānā*» з давньоєврейської мови як «Слава», «Спаси нас», «Спасіння». У Старому Заповіті так звучало звернення до Бога по допомогу. У Синодальному перекладі воно виглядало так: «О Господи, спаси же!» (Пс. 117:25) [14]. Невипадково у ньому слухач прочитає алузії до давніх християнських чи іудейських вірувань з притаманними їм захопленим славослів'ям, хвалебними вигуками аж до певного стану самозаглиблення, медитації. Ймовірно, що таке тлумачення найточніше відповідає концепції твору, адже тут звеличуються музиканти, «яких немає з нами ..., вже і ще».

Композитор невинно зупинився саме на трьох виконавцях, адже число «три» є священним для християн — це Свята Трійця: Отець, Син та Святий Дух; єдність тіла, душі і церкви в людині. Три іпостасі — це догмат Трійці, що є відмінною рисою християнства у порівнянні з ісламом

та іудаїзмом. У Біблії йдеться про три дари волхвів Христові як Богові, Цареві і спокутну Жертві; три образи Преображення; три спокуси; три зречення Петра; три хрести на Голгофі; три дні смерті Христа; три явлення по смерті Христовій; три богословські чесноти — Віру, Надію, Любов. З цієї точки зору закономірним є і те, що кожен з виконавців виконує роль одразу двох-трьох учасників ансамблю, граючи на кількох інструментах. Така місія артистів в авторському задумі свідчить про те, що інструменталісти творять музику за музикантів, «яких немає з нами вже та ще». На підтвердження цієї думки можна навести приклади мультиінструментальних виконавських вимог автора до кожного соліста камерного колективу (кожен повинен грати на кількох інструментах).

Варто зазначити, що використання слова «*Hōšī'ānā*» поглиблює не тільки образно-сакральний контекст задуму, а й безпосередньо організує твір з точки зору композиційної цілісності. Починається він ритмічною одноманітною темою в ударних, що нагадує ритуальні дієства шаманів або шумове наповнення обрядів первісних людей. При цьому автор уводить до партитури слова «*Hōšī'ānā*», які вигукують по черзі учасники ансамблю. Подібним чином цей твір і закінчується. У його завершальних чотирьох тактах усі



Наталія Левчишина. Портрет Олега Безбородька

виконавці двічі пошепки вимовляють «Hōšī'ānā», вступаючи по черзі, де кожен наступний, не дочекавшись закінчення виголошення «Осанни» попереднім, продовжує свою дію, що створює ефект безперервності. Втретє виконавці вимовляють лише склади: «О» — саксофоніст, «сан» — піаніст, «на» — ударник. Створена драматургічна арка сприяє монолітності задуму, креативному включенню слухача у контекст авторської музично-філософської оповіді.

#### «КОММОС» для скрипки соло

Інший варіант залучення ритуалістичної парадигми до концепції музичного твору пропонує український композитор Олег Безбородько. Низка його творів має покайний характер. І в цьо-

му контексті найбільш показовим є «КОММОС» для скрипки соло, присвячений видатному українському скрипалеві Богодару Которовичу.

В інтерпретації композитора грецьке «коммос» постає у своєму первозданному значенні як лірична пісня сумного змісту, як невід'ємна частина ритуальної дії. Своєрідне античне дійство, що відображує биття себе в груди під час оплакування померлого, проходить крізь усю композицію твору — від форми (двоскладовий складний період зі вступом та кодою), мелоінтонації (тканина твору насичена хроматичними зсувами при поліпластовому та поліфонічному викладі фактури) до самої композиційної ідеї (містифікація прадавнього ритуалу). До слова, твір написано за три дні по смерті видатного українського скрипаля, одного з фундаторів української скрипкової школи Богодара Которовича.

«КОММОС» вибудований на двох тематичних началах, які своєрідно обрамляють твір. Це передусім уже означений вище лейткомплекс *ля — до — ребекар* (у другому реченні тематичний згусток експонується у півтоновому підвищенні та фактурному згущенні, далі усе повертається до початкового викладу) та арпеджована акордова конструкція, де закодоване ім'я видатного скрипаля: *b(bo) — g(go) — d(dar)*, яка починає і закінчує твір.

У античному ритуалі простежуються найважливіші чинники, що зумовляють наведені вище конотації, — це дія і катарсис, про які пише О. Краснова [5]. Міф у своєму циклічному часі рухається через кульмінацію до своєрідного очищення: структуру Логос (символ) змінює Криза (виникнення антитези), далі Ритуал — Катарсис («перетворення антитези») і знову Логос (символ). Початкова антитеза не знищується, а утверджується в момент катарсичного «спалаху», і знов народжується нова істина, символ нового рівня [15].

Подібну схему драматургічного перетворення пропонує О. Безбородько у «КОММОС»:

1. Логос: тт. 1–4 — кодування в тематизмі (зашифровано ім'я «Богодар»).
2. Криза: тт. 5–9, антитеза — проведення го-



ловного тематичного згустку та його розвиток (сприймається як своєрідна антитеза до Логосу).

3. Ритуал та Катарсис: тт. 9–18 — трансформація основного тематичного утворення (розвиток у півтоновому співвідношенні).

4. Логос: т. 32 — знов повернення до задоволеної теми, в якій зашифровано ім'я «Богодар».

Стосовно символів у тексті як ознак міфологічного мислення композитора, то сам тематизм твору, побудований на кодуванні імені видатного скрипаля (у першому такті та останніх двох), і використання прийомів скрипкової техніки, яка найбільш вдало розкриває тип виконавської майстерності саме цього музиканта, сприймається як органічна художня структура, що стає способом втілення культурних моделей-портретів. Свідченням міфологічного мислення є також звернення композитора до стильових портретів минулих епох, зокрема до поліпластової поліфонічної фактури, яка перегукується з бахівською манерою викладення поліфонічних прийомів гри на скрипці. До того ж кодування імені Богодар, очевидно, запозичене від традиції Баха (згадаймо тематичне зерно b-a-c-h). Наступний стильовий портрет стосується романтичної доби. У другому реченні, де основне тематичне зерно інтонується на півтона вище (т. 24), композитор для посилення кульмінації щедро використовує притаманні романтикам способи організації музичної тканини (наприклад, арпеджіато).

Висновки. На завершення додамо, що коли міф у музичному дискурсі минулих епох з характерними для них музично-історичними стилями часто реалізувався як стародавній переказ, розповідь у «тенетах» синкретичного оперно-театрального дійства, то у ХХ ст. міф у музиці простежується «... як сам процес міфотворчості, як особливий міфологічний космогенез, історично і культурно обумовлений стан свідомості автора, що є нейтралізатором між усіма фундаментальними культурними бінарними опозиціями» [8, с. 169]. Міфологічний контекст сучасного музичного полотна стає виразником смислового ества свідомості композитора, внутрішнього життя його особис-

тості. Цей творчий процес Л. Гервер визначає як міфологічний, оскільки нові способи організації звукової матерії і сучасне розуміння композиції багато в чому апелюють до формул міфу, обминаючи проміжні культурні ланки. З іншого боку, залучення композитором до ідеї музичного твору ритуалістичної парадигми як оральної комунікації безпосередньо організує зовнішні конструкції музичного доробку, реалізуючись найчастіше у сфері камерної музики з відповідним смисловим навантаженням.

У запропонованих музичних прикладах спостерігаємо різні варіанти втілення міфопоетичного компонента. Скажімо, у «*Hōshi'ānā*» (Осанна) — музикантам, яких немає з нами..., вже та ще» В. Рунчака ця особливість реалізується через інноваційні жанрові моделі камерної музики, у техніці ін-струментального театру з притаманним йому полікомпонентним простором реалізації музичної композиції. Тут т. зв. ритуалістична парадигма часто є безпосередньою вказівкою щодо тих чи інших дій виконавця стосовно цілісності інтерпретації музичного полотна. Проте композитор не відмовляється і від креативного включення міфології у програмність свого експериментального задуму, аби викликати у слухача своє індивідуальне прочитання авторського задуму. У такому розумінні інтерпретатор через міф «... може вийти практично на будь-які культурно-контекстові зв'язки музики: від зіткнення з суміжними мистецтвами до філософсько-світоглядних та історико-типологічних паралелей» [6, с. 3].

Відзначимо також, окрім впливу міфопоетичного начала на організацію структурно-семантичних складових «КОММОС з одного боку,» О. Безбородька, важливу смислоутворювальну функцію т. зв. ритуалістичної парадигми, що так само допомагає декодувати текст. Адже без інтерпретації складної системи співвідношень музичного мислення і міфопоетичного (ритуалістичного дійства) твір втрачає глибинні сенси, що сприяють формуванню його смислової множинності і неоднозначності.

1. Акоюн А. О. Мифотворчество и музыка в XX веке [Текст] / Левон Оганесович Акоюн // Анализ глубинной структуры музыкального текста. — М.: Практика, 1995. — С. 138–150.
2. Гармель О. В. Феномен «чужого» текста в современной музыке. Аспект неомифологических интенций художественного мышления [Текст]: Дис... канд. искусствоведения: 17.00.03 / Национальная музыкальная академия Украины имени П. И. Чайковского. — К., 2005. — 227 л. — Библиогр.: л. 178–200.
3. Гервер Л. В. К проблеме «миф и музыка» [Текст] / Лариса Львовна Гервер // Музыка и миф. — М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1992. — Вып. 118. — С. 7–21.
4. Ивашкин А. В. Чарльз Айвз и музыка XX века [Текст] / А. В. Ивашкин. — М.: Сов. композитор, 1991. — 463 с.
5. Краснова О. Б. О соотносимости категорий мифопоэтического и музыкального [Текст] / О. Б. Краснова // Музыка и миф. — М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1992. — Вып. 118. — С. 22–39.
6. Музыка и миф [Текст]: сб. трудов. — М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1992. — Вып. 118. — 164 с.
7. Осадчая О. Ю. Мифология музыкального текста [Электронный ресурс] / Ольга Юрьевна Осадчая // Израиль XXI. Музыкальный журнал. — № 2 (56). — март, 2016. — Режим доступа: <http://www.21israelmusic.com/Mif.htm>
8. Руднев В. Словарь культуры XX века [Текст] / В. Руднев. — М.: Аграф, 1997. — 384 с.
9. Смирнова А. И. Русская натурфилософская проза второй половины XX века [Электронный ресурс]: учеб. пособие / А. И. Смирнова. — 2-е изд. — М.: Флинта, 2012. — Режим доступа: [http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=3167395](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=3167395).
10. Чібалашвілі Асматі Олександрівна. Концептуальний синтез у сучасній українській художній культурі (на матеріалі камерної музики) [Текст]: Дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 / ІПСМ НАМ України. — Київ, 2015. — 176 с.
11. Янюк Б. М. Образи і знаки «покаянного стиха» Ігоря Щербакова: рефлексії покаяння в українській музиці кінця другого тисячоліття [Текст] / Б. М. Янюк // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. — Вип. 105: На скрижалях музичної історії: українська музика та культурний процес. — К., 2013. — С. 364–380.
12. Як зазначає Б. Янюк, «... Покаяння — це складний поетапний і неоднорідний процес, який об'єднує граничні стани (in extremis): плач, страждання, біль, ерітіміон — з одного боку, і блаженну радість, миротворення, paraklesis (втішення) — з іншого ... Покаяння — шлях людини до осягнення смислу свого існування [11, с. 365].
13. Така ситуація склалася у другій половині XX століття завдяки композиторським експериментам з темброво-сонорними властивостями звуку у сфері камерно-інструментальної музики.
14. У Новому Заповіті цей заклик з'являється при описанні Входу Господнього в Єрусалим. В українському перекладі відомого історика, літератора, перекладача Святого письма, священика І. Огієнка він адаптований як «Просимо, Господи, спаси!».
15. Тут відчувається вплив ідей К. Леві-Строса, «адаптованих» на музичний ґрунт багатьма сучасними дослідниками. Скажімо, Л. Гервер уважає, що нові способи організації звукової матерії у XX–XXI ст. і сучасне розуміння композиції багата в чому апелюють до формул міфу. О. Краснова ж переконана в необхідності врахування у сучасній музикознавчій аналітиці ознак смислового і логічного порядку, які складають непорушну основу міфу, пропонуючи підійти до нього аксіологічно, оскільки суть міфічного переживання є емоція утвердження вищої цінності, як дія і катарсис.

#### Савчук І. Б. Міфологічні інтенції в сучасній українській музичній культурі

(на прикладі камерної музики В. Рунчака та О. Безбородька)

**Анотація.** У статті актуалізується роль міфологічного компонента у сучасній українській камерній музиці. У запропонованих музичних прикладах спостерігаємо різні варіанти його втілення. У «Нόσi'άπn» (Осанна) — музикантам, яких немає з нами... вже та ще» В. Рунчака ця особливість реалізується через інноваційні жанрові моделі камерної музики і є безпосередньою вказівкою щодо тих чи інших дій виконавця стосовно цілісності інтерпретації музичного полотна. Проте композитор не відмовля-

ється і від креативного включення міфології у програмність свого експериментального задуму, спрямованої викликати у слухача своє, індивідуальне прочитання авторського задуму. Відзначимо також важливу смислоутворювальну функцію т. зв. ритуалістичної парадигми у «КОММОС» О. Безбородька, що так само допомагає декодувати текст. Адаже без інтерпретації складної системи співвідношень музичного мислення і міфопоетичного (ритуалістичного) дійства твір втрачає смислову множинність і неоднозначність.

*Ключові слова:* міф, ритуалістична парадигма, міфологічні інтенції, міфопоетичний компонент, О. Безбородько, В. Рунчак.

**Савчук І. Б. Мифологические интенции в современной украинской музыкальной культуре  
(на примере камерной музыки В. Рунчака и О. Безбородько)**

**Аннотация.** Актуализируется роль мифологического компонента в современной украинской камерной музыке. В предложенных музыкальных примерах наблюдаем разные варианты его воплощения. В «Hóší'âná» (Осанна) — музыкантам, которых нет с нами..., уже и еще» В. Рунчака эта особенность реализуется через инновационные жанровые модели камерной музыки и является непосредственным указанием к тем или иным действиям исполнителя, служащим целостности интерпретации музыкального полотна. Однако композитор не отказывается и от креативного включения мифологии в программность своего экспериментального замысла с целью подтолкнуть слушателя к собственному, индивидуальному прочтению авторского замысла. Отметим также важную смыслообразующую функцию т. наз. ритуалистической парадигмы в «КОММОС» О. Безбородько, что также помогает декодировать текст. Без интерпретации сложной системы соотношений музыкального мышления и мифопоэтического (ритуалистического) действия произведение теряет свою смысловую множественность и неоднозначность.

*Ключевые слова:* миф, ритуалистическая парадигма, мифологические интенции, мифопоэтический компонент, О. Безбородько, В. Рунчак.

**Savchuk I. B. Mythological intentions in modern Ukrainian musical culture  
(at the example of chamber music by V. Runchak on O. Bezborodko)**

In the article is updated the role of mythological component in modern Ukrainian chamber music. In the proposed musical examples we observe various embodiments of mythical and poetic component. In «“Hóší'âná” (Hosanna) — musicians who are not with us ...» by V. Runchak this feature is implemented through the innovative genre models of chamber music, and it is a direct indication to different actions of the musician to create in his interpretation the integrity of music canvas. However, the composer doesn't refuse the creative inclusion of the mythology in the program of his pilot plan, which aims to make the listeners individually read the author's intention. We also must note the important function in the creation of meaning by so-called ritual paradigm using in «KOMMOС» by O. Bezborodko, which also helps the public to decode text. Without interpretation of a complex system of relationships between the musical thinking and mythical and poetic (ritual) action the composition loses its semantic multiplicity and ambiguity.

*Keywords:* myth, ritual paradigm, mythological intentions, mythical and poetic component, O. Bezborodko, V. Runchak.