

ОКСАНА ДІМІНЯЦА

## ПРИНЦИПИ ВТІЛЕННЯ ГРОТЕСКУ В МУЗИЦІ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ)

Упродовж тисячоліть викристалізовувалися основні варіанти естетичних категорій. Маємо п'ять головних понять: прекрасне, трагічне, піднесене, потворне і комічне. Вони є результатом естетичного досвіду, тривалого історичного відбору і аналізу естетичних вражень.

Важко переоцінити вплив і значення комічного в мистецтві нашого часу. Сатира, пародія стали своєрідними естетичними лейтмотивами ХХ – початку ХХІ століть. Так, естетична сфера, яка впродовж століть вважалася другорядною, зайняла одне з провідних місць і відповідно викликала неабияку наукову зацікавленість. Проблеми комічного в мистецтві присвячені праці естетиків (Ю. Борєва<sup>1</sup>, М. Бахтіна<sup>2</sup>, В. Дземидока<sup>3</sup>), музикознавців (З. Лисси<sup>4</sup>, Л. Данько<sup>5</sup>, Н. Бекетової<sup>6</sup>, Т. Куришевої<sup>7</sup>,

---

<sup>1</sup> Борев Ю. Комическое или о том, как смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость бытия. / Ю. Борев ; ред. А. Зись. – М. : Искусство, 1970. – 268 с.

<sup>2</sup> Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1965. – 527 с.

<sup>3</sup> Дземидок В. О комическом / В. Дземидок. – М. : Прогресс, 1974. – 223 с.

<sup>4</sup> Лисса З. Эстетика киномузыки / З. Лисса. – М. : Музыка, 1970. – С. 400–408.

<sup>5</sup> Данько Л. Г. Комическая опера в XX веке : очерки / Л. Данько. – М. ; Л. : Сов. композитор, 1976. – 198 с.

<sup>6</sup> Бекетова Н. О гротескной специфике трагедий-сатир С. Прокофьева и Д. Шостаковича / Н. Бекетова // Советская музыка: проблемы симфонизма и музыкального театра / ГМПИ им. Гнесиных : сб. тр. – Вып. 96. – М., 1988. – С. 101–117.

<sup>7</sup> Куришева Т. Театральность и музыка / Т. Куришева. – М. : Сов. композитор, 1984. – С. 137–167.

О. Соломонової<sup>1</sup>, В. Сумарокової<sup>2</sup>, І. Горбунової<sup>3</sup>). Дослідники розглядають естетичну категорію «комічне» як складну ієрархічну систему. Вони виокремлюють чотири основні форми комічного – гумор, сатиру, іронію, сарказм – і три основні прийоми комічного – гротеск, карикатуру, пародіювання. Пародія як особливий комічний жанр і пародіювання як один із прийомів комічного вже отримали наукове обґрунтування в українському музикознавстві (дослідження О. Соломонової<sup>4</sup> та І. Горбунової<sup>5</sup>). Проте залишається ще багато «білих плям», однією з яких є проблема втілення гротеску в музиці. Незважаючи на те, що сам термін застосовується в музикознавчих дослідженнях доволі часто, специфіка його прояву залишається мало дослідженою.

Для глибшого осмислення звернемося до історії виникнення цього терміна.

---

<sup>1</sup> Соломонова О. Б. И когда смеется лицо – вместе с ним не веселится ум: смеховое зазеркалье русской музыкальной классики : монография / Ольга Соломонова. – К. : Задруга, 2006. – 380 с.

<sup>2</sup> Сумарокова В. Г. Комическое в системе эстетических категорий и специфика его проявления в инструментальной музыке : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.03 Музыкальное искусство / Сумарокова Вера Григорьевна; Киевская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – К., 1988. – 16 с.

<sup>3</sup> Горбунова І. В. Музичне пародіювання як засіб створення сатиричної образності (на прикладі творів українських і російських композиторів ХІХ – ХХІ століть) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Горбунова Ірина Валеріївна ; Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. – Одеса, 2010. – 17 с.

<sup>4</sup> Соломонова О. Б. И когда смеется лицо – вместе с ним не веселится ум: смеховое зазеркалье русской музыкальной классики : монография / Ольга Соломонова. – К. : Задруга, 2006. – 380 с.

<sup>5</sup> Горбунова І. В. Музичне пародіювання як засіб створення сатиричної образності (на прикладі творів українських і російських композиторів ХІХ – ХХІ століть) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Горбунова Ірина Валеріївна ; Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. – Одеса, 2010. – 17 с.

Як відомо, у кінці XV століття в Італії при розкопках давньоримських підземних приміщень (гротів) на стінах виявили особливий тип орнаменту, не відомий художникам Відродження<sup>1</sup>. Рослини, тварини, людські фігури були незвично, чудернацько переплетені: людські тулуби розпускали листяні вусики для ніг, на стеблах зображені людські обличчя або голови тварин, вуха фавна прикручувалися в архітектурні спіралі. Очевидно, цей орнамент не був чисто римським мистецтвом, а виник як наслідування варварського стилю, занесеного в Рим зі Сходу<sup>2</sup>. Вітрувій, римський архітектор епохи Августа, у своєму трактаті «Про архітектуру», змальовуючи новий тип орнаменту, підкреслював небезпечність модерністського мистецтва, цю фантастичну дисгармонію, яка руйнує реалістичний орнамент<sup>3</sup>. Тим не менше, з часом, терміном стали послуговуватися в інших видах мистецтва і літературі.

Гротеск «дійшов» до XXI століття з немалим «багажем» набутих ознак. Якщо в живописі епохи Відродження гротеск означав чудернацьке поєднання мотивів рослинного, тваринного і людського світів, що створювало нову автономну реальність, не пов'язану з буттям, то в епоху романтизму, коли «ідеал виявився «неідеальним», демонструючи свою приземлену сутність», гротеск став «продовженням і загостренням іронії»<sup>4</sup>. У XX столітті гротеск сформував прикметні

---

<sup>1</sup> Це були, як вважає переважна більшість дослідників, підземні терми імператора Тита. Є також версія щодо Золотого Дому Нерона, незавершеного комплексу, заснованого після великої пожежі в 64 р. У славнозвісних розкопках брали участь Рафаель та його учні.

<sup>2</sup> В архітектурі арабо-мусульманського світу доісламських часів зберігся настінний розпис деяких житлових приміщень, лазень із зображеннями вершників, дівчат, які танцюють, фігурами звірів і птахів (Фильштинский И., Шидфар Б. Очерк арабо-мусульманской культуры / И. Фильштинский, Б. Шидфар. – М. : Наука, 1971. – С. 239).

<sup>3</sup> Вітрувій. Об архитектуре / Витрувий. – М., 1936. – С. 192–193.

<sup>4</sup> Стогний И. Некоторые приемы воплощения иронии в музыке / И. Стогний // Семантика музыкального языка. – Вып. 3. – М., 2006. – С. 160.

ознаки культури, властиві практично всім стильовим напрямом епохи, і сягнув прояву потворного в мистецтві. «Наш світ точно так призвів до гротеску, як до атомної бомби», – писав Ф. Дюрренматт<sup>1</sup>. Так, гротеск отримує широкий спектр тлумачень у дослідженнях різних учених: він може перетворювати форму у безформне<sup>2</sup>, поєднувати непоєднуване, порушувати звичні норми<sup>3</sup>, стати проявом «глибинного бачення, усвідомлення мистцем огидно-потворної, злочинної сутності об'єкту [курсив М. Чернописького – О. Д.] зображення...»<sup>4</sup>. М. Мамардашвілі метафорично визначає гротеск як криве дзеркало, певну «відсторонену лінзу», крізь яку можна розпізнати істинний сенс<sup>5</sup>. Досліджуючи гротеск у радянській літературі 20-х років, О. Меньшикова справедливо вказує на наявність гротескної свідомості як феномену культури, повністю відкритої до травестуючих образів, блазнювання, потьмареного вбраннями екзистенційного трауру<sup>6</sup>. За В. Кайзером, гротеск виражає відчужений, ворожий людині світ. Він викликає страх не перед смертю, а перед життям. «Гротеск – це світ, який став чужим», – пише автор<sup>7</sup>. Це «чуже» оформлюється в його уяві в так зване

---

<sup>1</sup> Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1965. – С. 7–8.

<sup>2</sup> Sachworterbuch der Literatur von Dero von Wilpert. – Stuttgart, 1964. – P. 255–256.

<sup>3</sup> Пинский Л. Реализм эпохи Возрождения / Л. Пинский. – М. : Гослитиздат, 1961. – С. 120.

<sup>4</sup> Чернописький М. Імпербільшовизм і його боговождь у гротескному світі В. Самійленка / М. Чернописький. – Львів, 2000. – С. 13.

<sup>5</sup> Меньшикова Е. Всполохи карнавала: гротескное сознание как феномен советской культуры / Е. Меньшикова. – СПб. : Алетейя, 2006. – С. 23.

<sup>6</sup> Там само. – С. 23.

<sup>7</sup> Цит. за: Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1965. – С. 7–8.

«ВОНО» – уособлення чужорідної, нелюдської сили. Якщо ренесансне мистецтво мало справу з образами рослинного і тваринного світів, то в ХХ столітті основним матеріалом гротеску стає індустріальна техніка, машинне виробництво, автоматика як носії злого, демонічного начала, яке агресивно наступає і руйнує людську особистість. Знаковим і підсумковим є тезис Т. Магди, яка, проаналізувавши особливості історичної і культурної ситуації модернізму, вказує на «виникнення гротескного “стилю” – як стилю епохи»<sup>1</sup>.

Як зазначалося раніше, спеціальних досліджень, присвячених гротеску в музиці, є порівняно небагато. Вкажемо на деякі позиції.

Так, А. Цукер розглядає сутність гротеску як цілісну систему гіперболізованих образних антиподів, компоненти якої утворюють нову інтегративну якість – «логічний алогізм»<sup>2</sup>. Для характеристики гротескного тематизму дослідник, наслідуючи Ю. Манна, вказує на такі типи його введення як алогізм-зав'язку, що служить відправною точкою всієї концепції твору (пропажа носа у майора Ковальова в повісті «Ніс» М. Гоголя і однойменній опері Д. Шостаковича) та поступовий перехід від «негротеску» до гротеску («Фантастична симфонія» Г. Берліоза)<sup>3</sup>. Щодо композиційних прийомів розвитку, то тут автор вирізняє сюїтність, яка ґрунтується на коротких структурних елементах, та гротескний контрапункт (поліфонічне поєднання тем-антиподів), який сприяє ефекту «парадокса в одночасності»<sup>4</sup>.

У дослідженні Т. Мошонкіної структура гротеску в образній системі твору розуміється як поєднання трьох основних факторів: гранично контрастних начал, макси-

---

<sup>1</sup> Магда Т. Гротеск как феномен культуры // Философия XX века: школы и концепции. – СПб. : С-Петербург. философ. об-во, 2001. – С. 136.

<sup>2</sup> Цукер А. Особенности музыкального гротеска / А. Цукер // Советская музыка. – 1969. – № 10. – С. 43.

<sup>3</sup> Там само. – С. 43.

<sup>4</sup> Цукер А. Особенности музыкального гротеска / А. Цукер // Советская музыка. – 1969. – № 10. – С. 44–45.

мальної гіперболізації протилежних якостей та алогізму художньої структури як результату їх поєднання<sup>1</sup>. Дослідниця умовно розподіляє гротеск на амбівалентний і сатиричний. Так, в амбівалентному гротеску акцентується роздвоєність самого явища, у якому поєднуються взаємовиключні фактори: відкидання й утвердження, заниження і гіперболізація. У сатиричному гротеску домінує фактор авторської оцінки. Тут також стикаються протилежні начала, але це зіткнення відбувається не всередині гротескного світу, а на межі двох рівнів художньої системи: образу як об'єктивної даності та його авторського осмислення. Амбівалентне начало може проявлятися в музиці дуже різноманітно: від парадоксального суміщення взаємовиключних жанрових ознак чи стилістичних елементів до зчеплення образів-антиподів. Сатиричне начало яскраво проявляється тоді, коли композитор максимально загострює певну стилістичну чи жанрову особливість цього образу. Така свідомо абсолютизація однієї із властивостей зображуваного об'єкту, якою деформується образ, викликає необхідність визначеної ідейно-художньої противаги. Найчастіше такою ідеєю виступає викривальна позиція автора<sup>2</sup>.

Аналізуючи «Історію солдата» І. Стравінського, Т. Мошонкіна як основний принцип тематичного розвитку називає метод гротескної інтерпретації жанрових моделей, який проявляється через:

1) максимальну гіперболізацію жанрових ознак, доведення їх до абсурду, через що руйнується стабільність жанрової форми;

2) суміщення якостей, властивих цьому жанру, з якостями, принципово йому не властивими, а доданими штучно<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Мошонкіна Т. Гротеск в «Истории солдата» Стравинского / Т. Мошонкіна // О музыке. Статьи молодых музыковедов. – М. : Сов. композитор, 1980. – С. 41.

<sup>2</sup> Там само. – С. 43–44.

<sup>3</sup> Там само. – С. 54–56.

Важливою є вказівка Т. Мошонкіної на метод гротескної деформації вихідної теми при наступних її проведеннях<sup>1</sup>, що резонує з тезою Ю. Манна про перехід від «негротеску» до гротеску.

Т. Курйшева розглядає гротеск у контексті категорії «комічне» і вважає, що це поняття є одним з її прийомів. Так, гротеск – перебільшення і загострення потужної сили, що сприяє створенню образів за межею реально-го – умовних, фантастичних, фантазмагоричних; головна особливість – парадоксальність, зіткнення суперечливих начал<sup>2</sup>. Музичний гротеск, на її думку, зумовлений парадоксальністю:

1) несумісності того, що зображується, утілюється з тим, що мається на увазі, коли те, що стверджується – нав'язливо, різко – відкидається;

2) появи музичного матеріалу, недоречного в цьому контексті;

3) гострої пародійності матеріалу, різкої деформації знайомого, зрозумілого або безпосередньо перед цим представленою;

4) несумісності внутрішнього змісту і форми подачі образу<sup>3</sup>.

Дослідниця також указує на один із важливих елементів гротеску – маску, яка стає актуальною, коли в центрі гротескної концепції постає людина як суперечливий мікросвіт<sup>4</sup>.

Т. М а л и ш е в а<sup>1</sup> підкреслює провідну якість гротеску – гіперболізовану ненормативність, яка споріднена з

---

<sup>1</sup> Мошонкина Т. Гротеск в «Истории солдата» Стравинского / Т. Мошонкина // О музыке. Статьи молодых музыковедов. – М. : Сов. композитор, 1980. – С. 58.

<sup>2</sup> Курйшева Т. Театральность и музыка / Т. Курйшева. – М. : Сов. композитор, 1984. – С. 143.

<sup>3</sup> Там само. – С. 145–146.

<sup>4</sup> Там само. – С. 147.

алогізмом. За цим критерієм дослідниця вибудовує свою типологію гротеску. Вона вирізняє сатиричний і сатирично-психологічний гротеск, у яких алогізм виступає як засіб. Так, у першому алогізм не так важливий сам по собі – важлива його тенденційність (ідеться про виховну функцію). Для цього гротеску характерна деформація жанрових і стилістичних портретів, що часто призводить до музичних вульгаризмів. Сатирично-психологічний гротеск характеризується наявністю особистісного ставлення до об'єкту зображення, значимістю емоційного відгуку, співпереживання; можливий відступ від суто сатиричної спрямованості. Співпереживанням у цьому разі посилюється трагізм концепції твору. У наступних чотирьох типах гротеску алогізм виступає як самоціль. Так, для сюрреалістичного гротеску характерна антиреалістична спрямованість, культ чистої абстракції, абсурду. Сюрреалістичний гротеск кидає виклик світу, відкидаючи його. Характерними є мотиви божевілья, роздвоєної свідомості, двійників, які працюють на «ефект відсторонення» (В. Шкловський). В езотеричному гротеску акцентується алогізм стилю, цілеспрямована гра, у якій вишуканою майстерністю затушовується внутрішня спустошеність. Експресіоністичний гротеск нерозривно пов'язаний із гіпертрофією негативного начала аж до потворного і не урівноважується началом позитивним. Він характеризується крайньою напруженістю, патологічністю у зображенні образів. І, нарешті, в ексцентричному (ігровому) гротеску акцентується ненормативність як умова для побудови чудернацьких комбінацій через поєднання реального та ірреального. Художній текст ніби «театралізується», наповнюється сценічним началом. Нерідко в музичному тексті натрапляємо на цікаві авторські ремарки. Цінним є не результат, а сама гра.

---

<sup>1</sup> Малышева Т. Ф. Гротеск в русском и советском музыкальном театре первой трети XX века : дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Малышева Татьяна Фёдоровна ; Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – М., 1986. – 211 с.



Про гротеск як суперечливий, амбівалентний тип мислення пише Н. Бекетова, досліджуючи сміховий світ опер Д. Шостаковича<sup>1</sup>. Вона визначає гротеск як діалектичне протиріччя трагічного і сатиричного, наголошуючи на трагічному гротеску, який постає «образом-реакцією» (Л. Мазель) на історично-визначене і соціально зумовлене зло<sup>2</sup>. За характером прояву трагічний гротеск поділяється на прямий (показ несумісностей на короткому відрізку розвитку, що часто трапляються в кульмінаціях трагедій-сатир) і непрямий (трагічно-гротескний процес тут розширюється по горизонталі, трагічний і сатиричний плани розкриваються у процесі розвитку, на відстані)<sup>3</sup>. Автор вказує при цьому, що динаміка розвитку гротескної драматургії є рухом від непрямого гротеску на стадії експозиції до прямого в зонах кульмінацій<sup>4</sup>.

У Б. Бородіна гротеск зумовлений фантастично деформованим сприйняттям і перетворенням дійсності, у результаті якого парадоксально зближуються далекі емоційні і образні сфери, а перебільшення і карикатуризація виходять за межі правдоподібності, даючи нове, неочікуване освітлення образу. «Гротеск – це спроба творчої фантазії охопити і передати протиріччя світу в їх найбільш очевидному, гіпертрофованому виразі», – пише автор<sup>5</sup>. Він підкреслює також важливий, суттєвий для нас момент: у гротеску взаємодіють різні за емоційно-смісловим зна-

---

<sup>1</sup> Бекетова Н. Смеховой мир опер Шостаковича (К проблеме содержания гротескной концепции) / Н. Бекетова // Вопросы музыкального содержания : сб. тр. – Вып. 136. – М., 1996. – С. 127.

<sup>2</sup> Бекетова Н. О гротескной специфике трагедий-сатир С. Прокофьева и Д. Шостаковича / Н. Бекетова // Советская музыка: проблемы симфонизма и музыкального театра / ГМПИ имени Гнесиных : сб. тр. – Вып. 96. – М., 1988. – С. 102–103.

<sup>3</sup> Там само. – С. 105.

<sup>4</sup> Там само. – С. 109.

<sup>5</sup> Бородин Б. Комическое в музыке / Б. Бородин. – М. : Композитор, 2004. – С. 37.

ченням, але цілісні образи. Властиве гротеску стягування протиріч використовується як сатиричний принцип, утворюючи пограничну сферу трагічного гротеску, у якій комічне стає дотичним до жахливого<sup>1</sup>. Так, цим самим указується, що гротеск часто перебуває на периферії комічного і межує з категоріями трагічного і потворного.

У статті не розкриватимемо повну концепцію цього явища, а розглянемо лише принципи його втілення, які, вважаємо основоположними:

**I. Поєднання непоєднуваного.** У широкому сенсі – як принцип – воно так чи інакше резонує зі спостереженнями А. Цукера (логічний алогізм), Т. Малишевої (ненормативність), Т. Куришевої (парадоксальність появи музичного матеріалу, недоречного в певному контексті), Т. Мошонкіної (суміщення якостей властивих цьому жанру з якостями, принципово йому не властивими, а доданими штучно) і може проявлятися:

1. У вертикальному розрізі музичної тканини (те, на що вказував А. Цукер, говорячи про гротескний контрапункт<sup>2</sup>). Хрестоматійними прикладами тут можуть бути сцена в монастирі з опери «Дуенья» С. Прокоф'єва, практично вся партитура опери «Мавра» І. Стравінського і балет «Ніч перед Різдом» Є. Станковича.

2. По горизонталі, процесуально. Характерною виявляється робота з готовими музичними даностями (на чому наголошував Б. Бородин<sup>3</sup>), наприклад, у «ТанГОпаку» Ю. Ланюка, творах М. Скорика («Бурлеска», Фінал Третього фортепіанного концерту, Шостий і Сьомий

---

<sup>1</sup> Бородин Б. Комическое в музыке / Б. Бородин. – М. : Композитор, 2004. – С. 37.

<sup>2</sup> Цукер А. Особенности музыкального гротеска / А. Цукер // Советская музыка. – 1969. – № 10. – С. 45.

<sup>3</sup> Бородин Б. Комическое в музыке / Б. Бородин. – М. : Композитор, 2004. – С. 37.

скрипкові концерти). Вельми характерними для останнього є театралізовані теми-маски – перед нами наче крутиться чарівний калейдоскоп, на який (як альтернативу) переключається автор, щоб відсторонитися від глибоких, насущних питань буття (розробка Сьомого скрипкового концерту).

**II. Деформація знайомого, усталеного, звичного**, яка може проявлятися, відповідно до термінології Ю. Манна<sup>1</sup>, як:

1. Деформація-зав'язка.

2. Перехід від «недеформації» до деформації.

У першому випадку найчастіше маємо справу з відомими інтональними, які композитор одразу цитує деформовано, піддаючи їх гротескній інтерпретації (за Т. Мошонкіною). Прикладом такої є лейтмотив Петрушки з однойменного балету І. Стравінського у камерній кантаті «П'єро мертвопетлює» О. Козаренка, мелодія пісні «А я йду, шагаю по Москві» у Сонаті № 2 для віолончелі і фортепіано Ю. Іщенка. У другому випадку (перехід від «недеформації» до деформації) теми піддаються гротескній інтерпретації у процесі музичного розвитку. Особливостями драматургії формуються чинники, якими породжується така трансформація-превтілення. Тут варто вказати, що традицію, започатковану Г. Берліозом у «Фантастичній симфонії», продовжили Г. Малер, Д. Шостакович, в українській музиці – Б. Бувєвський (Симфонія № 4), М. Скорик (Сьомий скрипковий концерт).

**III. Творення нового автономного світу.** Естетичне підґрунтя цього принципу пов'язане з поетикою ексцентричного (ігрового) гротеску (за Т. Малишевою). У ньому акцентується ненормативність як умова для побудови чудер-

---

<sup>1</sup> Маються на увазі два основних типи введення алогізму, розглянуті раніше (алогізм-зав'язка і перехід від «негротеску» до гротеску). Проектуємо це термінологічне оформлення на деформацію.

нацьких комбінацій через поєднання реального та ірреального, у якому художній текст якби “театралізується”, наповнюється сценічним началом (нерідко в музичному тексті трапляються цікаві авторські ремарки) – а отже цінним є не результат, а сама гра. Яскравими прикладами тут можуть бути твори С. Зажитька (Речитатив та арія тіні батька Миколи Нечипорука з опери «Легенди Нанало-ямайського округу», «Туши» для струнних, фортепіано, туби і баритона, «Семюелю Беккету» для німого читця і фортепіано), В. Рунчака (Homo ludens V, VI, VII), окремі твори К. Цепколенко (моноопера «Сьогодні ввечері “Борис Годунов”»).

Так, ці принципи можна проектувати і на літературу, і на інші види мистецтва. Крім зазначеного ракурсу, гротеск можна розглядати і в широкому загально-естетичному сенсі – як тип художнього мислення (за Н. Бекетовою<sup>1</sup>), характерний для багатьох українських композиторів сучасності – М. Скорика, С. Зажитька, В. Рунчака.

У статті здійснено одну з перших спроб осмислення гротеску на ґрунті українського музичного мистецтва.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1965. – 527 с.

2. Бекетова Н. О гротескной специфике трагедий-сатир С. Прокофьева и Д. Шостаковича / Н. Бекетова // Советская музыка: проблемы симфонизма и музыкального театра / ГМПИ имени Гнесиных : сб. тр. – Вып. 96. – М., 1988. – С. 101–117.

3. Бекетова Н. Смеховой мир опер Шостаковича (К проблеме содержания гротескной концепции) / Н. Бекетова // Вопросы музыкального содержания : сб. тр. – Вып. 136. – М., 1996. – С. 126–145.

---

<sup>1</sup> Бекетова Н. Смеховой мир опер Шостаковича (К проблеме содержания гротескной концепции) / Н. Бекетова // Вопросы музыкального содержания : сб. тр. – Вып. 136. – М., 1996. – С. 126–145.

4. Боров Ю. Комическое или о том, как смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость бытия. / Ю. Боров; ред. А. Зись. – М.: Искусство, 1970. – 268 с.
5. Бородин Б. Комическое в музыке / Б. Бородин. – М.: Композитор, 2004. – С. 136–137.
6. Витрувий. Об архитектуре / Витрувий. – М., 1936. – 342 с.
7. Горбунова И. Кантата «Антиформалистический раек» Д. Шостаковича и опера «Зоря» И. Соневицкого: сравнительный анализ с точки зрения использования пародирования / И. Горбунова // Київське музикознавство: зб. ст. – Вип. 22. – К., 2007. – С. 123–134.
8. Горбунова І. В. Музичне пародіювання як засіб створення сатиричної образності (на прикладі творів українських і російських композиторів ХІХ – ХХІ століть): автореф. дис. ... канд. Мистецтвознавства: спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Горбунова Ірина Валеріївна; Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. – Одеса, 2010. – 17 с.
9. Данько Л. Г. Комическая опера в XX веке: очерки / Л. Данько. – М.; Л.: Сов. композитор, 1976. – 198 с.
10. Дземидок Б. О комическом / Б. Дземидок. – М.: Прогресс, 1974. – 223 с.
11. Курышева Т. Театральность и музыка / Т. Курышева. – М.: Сов. композитор, 1984. – С. 137–167.
12. Лисса З. Эстетика киномузыки / З. Лисса. – М.: Музыка, 1970. – 494 с.
13. Магда Т. Гротеск как феномен культуры // Философия XX века: школы и концепции. – СПб.: С.-Петербург. философ. об-во, 2001. – С. 134–136.
14. Малышева Т. Ф. Гротеск в русском и советском музыкальном театре первой трети XX века: дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Малышева Татьяна Фёдоровна; Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – М., 1986. – 211 с.
15. Манн Ю. О гротеске в литературе / Ю. Манн. – М.: Сов. писатель, 1966. – 161 с.
16. Меньшикова Е. Всплохи карнавала: гротескное сознание как феномен советской культуры / Е. Меньшикова. – СПб.: Алетейя, 2006. – 203 с.

17. Мошонкина Т. Гротеск в «Истории солдата» Стравинского / Т. Мошонкина // О музыке. Статьи молодых музыковедов. – М. : Сов. композитор, 1980. – С. 40–64.

18. Пинский Л. Реализм эпохи Возрождения / Л. Пинский. – М. : Гослитиздат, 1961. – 367 с.

19. Соломонова О. Б. И когда смеется лицо – вместе с ним не веселится ум: смеховое зазеркалье русской музыкальной классики : монография / Ольга Соломонова. – К. : Задруга, 2006. – 380 с.

20. Стогний И. Некоторые приемы воплощения иронии в музыке / И. Стогний // Семантика музыкального языка. – Вып. 3. – М., 2006. – С. 158–164.

21. Сумарокова В. Г. Комическое в системе эстетических категорий и специфика его проявления в инструментальной музыке : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.03 Музыкальное искусство / Сумарокова Вера Григорьевна; Киевская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – К., 1988. – 16 с.

22. Фильштинский И., Шидфар Б. Очерк арабо-мусульманской культуры / И. Фильштинский, Б. Шидфар. – М. : Наука, 1971. – 239 с.

23. Цукер А. Особенности музыкального гротеска / А. Цукер // Советская музыка. – 1969. – № 10. – С. 42–45.

24. Чернописький М. Імпербільшовизм і його боговождь у гротескному світі В. Самійленка / М. Чернописький. – Львів, 2000. – 96 с.

25. Conelly F. Modern art and the grotesque / F. Conelly. – Cambridge University Press, 2003. – P. 1–16.

26. Sachwörterbuch der Literatur von Dero von Wilpert. – Stuttgart, 1964. – P. 255–256.

**Оксана Дімініяца. Принципи втілення гротеску в музиці (на прикладі творів сучасних українських композиторів).** Розглянуто гротеск у вузькому (як один із прийомів комічного) і в загально-естетичному значеннях (як тип художнього мислення, особливо властивий митцям ХХ – початку ХХІ століть). Здійснено стислий огляд відомих концепцій музичного гротеску. На прикладі творів сучасних українських композиторів сформульовано новаторський погляд на принципи втілення гротеску в музичному мистецтві.

**Ключові слова:** прийом комічного, тип художнього мислення, гротеск в музиці, сучасні українські композитори.

**Оксана Диминяца. Принципы воплощения гротеска в музыке (на примере сочинений современных украинских композиторов).** Рассмотрен гротеск в узком (как один из приёмов комического) и в обще-эстетическом смысле (как тип художественного мышления, особенно свойственный творческим личностям XX – XXI веков). Освещены известные концепции музыкального гротеска. На примере сочинений современных украинских композиторов сформулирован новаторский взгляд на принципы воплощения гротеска в музыкальном искусстве.

**Ключевые слова:** приём комического, тип художественного мышления, гротеск в музыке, современные украинские композиторы.

**Oksana Diminyatsa. Principles grotesque embodiment of music (for example works by contemporary Ukrainian composers).** The article deals with the grotesque in a narrow (as one of the methods of the comic) and the general aesthetic sense (as the type of creative thinking, especially characteristic of creative individuals 20–21 centuries), as well – known concepts of musical highlights of the grotesque. The author of this article, building on the above ideas, formulate their own opinion on the principles of realization of the grotesque in music for example, works by contemporary Ukrainian composers.

**Key words:** method comic, type of creative thinking, the grotesque in the music, contemporary Ukrainian composers.