

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
КОМУНАЛЬНИЙ ЗАКЛАД  
«ХАРКІВСЬКА ГУМАНІТАРНО-ПЕДАГОГІЧНА АКАДЕМІЯ»  
ХАРКІВСЬКОЇ ОБЛАСНОЇ РАДИ

О.О. Александрова

**ВОКАЛЬНО-ХОРОВА ТВОРЧІСТЬ Г.В.СВИРИДОВА:  
ЖАНРОВА ПОЕТИКА ТА ЇЇ ДУХОВНІ ОСНОВИ**

Монографія

Харків – 2016

УДК 78.01:[784.3:783.8.2(470)  
ББК 85.310+85.314.1 (2)

*Рекомендовано до друку вченою радою  
КЗ «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» ХОР  
(протокол № 01 від 30.08. 2016 року)*

#### **Рецензенти:**

**Пономарьова Г.Ф.**, доктор педагогічних наук, професор, ректор КЗ «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» ХОР;

**Очеретовська Н.Л.**, доктор мистецтвознавства, професор, зав. кафедри теорії музики Харківського національного університету мистецтв ім. І.П. Котляревського;

**Копиця М.Д.**, доктор мистецтвознавства, професор кафедри історії української музики та музичної фольклористики Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського.

Александрова О.О.

А 46 Вокально-хорова творчість Г.В. Свиридова: жанрова поетика та її духовні основи : монографія / О.О. Александрова. – Харків: 2016. – 296 с.

ISBN 978-617-7474-18-9

У монографії викладено досвід історико-культурологічного аналізу духовних концептів християнського світосприйняття в російській філософії та, як його віддзеркалення, – у музиці геніального композитора, музичного діяча та художника-мислителя ХХ століття Г. В. Свиридова.

У процесі системного дослідження жанрової поетики вокально-хорових творів митця визначено ціннісно-сміслові доміанти його художнього мислення завдяки взаємодії літургійної та світської музичних традицій; найважливіші закономірності музичної мови як художньої системи. Висвітлено духовний світ музики композитора, зокрема, християнські мотиви у творах радянського періоду, відбиття традицій православного богослужбового співу в хорах пізнього стилю.

Пропонований автором підхід спрямований на вдосконалення методики аналізу сучасних музичних творів духовної тематики.

Видання призначене викладачам, студентам, працівникам культури й освіти, а також фахівцям, які досліджують проблеми музичного мистецтва та сучасної композиторської творчості.

ISBN 978-617-7474-18-9

УДК 78.01:[784.3:783.8.2(470)  
ББК 85.310+85.314.1 (2)

© О.О. Александрова, 2016

*Світлої пам'яті мого Вчителя*  
*Леоніда Борисовича Решетнікова*  
*присвячується*



## ЗМІСТ

|   |            |
|---|------------|
| ВСТУП.....  | 6          |
| <b>ЧАСТИНА 1. ОНТОЛОГІЯ ТВОРЧОСТІ Г.В. СВИРИДОВА.....</b>   | <b>18</b>  |
| Розділ 1. Російська релігійно-філософська традиція й музика   |            |
| Г. Свиридова .....  | 18         |
| Розділ 2. Творчість Г. Свиридова в контексті духовної культури  |            |
| XX століття .....   | 58         |
| Розділ 3. Національна картина світу .....   | 88         |
| Розділ 4. Слово-Логос як ціннісно-сміслова домінанта творів   |            |
| Г. Свиридова .....  | 121        |
| Аналітичний нарис 1. «Сніг іде» на вірші Б. Пастернака: символізація<br>музичної мови .....                                     | 142        |
| Висновки до першої частини .....  | 156        |
| <b>ЧАСТИНА 2. ДУХОВНА СИМВОЛІКА ВОКАЛЬНО-ХОРОВИХ<br/>ЖАНРІВ .....</b>   | <b>160</b> |
| Розділ 5. Християнські мотиви у творах радянського періоду .....  | 161        |
| Аналітичний нарис 2. Інтерпретація музично-поетичних образів<br>у вокальному циклі «Петербурзькі пісні» на вірші О. Блока ..... | 178        |
| Розділ 6. Традиції православного богослужебного співу у творах пізнього<br>стилю. «Піснеспіви й молитви» .....                  | 195        |
| Розділ 7. Стельові константи художнього мислення Г. Свиридова як<br>віддзеркалення християнської культури.....                  | 220        |
| Висновки до другої частини.....   | 249        |
| <b>ВИСНОВКИ.....</b>  | <b>252</b> |
| <b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ .....</b>   | <b>258</b> |

*Зробивши свою життєву справу й покидаючи Землю,  
геній залишає нам для науки й полегшення  
ризу своєї душевної будови та свого духовного акту*  
І. Ільїн «Батьківщина й геній»  
[273, с. 20].

## ВСТУП

У музичному мистецтві ХХ ст. творчість Г.В. Свиридова – явище масштабне, самобутнє й універсальне. Його музика входить до числа найбільших завоювань світового мистецтва, набуваючи значення символу національної суспільно-культурної свідомості ХХ століття. Музика Г. Свиридова дала безцінний матеріал для досліджень у галузі історичного музикознавства, музично-естетичних концепцій, що вивчають природу музики, жанри та стиль композитора. Твори видатного російського композитора широко відомі як у Росії, Україні, так і в країнах далекого зарубіжжя; вони мають не лише національне, а й світове значення<sup>1</sup>.

У сучасному музикознавстві визначаються глибинні сенси музики Г. Свиридова, вписуючи її в соціокультурний і жанрово-стильовий контекст музичної творчості ХХ століття. Значення й місце його спадщини в сучасному світовому музично-історичному процесі ще тільки починає поступово усвідомлюватися. Так, у Курську організовується ціла низка заходів для вшанування пам'яті Г. Свиридова: щорічні музичні фестивалі, Усеросійський відкритий вокальний конкурс, споруджено поки що єдиний у світі пам'ятник композиторові; на батьківщині Георгія Васильовича у Фатежі відкритий Будинок-музей композитора. Особливе місце посідає науково-практична конференція «Свиридовські читання», якою охоплюється масштаб особистості

---

<sup>1</sup> Смерть Г. Свиридова стала чорною датою не лише для нашої музичної культури, а й для світового мистецтва. Показником цього є ставлення зарубіжної преси до цієї події: у Нью-Йорку найбільше американське агентство Ассошіейтед Прес цитувало співчуття президента та прем'єр-міністра Росії дружині «одного з найбільших композиторів ХХ століття»; у Бонні в газеті «Франкфуртер альгімайне цайтунг» викладався творчий шлях композитора; у Йоханнесбургу газета «Сітізен» називала Г. Свиридова «російським солов'єм»; у Хельсінкі найбільша фінська газета «Хельсінгін Саномат» характеризувала його як особливого композитора, чия творчість не вписується ні в які «лінії» й «напрями» музичної творчості [177, с. 206-207].

й розкриваються секрети таланту великого композитора ХХ століття<sup>2</sup>.

Мистецтво Г. Свиридова вирізняється рідкісною внутрішньою гармонією й водночас відчуттям трагізму, що походить від глибокого розуміння величі та драматизму епохи, коли він жив. Вокально-хорова творчість композитора, її художній та емоційний зміст – це шлях пізнання повноти Буття людської культури як універсуму. Аналізу онтологічних основ вокально-хорової творчості Г. Свиридова і присвячене це дослідження.

У «Зошиті 1978-1980» Г. Свиридов записав: «Музикознавством називається аналіз матерії, а не спроба проникнути в поетичний світ композитора [567, с. 206]. Із погляду В. Медушевського, поетика виростає з романтичної інтонації, що «... пов'язана з зародженням в художньому світі музики нової інстанції, нової точки відліку: ліричного героя <...> і занурена в цю сокровенну таємницю особистості (людина з її розумом, серцем і волею завжди вища за себе, емпіричну, оскільки дух її може бути, як учить Святе Письмо, в один дух із Господом, і тоді людина підноситься над собою в думку Божу, що породила його)» [414, с. 251]. Із появою духовної рефлексії, що відтворює самопізнання особистості, яка прагне в лоно боголюдської богосвідомості, виникає бачення себе та світу очима Бога. Таку християнсько-антропологічну установку ми й беремо в основу вивчення вокально-хорової музики Г. Свиридова на новому методологічному етапі розвитку музичної науки ХХІ століття. Тільки в контексті простору російської християнської культури можна усвідомити ціннісний сенс творчості Г.В. Свиридова сьогодні, особливо численними виконавцями його музики.

Музикознавство, синтезуючи різні сфери гуманітаристики – музичної

---

<sup>2</sup> Організовані Курським музичним коледжем ім. Г.В. Свиридова в рік смерті композитора (1998), «Свиридовські читання» проводяться щорічно, відкриваючи нові шляхи для вивчення його музичної й літературної спадщини. Спочатку вони проводилися як регіональні та міжрегіональні. 2005 року конференція набула всеросійського статусу, що стало можливим завдяки підтримці Федерального агентства з культури й кінематографії Російської Федерації. Спільно з науковим керівником конференції, Заслуженим діячем мистецтв Росії, директором Свиридовського інституту, кандидатом мистецтвознавства О.С. Білоненком визначаються теми конференцій: «Місце творчості Г.В. Свиридова в російському та світовому музично-історичному процесі»; «Г.В. Свиридов. Композитор. Мислитель. Християнин»; «Г.В. Свиридов і шляхи розвитку сучасної російської музики».

семіотики, метафізики, богослов'я – характеризується загостреним інтересом до маловивчених розділів історії культури й мистецтва, розуміння яких допоможе з'ясувати національну специфіку творчості сучасних художників – із однієї сторони, а з іншої – до висвітлення класичних, давно відомих феноменів вітчизняної культури у світлі нових методологічних настанов, пов'язаних із філософсько-релігійним світоглядом носіїв традиції ХХ ст. Про об'єднання досягнень різних галузей науки сьогодні пише багато дослідників. Педагоги й науковці підкреслюють внутрішню потребу в об'єднанні зусиль із метою досягнення духовної правди та краси самого мистецтва.

Актуальність теми дослідження полягає в назрілій необхідності переосмислення філософських засад музичної творчості Г. Свиридова в контексті постсекулярного світогляду ХХ ст., а також потребою подальших цілеспрямованих і системних розробок проблем аналізу духовного змісту з урахуванням досвіду музичної семіотики. Осягнення сенсів свиридовської творчості в аспекті духовної символіки є найважливішим завданням музикології ХХІ століття. Одним із чинників переосмислення науково-художнього моделювання музичного мистецтва минулого є реконструкція духовно-естетичних цінностей у їх зв'язках із національно-духовними витоками вітчизняної культури.

Сучасне свиридознавство склалося на ґрунті радянської й пострадянської науки як віддзеркалення відповідної матеріалістичної ідеології. Проте за новітніх умов воно стає об'єктом переоцінки, тобто вираженням християнської настанови. Дослідження вокально-хорових жанрів у творчості Г. Свиридова в контексті духовної культури ХХ ст. є актуальним не лише за доцентрової тенденції музикології ХХІ століття, а й ширше – у семіотичному просторі духовної культури, складникові літургійної творчості. «Смислова наповненість музики класичного рівня – як і в спадщині Г. Свиридова – завжди перевищуватиме семантичний обсяг навіть усієї сукупності опублікованих наукових праць і тому буде спонукати



музикознавців до порушення нових проблем і пошуку нових перспективних ракурсів підходу до невичерпного у множинності своїх значень музичного матеріалу», – стверджує музикознавець М. Лучкіна [388, с. 10].

На підставі аналізу літератури, присвяченої творчості Г. Свиридова, сьогодні можемо впевнено свідчити про недостатність розробки питань духовного аналізу творчості композитора. На сучасному етапі необхідне концептуальне обґрунтування вокально-хорової творчості композитора як геніального явища духовної культури ХХ ст. (у тому числі в радянський період у світських жанрах).

Отже, слід визнати недостатню міру вивченості творчості Г. Свиридова *в аспекті християнської онтології творчості й духовно-семіотичного аналізу*. Роль особистості художника в духовному відродженні й подоланні кризових явищ музичної культури кінця ХХ століття ще тільки починає усвідомлюватися. Розкрити природу творчого методу Г. Свиридова, простежити еволюцію його художньої свідомості на всіх етапах творчості, визначити його місце в сучасному музично-історичному процесі – *надзавдання* цього дослідження.

Стратегічна **мета** пропонованої праці – обґрунтувати духовні засади жанрової поетики вокально-хорової творчості композитора.

**Завдання**, які необхідно вирішити для досягнення мети:

– визначити літургійні впливи на інтонаційно-образне мислення Г.В. Свиридова;

– проаналізувати світоглядні позиції творчості Г. Свиридова як систему та визначити їх зв'язки з принципами міжособистісної та духовної комунікації (Богоспілкування);

– здійснити аналіз техніки композиторського письма й жанрової стилістики на різних етапах творчості;

– сформулювати уявлення про вокально-хорову творчість композитора як *метацикл*;

– узагальнити філософсько-релігійні теми, за якими визначається

духовний простір творів композитора у вокально-хоровому жанрі;

– сформулювати визначення музично-драматургічних концепцій вокально-хорових творів 90-х років ХХ ст. (із урахуванням літургійного типу творчості);

– змоделювати принципи художнього мислення Г.Свиридова з огляду духовної символіки музичної культури християнства.

**Об’єкт дослідження** – вокально-хорова творчість Г. Свиридова; **предмет** – його духовні засади у співвіднесенні з усталеними традиціями (національно-фольклорними, філософсько-релігійними, іманентно-музичними).

**Ступінь вивченості теми.** У сучасному музикознавстві *актуалізуються проблеми* з вивчення *стилю* Г. Свиридова. Водночас художньо-естетичною специфікою його музики пояснюється правомірність культурологічних і семіотичних підходів. Як зазначає І. Гулеско, «... у їх центрі можуть опинитися категорії семантики та співвіднесені з нею поняття жанру, стилю, поетики, форми, мови, фактури, традицій і новаторства, символу, інтерпретації тощо. Це може відкрити шлях для створення основ типології семантики в музиці, а вивченням складників музичної семантики забезпечується розуміння природи образу, метафори в музиці Г. Свиридова» [213, с. 15].

У музикознавстві творчість Г. Свиридова більш глибоко вивчена в жанрі статей відомих учених. Серед них – О. Білоненко [67-70], А. Кручиніна [329-331], Т. Масловська [405-410], Ю. Паїсов [495-407], Л. Полякова [514-522], О. Руч’євська [560-565], С. Савенко [560-570], А. Сохор [629-645], В. Цендровський [730-734], М. Елік [767-770]. Їх тексти опубліковані в збірках із близькими, а іноді й однаковими назвами: «Георгій Свиридов» (М., 1971, укладач Д. Фрішман) [181], «Георгій Свиридов» (1979, укладач Р. Леденьов) [180], «Книга про Свиридова» (М., 1983, укладач А. Золотов) [302], «Музичний світ Георгія Свиридова» (М., 1990, укладач О. Білоненко) [452], «Г.В. Свиридов у сучасній музичній культурі» (М., 2010, укладач О. Яковлева) [177], а також у виданих матеріалах конференцій

«Свиридовські читання», що традиційно проводяться Курським коледжем імені Г.В. Свиридова й один раз відбулися в Петрозаводській консерваторії (2005). Особливості виконавських інтерпретацій хорових творів композитора відбиті в книзі В. Живова «Вокально-хорова музика Георгія Свиридова. Нотатки хорового диригента» [235]. Питанням творчого методу Г. Свиридова присвячена книга І. Єфимової та Т. Воробйової «... І Музика і Слово» [233].

У музикознавстві радянської доби творчості Г.В. Свиридова присвячено чимало праць. Проте робіт, що містять багатоаспектне аналітичне проникнення у творчий метод композитора, обмаль. Виділяється монографія А. Сохора, статті Л. Полякової, окремі публікації в збірках, присвячених творчості композитора.

Монографія А. Сохора «Георгій Свиридов» стала першою фундаментальною працею, у якій висвітлюється питання еволюції творчого методу композитора [631]. Автор визначив періодизацію творчості, проаналізував твори з опорою на ідейно-естетичний план; здійснив спробу узагальнення ознак стилю і творчого методу Г.В. Свиридова. У своїх фундаментальних статтях учений дослідив витoki творчості композитора, його зв'язок із традиціями російської класичної музики, кращими взірцями радянської музичної класики; посилив значення кантатно-ораторіальних творів композитора для розвитку жанру. У працях А. Сохор акцентує увагу на тому, що композитор створив власну традицію в радянській музиці; виробив специфічний метод роботи над літературним першоджерелом і характерний музично-поетичний синтез [629; 630; 632-645].

Питанням творчого стилю Г. Свиридова присвячена низка досліджень Л. Полякової [513-521], у яких виокремлюється варіантний принцип розвитку тематичного матеріалу та сюїтний принцип музичної драматургії<sup>3</sup>. У творах 60-х років дослідник відзначив освоєння композитором нових музичних витоків, пов'язаних із давніми пластами російського хорового мистецтва

---

<sup>3</sup> Висновки й узагальнення робіт Л.Поляковой отримали розвиток у дослідженнях М.Орджонікідзе [481-485], М. Елік [766-769], В. Цендровського [729-733], І. Земцовського [241-245], Т. Куришевої та ін.

та стилістичними особливостями музики ХХ століття. Цікаві спостереження, що стосуються питань музичної мови (гармонії, формоутворення), містяться в працях В. Цендровського [729-733], І. Левіної [350], Т. Куришевої [337].

Проблеми хорового письма Г. Свиридова досліджувалися В. Живовим [233; 234], О. Коловським [309-311], І. Гулеско [212-215]. Здійснивши загальний тематико-музичний аналіз хорів, В. Живов відзначив роль тембрового начала в кожному хорі як засобу образної характеристики, дослідив жанрові витоки та прийоми розвитку, виокремив такі стилістичні особливості хорового письма композитора, як підголосковість, дубльоване голосоведіння, утілювання в хорі прийомів, запозичених із інструментальних жанрів. У статті, присвяченій аналізу «П'яти хорів» Г. Свиридова О. Коловський першим описав поліфункціональну природу свиридовської підголосковості (втори), визначив найважливіші принципи хорового письма композитора: контрастне зіставлення фактур, регістрів і виконавчих складів, темброво-регістрову варіантність фактури, особливості запровадження прийому *divisi* хорових партій.

Проблема цілісного потрактування хору у великій вокально-симфонічній формі досліджується в дисертації І. Гулеско на прикладі кантатно-ораторіальних творів Г. Свиридова [215]. Під цілісним потрактуванням хору авторка розуміє комплексний підхід до хору, хорового «інструменту» в усьому різноманітті його функцій: «Проблема цілісного трактування хору містить розгляд принципів конкретної побудови хорової тканини на всіх рівнях: природа хорової образності, драматургічні функції хору, будова й семантична спрямованість хорової фактури, питання хорової колористики (хорового “інструментування”)» [215, с. 15]. Особливу увагу І. Гулеско приділяє питанням драматургії хору, хорової фактури, хорового викладу у творах Г. Свиридова.

У статті О. Білоненка розглядаються тенденції в акапельній музиці 70-х років, аналізуються ознаки хорового стилю Г. Свиридова в «Хоровому концерті пам'яті О. Юрлова» й хорах за трагедією О. Толстого «Цар Федір

Іоанович» [68]. У численних замітках, статтях – миттєвий відгук, критичне оцінювання першого виконання творів Г. Свиридова. У них хоча й розглядаються індивідуально-стильові особливості свиридовського методу, але вони подані на рівні принагідних спостережень. У збірці наукових статей 1979 р. [180] міститься низка праць загальноестетичного й музично-теоретичного характеру (Т. Масловської, С. Савенко, Ю. Євдокимової, В. Рубіна, Ю. Паїсова, К. Сакви, Л. Ізмайлової).

Ю. Паїсов у статті «Хори *a cappella* Свиридова» дає огляд творів цього жанру, простежує етапи творчої еволюції композитора, відзначає нові художні відкриття в акапельній музиці 70-х років: інструменталізацію хорового письма (на прикладі «Хорового концерту пам'яті О. Юрлова») і характер використання фольклорної тематики в хорах «Коляда» і «Веснянка» [496, с. 360]. В інших статтях автора описуються особливості стилю Г. Свиридова в аспекті національних традицій [494; 495].

Вагомим внеском у сучасну «свиридовіану» стала книга «Музика як доля» [579], що вже стала бібліографічною рідкістю. У ній Г. Свиридов постає філософом, ученим, мислителем і драматургом. Його оцінки точні, яскраві, іноді суб'єктивно індивідуальні. Вражає влучне трактування таланту, як, наприклад, захоплення стилем музики В. Торміса, а також високе поцінування «Літургії» М. Леонтовича. Оригінальне (об'єктивне) оцінювання Г. Свиридовим російської культури й мистецтва: «Російська культура невід'ємна від почуття совісті. Совість – ось що Росія привнесла у світову свідомість» [579, с. 209]. Композитор уперше високо поцінував стиль і внесок С. Рахманінова як великого композитора в духовну музику. У своїх судженнях Свиридов був близький до основних ідейно-філософських течій своєї епохи. Твори композитора відбивають авторське бачення історичних процесів Росії ХХ століття.

«Живе слово» про композитора звучить у книзі «Георгій Свиридов у спогадах сучасників» (укладач О. Вульф, М., 2006) [178]. Видання цієї збірки стало безцінним скарбом для вивчення біографії Г. Свиридова: це

перша книга, у якій правдиво створений його образ, живий, без ретуші. Чимало фактів і подій із життя композитора висвітлюється вперше: наприклад, родовід Свиридових, дитинство композитора у Фатежі й Курську, навчання й воєнне лихоліття в Ленінграді. Цінність цих спогадів також у тому, що автори майже дослівно відтворюють висловлювання й судження самого композитора.

Досить важлива роль у збереженні, вивченні, популяризації спадщини композитора належить президентові Свиридовського національного фонду О. Білоненкові, який працює над виданням повного зібрання творів. Він ініціював видання книги щоденникових записів Свиридова «Музика як доля» [579], що має велике значення для об'єктивного й різнобічного розуміння творчого світу музиканта.

Вивченню музики композитора присвячені дисертації І. Гулеско («Хор в кантатно-ораторіальних творах Г. Свиридова: принципи хорового мислення», 1980) [216], Т. Масловської («Про національну суть творів Г. Свиридова (на прикладі кантатно-ораторіальних творів)», 1984) [407], В. Маторіної («Музична драматургія кантатно-ораторіальних і хорових творів Г. Свиридова», 1987), Є. Легостаєва («Проблеми стилю й інтерпретації хорів а cappella Г. Свиридова (на прикладі циклу «П'ять хорів без супроводу на вірші російських поетів»)», 1990), О. Федулової («Утілення літургійних традицій у духовній музиці Георгія Свиридова», 2010) [685], М. Лучкіної («Міф про Росію у творчості Г.В. Свиридова», 2012) [388]. Одна монографія, присвячена свиридовській творчості, була написана ще за життя композитора А. Сохором [631].

**Матеріалом дослідження** слугували вокально-хорові твори різних жанрів: «П'ять хорів на вірші російських поетів», «Патетична ораторія», «Поема пам'яті С. Єсеніна, «Три хори до спектаклю “Цар Федір Іоанович”»; кантати – «Курські пісні», «Дерев'яна Русь», «Русь, що відчалила», «Світлий гість»; маленькі кантати – «Сніг іде», «Весняна кантата», хор «Душа сумує про небеса», вокальний цикл «Петербурзькі пісні», «Піснеспіви й молитви»;

а також шість теленовел М. Ряполова за загальною назвою «Музика й душа».

**Методи дослідження.** Актуалізація духовного аналізу музики та її християнських основ стає знаковим явищем. Максимально повне уявлення про художній світ музики неможливо побудувати без аналізу поетики творчості, спрямованої на розв'язання найбільш суттєвих проблем людини.

Спрямованістю музикознавства на вивчення жанрової поетики забезпечується глибоке розуміння художнього світу музики. У музичній науці доводиться необхідність обґрунтування й теоретичного визначення цього поняття, що зумовлене невичерпністю тлумачення терміна «зміст».

Ураховуючи, що суть вокально-хорової музики Г. Свиридова онтологічна, спробуємо об'єднати в єдину систему поетику й онтологію його творчості. Структура поетики в цілому й обґрунтування метафізичних меж цього терміна – одне з актуальних завдань сучасного музикознавства. Онтологічні засади музичної поетики складають ґрунтовність (спадкоємність, глибинну закономірність) художнього світу композитора, акумулюючи виражальний потенціал духовної семіотики творчості. Онтологізм музичної поетики полягає й у зворотному енергетичному русі – в апріорі дарованому сяйві Божественної Краси в будь-якому піднесеному художньому творінні для сприйняття людьми.

Як відомо, термін «поетика» музикознавством запозичений із літературознавства, і тлумачиться він по-різному. У широкому сенсі це поняття збігається з теоретичними уявленнями про літературу в цілому, у вузькому – «це система звукових, мовних й образних засобів вираження, найбільшою мірою характерних для поета, напряду, нації» [219, с. 10]. Точніше родова характеристика поетики, її відмінність від місткого поняття «теорія літератури» дається у визначеннях, заснованих на засобах вираження, спрямованих на створення «картини світу» й «образу автора» [там само, с. 13]. «Образ світу», «картина світу» – поняття, що активно вивчаються в мистецтвознавстві останніх десятиліть, – відбивають виражене у творі ціннісне ставлення до буття – світогляд, який художньо «збирається»

з образів і станів нижчого («емпіричного») змісту.

Терміном жанрової поетики музичної творчості є і поняття «образ автора», що містить у собі такі чинники:

- ставлення автора до зображувального;
- характер і манера оповіді;
- тон висловлювання.

Головні ідеї й напрями пропонованого дослідження продиктовані необхідністю музикознавчого й релігійно-філософського синтезу для визначення художньо-естетичних й етико-філософських принципів творчості Г. Свиридова. Національною ідеєю, утіленою у творчості художника, увиразнюється безцінний матеріал для усвідомлення ментальних ознак православної духовної культури й обґрунтування своєрідності національної картини світу.

У пропонованому дослідженні *поетика творчості розглядається як методологічний ключ до пізнання художніх явищ.*

*Категорія «поетика музичної творчості» містить такі складники, як світогляд творця та система принципів його художнього мислення (стиль), увиразнених у семіотичній будові творів (семантика), іманентно-музична логіка (мелодика, ладогармонія, фактура, тембр), закони композиції та драматургії.*

Для вивчення художніх процесів у музичній культурі ХХ століття в новій культурній ситуації на пострадянському просторі необхідне осмислення нового контексту, без якого неможливо усвідомити весь масштаб надбань минулого століття. Специфікою нової культурної ситуації зумовлене розширення проблемно-методологічного «поля» в аналізі явищ в аспекті духовного реалізму. Склалася нова художня парадигма в усвідомленні композиторського мислення ХХ століття, якою актуалізується розширення дослідницького апарату нетрадиційними для академічної науки методами (насамперед – духовно-етимологічним, онтологічним, інтерпретаційно-герменевтичним).



**Наукова новизна** отриманих результатів полягає в тому, що в дослідженні *вперше*:

- здійснено концептуально обґрунтовується вокально-хорова творчість Г. Свиридова як геніальний виявлення духовної спадщини музичного мистецтва ХХ століття;

- доведено зв'язок поетики вокально-хорової творчості Г. Свиридова з християнською онтологією творчості (із Буттєвим началом).

# ЧАСТИНА 1

## ОНТОЛОГІЯ ТВОРЧОСТІ Г.В. СВИРИДОВА

### РОЗДІЛ 1

#### РОСІЙСЬКА РЕЛІГІЙНО-ФІЛОСОФСЬКА ТРАДИЦІЯ Й МУЗИКА Г. СВИРИДОВА

*... Абсолютне творить благо  
через істину в красі*  
В. Соловйов [626, с. 135].

Філософія, що сповідується нацією на історичному шляху, є інтелектуальним оформленням її духовного досвіду й культурно-історичного минулого – логіко-категоріальною вербалізацією практики пізнання й переживання вічного й тимчасового. Філософські напрями – застигли символи ставлення до Абсолютного. Кожен із них специфічний, оскільки вибудовується на своїй фундаментальній інтуїції істини, що в аспекті її соціокультурного походження корениться в певній тенденції національно-релігійного досвіду.

Музична творчість Г. Свиридова – це роздуми великого майстра, якого бентежили високі етичні проблеми. Потреба у висловлюванні, властива композиторові, виражалася не лише музикою. Завдяки щоденниковим записам, інтерв'ю, спогадам сучасників сьогодні ми маємо можливість відкрити Георгія Васильовича і як глибокого мислителя. Питання духовності, релігії, національної традиції в російській культурі цікавили Г. Свиридова впродовж усього його життя. Не прагнучи до цілісної концепції, він, проте, своїми роздумами про найважливіші духовні проблеми природно влився в загальне русло російської філософської думки, що бере свій початок в працях Отців Церкви й міститься в працях слов'янофілів століття ХІХ і мислителів початку ХХ століття.

У своїх щоденникових записах композитор розвивав той особливий рід

російської літератури й філософії, що представлений «Щоденником письменника» Ф. Достоевського, «Окаянними днями» І. Буніна, «Нашими завданнями» І. Ільїна. Присвячені найрізноманітнішим проблемам музики, мистецтва, культури, політики й філософії, вони відкривають нам величезний світ натхнення творчості великого російського композитора.

Філософський погляд на світ, глибоке розуміння діалектики особливого й загального в мистецтві складають певну рису особистості Г. Свиридова. Його художній світогляд істотно впливав на творчість. Знання історії філософії надавало виняткової своєрідності розкриттю ним фундаментальних проблем суспільного устрою, духовного життя людей, не скороминущого впливу історії на сучасність.

Інтелектуальний клімат Росії початку ХХ століття визначався російською релігійною філософією, зокрема її видатними представниками – М. Бердяєвим та І. Ільїним. Найважливішою ознакою російської філософії є сприйняття історії під кутом зору онтологічної концепції людини. Головні теми наукових праць цих філософів були пов'язані з прагненням поставити й вирішити питання людського буття, від яких залежить доля людини у світі. Розмірковуючи про долю людини, її ціннісні характеристики, М. Бердяєв та І. Ільїн відштовхувалися від власних ідейних основ, виходили з накопиченого розумового досвіду, віднаходили власні підходи до її осмислення й узагальнення. Порівняння положень їхніх філософських поглядів дає можливість наблизитися до яснішого та глибшого розуміння *духовної сутності людини*<sup>4</sup>.

Завдання цього розділу – на прикладі порівняльного аналізу праць І. Ільїна, М. Бердяєва й щоденникових записів, викладених у книзі «Музика як доля» [579] Г. Свиридова, виявити спільність духовних пошуків видатних художників ХХ століття. Суперзавданням є досвід викладу історико-

---

<sup>4</sup> У суспільних науках в основному склалося ставлення до творчості М. Бердяєва та І. Ільїна як до такої, якою збагачується винятково релігійна теорія, якою багато в чому об'єднується вся палітра їхньої наукової спадщини. Релігійність їхніх поглядів відбилася в культурологічній концепції й, зокрема в ціннісному аспекті.

культурологічного аналізу християнського світосприйняття в музиці Г. Свиридова.

Духовний шлях Г. Свиридова, із нашого погляду, відповідав переконанню М. Бердяєва про те, що особистісні якості людини понад усе, бо виявлення особистості тотожні духовному шляху, якого не можна зректися, але можна зберегти його чистоту. Цим утверджується обов'язковість духовності та спростування значення життєвих цілей, тим самим життя визначається як етап становлення вищого Сенсу (пошук духовного шляху, Бога й вічного життя).

Головний пафос мистецтвознавчих досліджень викликаний пошуком визначень ціннісних основ російської культури як культури православної в першому й засадничому визначенні, отже, соборною, духовною, канонічною, гармонізувальною. У своїх записах Г. Свиридов відзначав зв'язки російської культури з ідеями гармонії еллінської античності, уважаючи Росію за духом «законною спадкоємицею» Древньої Еллади [579, с. 69]. Схожої точки зору дотримувався й С. Аверінцев, розвиваючи концепцію символічних основ культури [4].

Творчість М. Бердяєва та І. Ільїна, оригінальних філософів російського зарубіжжя, співпала з найбільшими для Росії та Європи потрясіннями ХХ століття, які продемонстрували незахищеність людського життя. І тому звернення на рубежі II – III тисячоліть до духовної спадщини російських філософів є не випадковим. Висунена ними *ідея відродження релігійних і моральних цінностей* виявилася співзвучною з філософсько-естетичними поглядами Г. Свиридова.

Філософські погляди композитора є визначальним чинником його творчого мислення; у них зображується особистість прибічника розвитку та збереження національних традицій. Його думки були спрямовані в русло російської духовної філософської думки, провідною була концепція, що хвилювала на той час багатьох російських філософів, зокрема його попередника І. Ільїна, незалежності й самобутності російської національно-

творчої ідеї. Пошук сенсу життя, присвячення свого життя віднайденню цього сенсу, звернення до духу й духовності ріднить М. Бердяєва, І. Ільїна та Г. Свиридова.

Розглянемо духовні засади творчості у філософській системі І. Ільїна та працях М. Бердяєва в проекції на музику Г. Свиридова<sup>5</sup>. Подальший виклад побудуємо як діалог-коментар про суть і долю російської культури, виокремлюючи найважливіші духовні концепти християнського світосприйняття в музиці Г. Свиридова.

**Дух. Духовність.** В основному розумінні духовність безпосередньо пов'язана з духом, а це означає, – із внутрішньою сутністю людини, її світовідчуттям. «Усе всередині, у душі, – писав Г. Свиридов. – Мелодія – хор – гімн. Обоженування світу. Виразність інтонації. Ідея – свобода. Інструмент – від Бога – голос, хор. Ірраціональне <...> Художник покликаний служити, мірою своїх сил, розкриттю Істини світу»<sup>6</sup>. У цих словах композитора невичерпна глибина його творчості й істина, заради якої він жив і творив. Слухаючи музику Георгія Васильовича, вражаєшся його дивній майстерності створювати образ – безмежно глибокий, словами до кінця не розкритий, високий, величний і при цьому абсолютно простий.

Дух, за І. Ільїним, головне в людині, сила кращого самовизначення, священне начало, «житло» совісті, джерело правосвідомості й істинного патріотизму і, зрештою, підґрунтя здорової державності й великої культури. «Душа не священна сама по собі, вона священна духом і своєю натхненністю

---

<sup>5</sup> Переконання Г. Свиридова дивним чином виявилися співзвучними з думками великого православного філософа ХХ століття Івана Олександровича Ільїна (1883-1954). Його праці були заборонені в Радянському Союзі (він жив за кордоном в еміграції), імені цього філософа не знали навіть багато радянських учених, навряд чи знав про нього і Свиридов. І тим більше загадковими видаються численні збіги їхніх ідей, що звучать іноді ідеальним унісоном. Ці відповідності не випадкові. Два мислителі, сучасники, які не знали один одного, опікуючись долею Росії, писали про те, що є сенсом іншого життя, їхнього болю –доля Росії. Ріднить їх вірність древнім кореням, живе сприйняття традиції.

І.О. Ільїн – великий філософ, патріот, який усе своє життя присвятив одній єдиній любові – Росії, її відродженню. «Тепер мені 65 років, – писав І. Ільїн, – я підводжу підсумки і пишу книгу за книгою. Частина їх я надрукував по-німецьки, але для того, щоб утілити написане по-російськи. Нині пишу тільки по-російськи. Пишу й відкладаю – одну книгу за одною і даю їх читати моїм друзям та однодумцям. Емігранти цими розвідками не цікавляться, а російських видавців у мене немає. І моя єдина втіха ось у чому: якщо мої книги потрібні Росії, то Господь збереже їх від загибелі; а якщо вони не потрібні ні Богові, ні Росії, то вони не потрібні й мені самому, бо я живу тільки для Росії» [261, с. 10].

<sup>6</sup> Цит. за: История России. Мультимедиа-учебник <http://prospero.ru>

<...> творці духу суть живі вогнища Батьківщини», – писав І. Ільїн [261, с. 19]. У його працях першорядним є поняття духовності, засноване на релігійному досвіді: «... Духовність людини зовсім не збігається зі свідомістю, не вичерпується думкою, не обмежується сферою слів і висловлювань. Духовність глибша за все це, могутніша, багатша, велична та свята» [259, с. 262].

Наслідуючи традиції І. Киреєвського й О. Хом'якова, М. Бердяєв стверджував: «... Вищою судовою інстанцією у справах пізнання не може й не має бути інстанція раціональна й інтелектуальна, а лише повне й цілісне життя духу» [82, с. 42]. Розмірковуючи про «дух», «натхненність», «духовну релігійність», І. Ільїн брав до уваги не будь-які метафізичні теорії, не Дух Божий, а саме людську духовність – ту внутрішню спрямованість і відповідне їй життя, яке надає людській душі й усій людській культурі вищого виміру, вищого значення й цінності.

У книзі «Шлях духовного оновлення» І. Ільїн виклав свої погляди, у центрі яких – питання духовного розвитку особистості та проблеми її вдосконалення, у післямові вчений накреслив *шляхи духовного оновлення*. Це – віра, любов, свобода, улаштування домашнього вогнища, духовний патріотизм, справжній націоналізм [271]. Основними філософськими категоріями, на переконання І. Ільїна, є «духовність», «релігійність», «патріотизм», «віра», «свобода», «совість», «любов», «сердечне споглядання», «добро», «зло», «очевидність», «предметність», «самовиховання», «взаємовиховання». Серед аксіологічних пріоритетів системотвірну роль учений відводив духовності, визначаючи її як внутрішню «спрямованість» людини, завдяки чому все людське життя й уся культура набуває вищої цінності. Необхідною умовою формування духовності філософ уважав звернення людини не лише до зовнішнього, чуттєво-матеріального, а й до свого внутрішнього досвіду. «Людина як **духовна** істота, – зазначав І. Ільїн, – завжди шукає кращого, бо якийсь таємничий голос кличе його до **досконалості**. <...> голос **виразний** для неї і **владний** над нею; і саме

бажання відгукнутися на цей заклик і віднайдення шляхів досконалості підносять в людині гідність **духу**, насичують її життя **духовним сенсом** і відкривають їй можливість творити справжню **культуру** на землі» [266, с. 261].

**Ідеї православ'я.** Філософія Георгія Васильовича Свиридова – явище не етнічне, а культурне й гуманітарне: характерні для його думки висота польоту, широта поглядів, нетривіальність і сміливість висловлювань – усе це пов'язане з якостями російської культури, із тими, зокрема, широкими гуманітарними підставами, на яких ґрунтується православна традиція. У творах Г. Свиридова яскраво віддзеркалена музична традиція російської православної церкви. Як православний християнин, він прагнув відродження традицій православної культури, пробудження «історичної пам'яті». Твори композитора, особливо написані на схилі життя, пройняті глибокою й непохитною християнською вірою, яку він спочатку приховано, а потім відкрито й переконливо сповідував усе своє життя й відбивав у творчості. Фундаментальним принципом філософії музики Г. Свиридова був принцип віруючого розуму, що становить суть російської філософії, – спадкоємиці *духовних традицій православного християнства*. Композитор зазначав, що Росія вже тисячу років зберігає «найвищі релігійні істини», що вона «дала світу велику літературу, музику, живопис, театр, <...> геніальну філософську думку, що безпосередньо вийшла з Євангельського віровчення» [579, с. 40]. Православне віросповідання композитора, його світовідчуття своїм корінням сягає глибин російської культури, і саме в корінні цього духовного переживання прихований сенс його творчості.

Г. Свиридов писав, що «російське мистецтво – християнське мистецтво» [579, с. 256]. І не випадково його підсумковим твором, певним завершальним кадансом став цикл «Піснеспіви й молитви». Цей твір – плід осмислення складного, а іноді й трагічного, історичного життєвого досвіду російського народу у ХХ столітті. Цей твір унікальний: змістовність музики в поєднанні зі словами молитов – колосальна духовна єдність. Окрім того, це й величне моління про нас – сучасників: «*Во спасение нас, поющих...*»,

«Святий бессмертний, помилуй нас...», і духовний заповіт усім нам і нашим нащадкам. Г. Свиридов у «Піснеспівах» вибудував певне духовне сховище, сховище усього найкращого, що накопичив слов'янський народ у душі своїй упродовж століть.

Подібно до самого Писання, «Піснеспіви й молитви» нескінченні за своїм духом, це один із найголовніших наявних сьогодні в Росії духовно-моральних художніх орієнтирів на новому шляху православ'я: крайня скупість засобів, іноді навіть суворість, небагатослів'я, воістину храмова величність хорової партитури, небесна гармонійна краса музики та якась «невимовлена» її сокровенність. У цій музиці, як у молитві, усе найважливіше. Це музика не для храму, а музика, що веде до храму. Глибина цього значною мірою криється не лише в жанрі, а й в оригінальності, самотності твору, його естетичній силі художньої проникливості.

У «Піснеспівах і молитвах» змальовані світлі образи Великодня, Різдва, однак кульмінаційною є тема покаєння. І це не випадково, адже її не можна від'єднати від трагічного осмислення композитором суспільного життя, тяжких переживань за Вітчизну. «Помилуй нас!» – ось найважливіший сенс циклу «Піснеспіви й молитви». Так або інакше, це розкаяння й розчулення, як пише сам композитор у ремарці до виконання хору «*Приидите, поклонимся*». У цій музиці зійшлися молитва й молитовний стан душі Г. Свиридова, що стало духовною єдністю молитовного й художнього.

Російське православ'я, із погляду М. Бердяєва, становить набагато меншу небезпеку для філософа, ніж обидві західноєвропейські конфесії, оскільки, на відміну від кожної з них, у ньому найменше повчального елемента. Таку ж позицію обстоював і перший російський релігійний філософ О. Хом'яков, якого слід уважати найбільш впливовим попередником М. Бердяєва. Як відомо, О. Хом'яков висловлювався про те, що християнство не було ні вченням, ні навіть аніяким інститутом, а було таємницею живої єдності істини, любові та свободи. Зважаючи на цю перевагу східного християнства доходимо висновку, що М. Бердяєв відстоював не лише



незалежність філософії від теології, а й незалежність християнства від будь-якого раціоналістичного втручання в його таємницю.

Наскільки категорично він порушував цю проблему, можна судити, посилаючись на парадоксальне твердження М. Бердяєва про те, що хоча Хома Аквінський і був більш глибоким християнином, аніж Е. Кант, але кантівське вчення за своєю структурою є більш християнським, аніж раціоналістична метафізика томізму, тому що в ньому розглядається буття духу не як трансцендентна предметність, а як незбагненна розумом реальність, що криється в іманентності людського «Я», як річ у собі.

На Заході М. Бердяєва багато хто вважає яскравим представником російського православного духу. На його ж власне переконання, він упродовж життя був бунтарем і віруючим вільнодумцем. Якщо чистота його православ'я сумнівна, то на емоційно-інтуїтивному рівні в його філософствуваннях багато російського. Філософ зізнавався: «Моє мислення інтуїтивне й афористичне» [77, с. 315]. Водночас його твори осяяні світлом цілісної інтуїції: «Писати для мене – фізіологічна потреба» [там само].

М. Бердяєву вкрай огидним було «судове» християнство, релігія покарання й пекельних мук. «Грізного, суворого, караючого Бога» його душа не приймала. «Християнство завжди сприймалося мною передусім як милосердя, співчуття, прощення, людяність», – зазначав мислитель [78, с. 40]. Посилаючись на визначення К. Леонтьєва, філософські погляди М. Бердяєва можна було б віднести до «рожевого християнства».

М. Бердяєв, позбавлений у дитинстві релігійного виховання, не міг прийняти християнство як спадкоємець, він самостійно прийшов до нього, шукаючи сенс життя, причому шукання сенсу було первинним стосовно пошуку порятунку. Тож християнство філософа існує в неодмінному оточенні філософії з сильно розтушованими межами між ними. І релігія, і філософія у М. Бердяєва – рівнозначні за символікою духу, різні тільки за рівнем об'єктивованості. «Церква космічна за своєю природою, і в неї входить уся повнота буття. Церква є охристовлений космос. Це має

перестати бути абстрактною, теоретичною істиною, а стати істиною життєвою, практичною. <...> Вона по-новому має стати всім, силою, що перетворює й прояснює все життя зсередини. Вона повинна, як вільна духовна сила, перетворювати життя» [73, с. 27]. «Християнські догмати, – писав М. Бердяєв, – не інтелектуальні теорії, не метафізичні повчання, а факти, відіння, живий досвід. Догмати говорять про пережите й побачене, догмати – містичні факти»<sup>7</sup> [82, с. 52].

Філософія І. Ільїна порівняно з філософською системою М. Бердяєва ближча до церковної традиції. Духовна, моральна проблематика, що його цікавила, спрямована на оригінальне поєднання ідей європейської філософської думки з основними заповідями православ'я. У своїх працях І. Ільїн не лише визначив суть православної релігійності, а й указав, як можна відшукати на цій основі шлях морального й духовного оновлення окремої особи й суспільства в цілому.

Для з'ясування філософських позицій І. Ільїна важливо звернути увагу на засадничу обставину, без якої образ філософа неповний: він був послідовним провідником і проповідником ідей східного православ'я. Його філософія релігії, звернена на пізнання шляхів духовної свободи, зміцнення особистості за допомогою сердечного споглядання та споглядальної любові, відбилася в ранніх статтях і в пізніших концепційних працях: «Про опір злу силою» [257], «Шлях духовного оновлення» [261], «Основи християнської культури» [258], «Шлях до очевидності» [257].

Завдяки публікації записів, щоденників композитора з'ясувалося, що Георгій Васильович Свиридов був продовжувачем лінії І. Ільїна – філософа, який за своїм творчим духом належав до споконвічно російської, стійкої спадковості православних традицій. Усією своєю творчістю І. Ільїн

---

<sup>7</sup> М. Лосський у своїй англійській книзі про російську філософію писав: «У наш час, коли більшість інтелігенції так далека від життя церкви й від духу християнства, у Бердяєва є вже та велична заслуга, що своїми творами, пройнятими релігійно-філософським пафосом, він збуджує інтерес до релігії й до вищих філософських проблем, заражаючи читачів своїм духовним неспокоєм. Чимало читачів, раніше байдужих або ворожих релігії, під впливом Бердяєва переживали внутрішню кризу й прилучалися до церкви» [377, с. 216]. У цьому висловлюванні спостерігається пряма паралель із творчістю Г. Свиридова.

підтверджував вірність традиціям російської культури, підносячи власне релігійно-філософське осягнення життя на найвищий рівень духовності. Вимогу конкретності, пошук очевидності він утілював у кожній зі своїх праць. Усі вони сприяють поглибленому розумінню тих або інших періодів національної історії, у книгах І. Ільїна накреслено перспективи виходу з трагічної безвиході соціального процесу<sup>8</sup>.

Одним із важливих і першорядних напрямів досліджень І. Ільїна є філософія релігії. Ця царина досягнення основ буття й людської історії на довгі роки була вилучена з духовного життя радянських людей. І на цьому гнітючому тлі безпам'ятства й забуття витоків народного життя релігійно-філософські праці І. Ільїна покликані були заповнити серйозну білу пляму світової культури. Його релігійні дослідження привертають увагу своєю неординарністю й самобутністю, їм властивий національний характер, простежується послідовна лінія осмислення й розвитку ідеї православ'я.

І. Ільїн був переконаний, що релігійній філософії необхідно переглянути своє покликання, уточнити свій предмет і метод у світлі всіх пережитих блукань і крахів, досягаючи ясності, чесності й життєвості. Він уважав, що російська релігійна філософія має уникати наслідування західних зразків: їй не варто вигадувати й копіювати, а слід звернутися до глибин національного духовного досвіду, стати переконливим і дорогоцінним дослідженням духу й духовності. Оновлення та розквіт російської релігійної філософії І. Ільїн пов'язував із відмовою від бездіяльного та спокусливого абстрактного, а фактично умоглядного конструювання. Тільки в такий спосіб філософська думка зможе дати російському народу, людству в цілому щонебудь значне, правильне та глибоке. Інакше вона виявиться мертвим і непотрібним тягарем в історії російської культури.

---

<sup>8</sup> Однією з перших книг, виданих в еміграції, була праця «Про опір злу силою» [266], у якій І. Ільїн поставив питання гострої соціальної значущості в усі періоди життя суспільства: як потрібно боротися зі злом? чи можна взагалі виступати проти зла силою? чи можна застосовувати силу, аж до держави, в боротьбі зі злом? І. Ільїн різко виступав проти теорії Л. Толстого про непротивлення злу насильством. Розглянувши поняття добра і зла з філософської точки зору, він дістав висновку, що примус і сила при опорі злу допустимі в певних межах і за певних обставин. Філософ не виправдовував цього застосування, але вважав, що воно вимушено, якщо інші засоби вичерпані.

Інтерес до філософії релігії в І. Ільїна сформувався рано й підтримувався впродовж усього життя. У його творах висвітлюються вічні питання віри, її витоків, шляхів формування. Можна стверджувати, що жоден твір філософа не обійшовся без звернення до проблем релігії й духовності. Досліджуючи будь-яку філософську проблему, І. Ільїн прагнув визначити місце релігії й духовності в людському житті (наприклад, праця «Аксіоми релігійного досвіду» присвячена опису природи духовної релігійності як внутрішньої спрямованості людської душі й людської культури, що набуває вищого виміру, значення й цінності. Філософ поставив перед собою завдання, виходячи з того, що цілісність віри є аксіомою справжнього релігійного досвіду, визначити інші подібні аксіоми та з'ясувати, у чому вони полягають).

М. Бердяєв формулював гранично ясно: «Релігійна філософія має бути вираженням і творчістю життя» [82, с. 28]). Творчість, життя й висловлювання Г. Свиридова є підтвердженням цьому. «Російська філософська думка, – писав композитор, – глибоко морального, повчального характеру, вона завжди була пов'язана з релігією. Ось чому вона й винищувалася, і була гнана, як істинно мученицька душа. Це однаковою мірою стосується й російської музики» [579, с. 23]. У російській філософії здійснюється перехід від абстрактного ідеалізму до конкретного. Конкретний ідеалізм – у містичному досвіді возз'єднував знання з вірою, філософію з релігією <...> лише та філософія прийнятна, яка проходить шлях до останньої таємниці, що розкривається в релігійному житті, у містичному досвіді» [82, с. 82]. «Релігія є життєвою основою філософії, релігія живить філософію реальним буттям», – наголошував М. Бердяєв [там само, с. 35]. Завдяки свідомому переходу від абстрактної філософії *самодостатнього* розуму до конкретної філософії цілісного життя духу, не філософії почуття, а філософії органічного духу, виникає можливість позитивного розв'язання проблем реальності, свободи, особистості, тоді як за раціоналістичною філософією неможливо розв'язати проблеми відносин *ratio* – розуму й ірраціональної

дійсності [там само, с. 51].

Нечувано високу вимогу М. Бердяєв висував перед кожним актом пізнання й передусім, щодо філософії, яку розуміє як відбиття релігійного досвіду. Завдання людини – у всіх духовних актах підтверджувати свою засновану в *Боголюдяності* (рос. *Богочеловечности*) свободу, щоб продовжити *світотворіння*. Філософ, із погляду М. Бердяєва, є істотою, на чю свободу й незалежність завжди зазіхали і яку ніколи не сприймали.

*Культура*. Георгій Васильович Свиридов писав: «... культура є живим, духовним, творчим змістом, дорогою вгору до святині, до досконалості людини» [579, с. 592]. Висловлювання композитора співзвучні зі ставленням до культури І. Ільїна, із погляду якого, «людська культура може бути оновлена тільки живим променистим серцем. Люди повинні зрозуміти, що їхня доля визначається тим, що вони самі випромінюють у світ. Для цього потрібне духовне очищення» [270, с. 412].

М. Бердяєв вбачав у культурі зв'язок із символікою культу й підкреслював: «Культура є культом предків, заснованим на священному переказі. І чим древнішою є культура, тим вона важливіша та прекрасніша. Культура завжди пишається давністю свого походження, нерозривним зв'язком із видатною минувишною <...> Культура, як і церква, понад усе дорожить своєю спадкоємністю» [83, с. 525]. Філософ порівнював культуру й цивілізацію з точки зору витоків: «Цивілізація – мирського походження, вона народилася в боротьбі людини з природою. Поза храмовим культом. Культура є явищем глибоко індивідуальним і неповторним, <...> у культурі є душа» [82, с. 160]. М. Бердяєв у культурі вбачав також елементи традиційного й новаторського: «У культурі діють два начала: підтримується консервативне, за яким повертається до минулого й водночас підтримується з ним спадкоємний зв'язок, і творче, звернене до майбутнього й водночас за яким творяться “нові цінності”» [там само].

*Духовна культура*. За висловлюванням М. Бердяєва, «у житті громадському духовний примат належить культурі» [82, с. 162].

Відродження духовної культури Г. Свиридов пов'язував із православ'ям. У брошурі І. Ільїна «Про Росію» він червоним кольором підкреслив таку фразу філософа: «Ось звідки наша російська спроможність – незримо відроджуватися в зримому вмиранні, нехай славиться в нас Воскресіння Христове!», – і вгорі написав – «країна Воскресіння» [261], маючи на увазі Росію. Як пізніше писав сам композитор, «відродження Християнства в Росії, а елементи цього відродження чітко простежуються, поза сумнівом, приведе до нового його відчуття, розуміння, нового почуття цього великого й вічно живого вчення. Із цим розумінням і почуттям буде пов'язане й нове Християнське мистецтво, і світське, і храмове, церковне» [579, с. 89].

І. Ільїн неодноразово підкреслював, що культура завжди національна: «Той духовний акт, яким народ творить свою національну культуру, є акт національний: він виникає в національній історії, він має свою особливу національну структуру, він накладає свій відбиток на весь зміст національної культури. У кожного народу визначається певний рівень духовної зрілості, на якому усвідомлюються особливості національного духу й національної культури. Тоді нація осягає свій релігійний сенс, а національна культура стверджується на релігійній основі» [261, с. 8].

Із болем і глибоким жалем І. Ільїн зазначав, що історична епоха, що переживається народами у ХХ столітті, є епохою великої духовної кризи, породженої врешті-решт саме недосконалістю, незрілістю або виродженням духовної культури людини. Він підкреслював, що стихія, за якої людина опинилася в несумірних злиднях великих воєн і потрясінь, є стихією невлаштованої людської душі, що стала жорстокою. Людство заблукало у своєму духовному житті. На переконання І. Ільїна, усе це є показником того, що хибним був сам спосіб духовного життя, що його необхідно докорінно переглянути, оновити і відродити. Філософ визначив глибинні засади духовного мистецтва: «... в основу справжньої духовної культури покладено **особисту, щирі релігійність** культуротворчої людини. **Релігійність є живою першоосновою істинної культури.** Вона несе людині

саме ті дари, без яких культура втрачає свій сенс і стає просто не здійсненою: почуття того, що має відбутися, почуття **завдання й покликання** та почуття **відповідальності** <...> любов (до Вищого й Досконалого Начала – *О.А.*) відкриває їй (людині – *О.А.*) доступ до життєвого світла, до істинної свободи, до справжнього буття й особистої духовної гідності. У цьому діянні духовна людина навчається поклонятися Богу, глибоко шанувати саму себе й цінувати духовність усіх людей і жадати творчого розквіту та духовного життя на землі. Це і є справжньою культурою» [260, с. 262].

Основною проблемою філософії М. Бердяєва є проблема духовної культури людини, адже людина створена за образом і подобою Бога: людина є точкою перетину двох світів. І як образ і подоба Бога, вона є особистістю. На переконання М. Бердяєва, культура духовна є символічною: «Культура має релігійні основи <...> культура символічна за своєю природою. Народилася з культу, витоки її сакральні. Навколо храму зачалась вона й в органічний свій період була пов'язана з життям релігійним. Символізм свій вона отримала від культової символіки. У культурі не реалістично, а символічно виражене духовне життя. Усі досягнення культури за природою своєю символічні. У ній подані не останні досягнення буття, а лише символічні його знаки. Культ – “прообраз здійснених божественних таємниць”» [75, с. 699]. Філософ підкреслював, що в культурі подані лише символи, знаки іншого духовного світу, але сам цей світ безпосередньо реально не досягається; що ця символічна природа культури часто не визнається тими, хто закутий у традиційні форми культури» [73, с. 25-26].

Розмірковуючи про духовність культури, Г. Свиридов зазначав, що мистецтву в цілому його співвітчизники надають особливого значення, і підкреслював: «Ми віримо в його духовне призначення, уславлену й перетворювальну силу» [579, с. 60].

*Особистість.* Із погляду І. Ільїна, людина стає особистістю тільки тоді, коли набуває «форми особистої, а не родової духовності» [265, с. 24]. Співзвучним йому є твердження М. Бердяєва, що характеризує особистість

як категорію духу, не підпорядковану ні природі, ні суспільству: «Особистість є ціле, і це основне її призначення, – писав філософ. – Особистість створюється Богом, і сама твориться, і будь-яка людина є Божою ідеєю. Такою ідеєю передбачається існування надособистісного, того, що її перевершує й до чого вона підноситься у своїй реалізації. Особистість передбачає покликання, єдине й неповторне покликання кожного, виконуючись при цьому у своєму *творчому самовизначенні* (підкреслене мною – О.А.)» [80, с. 35].

Поняття «особистість» тлумачиться М. Бердяєвим як неповторна, унікальна суб'єктивність. Через властиву їй свободу й можливість вільної творчості вона налаштована на створення нового світу. Історія людства представлена як процес розвитку особистісного начала людини, а сама вона досягає найвищого блаженства в єднанні з Богом у своєму творчому акті, спрямованому на досягнення вищих божественних цінностей. М. Бердяєв наголошував: «Людина є істотою, яка невдоволена собою й себе вдосконалює в найбільш важливих актах свого життя. Особистість виконується в цьому творчому самовизначенні, чим передбачається покликання кожного й наслідується внутрішній голос. Особистість має покликання, тому що вона покликана до творчості, а вона завжди індивідуальна» [80, с. 35]. І. Ільїн розглядав людську особистість передусім як вмістилище духовного, чим охоплюється моральний і релігійний досвід людини, бо, із його погляду, вплив на характер особистості чинять духовні прафеномени. Філософ так характеризував механізм їх впливу на становлення особистості: «Релігійний прафеномен – це концентроване й живе вираження віри, яке іноді відбивається в слові, іноді в душевному стані. Саме на підставі такого аналізу релігійного, чистого споглядання ідеї православ'я можна глибше зрозуміти російський характер й особливості особистого устрою кожної людини, оскільки особистість кожного формується в цьому середовищі» [265, с. 46]. Характерною особливістю філософсько-педагогічних переконань І. Ільїна є визнання вирішального значення



релігії в процесі духовно-морального розвитку особистості. Філософсько-педагогічний потенціал релігії І. Ільїн пов'язував із її здатністю істотно впливати на розвиток і саморозвиток особистості. Проблеми духовного самовдосконалення особистості вчений розглядав із позицій розробленого ним учення про особистий духовний стан і «духовне діяння» людини. У духовному й релігійному оновленні на рівні кожної окремої людини на базі вічних основ духовного буття філософ убачав шлях порятунку й відродження нації. До цих основ він відносив віру, любов, свободу, совість, сім'ю, батьківщину, націю, правосвідомість, державу, приватну власність, виокремлюючи як первинні віру й любов.

Людська особистість, як таємниця світу, як «мікрокосм», завжди була у фокусі філософської уваги М. Бердяєва, який указував на те, що «в особистості є несвідома основа – стихійна, пов'язана з космосом і землею, така, що є матеріалом, із якого створюються найважливіші чесноти особистості, є свідомість і вихід до надсвідомого. Із останнім пов'язані всі вищі чесноти людини, із ним пов'язані святість і геніальність, споглядальність і творчість. Шлях реалізації людської особистості лежить від несвідомого через свідомість до надсвідомого» [74, с. 44].

І. Ільїн розглядав людську особистість як вмістилище духовного й передусім релігійного досвіду, тим самим розкриваючи її призначення. Він повторив услід за М. Бердяєвим, що людина «повинна виховувати в собі духовний характер для того, щоб долучитися й творчо вкластись у світ великого масштабу» [268, с. 28]. М. Бердяєв підкреслював, що шлях до істини, до сенсу людина може віднайти тільки сама, спираючись на силу притаманних їй духовних властивостей. Із його погляду, «у кожній людині є божественне, що є творчим першоджерелом усієї духовної культури, а отже, і цінностей» [76, с. 30].

М. Бердяєв посилив значення й визначив шляхи творчої й релігійної реалізації особистості, яка «може бути зрозуміла лише як акт, бо завжди означає творчий опір. Особистість є опір, героїчна боротьба за самовиз-

начення зсередини. Особистість не закінчена, вона повинна себе реалізувати, це велике завдання, поставлене людині, завдання здійснити образ і подобу Божу, умістити в собі в індивідуальній формі повноту, бо особистість творить себе упродовж усього людського життя» [74, с. 4].

Аналіз уявлень І. Ільїна про моральний досвід особистості дає підстави визначити виміри, які філософ мислить як «моральні вимоги особистості» [265, с. 78]. На «вершині» морального досвіду, як вищий моральний принцип, знаходяться прагнення до володіння повноцінним релігійним почуттям, повноцінною вірою. Ці наміри є головними, оскільки, за його твердженням, тільки «досвід духовної очевидності є основою всього цінного в людському житті» [272, с. 211]. І. Ільїн також висунув моральні вимоги щодо формування духовної особистості, які безпосередньо спрямовані на особистість і стосуються правильного формування її духовної «будови». Тільки визнаючи основним і керівним духовний досвід, із погляду філософа, людська істота стає справжньою людиною, тобто духовною особистістю.

Особистість, за тлумаченням І. Ільїна, є вільний, особистий і відповідальний дух, а дух – це сила особистого самоствердження людини в сенсі правильного сприйняття своєї суті в тому, що вона має відбутися в Богові, «бо внутрішній зв'язок людини з Богом налагоджується саме духовним життям» [270, с. 425]. М. Бердяєв зазначав, що дух не протиставляється душі й тілу, і його урочистість зовсім не означає знищення та применшення останніх: «Природна істота людини може бути в душі. Досягнення цілісності людського існування й означає, що дух опановує душу й тіло» [80, с. 8]. Саме перемогою духовного елемента вибудовується релігійний досвід людини й вимальовується її цілісний образ.

І. Ільїн уважав, що особистість людини може бути вкорінена лише в універсумі, лише в космосі, і тільки там винаходить вона онтологічний ґрунт і звідти отримує свій вищий зміст: «Індивідуалізм зовсім не онтологічний, він не має ніякої буттєвої основи. Індивідуалізм найменше зміцнює особистість, образ людини <...> Особистість є лише в тому разі, якщо є Бог

і божественне. Індивідуалізм же відриває особистість від буттєвого ґрунту й віддає її на розтерзання волі вітрів» [265, с. 14].

*Філософія свободи.* «Я ні в чому не хочу свободи від Бога, я хочу свободи в Богові та для Бога. <...> Моє жадання безмежної свободи має бути зрозуміле як мій розлад зі світом, а не з Богом», – писав М. Бердяєв<sup>9</sup> [73, с. 25]. Справжнім випробуванням для будь-якої філософії, із погляду вченого, є «істинне розв’язання проблеми реальності, проблеми свободи, проблеми особистості» [82, с. 36]. «Філософія має бути вільною, необхідно шукати істину, але саме *вільна філософія, філософія свободи* приходить до того, що лише релігійно, лише життю цілісного духу дається істина й буття» [там само, с. 52].

Разючу картину трагедії нелюбові до свободи М. Бердяєв подав в есе «Доля людини в сучасному світі» (1934): «Людина завжди є рабом того, що міститься ніби поза нею, що відчужене від неї, але є джерелом рабства внутрішнього» [80, с. 10]. Між тим, зазначав М. Бердяєв, «ніде й ніколи не була по-справжньому спростована ця безпосередня усвідомленість і пізнання нашого субстанціального, “Я”, джерело всякого істинного буття» [там само]. Тут субстанцію філософ розумів у її класичній спінозівській формі, і це означає, що ніхто, ніде й ніколи не зміг спростувати безпосередню усвідомленість моєї свободи. Для нього «факт вищої природи людини неспростовний і позитивно нез’ясовний»<sup>10</sup>. Цю субстанціальну «Я» філософ беріг і леліав; в усіх його творах культивується почуття свободи, і воно посилюється, визначаючи собою головний пафос усього ним сказаного й написаного.

---

<sup>9</sup> Якщо порівнювати, на суто філософських вагах, деякі сучасні російські мислителі важать більше М. Бердяєва. Так, у М. Лосського і С. Франка більше суто філософських заслуг, П. Флоренський перевершує його височинню релігійно-філософських прозрень, а С. Булгаков вище за нього в богословському відношенні. Але М. Бердяєву притаманна одна риса, яка виокремлює його серед інших: він був філософом пророчого духу, він був украй чуйний до хвороб і гріхів ХХ століття, і за своїм темпераментом – філософом-бійцем. У його зовнішності було щось лицарське, він був справжнім «лицарем вільного духу». Його благородний захист свободи духу в наш час, коли часто її заперечують або розуміють вузько формально, не може не хвилювати й не надихати.

<sup>10</sup> Цит. за: Зеньковский В. Проблема творчества. По поводу книги Н.А. Бердяева «Смысл творчества. Опыт оправдания человека» // Бердяев: pro et contra Кн. 1. Санкт-Петербург, 1994. – С. 11.

Концепт «свобода» розкривається в релігійно-філософській метафізиці М. Бердяєва, який писав: «Передусім, я люблю Бога, Істину і Свободу духу, я люблю їх більше, ніж кого-небудь із людей»; «тільки Богові я можу віддатися без остачі, тільки йому можу безмежно довіряти». Ця довіра до Бога у творчому досвіді М. Бердяєва досягає такої висоти, що переходить у почуття тотожності з Ним. «У творчому акті, – писав філософ, – я відчуваю своє “Я” вищим будь-якого “Не-Я”» [78, с. 47]. Посилаючись на таке твердження філософа цілком справедливо докоряли за ототожнення свого «Я», точніше, духу, що живе в «Я», зі Святим Духом, із третім членом Трійці. «Світ обожнений, він є самовідкриттям Бога» [там само]. У його працях повнозвучна тільки перша формула. Інша залишається безмовною; вона – ніби ілюстрація монодуалістичного стилю його системи. М. Бердяєв загалом не знав святості світу, радості життя, щастя творчого успіху взагалі. Дух його філософії – трагічний дух у релігійному значенні цього слова.

Як і Я. Беме, М. Бердяєв називав невизначуване Божество *Ungrund*. Досить характерне для мислення М. Бердяєва те, що він не досліджував метафізичної проблеми того, як *Ungrund*, того «вічного ніщо», вивільняв світ із себе і знову його приймав в себе, а бемевське поняття пов'язував зі своєю етичною проблематикою свободи, причому він розумів *Ungrund* як первинну, таку, що передує буттю, свободу, і, крім того (що є для філософа найбільш вирішальним, на відміну від Я. Беме), повністю відокремлену від Бога. Із особливою силою і ясністю ці вирішальні думки сформульовані в одній із найглибших книг М. Бердяєва «Про призначення людини»: «Свобода не створена Богом, вона заснована в ніщо, в *Ungrund*, вона первинна й безначальна, але при цьому бере участь у створенні світу й людини. <...> Людина є дитям Бога та свободи – ніщо, меону. <...> Свобода ніщо є суголосною з творчістю світу. <...> Ніщо вільним рішенням визначило себе до буття» [74, с. 49]. Згідно з цією концепцією, зло має свою основу не в Богові, а в *Ungrund*, тобто у свободі. Однак при цьому основу зла у свободі не треба розуміти як безпричинну й нерозривну єдність свободи і зла. Свобода тільки

тоді стає злом, коли вона спонукає людину повстати проти Бога, коли вона радить Єві скуштувати з дерева знання, щоб стати рівною Богові. Символічним поняттям нествореної свободи М. Бердяєв остаточно звільнив Бога-Отця від відповідальності за свободу й одночасно за все пов'язане з нею зло.

І. Ільїн стверджував, що оволодіння свободою – справа суто особиста, результат розкріпачення власної душі й рух назустріч любові; що духовність є ключем до істинного щастя: «Уся ця духовна діяльність повноцінна тільки тоді, коли вона у своїй внутрішній сутності не регульована обов'язковими заборонами та приписами, що йдуть іззовні, від інших людей або від державної влади. Вона має бути **само-починна і само-діяльна**, покоряючись тільки совісному (Божому) заклику й особистому обдарованню людини. Тоді нею править **натхнення**; тоді вона може бути **цілісною та щирою**; тоді вона цвіте й плодоносить. Тоді вона вільна» [266, с. 155].

Як зазначав І. Ільїн, художник не може бути абсолютно вільним. Свобода творчості перебуває в духовній необхідності, що надає художникові право й сміливість творити, віднаходити «необхідне» та «єдино точне» й утілювати це в слові, звуці, лінії. «Людина є живий дух. Духові ж личить свобода віри й любові, споглядань, переконань і творчості. Дух є жива особистість, що відповідальна перед Богом і відповідає за себе перед іншими людьми, – за свої вірування й переконання, за своє діяння або недіяння (виділити наголосом І). А відповідальністю передбачається свобода» [266, с. 155].

Про це ж у М. Бердяєва написано так: «Свобода людини в тому, що, окрім царства Кесаря, існує ще царство Духа» [82, с. 258]. «Містика (як тип світовідчуття та ставлення до світу – *О.А.*) перебуває у сфері свободи, у ній – трансцендентний прорив із необхідності ества у свободу божественного життя <...> Філософія свободи є філософією боголюдства» [там само, с. 28].

Філософ стверджував, що тільки в Церкві – свобода, що звільняє від рабства необхідності: «Філософія має бути вільною, вона й буде вільною, коли буде

церковною.<...> Філософія церковна є філософією, залученою до життя світової душі, що має світовий сенс – Логос, оскільки *Церква і є душа світу, що з'єдналася з Логосом*» [82, с. 42]. М. Бердяєв писав також про порожню свободу й вихід з неї в прагненні людини до релігійного синтезу: «Занадто вільною стала людина, занадто спустошеною своєю порожньою свободою, занадто знесиленою тривалою критичною епохою. І затужила людина у своїй творчості за органічністю, за синтезом, за релігійним центром, за містерією» [72, с. 4-5].

*Творчість.* М. Бердяєв розглядав людську особистість тільки в контексті творчості, а творчий акт – з точки зору релігійного сенсу: «Особистість може бути зрозуміла лише як акт, бо завжди означає творчий опір. Акт завжди є творчий акт, нетворчий акт є пасивність. Творчий акт завжди пов'язаний із глибиною особистості. Особистість є творчість. Справжня активність, що визначає особистість, є активність духу. Без внутрішньої свободи активність виявляється пасивністю духу. Особистість є опором, героїчною боротьбою за самовизначення зсередини. Особистість незакінчена, вона повинна себе реалізувати, це велике завдання, поставлене людині, завдання здійснити образ і подобу Божу, умістити в собі в індивідуальній формі повноту, бо особистість творить себе упродовж усього людського життя» [74, с. 44].

Розмірковуючи про творчість, М. Бердяєв зазначав, що «є вища удача в тому, що результати будь-якого справжнього творчого акту входять до Царства Божого. Це і є есхатологія творчості. <...> У творчому акті згорає гріх» [84, с. 255].

М. Бердяєв у своєму міркуванні про *релігійно-етичне значення творчого акту* визначив його зв'язок із ученням про свободу. Першу концепцію етики творчості М. Бердяєв випробував у своїй праці «Сенс творчості» [78] – досить нервовій, вулканічно пристрасній книзі тридцятидворічного філософа. Наскільки істотною для М. Бердяєва була проблема творчості, позначається вже в тому, що він повсякчас повертався

до неї. На більш досконалий, виразніший і водночас окрилений виклад ми натрапляємо в його «Досвіді парадоксальної етики» (такий підзаголовок книги «Про призначення людини» [74]). Останнє формулювання цієї теми віднаходимо в книзі «Досвід есхатологічної метафізики», що 1947 року була видана в Парижі російською мовою.

Захист творчості як морального обов'язку християнина безпосередньо змикається з захистом вільного містичного гнозису від аскетичної, що злегка торкнулася містики, катафатичної теології, якою постійно й помилково стверджується, ніби в Євангелії ніде не йдеться про творчість. М. Бердяєв уважав, що такі думки можуть виникати тільки в людей, які не вміють читати Євангеліє й не спроможні правильно трактувати прочитане. На противагу цьому «конвенціональному» богослов'ю філософ уважав, що вимога творчості, новизни цілком відповідає духу Євангелія, адже в ньому постійно йдеться про плоди, які має принести сім'я, про таланти, які дані людині в очікуванні, що вона їх розвине та примножить.

У своїй парадоксальній етиці М. Бердяєв докладно проаналізував поняття «творчість». Новизна творчого акту в жодному разі не є породженням уже цієї матерії або новим порядком і спрямованістю вже даного. Суть творчості найточніше тлумачиться в біблейсько-християнському міфі про створення світу, у якому суттєвим є творення Богом світу з чистого ніщо, тобто зі свободи, що криється в ніщо.

Із цієї первинної справи Творця М. Бердяєв також обґрунтував обов'язок і людини до творчості. Людина, за Біблією, створена Творцем за образом і подобою; ця подоба підтверджена також тим, що Бог явився людству в образі людини Ісуса Христа.

Головна думка філософії творчості, за М. Бердяєвим, – у розрізненні двох шарів творчого акту: внутрішнього, і тому вищого, і зовнішнього, і тому нижчого. Поки людина віднаходить себе у внутрішньому переживанні, вона опиняється безпосередньо перед Богом, але коли вона переходить у зовнішнє його виявлення, тоді навколо себе вона спостерігає людську історію

під знаком гріхопадіння. Це міркування філософа приводить до найбільшого парадоксу, коли виявляється, що людина, прямо протилежна Богові і, значить, найбільш йому близька в цей момент, не може бути творцем. Тут вона отримує тільки деяке натхнення, що постане перед її духовним поглядом як словесні, образні та звукові видіння: тут для композитора звучить його симфонія, художник бачить перед собою картину, соціальний реформатор і друг людей відчуває в собі нове життя, тугу за любов'ю й готовність до самопожертви. Але все це відбувається до реалізації. А вже за реалізації починається зниження творчого духу в зовнішні, нижчі, сфери, де «занижена» людина є художником у вузькому значенні цього слова, тобто професіоналом, який заслуговує на захоплення людства. Тільки він творить культуру, але – і це радикальна думка М. Бердяєва – за її досконалість необхідно розплачуватися зрадою первинної інтуїції. За М. Бердяєвим, є трагічне непорозуміння «між полум'ям, у якому творець отримує спершу свої видіння, і холодом їх законослухняної реалізації: спрямований на досягнення вічного кожен творчий акт закінчується зрадою вічному заради часу. Це застилає загальний культурний простір великою печаллю та привносить непереборну гіркоту в кожен творчий акт» [82, с. 91]. «Ніколи ще не була такою гострою проблема відносин мистецтва й життя, творчості й буття, ніколи ще не було такої жаги перейти від мистецької творчості до творчості самого життя, нового життя, – писав філософ. – Усвідомлюється безсилля творчого акту людини, невідповідність між творчим завданням і творчим утіленням» [72, с. 3].

Сенс творчості М. Бердяєв характеризував так: «Творчість стоїть ніби поза етикою закону та спокутування й нею передбачається інша етика. Творець виправдовується своєю творчістю. Творець і творчість зацікавлені в порятунку або загибелі. Творчість означає перехід душі в інший план буття. Страх покарання й вічних мук не може відігравати ніякої ролі в етиці творчості. Творче горіння, Ерос божественного, перемагає похоть і зло пристрасті. Сублімація й перетворення пристрастей означає звільнення



пристрасті від похоті й утвердження в ній вільної творчої стихії. Творчість є благодатною енергією, творчість є першожиттям, вона звернена не до старого й не до нового, а до вічного» [82, с. 91]. По-іншому, у творчості людина стає вільним співучасником творення світу. Під час творчого акту з людини знімається тавро первородного гріха, вона стає ніби «меншим братом Божим». Етика творчості стоїть уже «по той бік добра і зла», бо, за словами М. Бердяєва, – «християнство поставило людину вище за ідею добра» [там само].

*Художня творчість.* І. Ільїн розглядав творчість як різновид духовної діяльності й зазначав: «Людина має священне, невід’ємне право на духовне самовизначення й на духовну творчість; побачити Бога в небесах і ризу його в земній природі; <...> побачити красу та спробувати художньо зображувати її; виробити в собі переконання та світогляд» [266, с. 155]. Вільне виявлення творчої сили художника виражається, із погляду філософа, саме в художньому акті, у якому споглядається сокровений духовний зміст. Це певна спроба зловити прихований зміст художнього задуму, точно передати його в образах і подати в словах, жестах, звуках. Якщо художник пам’ятає про свою відповідальність і творить за художньою необхідністю й духовним правом, то в цьому і є сенс художньої творчості: «... перше, що необхідне кожній людині, яка бажає творити культуру, це почуття свого **передстояння**, свого **покликання** й відповідальності. <...> Це почуття **передстояння** й покликання <...> дає їм відчуття якоїсь вищої «водимості», творчої основи <...> викликає в них живе почуття **духовного завдання, вищої відповідальності та власної недосконалості**. Це покладає на них обов’язок не миритися з усім тим, що відбувається в них і в зовнішньому світі, обов’язок оцінювати, шукати правильні виміри, обирати, вирішувати та творити. Це кличе їх відразу до праці, до дисципліни й до натхнення» [266, с. 261].

У вірші в прозі «Вічне» Іван Ільїн натхненно описав дієслово «творити»: «У нескінченному потоці слів, які щохвилини народжуються людством і негайно ж розлітаються й помирають віджилими звуками, –

є дієслова живі, вічно юні, зі змістом нев'янучої привабливості. Таке слово *Творити*» [270, с. 12]. Як «продовження Божого творіння світу» розглядав творчість М. Бердяєв [72, с. 28].

Для нас філософські висловлювання Г. Свиридова є не лише демонстрацією його глибоких і цінних думок про мистецтво, а й взірцем високої моральної позиції музиканта в сучасному світі. Композитор перебував на позиціях істинного художника, який усвідомлює відповідальність за свою творчість. Для нього мистецтво – «голос душі, сповідь душі» [579, с. 412]. В одному зі щоденників можна прочитати такі слова композитора : «... у мистецтві головне – це якраз те, чого взагалі не можна придумати. Це головне є як одкровення. Душа таланту має бути відкрита йому» [там само, с. 412].

Художнє споглядання Г. Свиридова – релігійне, незалежне від ідейної позиції в ті або інші моменти його творчої біографії. Універсальна колізія Свиридова – *людина перед обличчям «вищих цінностей»*. Це формулювання – не цілком метафора. У світі композитора людина насправді існує, чинить і мислить *перед Лицем*, що не лише бачить, а й діє. Таке уявлення про людину не нове, але для Свиридова як композитора, творця воно не лише «уявлення», «переконання», «ідея», а безпосередня даність його художньому досвіду, що являється йому у творчому процесі. Можна сказати, що свиридовський музичний світ – умоспоглядання в слові та звуках, де втілене його бачення життєвої правди й сенсу світу. Підтвердженням цьому служать слова самого композитора: «... вірогідно художня новизна – утілення глибокого змісту, часом наново розкритого художником, шукачем істини» [579, с. 123]; «сенса творчості нематеріальний <...> суть мистецтва нематеріальна» [там само, с. 131]. Г. Свиридов характеризував тему музичного твору як «живий, душевно народжений образ», а її розвиток як «споглядання внутрішнього життя художнього образу» [там само, с. 127]. Розуміючи мистецтво як «свого роду незалежне служіння Богові в образах і матерії» [270, с. 289], І. Ільїн писав: «Естетична матерія не сміє затуляти образу: вона повинна запалювати

уяву непомітно, відразу» [там само, с. 278]. «Естетична матерія, як така, не сміє переміщати на себе центр тяжіння. Вона вся не *для себе* й не *від себе*. Повна саможертвоність естетичної матерії є критерієм художності. <...> Естетична матерія, входячи в душу, має бути вже адекватною оболонкою образу, який повинен бути вже адекватною ризою предмета; зосереджувати на *них*, а не на собі. Естетично-матеріальне як є лише повітря та стогін естетично-предметного *що*» [там само, с. 277]. Філософ закликав: «Потрібно шукати *єдино правильне* та *єдино точне*» [там само, с. 273].

І. Ільїн винайшов загальну формулу художньої творчості: «Художник повинен бути: 1) вірним самобутнім законам естетичної матерії, доведеної до міри повної, царственої влади над ними; 2) вірним самобутнім законам естетичного образу (у його нечуттєвому й чуттєвому складі), доведеної до міри владної, відбираючої зірковості й наочності (ніби "переконливості для уяви"); 3) вірним предмету до міри його повної присутності в несвідомому духовному досвіді й до повної насиченості ним, до повного ототожнення з ним так, щоб *він* (предмет) сам – обирав, співав, говорив, ліпив, танцював <...>»; 4) вірним собі, тобто в цілісній природності творчого процесу, віддаючись у зусиллях, але без насильства – віднайти втілений у точну естетичну матерію закінчений естетичний образ, адекватний предмету до міри легкого, повного й цілісного насичення, пропікання його ним (чи *їх*; матерії й образу – *ним*, предметом). Цю адекватність матерії образу й образу предмету О. Пушкін називав *точністю*; одна з вищих похвал із його вуст» [270, с. 281]. Трепетно-піднесене ставлення філософа до художньої творчості відбите в праці «Самотній художник»: «... істинне мистецтво неможливо й не дозволено переказувати. Його потрібно прийняти в себе; необхідно безпосередньо наблизитися до нього. І для цього потрібно звернутися до нього з *найбільшою художньою довірою*, – *по-дитячому* відкрити йому свою душу» [267, с. 130]. У зв'язку із цим можна провести паралель зі Г. Свиридовим, для якого творчість була, за його ж словами, «необхідністю для вираження високого внутрішнього стану» [579, с. 15].

*Мистецтво*. Г. Свиридов зізнався: «Коли я думаю про музику, мені згадується, що вона виконувалася в соборах і церквах.<...> Мені хочеться, щоб до неї було таке ж святе, таке ж трепетне ставлення, щоб наш слухач у ній шукав, а головне віднаходив відповіді на найважливіші, найпотаємніші питання свого життя, своєї долі» [579, с. 66]. Проблема духовності мистецтва є однією з центральних тем роздумів композитора.

І. Ільїн зазначав, що мистецтво є служінням і радістю: «Велике мистецтво буде й надалі завжди, як і було завжди, служінням і радістю» [267, с. 249], а «радість є духовний стан; вона тріумфує творчим тріумфуванням; вона сяє Божественними променями. Справжнє мистецтво і є саме такою радістю. У ньому вдовольняється жага досконалого, воля до художнього та прекрасного. Воно є щирим співом із глибини; воно – дитя цнотливого натхнення; воно є виношене в душі бачення; воно не обманливе світло, дане людям» [269, с. 53].

Справжнє мистецтво покликане, за І. Ільїним, нести «істинний аромат духу» [261, с. 12]. І весь критерій художності складається з повного взаємозв'язку законів естетичної матерії, естетичного образу й художнього предмета. На глибоке переконання філософа, мистецтво не повинне й не може залежати від обивательського, часто досить посереднього смаку. «Мистецтво не є промислом, що пристосовується до зовнішніх умов, воно є служінням, що орієнтується за внутрішніми вимогами» [там само]. Ставлення до мистецтва та творчості як до піднесеного, ритуального акту робить кожне художнє висловлювання Г. Свиридова по-справжньому вагомим і значущим: «Творчість – зовсім не є умисним винаходом нових слів, “систем” або “засобів”» [579, с. 175]; «мистецтво є таке ідеальне зображення життя, яке приводить людину в стан напруженого бажання ідеального, тобто краси, духовної чистоти й добра» [там само, с. 152].

*Про релігійність у мистецтві*. «Немає мистецтва без Бога <....>», – писав І. Ільїн [274, с. 310]; «істинне мистецтво таїть у собі якесь священне слово та священну силу» [там само, с. 313]. «Твори мистецтва без Бога –

двовимірні <...>, – пояснював філософ, – (картина без світлового фокусу, вірші, подібні до газетних куплетів) <...> Бог у мистецтві може бути не іменованим, не позначеним; він може не мати зовнішності Бога. Бог у мистецтві є *риза* Божа, тканина Його віань і рухів, *вимір* Його буття та Його дихання. <...> де немає Бога, там усе вульгарне; по-справжньому художній твір вільний вульгарності; він *дихає* з глибини Божого дихання» [там само, с. 311]. Г. Свиридов підкреслював, що «великі творці напоєні божественним захватом», що «без нього мистецтво мертво» [579, с. 34].

«Мистецтва – продукт диференціації. Вони – храмового, культового походження, вони розвинулись із якоїсь органічної єдності, що в ній усі частини були підпорядковані релігійному центру», – писав М. Бердяєв, розмірковуючи про те, що чимало символістів початку ХХ століття та їхніх попередників мріяли про повернення мистецтву значення літургійного й сакрального [72, с. 4]. Філософ був досить чутливим до віань мистецтва, і його міркування про мистецтво завжди вирізнялися тонким проникненням<sup>11</sup>.

Останньою межею людської творчості М. Бердяєв уважав релігійне мистецтво: «Теургія, про яку мріяли кращі символісти та провісники мистецтва релігійного, – остання межа людської творчості. <...> В істинному ж теургічному мистецтві духовне життя людини просвічуватиме зсередини, і релігійність його може бути лише абсолютно іманентною. <...> Теургічна творчість у точному значенні слова буде вже виходом за межі мистецтва, як сфери культури, як однієї з культурних цінностей, буде вже катастрофічним переходом до творчості самого буття, самого життя»<sup>12</sup> [72, с. 20].

*Про символічність мистецтва* в одному з листів зазначав І. Ільїн: «справжнє мистецтво є *символічним*, без галасу про свою символічність, без

---

<sup>11</sup> Наприклад, ще до першої світової війни він написав блискучу статтю про П. Пікассо, передбачивши пізніше поцінування його творчості.

<sup>12</sup> Визначення теургії дав М. Бердяєв у своїй книзі «Сенс творчості. Досвід виправдання людини» (1916): «Теургія не культуру творить, а *нове* буття, теургія – надкультурна. Теургія – мистецтво, яким твориться інший *світ*, <...> краса як *суще*. Теургією долається трагедія творчості, творчу енергію спрямовується на нове життя. У теургії завершується всяке традиційне мистецтво, усілякий розподіл творчості; у ній завершується традиційна *культура* як справа рук людських і починається «надкультура», бо «теургія є *спільнодія* людини й Бога, – богодійство, боголюдська творчість» [78, с. 366].

розбазарювання таїнства символічного розгортання. Справжній художник не кричить про свій “символізм” і “символування”; він *мовчки говорить* <...> есе, що він міг і хотів сказати про предмет – він уже сказав *образами і в образах*» [274, с. 280].

За І. Ільїним, «мистецтво як свого роду незалежне служіння Богові в образах і матерії» [274, с. 289] має бути вільним. Цю думку розвивав і М. Бердяєв: «Художня творчість не має бути підпорядкована зовнішнім для нього нормам, моральним, громадським або релігійним. Але автономія мистецтва зовсім не означає того, що художня творчість може або повинна бути відірваною від духовного життя й від духовного розвитку людини. Свобода не є порожнечою. Вільне мистецтво виростає з духовної глибини людини, як вільний плід» [72, с. 19].

Г. Свиридов високо підніс оцінку планку мистецтва взагалі та свого зокрема. Він писав: «... мистецтво – не лише мистецтво. Воно є частиною релігійної (духовної) свідомості Народу. Коли мистецтво перестає бути цією свідомістю, воно стає ”естетичною” розвагою. Люди, яким не близька ця духовна свідомість народу, не розуміють суті мистецтва, його сакраментального сенсу» [579, с. 415]. Г. Свиридов багато розмірковував про долю російського мистецтва та його творців, незмінно доходячи думки, що «мистецтво, у якому присутній Бог як внутрішньо пережита ідея, буде безсмертним» [там само, с. 101]. «Велике, духовно самостійне, надзвичайно самобутнє музичне мистецтво Росії – загальнолюдське», – ці слова, сказані композитором, можна вважати ключовими у вивченні теми духовності в російській музиці.

«У мистецтві, – стверджував композитор, – потрібний стихійний пошук, натхнення, осяяння» [579, с. 19]; воно повинне мати «глибину <...> душу, сенс, значення, Божественне» [579, с. 32], «порятунок мистецтва у вірі в диво Воскресіння, тобто в ідеї, що лежить поза самою музикою» [там само, с. 60]. «Завдання мистецтва, – писав у своєму щоденнику Г. Свиридов, – відкрити, розкрити людську душу» [там само, с. 121]. Високо оцінюючи

хорову творчість Вельо Торміса, він зазначав: «Цінне мистецтво – мистецтво, що виражає (що відбиває) сокровенну суть часу, тобто глибоку правду людського характеру, людину та її уявлення про світ, про життя» [там само, с. 116], в іншому його щоденниковому записі підкреслюється: «Правда – найголовніше в мистецтві» [там само, с. 143].

Роздумуючи про *простоту* в мистецтві, композитор наполягав, що, по-перше, – «цінна простота тільки натхненна, простота – як одкровення, осяяння» [579, с. 173]; по-друге, що «”Божественна” простота – це не перша-ліпша, а заповітна, добута з глибини душі, віднайдена там, тобто та, що виникла в *результаті пошуків*, відшліфована розумом і талантом художника» [там само, с. 74].

*Соборність*. У творчості Г. Свиридова традиції православно-музичної культури мають величезне значення. Як і традиціями народного музичного мистецтва, ними зумовлена національна й духовна спрямованість його творів. Композитор писав: «Музика майбутнього, наша музика <...> стане мистецтвом духовного змісту, вона повернеться на новому витку до своєї первинної функції – бути виразником внутрішнього світу людини, його пошуку та прагнення до ідеалу <...> Така музика може стати супутником людини в її високих духовних пориваннях. Вона може стати мистецтвом “соборним”, що об’єднує людей навколо високого (підкреслено мною. – О.А.)» [579, с. 214]. Саме таким мистецтвом (соборним!) і є мистецтво Г. Свиридова, що облагороджує й перетворює людські душі в духовному єднанні.

Ідея соборності виражена в основному О. Хом’яковим, який нерозривно пов’язував її зі свободою й любов’ю. Учення про соборність розвивав його послідовник М. Бердяєв: «Соборність церковна не є яким-небудь авторитетом, хоч би й авторитетом собору єпископів і навіть Уселенських Соборів, а є перебуванням у спілкуванні й любові церковного народу й Духа Святого. Зовнішніх ознак для соборності не існує, вони існують для організації в державі й суспільстві. Це є таємниче життя Духа

<...> Соборність завжди визнає цінність і свободу особистості» [84, с. 332-333].

«Єднання в релігійному є джерелом сили й соборний оплот», – писав І. Ільїн [270, с. 300]. На це ж положення посилався і М. Бердяєв, який стверджував, що пізнання здійснюється в церковній, соборній, уселенській, божественній свідомості й розумі: «У церковній свідомості подана тотожність суб'єкта й об'єкта, того, хто пізнає й пізнаваного, мислення й буття. У церковній свідомості всяке пізнання є самопізнанням універсального буття, перехід його до світлого космосу <...> не в індивідуальній душі знання є оформленням і просвітленням, тобто творчим розвитком буття, а в самому універсальному бутті. Щоб дерево росло, цвіло й розвивалося, воно має пізнаватися в соборній, уселенській свідомості, і це пізнання водночас є самопізнанням» [82, с. 94-95].

*Істина.* «Істина звільняє, а шлях до істини відкривається лише посвяченим у таємниці релігійного життя, – писав М. Бердяєв у праці «Філософія свободи» [82, с. 41]. Філософ стверджував, що «пізнання істини є подвигом цілісного життя духу, є творчим удосконаленням буття. Істина заслуговується подвигом зречення від розуму індивідуального задля набуття розуму церковного. Тільки в церкві рослина росте й пізнається, поза церквою вона гине й занурюється в пільму, оскільки позбавлена сонячного світла» [там само, с. 95-96]. Пізнання істини, за М. Бердяєвим, є «переродження, творчий розвиток, посвячення в уселенське життя»: «Істина – суще, – писав філософ. – Пізнати істину означає пізнати суще. Пізнати сущого не можна ззовні, можна тільки зсередини. <...> Розум церковної віри є цілісний, органічний розум, розум уселенський» [там само, с. 109] Людину філософ розглядає як мікрокосм, у якому подана розгадка таємниці буття, – макрокосму. Ці два всесвіти – мікрокосм і макрокосм – реально, буттєво співіснують і зливаються, із погляду філософа, лише в церкві: «лише в церковному розумі, церковній свідомості здійснюється справжнє пізнання макрокосму. Церква – душа світу, і лише в премудрій душі світу, у премудрій



жіночності – Софії – обидва космоси – малий і великий – дружньо зливаються в пізнанні. Церковна свідомість, церковний розум є неусвідомленою передумовою будь-якої гносеології, для якої пізнання є шлюбом того, хто пізнає, космосом, той, хто пізнає, має ставлення до буття й у бутті щось здійснює» [там само, с. 108-109]. На переконання М. Бердяєва, тільки церковна гносеологія володіє тим соборним великим розумом, який однаково живе в суб'єкті й об'єкті, у людині й у світі» [82, с. 108-109]. М. Бердяєв підкреслював: «Розкриття істини є творчий акт духу, людський творчий акт, творчий акт, яким долається рабство об'єктивного світу» [там само, с. 240]. Філософ дає таку характеристику істини: «Цілісна істина є не віддзеркаленням або відповідністю реальності світу, а урочистістю сенсу світу. Сенс же не є урочистістю логіки, пристосованої до падіння світу та здавленої логічними законами, передусім законом тотожності. Божественний логос торжествує над безглуздям об'єктивного світу. Істина є урочистістю духу. Цілісна істина є Бог. І промені цієї цілісної, божественної, логосної Істини падають і на наукове, часткове пізнання, звернене до цієї, об'єктивної світової дійсності» [там само, с. 241].

*Людина і Бог.* М. Бердяєв уважав, що про Бога можна говорити лише мовою символіки духовного досвіду, та й загалом метафізика можлива лише як символіка духовного досвіду, як інтуїтивний опис духовних зустрічей. «Абсолютно помилкова та принизлива ідея, що перед Богом людина ніщо. Навпаки, – стверджував філософ, – треба говорити, що перед Богом, в оберненості до Бога людина підноситься. Він високий, він перемагає ніщо. Духовне розуміння Бога – Бог як трансцендування моєї обмеженості, як таємнича, актуальна нескінченність, чим передбачається божественний елемент у самій людині. Бог є Сенсом й Істиною світу, Бог є Духом і Свободою. Існування Бога позначається в існуванні духу в людині, <...> благодать є виявлянням (відображенням) божественного в людині» [84, с. 297-300].

За І. Ільїним, «у кожній людині міститься божественне, що є творчим

першоджерелом усієї духовної культури, а отже, – і цінностей» [268, с. 30]. Тільки визнаючи основним і керівним духовний досвід, людська істота стає справді людиною, тобто духовною особистістю. «Як близько Бог до людини, коли душа її *відкрита та слухає!* <...> Глибокими, віруючими очима дивиться вона на все й чує *невимовну благодать світу*; і чує справжню *осяяність й окриленість російської душі під час молитви й богоспоглядання*», – захоплено зазначав І. Ільїн [267, с. 130].

На відміну від теологів-професіоналів різних конфесій, М. Бердяєв своєрідно тлумачив жертвну смерть Христа: не лише як примирення Бога з грішною людиною, а як «примирення людини з Богом». Якби Син Божий Ісус Христос не пожертвував собою для людей, не страждав би за них, тоді Бог був би абсолютно не можливий. Таке значення жертвної смерті Христа пов'язане у М. Бердяєва з його філософією свободи. Почуття односторонньої залежності людини від Бога для філософа завжди містило щось принизливе. М. Бердяєв стверджував, що суть релігії ніколи не може полягати в почутті залежності людини від Бога, а, навпаки, вона полягає в почутті своєї незалежності. Звідси випливає, що порятунок не міг уявлятися філософові як одностороння дія на пасивну людину: людина повинна сама взяти в ньому участь. Тоді, як вона мириться з Богом, вона дає Богові можливість урятувати її. «Якби не було Бога, людина залишалася б залежною від природи й суспільства, держави та світу» [77, с. 178]. Однак остільки Бог існує, тільки людина вільна, оскільки вона свою свободу отримала не від Бога. «Щоб вільним прийти до Бога, треба отримати свободу не від Бога» [там само]. Це є найбільш значним твердженням філософії М. Бердяєва. Тільки свобода від усемогутнього Бога робить можливою свободу людини в люблячому Богові, допомагає їй відчувати світло прихованого лику Божества в істині, красі, свободі й у духовній творчості.

Завдання кожного християнина полягає, із погляду М. Бердяєва, у тому, щоб допомогти Богові-творцеві в подальшому влаштуванні світу. Ця знакова теургічна нота в бердяєвській етиці може бути зрозумілою як

повернення до платонівського поняття деміурга. М. Бердяєв посилався на Новий Заповіт, Апокаліпсис й Одкровення Іоана як на яскраві пророчі книги, у яких міститься мудрість про пришестя Христа, про кінець світу, про нове небо й нову землю. Узагальнюючи богословські вчення Східної Церкви та християнську філософію Нового часу, філософ доходить висновку: «Культ святості має бути доповнений культом творчості» [78, с. 51]. Ідеться не про те, щоб життям виправдати творчий акт, а зовсім навпаки, – виправдати життя творчим актом.

Згідно з переконанням М. Бердяєва, можна бути святим і не мати містичного дару. Можна мати його й не бути святим. Дар містики, як і будь-яка людська обдарованість, є «незаслуженою харизмою», геніальністю, що в жодному разі не є ні результатом святості, ні навіть результатом досконалості. Але що отримує людина з цим даром? Загалом, на це питання М. Бердяєв уже відповів у вченні про пізнання й аналіз релігійного розуміння символу. Можна додати, що містичне переживання людини дає двояке знання: про те, що вона має Бога та що вона сама перебуває в Богові. За краще формулювання «якнайглибшого й істотного» містичного переживання філософ приймав таке визначення: «містика є подоланням тварності»<sup>13</sup>. «В акті цього подолання зникає відмінність між природним і надприродним. Природне стає надприродним, і створене обожнюється». Але це обоження не означає – і це для М. Бердяєва вирішальний момент – у жодному разі «зникнення людини й відмінності між двома природами в ній. Долається тільки тварне ніщо»<sup>14</sup>. Людина продовжує існувати як образ Божий.

У статті «Боротьба за ідеалізм» (1901) М. Бердяєв зазначав: «Світ у своєму розвитку розгортає лише той зміст, який у нерозвиненому стані був передвічно даним» [78, с. 12,13].

М. Бердяєв пройшов досить великий шлях ученого-філософа, щоб

---

<sup>13</sup> Бердяєв Н. Опыт эсхатологической метафизики. *Париж*, 1947. – С. 52.

<sup>14</sup> Там само.

оголосити себе містиком, що він і робить у книзі «Нова релігійна свідомість і громадськість» (1907). «Усі люди, – стверджується в ній, – у певному сенсі містики <...> усім людям притаманний, більшою чи меншою мірою, містичний досвід» [78, с. 13]. Визначаючи містику гносеологічно, філософ протиставляв її раціоналізму, що ґрунтується на розподілі суб'єкта й об'єкта. Навпаки, «містика може бути визначена як стан, що базується на тотожності суб'єкта й об'єкта», як «злиття істоти з універсальним буттям», як «спілкування зі світом, нічим не зумовленим» [там само]. Містик інтуїтивно проникає в первозданну стихію Буття. Містичний такий досвід, у якому людина відчуває й усвідомлює «реальність інших світів». Проте – і це важливо для М. Бердяєва – «інші світи в тутешньому світі укладені» [там само, с. 14]. Філософ стверджував «іманентність трансцендентного»: що поза мною, те всередині мене. Цей принцип і становить постійну парадигму його філософії, і своє завершене вираження вона віднаходить у вченні про об'єктивування: уся реальність, що з'являється перед людиною, є інобуттям її духу.

*Художник-творець.* І. Ільїн писав: «Духовна культура народу <...> твориться в нас, його синах, пов'язаних зі своєю батьківщиною любов'ю, молитвою та творчістю; вона живе незримо в кожному з нас, і кожен із нас то береже і творить її в собі, то нехтує нею й занедбує її <...>» [261, с. 3-4]. Про почуття духовної й художньої відповідальності людини, яка створює витвір мистецтва, філософ неодноразово висловлювався, стверджуючи, що «в художника пророче покликання, тому що через нього прорікає себе Богом створена суть світу й людини» [265, с. 321]. Художній твір у цьому контексті є «уривком світового сенсу, що прорікає, заради якого він твориться» [там само]. Співзвучне цим думкам І. Ільїна твердження М. Бердяєва: «У творчості, у творчій геніальності є щось пророче. Геній у традиційному розумінні зосереджує в собі й виражає дух часу. <...> геній несе в собі рух Духа, ним передбачаються віки прийдешні, викриваючи брехню своєї доби» [84, с. 255].

Згідно зі словником «Ключові поняття Біблії», «пророк – це людина,

яка сповіщає щось, відкрите їй Богом <...> Натхненням Святого Духа Бог вкладав в його уста належні слова <...> Його основним завданням було привести людей до покаяння й повернути їх до служіння Єдиному Богові <...> Свідченням того, що ця людина – пророк Божий, може служити тільки той факт, що її вчення допомагає людям *більш сумлінно виконувати волю Божу*» (виділене мною. – О.А.) [301, с. 296-297].

Розмірковуючи про призначення творця, художника в цьому світі, І. Ільїн також підкреслював: «Те, що художник дає людям, є насамперед і більш за все якимось глибоким, *таємничим «помислом»* про світ, про людину, про Бога, про шляхи Божії та про долі людини і світу. Художник несе людям якусь *зосереджену медитацію*» [269, с. 58-59]. У статті «Що таке художність» він стверджував, що в художника є глибина душі, де зароджується й виношується «таємничий зміст»; якщо художник пам'ятає про свою відповідальність і творить за художньою необхідністю й духовним правом, то в цьому і є сенс художньої творчості. Про художників М. Бердяєв писав, що вони «несуть велику відповідальність і повинні здійснювати роботу духовного переродження людини та внутрішнього просвітлення будь-якого творчого його діяння»<sup>15</sup>. Справжній художник, із погляду І. Ільїна, повинен мати «художню совість»: він покликаний не розважати публіку, а «відправляти духовне служіння». Істинне завдання художника – служіння вічним цінностям, пошук «простору духовного змісту» [265, с. 79]. «Художник покликаний прийняти *річ* у свою *душу* з тим, щоб побачити й показати іншим *божественне*, як його (речового) божественне і як *своє* (людське) божественне. Звідси скутість художника всіма трьома законами: *речі, душі й Бога. Вірність* художника-творця усім цим законам *водночас і його свобода в них є геніальністю*» [270, с. 272].

Про єднання пророка й генія зі своїм народом розмірковував І. Ільїн: «Справа пророка й генія полягає в тому, що він, перебуваючи в зовнішній

---

<sup>15</sup> Бердяєв Н. Кризис искусства // Н.А. Бердяев Кризис искусства. (Репринтное издание). – М. : СП Интерпринт, 1990. – С. 20.

і внутрішній стихії свого народу, приймаючи всі його тягарі й слабкості, його страждання й біди, ставить себе, і у своєму образі свій народ, *перед образом Божим* і вимовляє від усього свого народу *символ національного Богосприйняття*. Цим він указує своєму народу правильний шлях до духу й духовності; і сам залишається тим духовним вогнищем, біля якого розмножується серед цілих поколінь вогонь духовного горіння, розмножується, не зменшуючись, не зникаючи; і сам залишається тим духовним віттарем, навколо якого від століття до століття збиратимуться сини його Батьківщини, стверджуючи в ньому й через нього, через його творчість і через його творіння – *свою єдність із ним і своє єднання з Батьківщиною*» [261, с. 20].

«У християнстві настає епоха, – писав М. Бердяєв, – коли велику роль відіграватиме релігійна інтелігенція, подібно до того, як це було за доби великих учителів Церкви, починаючи зі св. Климента Александрійського» [73, с. 27]. Цю ж думку розвивав І. Ільїн, який уважав, якщо народ «темний», то це не його «провина», це творче, але ще не вирішене завдання національної інтелігенції; і якщо в народі живуть і вирують бридкі пристрасті, то до *облагороджування* та їх спрямування і покликані національні освічені верстви [263].

За висловом Г. Свиридова, художник – «шукач істини» [579, с. 124]. Композитор писав, що для художника необхідне знання життя, його правильне відчуття. У щоденнику він цитував Б. Пастернака (вірш «Актриса»): «Талант – єдина новина, яка завжди нова» і на тій же сторінці записав: «Справжнього таланту не може уявити без одкровення, у ньому завжди є загадка, щось дивне, яке не зникає навіть тоді, коли дізнаєшся, у який спосіб це зроблено» [там само, с. 115]. І. Ільїн підкреслював, що кожен художник по-своєму бачить усе: і зовнішній, матеріальний світ, і внутрішній світ душі, і незрозумілий світ духовних станів: «... кожен художник інакше бачить і по-іншому це інакше зображує, відповідно до своїх душевно-духовних сил» [267, с. 67].

І. Ільїн неодноразово підкреслював, що художник повинен «духовно страждати, споглядати і творити» [267, с. 56]. На пам'ятнику Г. Свиридову в Курську такі слова: «Росія, де Господь дав і велів мені жити, радіти й мучитися». Можна провести паралелі: духовно страждати – мучитися, споглядати – жити, творити – радіти. Хоча для композитора творити означало і жити, і споглядати, і мислити.

Для розуміння філософських поглядів і світогляду Г.Свиридова важливим є таке зауваження І. Ільїна: «Російський мислитель підноситься до істинних висот як мислитель, який споглядає серцем» [263, с. 615]. Ось чому для Георгія Васильовича абстрактна теорія пізнання не близька, він привносить у неї (теорію пізнання – *О.А.*) свій сплав любові та споглядання; для нього філософія є способом релігійного пошуку й очевидності. Його творчість – це свого роду художнє проникнення, учування в людську індивідуальність, синтез споглядальної дії на душу.

Г. Свиридов – «художник внутрішнього досвіду» (згідно з концепцією І. Ільїна) – «ясновидець душевно-духовного життя людини та світу. Він не живописець, а психолог; і притому психолог самодостатніх глибин душі <...> його думка йде з дна духу; йому доступні всі сокровенні божественні промені, що жевріють у людській глибині. А образами зовнішнього світу він послуговується лише остільки, оскільки він убачає в них таємничі знаки Вищого, символи глибоких внутрішніх обставин. <...> якщо художник <...> видобуває Божий промінь, який тільки й може зцілити бентежну безодню людської душі, – тоді він стане *поетом і ясновидцем духовного, ангельського ества в людині*; і зуміє показати, що світла безодня духу сильніша й чарівніша за всі ухили й спокуси темного інстинкту <...>» [267, с. 31-32].

**Висновки.** Філософія М. Бердяєва, І. Ільїна й музика Г. Свиридова є потужною духовною силою, спроможною впливати на людську душу та свідомість. Вони творили не для себе, а для всіх. І в цьому можна вбачати корені принципу універсалізму, онтологічною позицією якого є досягнення цілісності буття. Життя філософів і композитора можна розглядати

як безперервний творчий процес, що відбувався як у безпосередньому створенні, так і в постійному внутрішньому духовному й культурному вдосконаленні. Для їхніх суджень властиві глибина трактування, рішучість і безкомпромісність відкидання традиційних переконань, сила аналітичної думки, сміливість і переконливість, потужність аргументації, широта ракурсу, діалектика мислення, емоційність та експресивність викладу.

Філософія М. Бердяєва, І. Ільїна й музика Г. Свиридова – це шедеври духовної рефлексії ХХ століття, знакові явища рефлексивної творчості (подібно, наприклад, кінотворчості А. Тарковського, науковим працям С. Аверінцева)<sup>16</sup>. Ідучи кожен своїм шляхом, проголошуючи творчість як самопізнання, ці духовні корифеї ХХ століття у своїх висловлюваннях визначили шляхи розв'язання глобальних проблем культури ХХ століття й цивілізації в цілому.

Філософія Г. Свиридова – явище не етнічне, а культурне й гуманітарне, міцно пов'язане з тими широкими гуманітарними підвалинами, на яких ґрунтується православна традиція. Переконавання композитора базуються на засадах християнської моралі, що відображають загальнолюдські моральні цінності непроминального значення.

Проблема особистості й питання духовного оновлення людини, розглянуті в працях філософів і записах Г. Свиридова, не втратили своєї актуальності дотепер. Співзвучністю духовних спрямувань цих видатних художників народжуються образи вселюдського звучання та значення.

Творчість М. Бердяєва, І. Ільїна та Г. Свиридова вирізняє сила морального пафосу. Вони вміли закликати до вищої духовності, їхній моралізм стримувався широтою кругозору й підносився до вищого рівня пророчим горінням.

Філософія М. Бердяєва, І. Ільїна й музика Г. Свиридова – не для догматиків, вона звернена до умів, які шукають. Це означає те, що теми, яких

---

<sup>16</sup> Про духовну рефлексію див. у монографії Л. Шаповалової «Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве» [755].



вони торкаються, співзвучні духовним пошукам сучасності: вічні істини християнства потребують тепер їх роз'яснення на іншому соціально-культурному рівні.

Історико-культурологічний аналіз християнського світосприйняття Г. Свиридова здійснений завдяки визначенню ключових концептів філософії І. Ільїна та М. Бердяєва з проекцією на творчість композитора. Ключовими концептами філософії Г. Свиридова є:

- дух, духовність;
- ідеї православ'я;
- культура, духовна культура;
- особистість;
- філософія свободи;
- творчість, художня творчість;
- релігійність і символізм у мистецтві;
- соборність;
- істина;
- людина і Бог;
- художник-творець.

Довівши їх спільність і роль, представимо їх як інструменти категоріального аналізу музики Г. Свиридова.

## РОЗДІЛ 2

### ТВОРЧИСТЬ Г. СВИРИДОВА В КОНТЕКСТІ ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ XX СТОЛІТТЯ

*...Мистецтво – це те, чим живляться духовно*  
Г. Свиридов [579, с. 60].

Для визначення місця та значення творчості Г. Свиридова в контексті духовної культури XX століття з'ясуємо зміст поняття «духовність» у **наукових дискурсах** у співвідношенні з композиторською творчістю.

Духовність у культурі слов'янських народів завжди означала прагнення до ідеалу та його утвердження в життєвих учинках. Г. Свиридов ясно пов'язував призначення мистецтва з духовністю. Духовна культура – це одна зі сторін загальної культури людства, що протиставляється й кореспондується з культурою матеріальною. Якщо під матеріальною культурою розуміється предметно-фізичний світ культури (засоби праці, житло, одяг, оброблені руками людини природні речовини й об'єкти), то духовною культурою є явища, пов'язані зі свідомістю, із інтелектуальною, а також з емоційно-психологічною діяльністю людини: мова, звичаї й устої, вірування, знання, мистецтво тощо. Таке тлумачення духовної культури вперше було зафіксоване у XIX столітті в німецькій літературі.

Подібний розподіл на матеріальну й духовну культуру був також значно поширений серед англійських і французьких еволюціоністів того періоду. Так, Е. Тайлор в одних випадках виокремив «промислову, розумову, політичну, моральну сфери культури», в інших – більш чітко підрозділив культуру на дві частини: «матеріальну» й «розумову», – маючи на увазі під останньою ідеї, звичаї, міфи, переконання й вірування [659, с. 573].

У дослідженнях російських авторів кінця XIX – першої половини XX століття (в останньому випадку, якщо вони працювали поза Росією) термін «духовна культура» переплітається з такими поняттями, як «духовне

життя», «сфера духу», «духовне оновлення». У всіх зазначених поняттях «сфера і суть духовного» пов'язується з об'єктивною, надіндивідуальною реальністю, яка водночас укорінена також у серці людини, відкриваючись їй через внутрішні зусилля й містичний досвід. Це – реальність Добра, Краси, Істини і, зрештою, – реальність Бога. Таке розуміння природи духовного дає підстави диференціювати його сенс для людини не лише на тлі матеріальних, а й соціальних аспектів культури, водночас визнаючи, що матеріальне й соціальне є об'єктивуванням духовного.

Філософія радянської доби позначена кількома парадигмами освоєння духовної культури. На початку розвитку марксистсько-ленінської науки акцент робився на подоланні ідеалістичного характеру явищ духовної культури, усе різноманіття якої зводилося при цьому до таких сфер суспільства, свідомості та практики, як освіта, мистецтво, наука, філософія. Найбільш важливим уважалося подолання гегелівського підходу до них як до виявлення абсолютного духу. Поняття духовної культури тривалий період залишалося в радянській науковій літературі під підозрою, для звернення до нього неодмінно треба було пояснювати й виправдовуватися за його вживання. Щоразу необхідно було визнавати, що духовна культура розглядається як вторинне явище, залежне від матеріального буття. Матеріально-трудова діяльність людей, що зумовлює історичний розвиток суспільства, людини, уважалося основою всієї людської культури.

У 60-70-і рр. ХХ століття в радянській суспільно-науковій думці акцент був перенесений на складність, різноманіття проявів духовної культури. Під час дискусій активно переоцінювалися такі поняття, як «свідомість», «ідеальне», «мислення», «психіка», «культура», міцно ввійшовши до термінологічного апарату науки. У цей період сталися зрушення в розумінні фундаментальних філософських категорій, які відносять до свідомості. Поступове поняття духовної культури стало осмислюватися як системне явище, що розвивається в межах суспільної, групової, індивідуальної свідомості. Разом із дослідженнями духовної культури освоювалися

концепти «духовні процеси», «духовні блага», «духовне виробництво», «духовне життя». Допускалося, що окремі феномени духовної культури можуть виконувати стосовно матеріально-виробничої діяльності випереджальну, прогностичну функцію. У цілому духовна культура розглядалася вже не стільки як така, що впливає безпосередньо з матеріально-виробничої діяльності, скільки як функція суспільства, іманентна сторона виробничого організму.

Релігійне трактування духовної культури в радянський період уважалося вузьким і неприпустимим. Навпаки, розуміння духовної культури розширювалося завдяки тому, що привносили в неї політичні й ідеологічні елементи. Відбулося зближення трактування духовної культури соціалістичного суспільства з комуністичними ідеалами. Загальними, зближувальними рисами були народність, ідейність, партійність, колективізм, гуманізм, інтернаціоналізм, патріотизм.

Радянська гуманітарно-філософська думка зверталася до західної філософської традиції, щоправда, в основному в критичному ключі. Тільки через критику аудиторія мала можливість скласти певне, далеко не повне уявлення, у якому напрямі здійснювався аналіз проблем, позначених тематикою духовної культури в західній культурології, соціальній і культурній антропології. Через подібний опосередкований вплив зарубіжної наукової думки в радянських соціальних науках (психології, соціології, педагогіці, теорії пропаганди тощо) розроблялося розуміння складної структури феноменів духовної культури, що містять різні аспекти розумової та психологічної діяльності людини.

Отже, у 90-і роки молоде покоління було відірване від своїх національно-релігійних засад. Усі основні процеси й рішення відбувалися на рівні індивідуального вибору особистості. У зв'язку з цим виник конфлікт ціннісних характеристик: мораль не має можливості підтримуватися силою традицій. Цей драматичний процес призвів до руйнівних соціальних наслідків, оскільки не мав під собою однієї з головних опор православ'я –

особистості як Образу й Подоби Божої (христоцентризм). Уживання поняття духовної культури в релігійно-світоглядному розумінні звелось нанівець. Тут протиставлення понять «культура матеріальна» й «культура духовна» втрачає свою гостроту. Визнається, що онтологія культури базується на матеріальній, соціальній і ціннісно-смісловій основі.

Так духовно-релігійний сенс соціально-культурної антропології виявився зредукованим до інформаційно-пізнавальних аспектів культури (в англійській літературі, наприклад, він визначався як ідеаціональний аспект культури, від *idea* – ідея, думка, поняття, образ). Цей аспект досліджувався з різних пізнавальних позицій – визнання наявності знання, що об'єктивувалося, наукового пояснення, із позицій міфологічного, релігійного або якого-якого іншого типу ціннісної свідомості, як установка на дію. Той або інший сенс у культурі вивчався в межах аналізу знаків і символів, із позицій семіотичного або герменевтичного аналізу.

У широкому сенсі культура є сукупністю ознак життя, досягнень і творчості народу, тому духовну культуру необхідно розглядати як духовне життя народу, його досягнення в галузі мистецтва та творчості. У «Філософському енциклопедичному словнику» культура як дефініція фіксує базис, благотворний ґрунт людського блага: «Культура (від лат. *cultura*) – спочатку обробка й догляд за землею (лат. *agricultura*), із тим щоб зробити її придатною для задоволення людських потреб, щоб вона могла служити людині» [687, с. 229]. Культура розглядається як часовий процес; у ній розмежовуються тіло, душа, дух. «У переносному значенні культура – відхід, поліпшення, облагороджування тілесно-душевно-духовних уподобань і здібностей людини; відповідно існує культура тіла, культура душі й духовна культура (у цьому сенсі ще Ціцерон говорив про *cultura animi*) [там само].

Розглянувши загальні визначення культури й духовної культури, зазначимо, що ними тільки частково розкривається специфіка музики як складника духовної культури. На початку XXI століття в музикознавчий ужиток уведений духовний аналіз музики (методологія В. Медушевського).

Видається актуальним вирішення завдання розкриття унікальності духовної культури у з'ясуванні особливого способу її буття та специфічного порядку життєвого устрою.

Точними науками, ґрунтуючись на експерименті, *пояснюється* Сьогодні й *передбачається* Майбутнє. Завдяки гуманітарним наукам (у тому числі мистецтву й літературі) ми можемо *зрозуміти* Сьогодні та *сформуванати* Майбутнє. Музика *стає матеріалом* для формування, *підґрунтям* Майбутнього. При цьому відповідальність Художника (композитора) досить велика. Його твір – суть самовираження як основа для передачі більш цінного. У музичному творі тонка організація душі спрямована на єдиного Творця.

Нині вітчизняні соціальні й філософські аналітики широко висивають поняття «духовна культура». Проте смисловий обсяг цього поняття в деяких важливих аспектах залишається таким, яким він сформувався за радянської доби. Хоча сучасні автори вже не пов'язують його розуміння з політико-ідеологічними елементами, а скоріше схиляються до того, щоб наділити духовну культуру моральним, а іноді й релігійним змістом. Це поняття залишається у науковій практиці досить розмитим, помітно відрізняючись від того, що розуміли під ним В. Франк, І. Ільїн й інші діячі російської культури дореволюційного й пореволюційного періоду. Наприклад, сучасні аналітики поняттям духовної культури охоплюють усі форми й види активності, що функціонально пов'язані з розвитком суспільної свідомості (діяльність ЗМІ, мистецтво, освіта тощо), тоді як для аналітиків минулого чимало явищ сучасної масової культури було б неможливим віднести до духовної культури.

У науках на межі II – III тисячоліть помітне прагнення освоїти категоріальний апарат зарубіжної гуманітаристики. Відмовившись, зокрема, від уживання терміна «*духовна культура*» і схожих із ним понять як від застарілих або неточних, низка авторів із культурології не вдається до поняття «духовна культура», а розкриває його зміст більш експліцитними поняттями й аналітичними процедурами (образ мислення, ментальність, розуміння, ідеали й цінності,

установки тощо); у наукових дослідженнях зазначається, що «... численні визначення духовності представляють ширше поняття, часто не пов'язане не лише з конкретною конфесією, а й із релігійним началом загалом» [687, с. 267]. Проте звернімося до тих визначень, що близькі філософським поглядам і світогляду Г. Свиридова та спрямованості нашого дослідження.

Під духовністю розуміється «... звернення людини до вищих цінностей, самовдосконалення, наближення до ідеалу. Відмінними рисами духовно-моральної людини є врівноваженість, цілісність, щирість, гармонія з самим собою та світом. Така людина спроможна визначати життєві пріоритети й цінності, підпорядковувавши їм свої вчинки й поведінку. У людини виникає бажання любити й віддавати людям добро, знання, творчість. Особистість виявляє себе у творчості не як споживач, а як творець культурних цінностей» [355, с. 210-211].

Е. Симонішвілі в статті «Феномен духовності в російській філософії» визначив духовність «єдністю душі й духу» й зазначив, що духовною реальністю «визначається міра людського в людині»: «Це певна система понять, уявлень, заборон і переваг, якою формується певна лінія поведінки людини, її розуміння добра і зла, гуманності й антигуманності, моралі й моральності, свободи й необхідності, боргу й відповідальності особистості» [594, с. 134]. Отже, уявлення народу про самого себе, а також його місце в історії, теж належить до сфери духовності.

Ідея гуманізації й гуманітаризації суспільства на межі II – III тисячоліть загалом набуває все ширшого визнання й переконливого обґрунтування. Гармонійно розвинена особистість соціально активна, бо вона може вміло поєднувати в собі духовне багатство й моральну чистоту та бути готовою до позитивної творчої діяльності. Як зазначила Г. Пономарьова, «естетичне почуття підсилює морально-естетичний компонент особистості, входить компонентом у свідомість людини та допомагає формуванню естетичного смаку. Естетичний смак у системі загальної естетичної культури вміщує в собі раціональне й почуттєво-емоційне та є окрасою професійної педаго-

гічної діяльності, бо в системі освітньої діяльності краса й добродійність є провідними показниками вихідного рівня компетентності, професіоналізму, що в поєднанні з духовністю допомагають досягти взаємопорозуміння та уникнення напруги у взаєминах із людьми» [324, с. 110].

Із релігійної точки зору, духовність – це втілення в людині морального закону буття, даного Богом. Духовність визначається поняттям «Святий Дух» і «душа» й базується на надприродному трансцендентному началі. За тисячоліття свого існування православна віра, накопичивши величезний і цінний досвід духовної діяльності, визначає поведінку людини стосовно добра і зла і для багатьох вірян є особистим сенсом. Можна сказати, що в основу духовності покладено релігійне почуття.

М. Бердяєв філософською мовою визначив духовність як «звільнення від об'єктивування й від підпорядкування духу поганій, занепалій соціальності. <...> Дух і духовність зовсім не є підпорядкуванням у цьому світі об'єктивованому порядку природи й суспільства й сакралізацією усталених у цьому світі форм (зовнішньої церковності, держави, власності, національного побуту, родової сім'ї). Дух є революційним відносно світу, і на Землі він виражається не в об'єктивних структурах, а у свободі, справедливості, любові, творчості, в інтуїтивному пізнанні, не в об'єктивності, а в екзистенціальній суб'єктивності» [83, с. 264].

Музичний твір із точки зору філософії й соціології належить до продуктів духовного виробництва (у деяких джерелах це поняття ототожнюється з поняттям «духовна культура»). Ним у своїх кращих зразках відбивається духовне життя суспільства, пов'язане з розвитком різних форм суспільної свідомості, яка, у свою чергу, є не індивідуально-психологічним, а суспільно-історичним фактом.

О. Грицанов зазначив: «... продукт духовного виробництва можна оцінювати й аналізувати з боку його новизни, зв'язку з традицією, художньої, моральної, наукової цінності тощо. У ньому формується *духовний світ суспільства* (підкреслене мною – О.А.) і людини. У сфері духовного



виробництва формується духовна культура. Продукт духовного виробництва задовольняє духовні потреби» [646, с. 115].

Композиторську творчість можна розглядати як різновид духовного виробництва, що виконує специфічні функції, зокрема, є показником певного рівня духовності й гуманності автора. Композиторська творчість (як продукт духовного виробництва) є сукупністю духовних ідеальних утворень, таких, як ідеї, теорії, переконання, віросповідання, етичні й естетичні норми, духовні цінності, ідеали, художні образи.

У творчості як частини *духовного виробництва* відбивається внутрішня потреба творця (автора) репрезентувати свої здібності, майстерність і настрої. Творчість композитора, як і духовна діяльність в цілому, досить складного змісту і структури, тому є об'єктом вивчення різних культур, галузей філософського та спеціального знань.

У творчості (композиторській) синтезується досвід не лише сучасників, а й колишніх поколінь. Значна роль при цьому належить культурній традиції. Починається духовне виробництво (у нашому випадку композиторська творчість) із освоєння очевидних духовних цінностей (завдяки дотриманню традиції, її розвитку або заперечення), що створює можливість відійти від суб'єктивності й забезпечує певний професійний рівень. Передумовами духовного виробництва (композиторської творчості) є суспільна музична мова й система ціннісних установок особистості митця.

У педагогіці поняття «духовність» визначають за трьома позиціями:

1) як «вищий рівень розвитку й саморегуляції зрілої особистості, коли основними орієнтирами її життєдіяльності стають нескороминущі людські цінності» [608, с. 96];

2) як «орієнтованість особистості на дії на благо оточення, пошук його моральних абсолютів» [там само, с. 97];

3) як «єдність людини у своїх вищих прагненнях із Богом (із християнської точки зору)». При цьому «душа» характеризується як «глибоко особистісне начало в людині, її внутрішній світ як унікальне ціле» [там само].

Особливістю сучасного суспільства є все більш посилена роль людського чинника. У зв'язку з цим освіта розглядається як *національне завдання*, як один із суттєвих моментів ефективного суспільного розвитку. «Новий етап розвитку українського суспільства в контексті посилення інтеграційних процесів, – зазначила Г. Пономарьова, – суттєво змінив наші уявлення про завдання та цінності освіти, формування людської особистості, актуалізував проблеми професійної освіти, зокрема педагогічної» [523, с. 177].

У культурології духовність – це «індивідуальна здатність світо- і самопізнання, орієнтованість особистості на діяльність «задня інших», пошук нею моральних абсолютів; індивідуальне вираження в системі мотивів особистості двох фундаментальних потреб: ідеальної потреби пізнання й соціальної потреби жити, діяти “задня інших”» [336, с. 345-346].

У багатовимірності сучасної атмосфери людині досить складно відчувати себе гармонійною єдністю; мозаїчність навколишнього світу скоріше породжує таке ж розірване відчуття свого власного «Я». Усе частіше прагнення людини повернути втрачену цілісність виявляється в зверненні до своїх коренів, до одвічних проблем буття, до релігійної філософії й духовної музичної культури зокрема. Російські мислителі стверджували, що саме православ'я стало фундаментальною основою слов'янської духовності.

Духовна культура – це система знань і світоглядних ідей, властивих конкретній культурно-історичній єдності або людству в цілому. Більш звичним стало розуміння культури як особливого виду *духовної діяльності*, а саме: поклоніння Богові, духовне вдосконалення душі, просвіта розуму. До Росії поняття «культура» прийшло з Заходу вже в значенні освіти, і воно асоціювалося зі здобуттям знання як світла, із шануванням духовного світла. Ось чому, із погляду багатьох російських релігійних мислителів (С. Булгакова, П. Флоренського), поняття культури правильніше сполучати не з початковим *colere*, а з *cultus*, до якого додається предмет самого цього

культу – вогонь, світло (*cult + uro*; лат. *uro* – «палити вогнем») [506, с. 23]<sup>17</sup>.

Поняття «духовної культури» сягає історико-філософських ідей німецького філософа, лінгвіста й державного діяча Вільгельма фон Гумбольдта. Згідно з виробленою ним теорією історичного пізнання, усесвітня історія є результатом діяльності духовної сили, що лежить за межами пізнання й виявляє себе через творчі здібності й особисті зусилля окремих індивідів. Плоди цієї співтворчості складають духовну культуру людства.

Духовна культура виникає завдяки тому, що людина не обмежує себе лише чуттєво-зовнішнім досвідом і не відводить йому переважного значення, а визнає основним і керівним духовний досвід, завдяки якому вона живе, любить, вірить й усе оцінює. Цим внутрішнім духовним досвідом людина визначає сенс і вищу мету зовнішнього, чуттєвого досвіду.

Із категорією «духовність» співвідноситься потреба пізнання світу, себе, сенсу та призначення свого життя. Людина духовна настільки, наскільки вона замислюється над цими питаннями та прагне дістати на них відповідь. Утрата духовності означає втрату людського (людяності). *Проблема визначення й сучасного оцінювання феноменів культури – проблема історична*, бо нею зумовлена необхідність для людини розрізняти суспільство й культуру, культуру й людину, суспільство й особистість. Суть *філософської* проблеми – у характеристиці тенденцій розвитку феномена, що називається культурою, у спробі з'ясування сенсу його для буття сучасної людини. На сучасному етапі «завдання полягає в розкритті розмаїття культур, у з'ясуванні особливого способу їх буття, специфічного порядку їх життєвого устрою» [612, с. 343]. Г. Свиридов, із погляду О. Білоненка, «... поцінував світ у багатобарвності національних культур» [67, с. 53].

Розрізняють культуру зовнішню і внутрішню; їй властиві предметні й особистісні втілення. Духовна культура існує у внутрішній (особистісній)

---

<sup>17</sup> М. Реріх визначив зв'язок латинського слова *uro* зі словом *ur* (*ur* на санскриті означає *світло*, *промінь світла*, а в єгиптян Ра – бог Сонця й саме Сонце), що є коренем у словах *Ur Халдейський*, *Урарту*, *Урал*. М. Реріх пропонував відмовитися від етимології слова *colere* й перекладати слово *культура* в більш сучасному смислі – як суму слів *культ* і *ур*, тобто як поклоніння світлу [506, с. 19].

втілення) і зовнішній (символіка природи й реального світу) формах виявлення. Згідно з І. Ільїним, «... культура є явищем внутрішнім й органічним: вона захоплює саму глибину людської душі й базується на живій, таємничій доцільності. Цим вона відрізняється від *цивілізації*, що може засвоюватися зовні й поверхнево й не вимагає усієї повноти душевної участі» [268, с. 312].

Культура пронизує всі без винятку сфери соціального життя; містить інформаційний аспект життя суспільства, у якому соціально значущою інформацією регулюється діяльність, поведінка та спілкування людей. Ця інформація є сукупним соціальним досвідом, що історично розвивається, частково може усвідомлюватися людьми, але досить часто вона функціонує як соціальне підсвідоме. Її передача від покоління до покоління можлива тільки завдяки її закріпленню в знаковій формі як зміст різних семіотичних систем. У їх функції може бути й мова мистецтва. Предмети культури «є засобами зберігання й передачі соціально значущої інформації» [251, с. 478]. У цій своїй функції вони визнаються *феноменами культури* (Ю. Лотман).

Отже, поняття «духовна культура» на рубежі ХХ – ХХІ століть є збірним, у якому синтезується на єдиній системній основі безліч галузей, аспектів, елементів розумово-вольової діяльності, емоційно-психологічної активності й релігійної практики людини.

Розглянемо творчість і світоглядні установки Г. Свиридова в контексті духовної культури ХХ століття.

ХХ століття стало епохою складних випробувань. Офіційною відмовою від єдиної державної ідеології, заснованої на православному світосприйнятті, у першій половині ХХ століття насправді визначилася нова, досить розмита у своїх позитивних характеристиках політична теорія з чітко вираженою спрямованістю на знищення вікових фундаментальних цінностей. Нове покоління було змушене відцуратися від національних засад. Усі основні процеси відбувались на рівні індивідуального вибору. Це призвело до конфлікту ціннісних характеристик, коли мораль, утрачаючи очевидність, не мала

можливості підтримуватися силою традицій. Цим надзвичайно драматичним процесом були спровоковані руйнівні соціальні наслідки.

Період радянського тоталітаризму призвів до майже повного забуття споконвічно російських православних духовних традицій. Не випадково на межі II – III тисячоліть особлива увага приділяється духовній спадщині російських художників, філософів, мислителів. Н. Страхов, вивчаючи своєрідність духовного життя православних народів, іще наприкінці XIX століття стверджував: «Нам не треба шукати яких-небудь нових, іще небувалих на світі начал; нам слід тільки перейнятися тим *духом*, який *споконвічно живе в нашому народі* (виокремлене мною – О.А.) і містить у собі всю таємницю вдосконалення, сили й розвитку нашої землі»<sup>18</sup>.

Поєднання у Г. Свиридова композиторського дару з письменницьким і філософським мало унікальне вираження. Композитор досить скромно зазначав: «Мої нотатки можуть видатися достатньою мірою суб'єктивними. Так воно і є. Я посилаюсь передусім на свій композиторський досвід, на *свої багаторічні роздуми* (виокремлено мною – О.А.)» [579, с. 226]. «Різні записи» О. Білоненко схарактеризував як «пам'ятку цілої епохи» [67, с. 53]. Під час загального усунення від справжньої національної спадщини Г. Свиридов своєю творчістю звертався до споконвічно народної традиції, оскільки саме національне начало несе в собі істинний зміст, що міститься в побуті, обрядах і традиціях. При цьому він зазначав: «Імовірно, повернення до національної традиції, не лише в сенсі інтонаційної мови, а й по суті, у сенсі морально-етичного змісту – ось *істинне, новизна* для нашого часу» [579, с. 72]. Будучи одним із видатних композиторів XX століття, володіючи матеріалом різних сфер культури: музики, історії, літератури, філософії, науки, богослов'я, – він був напрочуд цілісним, і ця якість визначалася головною ідеєю, що була центром усієї його творчості, його роздумів про долю російського народу. «Головна тема свиридовського епосу, – писав

---

<sup>18</sup> Страхов Н. Борьба с Западом в нашей литературе / Н.Н. Страхов. – Кн. 2. 2-е изд. – Киев, 1898. – С. 6.

О. Білоненко в передмові до книги «Музика як доля» – доля російського народу у ХХ столітті» [67, с. 51].

Г. Свиридов глибоко й гармонійно відчував Божественну природу буття й людини – у тому трагічному, страшному протиріччі, яке виявляється реальною практикою нашого існування. Для Свиридова-художника характерна висока громадянська позиція, загострене почуття співпереживання й любові до рідної землі. Композитор замислювався над майбутнім російської музики й уважав, що мистецтво повернеться до одвічних «простих істин», до своєї первинної місії – «... бути виразником внутрішнього світу людини в її пошуку та прагненні до ідеалу, до природної мови» [579, с. 25]. Він вірив у духовне призначення мистецтва, у його прославляльну й перетворювальну силу.

У своїх висловлюваннях Георгій Свиридов був рішучим, точним, іноді категоричним. Його судження – це, передусім, досвід саморефлексії – визначення свого напрямку в сучасному музичному процесі, ширше – свого місця в історії російської музики. Композитор своїми творами проповідував вічні ідеї Справедливості й Добра; розуміючи нагальні запити, віднаходив засоби для вирішення миттєвих завдань; як справжній художник і філософ був спроможний не лише бачити сьогодні, а й передбачати майбутнє. На десятиліття вперед своєю спадщиною автор порушив проблеми духовності – вічні проблеми позачасового виміру.

Прочитавши щоденникові записи Г. Свиридова, навчаємось осягати спосіб його аргументації. Для його суджень властиві глибина трактування, властиві рішучість і безкомпромісність відкидання традиційних переконань, сила аналітичної думки, сміливість і переконливість, потужність аргументації, широта ракурсу, діалектичне мислення, емоційність й експресивність викладу. Філософські погляди композитора органічно позбавлені ідеї фаталізму. Саме духовним оновленням, вірою в непохитність людського духу визначається основна спрямованість творчої ідеї Г. Свиридова. Композитор своєю творчістю начебто проголошував, що експери-

ментальними засобами, поза духовною змістовою мистецтва, неможливо розв'язувати творчі проблеми. За висловлюванням В. Веселова, «... Свиридов постійно вдивлявся в найдальше минуле й гостро відчував зв'язок епох, що є типовим для великих мислителів» [150, с. 26].

Композитор серйозно розмірковував про роль генія, про релігійність творчого акту. Так, він цитував у «Записах» О. Блока: «Геній завжди народний» [579, с. 54]. І, немов підхоплюючи слова поета, композитор писав: геній – «рідкісний і найбільший представник породи звичайних людей <...> епохи, її безсмертне вираження» [там само], «геній – дух творчості, натхнення, осяяння, одкровення, здатність спілкування з вищою силою, отримувати від неї першопоштовх, а не вигадувати його. Геній – стихія. Талант – організація. <...> Талант і Геній співіснують у творчій особистості» [579, с. 60].

Про талант у контексті творчого споглядання й духовного досвіду писав І. Ільїн: «Талант потребує не лише школи, уміння, техніки. Для того, щоб не бути безсилим і неохайним у питаннях естетичної матерії, йому потрібний іще *духовний досвід, творче споглядання, творче виношування*, щоб не створювати порожньої красивої або спокусливої яскравості» [267, с. 286].

Як російський мислитель, Г. Свиридов привніс у власну музичну творчість любов, поезію, споглядання, красу й релігійне почуття. Як філософ, він – ідеаліст і мрійник, строге мислення в нього відточувалося поступово, через життєву школу помилок і прикростей. Композитор убачав у мистецтві передусім сферу реалізації духовності людини. Для нього у творчості не існує користі, розрахунку, думки про продажність мистецтва обурюють його (у щоденникових записах можна віднайти численні підтвердження цих думок).

Композитор уважав, що втрата духовності трагічна, що це – корінь усякого зла в сучасному світі: «На мистецтво нашого століття накладена велика відповідальність за те, що в ньому наполегливо й талановито проповідувалися бездуховність, гедонізм, моральний комфорт, кастова, інтелігентська обраність, інтелектуальне насолодження, а то й того гірше –

мистецтвом захоплено оспівувалося й поетизувалося всілякого виду зло, прислуговуючи йому й отримуючи від цього задоволення своєму ненаситному честолюбству. Усе це, безперечно, завдало величезної шкоди людській душі, знизивши рівень її духовного насичення до мінімуму, майже до нуля» [579, с. 227].

Композитор виокремив два типи художника: «Перший тип – О. Блок, С. Єсенін, М. Рубцов, М. Мусоргський, М. Римський-Корсаков, С. Рахманінов – художники національні, народні. Вони нікому не прислужують, але виражають дух нації, дух народу, на нього ж спираючись. Подібного типу художники можуть бути, зрозуміло, у будь-якого народу, якщо є передумови їх виникнення, час ніби сам народжує їх. Другий тип художника – прислуга. Такий поет або художник прислужує силі, що вивищується над народом, і, зазвичай, чужинній силі <...>» [там само].

У творах Г. Свиридова філософія не позначається в чистому вигляді, проте глибина їх змісту, ідейна спрямованість, утілена в живій тканині його творів, розкривається на рівні філософського осмислення. Концептуальним прочитанням творів визначається саме інтонаційно-онтологічний метод, що відповідає головному предмету філософії музики – інтонаційно вираженому Логосу. У вокально-хоровій творчості, у творах кантатно-ораторіального жанру Свиридов постав як композитор, який відобразив духовну налаштуваність російської культури ХХ століття. Його твори орієнтовані на осмислення важливих проблем людського буття у світлі духовно-моральних ідей подвижництва, соборності.

Духовним оновленням, духовним пошуком визначається основна спрямованість творчої ідеї Г. Свиридова. «Функція мистецтва – відображення духовного світу людини», – писав композитор, підкреслюючи, що має бути не ремісничо-наукове тлумачення світу (художнього твору), а його духовне споглядання; що «... для аналітика мистецтва має бути важливим по суті художній, а тим більше моральний елемент мистецтва»; для цього – «методи співпереживання, споглядання художнього явища»; для цього – «художнє



обдаровання» [579, с. 152-153].

Виявлення Божественного шукав Г. Свиридов і в сучасному йому світі, але не віднаходив. «Розгул антихристиянських тенденцій», – такий вирок, винесений композитором ХХ століттю. Останнім спалахом християнства в музиці композитор уважав твори С. Рахманінова. М. Лобанова зазначила, що художник відповідальний перед історією й культурою, аргументуючи так: «... не логіка мистецтва диктує поведінку художника, а навпаки: художник здатний логікою своєї поведінки моделювати культуру, визначати її розвиток» [365, с. 22].

Головною ідеєю у філософських замітках композитора є теза про роль духовності в мистецтві. Витоки духовності він бачить у релігійно-православній свідомості: «Для християнської культури характерне мистецтво як спосіб передачі душевного руху» [579, с. 68]; «як необхідність для вираження високого внутрішнього стану» [там саме, с. 15]. Буттєвість творчості Г. Свиридов обґрунтував у такий спосіб: «Завдання мистецтва – відкрити, розкрити людську душу» [там само, с. 121]. Мистецтво в розумінні композитора христоцентричне: «Воскресіння – суть Буття, сенс Його й Душа людського Існування» [там само, с. 124].

Про християнську культуру глибоко розмірковував І. Ільїн. «Культура твориться не однією людиною, – писав філософ. – Вона є надбанням багатьох людей, духовно об'єднаних між собою. Кожні двоє друзів утворюють у своєму спілкуванні певний культурний рівень і певний культурний зміст. Таке є в кожній сім'ї, у кожному суспільстві, у кожній організації, у кожному стані й у кожного народу. Люди не випадково об'єднуються один із одним: їх вабить один до одного схожість матеріальних і духовних інтересів; із цієї схожості виникає спілкування; тривалим спілкуванням посилюється взаємна подібність, і якщо спілкування творчого характеру, то посилюється і взаємний потяг, зміцнюється взаємозв'язок. Цей зв'язок закріплюється традицією, що передається з покоління в покоління. Так поступово виникає єдина, спільна для всіх культура» [268, с. 311].

І. Ільїн уважав, що в народі може бути вироблена давня й витончена духовна культура, але в питаннях зовнішньої цивілізації (одяг, житло, шляхи сполучення, промислова техніка тощо) спостерігатиметься відсталість і первісність. І навпаки: народ може стояти на останній висоті техніки й цивілізації, а в питаннях духовної культури (моральність, наука, мистецтво, політика й господарство) переживати епоху занепаду. Внутрішнім, сокровеним, духовним вирішуються, із погляду філософа, питання про гідність зовнішнього: «Нині це має вважатися аксіомою будь-якої культури й особливо християнської культури. Так, *моральний* стан людини поцінюється не за його матеріальними надбаннями й не за зовнішньою користю, що з нього виникає, а за внутрішнім станом душі й серця людини, яка його переживає. Так, витвір мистецтва художній не тоді, коли «ефектна» й «оригінальна» його естетична матерія, а тоді, коли воно вірне своєму сокровенному, духовному предмету. Так, зовнішня точність наукового опису є тільки початком істинного знання. *Право й держава* життєві та правильні саме там і тільки там, де на висоті перебуває жива *правосвідомість* людей. Так, усі *господарські* питання й утруднення вирішуються саме зсередини, – вихованням у людей почуттів братерства та справедливості; бо такі виховані люди віднайдуть і зовнішні форми братського життя. *Культура* витворюється зсередини, вона є утворенням душі й духу; християнську культуру може витворювати тільки християнски зміцнена душа» [268, с. 307].

Г. Свиридов проникливо відчував характерне для російського менталітету й мистецтва – бачення навколишнього світу й віднайдення в ньому свого місця. Православною свідомістю, яскраво вираженою в жаданні Богоспілкування, визначається все життя людини та спрямовуються його творчі пошуки. Про те, що Г. Свиридов – віруюча людина, і християнською любовію до ближнього визначаються його життєві позиції, знали всі, хто про нього писав, і чимало таких, хто слухав його музику. Окрім колосального обдаровання й унікальної майстерності, окрім безмежної відданості рідній землі, у творчості композитора виявляється особливе

почуття правди, справедливості, розуміння сутності людської душі, народжене його релігійним світоглядом.

Для Г. Свиридова з його незвичайно розвиненим образним мисленням віра ніколи не була абстрактною ідеєю. Євангельські події для нього мали реальний історичний сенс, у тому числі й містична подія Воскресіння. Однією з духовно-моральних основ православної культури є розуміння сенсу свого життя, кінцевої мети. Як сказав апостол Павло, «тут ми пізнаємо частково, там – віч-на-віч». Пізнання – це з'єднання з пізнаваним. Православний сенс людського життя – з'єднання з Богом, духовне єднання дає світло, завдяки якому можна зрозуміти акт творчості. Промінь вічності освітлює земне життя у сфері будь-якого виду мистецтва й науки, він – ключ до розуміння, критерій істинного поцінування (із лекції О. Осипова «Духовні основи православної культури»).

Г. Свиридова цікавила Церква й життя Духа. Він був художником, обдарованим згори творчою духовною благодаттю. Ця енергія духу виливалася з його переповненої душі природно й могутньо й перетікала в художні форми музики. Із погляду деяких Святих Отців, богоподібність людини полягає у спроможності людини творити. Художник, творець є людиною богоподібною. Якоюсь мірою людина-творець наслідує свого Творця, як і зображення – свого Першообразу. Художник у такому випадку своєю творчістю певною мірою уподібнюється Творцеві, тим самим реалізуючи відомий біблейський постулат, у якому йдеться, що людина створена «за образом і подобою Божою», – за подібністю до Творця, до якого Псалмоспівець звертається зі словами: «*Які величні діла Твої, Господи! Усе премудро створив Ти*» (Пс. 103). Творіння завжди несе в собі подібність творця, передає його внутрішній стан, розкриває його духовний світ. У творчості земного художника визначається дві речі: матеріал, із якого він творить, та його мистецтво, вміння обробити цей матеріал, створити образ.

Творчість – це співпраця з Творцем, тому композитор своїм твором вирішує певне *онтологічне завдання*, поставлене перед ним, тобто прагне

допомогти нам стати вищими, чистішими, більш залученими до тонких духовно-душевних параметрів. У людині перебуває, за словами святителя Василя Великого, «жадання прекрасного», прагнення до святості: «Люди за природою прагнуть до прекрасного, у власному ж сенсі прекрасне <...> благе, а благий – Бог» [571, с. 22].

Г. Свиридов вірив у силу мистецтва, довгі роки мучився питанням: у чому ж його сила? І лише через роки композитор віднайшов стверджувальну відповідь: «Я думаю, вона в почутті совісті» [579, с. 24]. Музичні твори композитора, пов'язані зі словом, є масштабним і самобутнім явищем у світовому музичному мистецтві: на десятиліття вперед своєю спадщиною автор здійснив постановку проблем духовності як вічних проблем позачасового характеру.

Г. Свиридов вбачав високе призначення мистецтва в тому, щоб виражати головні, найбільш значущі ідеї ХХ століття, щоб порушувати питання сенсу життя, долі країни й народу, призначення художника. Уся творчість композитора – це відображення ставлення його до місії художника й до свого народу. Для композитора мистецтво – «супутник людини в її високих духовних пориваннях»; «те мистецтво соборне, яким об'єднуються люди навколо високого» [579, с. 66]. Найчастіше у Г. Свиридова ліричним героєм є Поет, вірші якого кладуться в основу тієї або тієї кантати, ораторії, вокального циклу. Так стали героями свиридовських творів О. Пушкін, О. Блок, С. Єсенін, В. Маяковський, Р. Бернс. Композитор знаходив в улюблених поетів «сюжетні» можливості й надавав їм своїх смислових відтінків.

Г. Свиридов був обдарований художнім даром бачити, чути й відчувати. Розмірковуючи про художнє в мистецтві, він зазначав: «Художник розрізняє світло, яким би інколи не було малим джерело, і проголошує це світло» [579, с. 168]; «важливо, щоб робота спонукала до створення цінностей» [там само, с. 180]. Розуміючи музичне мистецтво «як уявлення про світ, вираження його духовного обличчя», композитор так харак-

теризував у нього чинник смислоутворення: «... музика може збуджувати людську думку, збуджувати та примушувати працювати фантазію. Вона може народжувати думки» [там само, с. 147].

Творчості Г. Свиридова властива незвичайна різноманітність тем і сюжетів, де величезну роль відіграє слово, що доповнює емоційну сферу музики філософським і проповідничим сенсом. Слово є свого роду проповіддю, що відкриває серцю світ добра й піднесений лад почуттів і думок. Тож музика Г. Свиридова велична й надзвичайно насичена. Він прийшов у мистецтво в суперечливий час, відчув свою епоху, час сьогодення й майбутнього, розкривши при цьому рух людської душі. У його творчості показана людина зі своїми душевними хвилюваннями й переживаннями, і це піднесло композитора до мудрого й чуйного літописця нашого часу. Основними рисами свиридовських творів стали совісність й утвердження ідеалів духовної чистоти.

Творчість Г. Свиридова необхідно розглядати як шлях духовного поступу. Феномен композитора полягає в тому, що своєю творчістю він здійснив «модуляцію» – чітко, об'єктивно – зі сфери світського тлумачення духовності (поетичні тексти О. Пушкіна, С. Єсеніна, О. Блока та ін.) до релігійно-храмового розуміння духовності як життя в Богові та передстоянні перед Ним. За такого підходу існує кілька ключів розкриття композиторської творчості. Один із них – це жанрова інтонація, у якій молитовність як спосіб музичного втілення соборності є основним типом інтонацій.

Одним із механізмів досягнення духовної культури є духовна рефлексія. Г. Свиридов усвідомив необхідність *воцерковлення* й відобразив це у своїй творчості, показником чого є його щоденникові записи (як факт) і музика (як дзеркало). Схильність до духовної рефлексії була характерна його особистості. У Г. Свиридова *рефлексивний тип* художньої свідомості. Рефлексією як «способом авторського світобачення забезпечується розуміння сенсу новітніх тенденцій музичної творчості композиторів, указується на їхнє прагнення до самопізнання як способу вижити за умов

духовної кризи», – написала Л. Шаповалова [755, с. 9]. У його музиці віднайшли оригінальне втілення теми духовного розуміння свого місця в сучасній культурі.

Тематизм музики Г. Свиридова звернений до витоків культури як до Єдиного, Цілісного. Переконавання композитора базуються на основах християнської моралі, які по своїй суті виражають загальнолюдські моральні цінності непроминального значення. Споглядання духовними очима допомагало йому досягати сенс буття, суть речей у світі.

«Нове релігійне життя», про яке писав М. Бердяєв, характерне для свиридовського релігійного сприйняття. «І нині звертається людина не до фізичної, а до духовної плоті церкви» [78, с. 330]. Звідси символічний сенс, якого набувають у Г. Свиридова всі музично виразні засоби, що пов'язані з духовною суттю православ'я. Так, наприклад, дзвонністю, засвоєною композитором від його великих попередників, передусім від так високо цінованого ним М. Мусоргського, пронизує чимало творів Г. Свиридова. До написання творів на духовну тему композитор звертався в пізній період творчості (1970-1990), за умов ідеології державного атеїзму. Розробивши *неканонічну* модель у вітчизняній традиції духовної музики, він утворив своєрідний культурний простір у контексті російської духовної музики ХХ століття<sup>19</sup>. Із однієї сторони, розвивалися традиції московської синодальної школи, духовних творів О. Кастальського, П. Чеснокова, О. Гречанінова, С. Рахманінова, С. Танєєва, із іншої – вони самі є джерелом творчого натхнення в розробці духовної тематики композиторами молодшого покоління, такими, як Ю. Буцко, В. Кикта, В. Мартинов, О. Щетинський та ін.

Мистецтво Г. Свиридова вирізняється рідкісною внутрішньою гармонією, пристрасною спрямованістю до добра та правди й водночас відчуттям трагізму, витоки якого від глибокого розуміння величі й драматизму пережитої епохи. Музикою композитора формується людська душа, спонукається до праці душі й розуму. Авторською концепцією його творів

---

<sup>19</sup> Огляд творів Г. Свиридова на духовні теми див. в статті А. Віншель [152].

репрезентуються філософсько-естетичні переконання, що виявляються на різних рівнях музичної організації (драматургічному, композиційному, тематичному тощо). Відчувається прагнення композитора до глибокого й різноманітного віддзеркалення індивідуальних рис свого духовного світу, до нових способів емоційної дії. Про себе він писав: «Моя музика – це краще, що є в мені» [579, с. 62]. У теленовелах М. Ряполова «Музика і Душа» композитор постає перед нами людиною зі своїм неординарним баченням картини світу. Творчість Г. Свиридова має духовно-моральне значення. На десятиліття вперед своєю спадщиною автор порушив проблеми духовності як вічні проблеми позачасового характеру. Життя Г. Свиридова можна розглядати як безперервний творчий процес, що відбувався як у безпосередньому творенні музики, так і в постійному внутрішньому духовному й культурному вдосконаленні.

У творчості поетів, яких композитор обирав для «співдружності», він бачив духовні основи. На межі XIX–XX ст. поети Срібного століття, такі, як О. Блок, В. Маяковський, С. Єсенін, Б. Пастернак, Ф. Сологуб, не лише перебували в стані традиційної православної духовності, а й прагнули відновити або заново створити теософські системи. Вони не займалися богослов'ям, проте кожен із них прагнув пов'язати свій напрям життєвого шляху з духовним переконанням, що будь-яка дія є вираженням одного прагнення, яким забезпечуватиметься досягнення однієї мети. Без цього життя позбавлюється сенсу, а його факти аморальні, адже сенс життя, на їхнє переконання, полягає в тому, щоб «за настроєм духу з'єднатися з Богом» [109, с. 25-31].

Доба поезії Срібного століття визначається двома протилежними ознаками: крайнім матеріалізмом, що відбився в переході до індустріального суспільства, спричиненого до утвердження верховенства матеріалістичного підходу до навколишнього світу, і пристрасними пориваннями духу, що ставили за мету його подолання. Це – велика боротьба двох поглядів на життя, двох діаметрально протилежних світоглядів, коли останні вимоги

релігійного почуття стикаються з останніми висновками здобутих знань.

Проаналізувавши творчість і біографії поетів Срібного століття, ми дійшли висновку, що вони були пов'язані з двома основними культурними центрами Росії. У кожному з них, як відомо, культивувалися свої духовні й художні традиції. Однак «колискою» Срібного століття, як відомо, став Петербург, саме на його ґрунті зародилися моральні ідеї російського бунту за справедливість в «Мідному вершнику» О. Пушкіна, і небезпека роз'єднання ідей революції з духовно-моральними православними традиціями Ф. Достоевського [133, с. 97-133].

Поетична творчість В. Сологуба, С. Єсеніна, О. Блока, В. Маяковського, Б. Пастернака, що втілилась у творах Г. Свиридова, «вийшла» за межі мистецтва, виникла певна *духовна спільність*, об'єднана схожими настроями. Після закінчення «доби» естетизму, що позначилась в розвитку естетичної свідомості й естетичної думки в період секуляризації культури і що вважається однією з найбільш плідних спроб розвитку чергової європейської ідеології [83], стався перехід до символізму, для якого характерне звернення до прийдешнього й очікування від нього трагічних подій. Естетизм коливався навколо певної загальної ідеї, яку можна було сформулювати як «об'єднання мистецтва й життя в культурі прекрасного» [там само].

Звернення до прийдешнього, очікування незвичайних подій мало пророчий характер. Духовна атмосфера часу сприяла максимальному розкриттю індивідуально-авторської своєрідності слова. В описі поетами світового простору відбивалося світобачення, пов'язане з індивідуальними рисами їхніх особистостей. За такого підходу стала можливою репрезентація *словесної творчості поетів як цілісної індивідуально-авторської системи*.

Поети-символісти, як ніхто раніше, відчували скочування старої Росії в безодню з подальшим виникненням ще не звіданої нової. Пробудження оригінальної, самостійної релігійно-моральної думки, що не прагнула до вибудовування завершеної філософської системи, а, навпаки, до проникнення вглиб протиріч сучасного життя, стало одним із компонентів розкриття



метафізичних основ буття й сутнісних зв'язків людини зі Всесвітом. У цьому ж ключі точилася боротьба зі спробами пов'язати людину з соціальним середовищем, що визначається сукупністю матеріальних і духовних умов існування й діяльності та при цьому впливає на формування підсвідомості особистості. Тут триває тенденція російської поезії, завдяки чому людина розкривається причетністю до Творця, до високих почуттів і Вічності<sup>20</sup>. Саме тому основний визначальний мотив творчості поетів російської революції – мотив релігійний, і більшість із них, безумовно, міг би сказати про себе словами героя Ф. Достоєвського: «Мене все життя моє Бог мучив» [133, с. 148].

Русь Г. Свиридова асоціюється з нетлінним, що викликає благоговіння, відчуття краси, гармонії й роздолля у творчості С. Єсеніна. Основою біографічного міфу поета стало його *самоототожнення* з релігійними персонажами світової християнської культури. Змістовно це вишиковується як житіє-апокриф, переконання в чому дає звернення до спадщини богослов'я та життів Святих Давньої Русі, що завжди викликали в поета глибокий інтерес. Життя С. Єсеніна багато в чому пояснюється прихованими механізмами його міфу як поета, обраного народом, виявляючи тим самим духовно-естетичні засади феномена народної канонізації, виразника російської ментальності й російської національної свідомості.

У творчості художника, як відомо, відбивається його внутрішній світ, моральні якості, характер, глибина й духовне спрямування свідомості. Будь-яка думка, образ думок, їх сукупність у людській особистості, за висловом святителя Ігнатія Бренчанінова, віднаходять вираження в художніх творах і мають свій власний окремішний дух.

Поезія, краса та творчість не є сновидінням або містичною реальністю, це складний шлях вивищення над світом. Звідси розходяться шляхи, яким властива внутрішня турбота про збереження своєї духовної якості, певного

---

<sup>20</sup> Благой Д. От Пушкина до Маяковского: закономерности развития русской литературы XIX – начала XX века. – М. : Изд-во Акад. наук СССР, 1963. – 87 с.

буття в духовній реальності. І тому шляхи цих поетів, які не змінюють своєї духовної доброякісності, дали їм буття в реальності Духа й усвідомлення істинного сенсу життя. Винятком став В. Маяковський: духовна чистота була принесена ним у жертву, унаслідок чого відбулася творча загибель, що призвела до самогубства.

Г. Свиридов сприймав В. Маяковського по-своєму, відповідно до своїх внутрішніх поривань, співзвучно до слів О. Блока, що свідчило, що «гул цей, навіть гул революції, усе одно завжди про велике»<sup>21</sup>. У творчості В. Маяковського простежується величезна увага до теми Росії, її народу, природи. Будучи істинним патріотом, він не зрадив країни в нелегкий для неї час, залишився вірним Вітчизні. У своїй спрямованості до ідеалів майбуття поет важливу роль надавав соціальному перетворенню світу, внутрішньо відчуваючи при цьому складний зв'язок зовнішніх процесів із фундаментальним внутрішнім перетворенням людської природи. Саме завдяки відчуттям цього зв'язку до родового Я людства підноситься його ліричне Я, виборюючи в Бога право на власне творення всієї людської суті та світової справедливості. У його поезії відбилася безмежна любов до Батьківщини, віра в її могутність, тісний зв'язок із природою й російським народом, що якнайкраще відповідали поетичному мисленню Г. Свиридова, який писав: «... мене цікавила тема Росії, тема народу й народної революції. І все це я віднайшов у революційній поезії Маяковського» [579, с. 68].

Опинившись в творчій безвиході, поет, незважаючи на крах надій на створення утопії в цьому світі, вірив не в загробне життя, на відміну від апокаліпсису релігійного символізму, а в його утвердження в цьому світі: *«Что мне делать, / если я / вовсю, / всей сердечной мерою, / в жизнь сию, / сей / мир / верил, / верую»*. Віра в майбутнє виходить за межі інтересу й підноситься поетом на рівень релігії. Так само мислив і Ф. Сологуб, для якого смерть – це шлях порятунку від життєвої брехні та єдина реальність, що не зраджує людини. Художник для поета є єдиним, хто своєю

---

<sup>21</sup> Цит. за: Дувакин В. О восприятии Маяковского иностранцами. Л. – 1920, – С. 102.

волею перекроює реальний світ. Він не може бути по-справжньому вільним, тому прагне вийти з об'єктивного світу визначеності наперед і створити свій суб'єктивний світ, підпорядкований тільки його власній волі. Цією позицією зароджується таке співвідношення між автором і твором: *«Я сам творець и сам своё творенье»* (Ф. Сологуб).

Містико-символістським стилем Ф. Сологуба охоплено й сатиричні картини сучасного суспільства. Проте розгадка своєрідності його творів криється в улюбленому поетом прийомі безладу, яким спотворюється гармонія. При цьому розширюються можливості російського вірша в передачі внутрішнього, глибоко потаємного життя, що є виявленням вищої духовності. Однак, зазирнувши в її потаємні глибини, поет відчував страх і тяжіння до небуття, жагу невітленої Краси, яку він так прагнув виразити в поетичних образах і міфопоетичних картинах. Недаремно В. Ключевський тонко описав російського інтелігента екатерининської доби: *«Утративши свого Бога, рядовий російський вольтер'янець не просто йшов із його храму, як людина, яка стала в ньому зайвою, а, подібно до збунтованого дворового норовила перед уходом набуянити, усе перетрощити, понівечити й забруднити <...>»*<sup>22</sup>.

Ф. Сологуб долучився до краси та свободи, зруйнувавши перешкоду між своїми пориваннями та прекрасним царством землі й неба. Зі злиттям із ними зникла накопичена гіркота, у зв'язку з чим поет писав: *«Я бреду, бесприютен и сир, / Но зато вся природа – моя, / Для меня наряжается мир»*. Художник занурювався в незвідане, ловлячи *«в лепетанье / Прозрачных тихих струй / Безгрешное мечтанье»* й безмежно владарюючи над могутніми просторами [83].

У контексті творчості Б. Пастернака природа перестає бути тільки матеріалом для практичного розуму, а є самотійною реальністю, вивищуючись як храм, у якому людина найбільш наближена до Бога. Для Б. Пастернака тільки в художній творчості можливе досягнення ідеалу

---

<sup>22</sup> Ключевский В. Об интеллигенции [Електронний ресурс] URL: [http://dugward.ru/library/kluchevskiy/kluchevskiy\\_ob\\_intelligencii.html](http://dugward.ru/library/kluchevskiy/kluchevskiy_ob_intelligencii.html) (Дата звернення 17.10.15).

й нескінченності. Його розуміння життя не зводиться лише до реального буття. Поет схильний убачати в природі не лише тимчасове, при цьому речове, а й бачити в її площині план вічного. За гранню ганебної реальності письменник шукав світле царство духовної гармонії, тому й не пошкодував барв для створення таємничої (ілюзорної) «обітованої землі». Його художні наміри своєю творчістю здійснив Г. Свиридов, у якого протистояння суб'єктивної й об'єктивної сфер призвело до того, що розподіл на зовнішній і внутрішній світ скасовується, актуалізуються ж такі феноменологічні принципи, як принцип «одушевлення речі», «уподібнення світу душевного до світу матеріального» [335, с. 293].

Природа в образних картинах Б. Пастернака слугує засобом міфологічного пояснення духовних явищ та ідеальних сутнісних характеристик індивідуальної свідомості. Такі образи, як вода, дощ, завірюха набувають значущості й метафізичного забарвлення, стаючи елементами, під знаком яких реалізується життєва програма кожної людини. Через образи природи людина поєднується як із небесним, так й із земним простором «даром живого духу», сполучаючи ці два полюси. Саме *живим духом*, що так виразно вирізняє стан духовності, людська «сутність» вдається до вічного діалогу божественного й земного, а її внутрішній світ не підпадає під сумнів, оскільки залишається у своїй граничній цілісності та єдності.

Як і Б. Пастернак Г. Свиридов пропагував своє розуміння народного, коли життя черпає мудрість і силу в природі, будучи її частиною. Поет удається до конкретно-історичного стилю для втілення в духовному досвіді героя символічний і релігійно-філософський зміст, розгортаючи тим самим його складний цілісний духовний світ на широкому історичному тлі. Розуміння істини не є гарантією її виявлення в житті поетів, ознакою чого є трагічні долі багатьох геніїв слова. У їхньому житті спроба здолати «духів злості піднебесної» часто залишалася нездійсненою.

Творчість за своєю суттю є онтологічною, призначеною бути таїнством, місцем зустрічі людини й Бога. І при досягненні цієї мети поезія,

як музика, уподібнюється до молитви (як, наприклад, це простежується в пушкінському перекладі пісного молитвослів'я Єфрема Сіріна) [398].

Пошук Істини завдяки Вірі став ключовим моментом поезії Срібного століття. Її творці обрали цілком дієву, хоча водночас і містичну місію – сприймати людство як іпостась лику Божого, наблизившись тим самим до світової душі. Духовні шукання поетів умістили в себе світобачення й образ думок завдяки зверненню до прийдешнього, що таїть у собі про-роцтво характер, пробудження релігійно-моральної думки, занурення углиб протиріч сучасного життя, розкриття метафізичних основ буття й сутнісних зв'язків людини зі Всесвітом. Прагнення причетності до Творця, до високих почуттів і вічності, релігійні мотиви, відчуття краси, гармонії та стан благоговіння стали для поетів дороговказом до сокровеного Богоспілкування. Проте пошуки досить часто набувають трагічної забарвленості, що є актом напруженої боротьби віри й сумніву, устремління до Бога й відчайдушного душевного богоборства.

Досягаючи висот духовного прозріння, поети оголиливитоки своїх внутрішніх недуг, поставивши тим самим безрадінний діагноз розтління не плоті, а духу. Відчайдушна туга відбилась у проникливому поетичному слові, у напруженому інтонаційному процесі духовної рефлексії, болісному роздвоєнні пошкоджені людської природи. Проте жадання віри, усвідомлення своєї погібелі, незапліднені покутним почуттям, у процесі духовного перетворення вони виявилися безсилями. Разом із тим, Г. Свиридов був художником, обдарованим вищою силою, творчою духовною благодаттю. Він поцінував мистецтво як сферу реалізації *духовності* людини. У своїй спадщині автор порушив проблеми духовності на десятиліття вперед. Композитор злився в єдиному пориві пошуку з творцями російської поезії, коли тема Батьківщини (землі та природи, революції й віри) ґрунтувалася на вірі російської душі в краще в людині.

**Висновки.** Упродовж усього життя композитор активно цікавився питаннями філософії. Він не замикався тільки на музиці, його бентежили

теми, які розкривають *духовну сутність мистецтва*. Геній Г. Свиридова позначився в умінні з'єднати важливі деталі організації музичного матеріалу з цілим для розкриття грандіозного, важливого для нього сенсу. Композитор залучає до своєї музики людину цілком і спілкується мовою її чуттєвого сприйняття, розуму, душі й духу. У хоровій музиці композитора відчувається життєдайна сила соборної творчості, спрямованої на синергію двох горизонтів духовної реальності, долішнього й горішнього, – людини і Бога.

У своїй творчості Г. Свиридов авторською рефлексією являє світу власну, виправдану особистісним зусиллям «міру входження в істинну орієнтованість Буття» (формулювання В. Медушевського). Відмова від вузького, егоцентричного розуміння мети музичного мистецтва привела композитора до відкриття **синергійної парадигми мистецтва – способу самопізнання й Богоспілкування**. Виробленим стилем Г. Свиридов демонструє міжособистісну інтонацію спілкування, незамкнуту на собі сповідальність.

Отже, Георгій Васильович Свиридов серед лідерів авангарду другої половини ХХ століття посідає особливе місце: він разом із генерацією композиторів А. Шнітке, Г. Уствольскою, Б. Тищенко, Е. Денисовим, С. Губайдуліною – у Росії, В. Сильвестровим, Є. Станковичем, І. Карабіцем – в Україні став хранителем історичної пам'яті й церковної традиції. Його творчість має духовно-моральне значення: композитор своєю творчістю визначив усвідомлення необхідності повернення релігійного мистецтва, вивчення національних коренів, духовної культури в цілому.

Харківський поет С. Мінаков, чиї вірші Г. Свиридов читав і щиро схвалював, написав у статті, присвяченій творчості М. Рубцова: «Радянський період російської історії був провиденційним, необхідним для російського напоумлення потуранням Божим, і в радянській добі, незважаючи на морок, наявні – хоч далеко не завжди чітко виражені – сліди присутності Духа Святого. Отже, і у страшному російському ХХ столітті *були носії сакрального російського знання* (часом інтуїтивного, неназваного, беззвітного), завдяки діяльності та творчості яких ми зберегли фундаментальні російські цінності

навіть за тих умов, коли руйнувалось й знищувалось усе російське»<sup>23</sup> (курсив мій – *О.А.*). Вищезазначене можна вповні віднести й до музики Г. Свиридова, який, за висловом С. Мінакова, «зумів виконати Доручення Божої краси, гармонії, страждання та співчуття».

---

<sup>23</sup> Мінаков С. Тихий свет рубцовской горницы [Електронний ресурс] // Сибирские огни – 2011. – № 2. Режим доступу до ресурсу: <http://magazines.russ.ru/sib/2011/2/mi13-pr.html> (дата звернення: 05.02.2015).

## РОЗДІЛ 3

### НАЦІОНАЛЬНА КАРТИНА СВІТУ

*... Найглибше єднання людей виникає  
з їхньої духовної однорідності, із  
схожого душевно-духовного устрою, із  
схожої любові до єдиного й загального,  
із єдиної долі, що єднає людей у  
житті та смерті, із однакового  
споглядання, із єдиної мови, із однорідної  
віри та зі спільної молитви.  
Саме таке національне єднання людей  
І. Ільїн [267, с. 328-329].*

Кожна національна культура – це замкнений духовний простір, що розвивається за власними законами і який можна поніювати тільки за його внутрішніми критеріями, – писав М.Я. Данилевський. У межах цього простору формується національна свідомість народу, духовний досвід, ідеали й орієнтири розвитку всієї його культури. Розробляючи теорію культурно-історичних типів, учений дійшов висновку, що весь розвиток відбувається в межах певного культурно-історичного типу [224].

На тлі глобалізаційних тенденцій культури ХХІ ст. усе більше усвідомлюється цінність національного виміру загальних культуротвірних процесів. На цьому шляху категорія «картина світу» є потужним когнітивним інструментом узагальнення специфіки національного мислення, досягнення національної природи культури як цілого.

Розуміння музики Г. Свиридова, його особистості як художника духовного типу має відношення до суті й долі землі, що породила його, нації й культури. Питання духовності, релігії, національній традиції в російській культурі бентежили його впродовж усього життя. Завдяки теленовелам М. Ряполова «Музика і Душа», звідки ми чуємо голос Г. Свиридова в роздумах, безпосередньо в інтерв'ю (чи за кадром), можемо стверджувати,



що композитору й мислителеві, безперечно, було притаманне яскраве національне бачення картини світу.

Поняття «картина світу» досить насичене за своїм змістом: воно є узагальненим уявленням людини про світ, ним охоплюється сукупність науково-релігійних, морально-філософських ідей. Згідно з філософією Ф. Шеллінга, будь-який художній твір є своєрідною моделлю Універсуму, відтворенням у конкретно-чуттєвому матеріалі того чи іншого виду мистецтва досягнутих художником божественних ідей усесвіту [761]. Кожним із видів і жанрів мистецтва із тією або іншою мірою повноти фіксується погляд на всесвіт у цілому, у міру своїх художніх можливостей, дублюючи його просторово-часові характеристики. Завдяки цьому *мікросвіт* витвору мистецтва стає конкретно-чуттєвою моделлю *макросвіту*. «Художник, який відтворює в художніх структурах своїх творів просторово-часову структуру всесвіту, тим самим долучається до найбільш узагальнених основоположних законів буття», – зауважує Г. Рибінцева [566, с. 51].

У сучасному музикознавстві поняття «картина світу» є науковою моделлю пізнання, наділеною системотвірною функцією. У такому значенні поняттям «картина світу» можливо генерувати всі виявлення національного мислення (не лише на рівні твору, а й у просторі культури в цілому). Інтерпретація цього поняття в музикознавстві найбільш рельєфно представлена в працях російської дослідниці І. Сніткової [609]. І. Романюк, запропонувала концептуально-структурну матрицю на матеріалі української культури: «У системі категорій аналізу музики картина світу здатна враховувати шкалу ціннісних орієнтирів національної музичної культури, відбиваючи її етос й онтологічні основи» [549, с. 7]. Слід пам'ятати, що концептуальна реконструкція національної картини світу не може обійтися без образного мислення. Як засадничі критерії, за якими репрезентується «національна картина світу», учені розрізняють такі її складники, як-от: *спадкоємність, релігійний досвід* (духовність народу) і *музичний логос* (система національно певної музичної мови).

Завдання цього етапу дослідницької логіки – у розвитку попередніх ідей позначити параметри національної картини світу як культурної парадигми у вокально-хоровій творчості Г. Свиридова, – із однієї сторони, і самосвідомість мистецтва ХХ ст. у цілому – із іншої.

Систематизуємо фундаментальні характеристики російської картини світу як систему концептів, реалізованих іманентно-музичними засобами.

### **«Російська картина світу» як творча ідея<sup>24</sup>**

Усвідомлення російським народом своєї індивідуальності всередині релігійного світу багато в чому викликане самовідданістю й жертовністю в кращих традиціях ісихазму та святості. Спрямованість культурної візантійської традиції на «очищення серця» й «розумне діяння» ввело в середньовічну, а відтак у російську музику відчуття безпристрасності. Безпристрасність у музиці досягалася неквапливим розгортанням мелодії, плавністю, урівноваженістю звучання в поєднанні з новими прийомами застосування тембрів голосів. Сміслові акценти візантійської культури, закладені у візантійській гімнотворчості Романа Солодкоспівця, Андрія Критського, Іоана Дамаскіна, Феодора Студита, стали основою християнських цінностей російської культури.

*«Якщо ви почуєте від росіянина твердження, що все найбільше у світі створюється стражданням, будьте впевнені, що це не незрозумілий парадокс. Це переконання він виніс зі своїх власних, реальних, життєвих, тяжких страждань. <...> Шлях його історичного становлення розкрив йому глибокий божественний сенс Голгофи, приніс йому творчі страждання, навчив спокійно їх сприймати, гідно переживати й терпляче – впокорюванням, молитвою, любов'ю, спогляданням, гумором – перетворювати на перемогу» [263, с. 608]. І. Ільїн, як і Г. Свиридов, уважав, що все видатне у світі виникає через страждання: «... якщо в людини є все, вона приречена на сон; на споглядання їй благословення немає» [там само, с. 608]. Обидва вважали, що тим, хто боїться страждань, не вдасться сказати світу своє слово [там само].*

---

<sup>24</sup> Поняття «російська картина світу» запозичене з дослідження В. Непомнящого про О. Пушкіна [465].

Творча ідея – це те, що фактично відбулось і що існує в діяльності й культурі народу як внутрішня сила, що вже веде народ в історії, що вже віднайшло й віднаходитиме вираження в його творчості. Основою творчої ідеї Росії є православно-християнське й російсько-національне начало. Творча ідея – «клад освітленого російського національного й духовного досвіду: і релігійного, і морального, і художнього, і державного» [275, с. 598]. Цією ідеєю формулюється те, що російському народові вже властиве, що складає його блага силу, у чому він правий перед лицем Божим і самотній серед інших народів. Творча ідея, утілена в музичних творах Георгія Васильовича, за своїй суті релігійна, національного духовного характеру: «нехай народ байдужий, але, між іншим, тільки народ – стихійний носій віри, утілення Правди і Любові» і саме «віра є таємним сенсом існування нації», – писав композитор [579, с. 26].

Для Русі православ'я, не будучи суто церковним явищем, охоплювало всю духовно-моральну сферу. Добролюбство особливо зрозуміле російській душі як порятунок через діяння добра. У цій тезі стільки радості й замилювання, що вона стала основою життя й орієнтиром «російської картини світу». Прийняття православ'я було не просто офіційним актом зміни релігії, а було перетворенням душі народу. Ця віра, сприйнята від хрещення чистою душею російської людини, стала духовною основою та способом її життя. Із прийняттям православ'я в Росії з'явився істинний ідеал. Ієромонах Іларіон (Троїцький) писав: «Ідеал православ'я – не прогрес, а перетворення», і це особливе світовідчуття відбилося в усій культурній моделі Русі»<sup>25</sup>.

Руське православ'я народилося як особливий стан душі й знайшло віддзеркалення в усьому мистецтві Давньої Русі, особливо в церковній музиці. Г. Свиридов став продовжувачем російської духовної думки XIX століття. В основі його світогляду лежала ідея Росії, де людина

---

<sup>25</sup> Творения священномученика Иллариона (Троицкого). В 3-х тт., Т. 2, – М.: Троицкий благовестник, 2004. – С. 25.

пов'язана з православ'ям і християнською вірою, перебуває в особливому духовному просторі. Отже, релігійний досвід і спадкоємність – найважливіші концепти російської картини світу, і не лише її класичного етапу, а й новітньої культури ХХ століття. Художньо-стилістична своєрідність музики Г. Свиридова зумовлена християнсько-релігійними домінантами, що вплинули на формування особистості композитора. Цей аспект генези творчості Г.В. Свиридова відомий, але *вивчений недостатньо* з точки зору його причетності до виявлення національно-парадигматичних складників музичного мистецтва. Національні *духовно-релігійні витоки* у творчості Г. Свиридова традиційно *не розглядалися досить глибоко й системно*, хоча цикл духовних хорів «Піснеспіви й молитви» є показником існування цього феномена у спадщині композитора (див. розділ 6).

Творчість Г. Свиридова у своїх сутнісних орієнтирах пов'язана з національною культурою, насамперед із фольклором і релігією. Без розуміння суті його творінь неможливо зрозуміти сенсу і значення російської культури, в якій православ'я не є суто церковним явищем, а охоплює всю духовно-моральну сферу, становить її основу. Глибинною духовністю пронизані всі рівні вокально-хорових творів композитора.

Світоспоглядання Г. Свиридова та його громадянська позиція християнина стали визначальним чинником творчої еволюції; його думки були спрямовані в русло російської релігійно-філософської думки, а провідною була ідея духовної сили й самотутньої краси російської культури. «Російській філософській думці властиві глибока мораль і повчальність, вона завжди була пов'язана з релігією. Ось чому філософія й винищувалася, і була гнана, як істинно мученицька душа. Це однаковою мірою стосується й російської музики» [579, с. 68].

Уперше теоретичне обґрунтування соборності як світоглядної домінанти східнохристиянської філософії (любомудрія) висунув О.С. Хом'яков, творчу спадщину якого вчені поцінують як вершину Отецької богословської традиції, як геніальне узагальнення її шляхів від витоків до кінця ХІХ століття. Згідно

з визначенням О. Хом'якова, собор виражає ідею не стільки видимого поєднання, скільки внутрішньої єдності, вільної однастайності: зовнішня єдність, як є «єдність, що визначена у спілкуванні таїнств, внутрішня <...> єдність Духа» [цит. за: 27, с. 49]. Тільки в православ'ї, уважав філософ, принцип соборності усвідомлений як вища Божественна основа Церкви, де органічно поєднуються свобода і єдність.

Дух соборності – домінанта духовного життя російської культури. Соборність як світоглядний принцип Г. Свиридова спрямований не до однієї особи (камерний хронотоп), а до всіх людей (уселенський). Літургійний хронотоп, цей особливий тип людської творчості, заснований у світських жанрах на міжособистісній, горизонтальній комунікації, у музиці Г. Свиридова набуває вищого метафізичного сенсу, вертикального виміру. Духовність Г. Свиридова ґрунтується на релігійному почутті. Композитор довів, що мистецтво духовне «... є найбільш високою формою мистецтва, бо воно охоплює епічне, народне й індивідуальне (особистість)» [579, с. 170]. Цю тезу можна підтвердити аналізом техніки його композиторського письма й стилістики творчості (особливо пізньої). Тільки у відході від індивідуалістичної, або інакше атеїстичної, свідомості, Георгій Васильович убачав переродження особистості, яке повинне статися через занурення в масове, народне й Божественне. Шлях до вищої ідеї вибудовується у Свиридова в такій спрямованості: «самотня особистість – народ – Бог – особистість у новому розумінні» [там само]. Міркування композитора немов продовжує одне з положень особливо цінованої ним філософії Володимира Соловйова: «... людина індивідуальна була б у своїй окремоті поглиненою природним життям, тільки суспільна людина може боротися з природою й вільно звертатися до Божества» [623, с. 124]. Звідси **соборність** мислення Г. Свиридова, і символічний сенс, якого набувають усі музичні засоби виразності, що пов'язані з утіленням духовного реалізму православ'я. У творчості Г. Свиридова виник унікальний смисловий «російський синтез» особистого й общинного, людського й божественного. «Свиридов завжди

звертався до співтовариства людей і тому завжди точно знав, про що говорив, і тому завжди говорив точно. Він співзвучний соборності, він соборний <...>» [165, с. 39].

Соборність виникла як одна з провідних, наскрізних ідей «російської картини світу», що характеризується спрямованістю до суспільного духовного єднання, до граничної духовної інтеграції творчої діяльності людини, спрямованістю до універсального. Г. Гачев зазначав: «”Ми” завжди найближче мірило й еталон “людини” загалом» [176, с. 12]. Соборність, що виявляється у богослужбовому співі, розумілася як органічна, соціально-духовна спільність людей і була визначальною рисою позаособистісного, надіндивідуального характеру староросійської культури. І. Ільїн наголошував: «Єднання в релігійному є джерелом сили й соборним оплотом» [273, с. 300]. Через багато років Г. Свиридов із жалем констатував: «Утрачене почуття “соборності”, спільності між людьми» [579, с. 128]. Соборність як особливий спосіб світосприйняття композитора відбилась у спрямованості його творчості в цілому, підтвердженням цього є спостереження В. Веселова: «І Блок у Свиридова якийсь “соборний”: чи картина прийдешніх бід, чи краса Батьківщини, чи любовний гімн, чи соціальні мотиви – усе врочисте, як клятва, неквапливе, вагоме й акцентоване <...> Звучання музики, зазвичай у повільному темпі, великі плани, будь-яка картина сприймається як щось значуще й величезне <...> – усе гімничне й неквапливе, урочисте й патетичне, в усьому прославляння – *Gloria!*» [150, с. 25].

Об’єктивованим вираженням соборності як складника «російської картини світу» стає хорівий спів – своєрідний спосіб існування російської нації в музичному космосі. Хор є носієм соборності народної душі, осереддя, об’єднання безлічі зусиль. «Хор – це завжди суголосся людини зі Всесвітом і вже ніяк – не антитеза, боротьба, конфліктне протистояння» [755, с. 28].

Г. Свиридов глибоко відчував особливу природу хорового мистецтва як «суголосся», віддзеркалення «колективного розуму», віками накопичуваної громадської мудрості. У творчості композитора хорівий жанр став природним

продовженням традиційної форми народної пісенності. Для слов'янських народів хоровий концерт генетично пов'язаний із традиційною культурою, у якій колективна вокальна творчість є носієм соборності душі, осередком духовності. У найбільш органічний спосіб ця «гармонія світу» – хорове колективне начало – у творчості пов'язується з *фольклорними* витоками.

Будучи одним із видатних композиторів ХХ століття, володіючи матеріалом різних сфер культури (музики, історії, літератури, філософії, науки, богослов'я), Г. Свиридов був напрощад цілісним як творець, і ця якість визначалася національною ідеєю, що була в центрі усієї його творчості. Композитор звернувся до споконвічно народної традиції, оскільки саме національне начало несе в собі істинний зміст: у побуті, обрядах і традиціях. Його творчість позначена наполегливим прагненням увести архаїчне російське мистецтво в контекст нової доби, зробити його зрозумілим сучасним виконавцям і слухачам.

У 70-і роки композитор звернув увагу на записи народних пісень Курської області Г.В. Рудневої. Його схвилювали краса та глибина їх музичного змісту, багатий поетичний світ, що розкрився в цих наспівах. Так з'явилася кантата «Курські пісні», музика якої подібна до самого фольклору: вона і проста, і водночас глибока. У партитурі кантати 7 старовинних пісень набули нового звучання. Д.Д. Шостакович сказав про цей твір: «нот мало, а музики багато <...>»<sup>26</sup>.

Національний фольклор у творчості композитора вирізняється самобутністю. І. Земцовський у своєму дослідженні «Композитор і фольклор» писав: «Одні композитори послуговуються фольклором свідомо, інші стихійно; комусь він близький, комусь чужий; одні втілюють його безпосередньо, інші асоціативно або опосередковано; для деякого фольклор – основне джерело творчості, для інших – лише частина багатьох і рівноправних (джерел – О.А.); когось полонить образність фольклору, іншим імпонує лише манера народного музиціювання тощо» [246, с. 15].

---

<sup>26</sup> Шостакович Д. К 50-летию Г. Свиридова // Советская музыка. – 1965 – № 12. – С. 5.

Фольклор був близький Г. Свиридову, і він ним послуговувався іноді свідомо, а іноді й асоціативно, проте завжди досить тонко й талановито. Дослідницький підхід до розробки фольклорних джерел реалізується у творчості композитора завдяки конкретному вивченню й узагальненню закономірностей побутування й розвитку усної традиції, у результаті чого ним створюються оригінальні мовно виражальні комплекси. «Ці комплекси вбудовуються в цілісну композиційно-мовну систему художника й функціонують як один із її можна відроджувати в найрізноманітніших формах і відбивати різні нюанси народного світогляду. «Будучи втілені у форму звичаю, переказу, народного слова, вони переходять зі століття у століття як незмінне надбання всіх поколінь і через тисячоліття виховують віддалених нащадків в ідеях і в переконаннях глибокої старовини»<sup>27</sup>.

У творах композитор виявляє глибоке осмислення (філософське, естетичне, музичне) російської усної народної традиції, що веде до органічного засвоєння символіки обряду й міфологічного світосприйняття в цілому. Згідно з Г. Свиридовим, народ – «... стихійний носій віри, утілення Правди і Любові» і саме «віра є таємним сенсом існування нації» [579, с. 26].

Народна творчість, насичена релігійним світоглядом, морально виховувала все нові й нові покоління. Г. Свиридов зазначав: «Російське життя й у високому своєму сенсі, і в побутовому проходило згідно із заповідями Християнського вчення» [579, с. 27]. Фольклор, обрядосфера є осереддям духовної традиції російського народу, оскільки в них відбиті специфічні діалогічні риси й народного, і православного світогляду народу. На підставі аналізу вірців духовних віршів, землеробського календаря й обрядів можемо свідчити про органічний синтез у них язичницької та християнської культур, що зумовили взаємодію та взаємопроникнення двох світоглядних систем.

Дослідник ролі фольклору в сучасній культурі доходить висновку:

---

<sup>27</sup> Буслаев Ф. И. О народной поэзии и древнерусской литературе. – Т. 1. – СПб., 1908. – С. 304.



«Вихідним і наскрізним методом освоєння традиційної народної й богослужбової співацької спадщини є інтонаційно-формульний, спрямований на освоєння поспівкового фонду російського пісенного фольклору в общинно-родовому й сучасному етнопедагогічному процесах, і моделей / поспівок – у давньоруській і сучасній російській церковно-співацькій освіті» [115, с. 208]. І далі: «... визначення потенціалу інтонаційно-формульного поспівного фонду російського пісенного фольклору стало “ключовим” і наскрізним механізмом в авторській методиці формування та становлення сучасного носія російської народно-пісенної традиції за умов фольклоризму» [там само, с. 204]. Вищезазначене цілком справедливе стосовно методу втілення фольклору в хоровій спадщині Г. Свиридова.

Хорове мистецтво є однією з найбільш давніх і багатих царин російської духовної культури суспільства впродовж величезного історичного періоду й уважається певним універсальним культурно-історичним феноменом. Як форма духовної культури та специфічний вид художньої діяльності людини, хорове мистецтво має великий соціокультурний потенціал, що визначає його значення в життєдіяльності суспільства й відіграє значну роль в інкультурації осіб, впливаючи на всі сторони свідомості й діяльності людини, покращуючи, удосконалюючи й облагороджуючи її внутрішній духовний світ. Для Г. Свиридова хорова традиція Русі була пов'язана передусім із православ'ям. Звідси особливе ставлення до хорового мистецтва як уособлення соборності<sup>28</sup>, про яке композитор писав: «... хор – насущне мистецтво. Утрачена світом гармонія» [579, с. 313].

У творчості композитора хоровим жанром узагальнено національні традиції: від знаменного співу до партесного концерту; хоровий жанр став природним продовженням традицій народної пісенності. Хорове мистецтво, що в слов'янській культурі є осереддям споконвічно народної душі,

---

<sup>28</sup> В. Гаврилін називав хорове мистецтво – «мистецтвом братського спілкування» [165, с. 38].

скоректованої християнською етикою, стає для композитора уособленням національної ідеї *соборності*. Прагнення композитора до російської релігійно-філософської всеєдності, соборності, виразилось і в *синтетичних жанрових формах музики* – усеосяжних, що претендують на універсальність, у яких розвивається *тема пошуків шляхів порятунку*, суспільного й особистісного перетворення, що є метою освоєння світу (ця ключова тема віднайшла яскраве втілення, наприклад, у трьох циклах Г. Свиридова на сл. С. Єсеніна, який можна розглядати як триптих – кантатах «Дерев'яна Русь», «Світлий гість» і вокальній поемі «Відчалена Русь»). Концентрованим вираженням соборного духу у творах Г. Свиридова стала *дзвонність* – тісно пов'язана зі *збірним* образом рідної землі.

### **Образ Землі як архетип національної картини світу**

Образ рідної землі – один із центральних у творчості композитора. У монолозі «Наша земля», що є центром усієї композиції «Патетичної ораторії», прихована основна ідея вокально-хорової творчості як художньої системи (*метациклу*). Точно охарактеризувала цю частину ораторії Л. Полякова: «... у ній сконцентроване найпотемніше свиридовське, найскладніше для вираження зовні, – щира, гаряча любов до рідної землі, що наповнює весь твір, як тихе, таємне джерело, що б'є в лісовій гущавині й живить усю околицю» [522, с. 42].

Культ Матінки-землі властивий самосвідомості російського народу, відображає його приналежність до роду людського. Певною мірою це було пов'язано з властивою російському народу архаїчністю, якою консервувалася міфологічна основа суспільної свідомості. Для неї була характерна принципова структурованість усесвіту, у якому земля втілювала матеріальне, життєве начало. Однак неабиякою мірою це зумовлювалося також тією обставиною, що земля була основою господарювання, отже, – способом життя традиційного російського суспільства. Землеробський народ не міг ставитися до землі тільки як до території. Для нього цінні її потенції – здатність народжувати й підтримувати життя.

Поняття Русі для російської людини є не тільки образом, це архетип російського духу. У цьому сенсі Русь утілює ідею національного перебування перед Лицем Божим і підвищення святині національного життя. «Росіяни належать Русі, належать до неї <...> походять із Русі», – зазначав історик І. Кондаков. Глибинними установками в слов'яно-російській свідомості доведена приналежність етносу до землі (*руська* людина). Виробивши цю ідею стихійно, російський народ злив воєдино свої ідеали Батьківщини й Святості, де остання крізь призму національного отримала своє земне вкорінення. Ці два поняття пов'язані православ'ям як духовною основою життя. Звідси впливає метафізика російського буття, що сягає ідеї Російської землі як обітованої землі Царства Небесного.

Складний шлях духовного пізнання народу починається з залучення до витоків рідної землі. Для російського народу характерне раннє усвідомлення свого національного «я». Це усвідомлення починається з почуття приналежності людини до держави або великої території, що розуміється нею як земля, за яку вона була готова накласти головою. Земне тяжіння й потяг до землі – це найсильніше почуття, що народилося разом із людиною, образне уявлення про її величність і потужність. Цілком зрозуміло, що пов'язане з цим образом сприйняття створює систему історичних понять про Батьківщину та істинні духовні переживання. За висловлюванням В. Герасіна, «... земля – це не стільки засіб художньої виразності, скільки одна з моральних категорій, що утворює суть природи людини» [190, с. 65]. Вона для російських людей є невід'ємною від образу людини, яка живе на ній, для якої шанування цієї землі було священним.

Російська земля як основа національної самосвідомості виразно окреслена в міфологічній творчості, зокрема в російському билинному епосі. Чимало дослідників підтверджує існування в ментальності російського народу архетипу «всеєдності», завдяки якому пізніше була сприйнята християнська ідея «соборності», що яскраво виявилася в образі трьох богатирів. «Російська історія була такою, що народ наш мав особливу

потребу й особливе право на це *радісне самоствердження в Богові*», – писав І. Ільїн [264, с. 69].

Напрочуд живий образ російської землі – це вся Русь в цілому, поєднана в описі російським народом, природою й історією. Варто зазначити, що земля була дорога російській людині не лише своїм зовнішнім колоритом, але насамперед тим, що була землею праведників і православних святинь. Результатом такого шанування стала дивна подія – створення Собору Святих. Вона об'єднала людей, які здебільшого не знали одне одного на землі, а на іконі вони зображені разом. Об'єднання пояснюється місцем подвигів і твореної ними молитви за цю землю, указується нам на «те духовне небо, під яким створювалася й жила Земля Російська» [190, с. 85].

Опис російського космосу, як погляд на територію з неба, часто містив у собі образ Матері-землі, яка народила російський народ. Одночасно з роллю основи людського життя земля була основою поняття ґрунтовництва, представником якої був Ф. Достоевський. Розмірковуючи про землю як архетип російської свідомості, письменник зазначав, що все живе і насамперед – людина випробовує природну залежність від її життєвої енергії. Збагачуючись новим сенсом, земля мислиться ним як справжня мати всього людства: вона стає не лише плоттю, а й душею світу: «Народитися й підійматися нація зі значною перевагою має на землі, на ґрунті, на якому хліб і дерева ростуть. У землі, у ґрунті є щось сакраментальне. Якщо хочете переродити людство на краще, майже зі звірів поробити людей, то наділіть їх землею – досягнете мети» [229, с. 96].

Згідно з філософськими поглядами, ґрунт – це національне, абсолютно правильне знання про склад душі людини, суспільства та світу. Ця вища правда дбайливо зберігається й розвивається в рідній землі й може бути пізнана лише тими представниками народу, які міцно з нею пов'язані. Ідейним ядром напряду стало поняття «ґрунт», що означає той духовно-моральний шар російського життя, на основі якого мислилося можливим з'єднання вченості та народної моральності, культури й народності,

інтелігенції й народу.

Отже, концепт «грунт» містить кілька найважливіших складників: народ, релігію й землю. У російській картині світу, за Ф. Достоевським, Буття розбите на три рівні: «середовище», що зберегло софійну структурність, «грунт» і сама Софія – «земля» [229, с. 135]. Тобто кристалізуються й розгортають себе три напрями: «середовище» (світ механічної причинності) – «грунт» (органіка народного духу) – «земля» (вища реальність справжньої свободи) [там само, с. 91]. Однак те, що вище назване софійністю ґрунту, можна також пов'язати з іншою важливою темою – освяченням життя й землі. Російська земля всуціль свята, тому що її *«Цар Небесний сходяв, благословляючи»* [там само, с. 12].

Богослов'я Росії, сходячи до образу Матері Сирої Землі, на різних етапах свого історичного буття втілювалося в різноманітні форми «острова порятунку». Це виходило від однієї з моделей Землі, яка покоїться на воді, простягнута силою Бога Всевишнього. У цьому земноводному образі глибинною стихією є вода, над якою надбудовується твердь Російської Землі. Такий варіант шляху російської людини, від води до земної твердині, був однією з іпостасей його дороги до духовно-релігійної освіти.

Тісний символічний зв'язок образів Матері-землі й Богородиці був первинним для російського православ'я, але одночасно давав підстави його представникам говорити про двоєвірство російської людини. Так на Русі сталося злиття ідеї Божественного материнства з елементами древньої релігії землі, унаслідок чого сталося поглиблення сенсу богородичного догмата.

В апокрифах давньоруської літератури тривав розвиток образу Богоматері з огляду на дивовижний порятунок російського народу від завойовників. До неї обертали свій слух російські князі для сповіщення про результат битви. Лише в одному рядку образом загубленої в полях російської матері, поєднаної з образом Богородиці й самої Росії, була передана в О. Блока основа свідомості російської людини: «А ты все та ж, моя страна, в красе заплаканной и древней <...>» [90, с. 118]. Із надзвичайно

важливим для російської віри шануванням Божої Матері Ф. Достоєвський також пов'язував справедливе висловлювання С. Франка, який зазначив, що шанування як святині Матері-землі є характерним елементом російської народної релігійності. Про це досить красиво й образно писав І. Ільїн: «... Батьківщина не є те місце на землі, де я народився, з'явився на світ від батька і матері або де я звик жити; а те духовне місце, де я народився духом і звідки я виходжу в моїй життєвій творчості. І якщо я вважаю своєю батьківщиною Росію, то це означає, що я по-російськи люблю, споглядаю й думаю, по-російськи співаю й говорю; що я вірю в сили російського народу й приймаю його історичну долю своїм інтелектом і своєю волею. Його дух – мій дух; його доля – моя доля; його страждання – моє горе; його розквіт – моя радість. Я не обирав його, бо він сам народив мене з надр своїх. Однак, будучи народженим ним, я обрав його й прийняв його до найбільшої глибини мого серця. І тому я вірний йому; і вірний саме йому – у всіх становищах, труднощах і небезпеках життя» [264, с. 197].

М. Бердяєв зазначав, що «пейзаж російської душі відповідає пейзажу російської землі» [76, с. 212]. Саме тому не виявилось жодного по-справжньому великого художника, який би пройшов повз це питання. Наповнені глибокою лірикою картини були віднайдені у творчості цілої плеяди творців російського мистецтва, які піднесли знамено справжню народність й національну своєрідність, наситивши тим самим глибоким людським почуттям поетичні образи рідної землі. Якщо художник є справжнім сином своєї землі, то у створених ним самим образах тонко відчувається національний характер, і вони близькі до народної творчості. Дотримуючись цього, творці російської творчої думки розробляють один із національних варіантів історичної картини, де в основі художнього образу лежить не сам історичний факт, а поетичне переосмислення. У своїх творах вони яскраво виражають національні ідеали й характерний для російської людини національний характер. Досить часто виявляється монументальний і водночас поетичний образ Батьківщини, де виразно передані простори рідних полів, умитих

літнім дощем, і неосяжний простір російської далечині.

Російська людина завжди розуміла, що її земля – усе рідне й Богом дане, а отже, «своє». М. Бердяєв підкреслював таку особливість національної російської свідомості, як «містика землі», свого роду національно-природний колорит російського народу. «У росіян, – писав він, – інше почуття землі <...> Росіянам чужа містика раси та крові, але дуже близька містика землі» [76, с. 505]. Шанування ж росіянами Матері-землі, із погляду Л. Лебедева, не є наївністю, а показником високого рівня розвитку релігійної свідомості й нерозривності зі своїми коренями. Саме тому й зберігся в російській мові вислів «*во своя си*» – до себе додому, у свої межі, на Батьківщину, оскільки споконвіку не подобалася росіянину чужина. Де б він не був, але «*на чужой сторонушке рад своей воронушке*» [76, с. 27].

Перед наступним аналізом вокально-хорових жанрів творчості Г. Свиридова звернемо увагу на принцип *метациклу*, за яким твори об'єднані ідеєю духовного пошуку, про яку сам композитор висловився так: «У моїй музиці відбилися шукання російської душі» [579, с. 23]. Справді, твори композитора пов'язані єдиною сюжетною лінією, якою розкривається авторське бачення історичних процесів Росії ХХ століття<sup>29</sup>. Будучи справжнім сином своєї землі, у створених образах Г. Свиридов відобразив національний характер; вони близькі до народної творчості. Композитор «розробив» один із варіантів національної картини світу, де в основу художніх образів покладено не самі історичні факти, а їх поетичне переосмислення. Поетичний реалізм – одне з визначень стилю художника, що позначився, зокрема, в кантаті «Курські пісні». Головне, що почерпнув

---

<sup>29</sup> Лучкина М. М. Миф о России в музыке Свиридова: Революционный метатекст // Музыкальная жизнь. – 2011. – №10. Автор розглядає всі твори Георгія Васильовича як єдине ціле й визначає їх як «містичний гімн про Росію». Приводом для цього служить певний «сюжет», який М. Лучкіна вбачає у творчості композитора. Під цим «сюжетом» мається на увазі віддзеркалення Свиридовим у своїй музиці історичних подій ХХ століття, де центральними подіями стають революція 1917 року і громадянська війна. Так із творів Г. Свиридова М. Лучкіна вибудовує таку «сюжетну лінію»: *світ селянської Русі, витоки народного бунту* – «Курські пісні», сл. народні (1964), «Дерев'яна Русь», сл. С. Єсеніна (1964), «Весняна кантата», сл. М. Некрасова (1972); *революція і громадянська війна* – «Поема пам'яті Сергія Єсеніна» (1955-1956), «Патетична ораторія», сл. В. Маяковського (1957-1959), «Світлий гість», сл. С. Єсеніна (1962-1990-і); *спроба побудови нового революційного світу, земного раю* – «Патетична ораторія», «Світлий гість»; *духовний шлях і перетворення Русі* – «Русь, що відчалала», сл. С. Єсеніна (1977), «Петербург», сл. О. Блока (1995).

він у фольклорі – це не тільки закономірності мелодико-ритмічної організації, а саме принцип *поетизації* життя<sup>30</sup>.

Г. Свиридов неодноразово підкреслював сакральний сенс мистецтва: «Мистецтво – не *лише* мистецтво. Воно є частиною релігійної (духовної) свідомості Народу. Коли мистецтво перестає бути цією свідомістю, воно стає «естетичною» розвагою. Люди, яким не близька ця духовна свідомість народу, не розуміють суті мистецтва, його *сакраментального сенсу*»; композитор убачав основи високого мистецтва у фольклорних вірцях: «... вище мистецтво – це *національне мистецтво*. І в ньому є, до всього іншого, зрозумілого всім, іще *головне, глибинне, ґрунтове*» [579, с. 196-197]<sup>31</sup>.

Народ, який «своє національне доводить до вищих меж розвитку», тим самим служить і всесвітній цивілізації, бо цивілізація, культура – уся складна система релігійних, державних, особистісно моральних, філософських і художніх ідей – «виробляється всім життям нації», її незліченними поколіннями, стає надбанням не лише держави, а «належить усьому світу» [358, с. 179]. Найважливіше завдання суспільства – зберегти все найкраще й найцінніше у вітчизняній культурі, але передусім *своєрідність* – те, що «має бути найдорожчим!» [там само].

У своїй творчості Г. Свиридов виражав символіку російської землі та її людини всебічно, вичерпно, у всьому обсязі її душевного й духовного складу, що охоплює найбільш, здавалося б, несумісне: нестримну пристрасність – і «верховну тверезість розуму» (Гоголь); безбережну широту – і щонайтоншу витонченість; нестримність – і споглядальність, «розгул молодецький» – і «сердечну тугу» (Пушкін); спокій – і волю; земну міцність – і духовну жагу; гордість – і тихе впокорювання; простодушність – і тисячолітню мудрість. Жодна з зазначених якостей не домінує, усе злите в єдиний, цілісний, гармонійно влаштований світ.

---

<sup>30</sup> Творчий акт у фольклорній традиції – це рух від побутового до піднесеного, ідеального. Це закладено у мріях народу, в описі ним найбільш буденних подій життя.

<sup>31</sup> Про духовні зв'язки в російському мистецтві див. праці автора [16;17;20;144].



У своїй творчості Г. Свиридов відбив Росію як цілісну художню ідею. Першими її відкрили М. Глінка й О. Пушкін: «... обоє вони стояли біля колиски того могутнього художнього руху, який іменується російською класикою і який не перестає й сьогодні вражати нашу уяву», – писав композитор [579, с. 294]. Глінка сформулював наріжний принцип народного мистецтва: «Створює музику народ, а ми, художники, тільки її аранжуємо»; «... сенс слів Глинки, – уточнив Г. Свиридов, – набагато глибший. Він означає, що композитор повинен передусім чути народ, бути виразником того сокровенного, про що співає народ у своїх піснях, тобто виразником *народної свідомості*. <...> ці слова *глибоко символічні*. Вони перегукуються зі словами О.С. Пушкіна: «Любовь и тайная свобода / Внушали сердцу гимн простой / И неподкупный голос мой / Был эхом русского народа»» (курсив мій – О.А.)<sup>32</sup> [579, с. 80].

А. Сохор зазначав, що «спадкоємність відносно великих класиків російської музики – це свідомо обрана композитором творча позиція, що впливає з його твердого переконання в життєвості лише того мистецтва, яким не відкидається цінностей минулого, а наслідується і примножується мудрість, накопичена у віках» [629, с. 22]. І справді, у дні святкування 60-річчя Д. Шостаковича Свиридов написав про свого вчителя так: «... він [Шостакович] продовжує велику традиційну справу, яку робили всі справжні художники в усі часи, спираючись на досвід своїх попередників, але будучи притому явищем новим, неповторним і глибоко своєрідним»<sup>33</sup>. Нині ці слова ми можемо з повним правом сприйняти як кредо композитора, як сенс його власної художньої діяльності.

У «Записах» Г. Свиридов розмірковував про моральне багатство народу, гідного гордості; про те, що Росія вже тисячу років зберігає «найвищі релігійні істини», що вона «дала світу велику літературу, музику, живопис, театр, <...> геніальну філософську думку, що безпосередньо вийшла

---

<sup>32</sup> Наведені вірші композитор цитує у своїх щоденникових записах.

<sup>33</sup> Свиридов Г. О Шостаковиче // Советская музыка. – 1966. – № 9. – С. 7.

з Євангельського віровчення» [579, с. 40]. За І. Ільїним, національне почуття не лише не суперечить християнству, а й здобуває від нього свій вищий сенс й основу, бо воно створює єднання людей в *дусі й любові* та прикріплює серця до вищого на землі – до дарів *Святого Духа*, що дарувалися кожному народу і по-своєму втілюються кожним із них в історії й у культурній творчості. Ось чому християнська культура розвинена на землі саме як національна культура, і націоналізм треба не засуджувати, а радісно творчо сприймати. У кожного народу є *інстинкт*, даний йому від природи (а це означає – і від Бога), і *дари Духа*, що вливаються в нього від Творця. У кожного народу інстинкт і дух живуть *по-своєму* й утворюють дорогоцінну своєрідність. Так кожен народ по-своєму лінується, працює, господарює й відпочиває; по-своєму горює, плаче та зневіряється, по-своєму усміхається, сміється й радіє; по-своєму ходить і танцює, по-своєму співає та творить музику; по-своєму говорить, декламує, говорить дотепно й ораторствує; по-своєму спостерігає, споглядає та творить живопис; по-своєму досліджує, пізнає, міркує й доводить; по-своєму злидарює, благодіє й виявляє гостинність; по-своєму зводить будинки та храми; по-своєму молиться й героїствує; по-своєму організовується» [264, с. 78].

У кожного народу інше різняться почуття права та справедливості; інший характер, дисципліна; уявлення про моральний ідеал; політична мрія; державний інстинкт. Словом, у кожного народу особливий душевний устрій і духовно-творчий акт. І в кожного народу особлива, національно зароджена, національно виношена й національно вистраждана культура [267, с. 328]. Осягаючи ендогенну природу фольклору, композитор узагальнив закладені в ньому життєві й ментальні процеси, творчу й життєву енергію вічності, його універсальні зв'язки з усіма явищами життєвого світу людини.

У своїй творчості композитор продемонстрував глибоке осмислення російської усної народної традиції. Філософське, естетичне й музичне осмислення прямих функціональних значень фольклорного тексту веде до переосмислення символіки обряду, міфологічного світосприйняття.

У музичній мові композитор не прагнув стилізації, точного етнографічного відтворення. Наприклад, немає цитування й нарочитої стилізації вірменської музики в поемі «Країна батьків» (як і пізніше – немає цитат із англійської музики в «Піснях на вірші Роберта Бернса»). Однак у ній є і національний дух, і самобутній колорит країни, і її поета. Якщо елемент стилізації й виявляється (характерні повтори інтонацій, мелізми, легкі глісандо голосу), то лише як прийом особливої виразності (наприклад, відтворення пісні гусана). Отже, Г. Свиридов зміг проникнути в глибинний пласт іншої культури, обминувши стадію наслідування зовнішніх атрибутів національного стилю.

У композитора *національне* часто асоціюється з сільським – селянським. «Край ти мій покинутий» (перша частина «Поєми пам'яті Сергія Єсеніна») становить сумний, сумовитий у своїй застиглоті пейзаж розореного села. Це Русь, яку з болем оспівував у своїй творчості С. Єсенін. Віра, надія містяться в особливому соціальному напруженні твору: *«Русь не шелохнётся, Русь как убитая, но загорится в ней искра сокрытая»*. У триптиху «Гімни Батьківщині» на вірші Ф. Сологуба щира, із відтінком щемкого смутку любов до Батьківщини представлена в трьох іпостасях: головна тема першого гімну – вічність, другого – потужність і сила, третього – безсмертна печаль.

Існує глибокий метафізичний зв'язок долі Г.В. Свиридова з Росією. Розуміння його музики, його самого як особистості, нарешті, як явища, має безпосереднє ставлення до суті й долі землі, що породила його, нації й культури. «Народна пісня та стара духовна музика – ось те, що лежить у фундаменті нашої культури», – писав композитор [579, с. 197]. Музика Г. Свиридова «говорить» по-російськи, сучасною росіянинові музичною мовою. Його мова – гранично ясна, вільна від надмірностей, відкрита для розуміння, звернена до відкритих сердець. У передмові до книги «Музика як доля» О. Білоненко сказав про композитора словами О. Блока – «потонув у народній душі» [579, с. 5].

Національно-духовні інтенції світогляду Г.В. Свиридова визначають сучасну парадигму вивчення його творчості. «Я хочу створити міф: Росія», – писав композитор [579, с. 29]<sup>34</sup>. У його творчості її художні образи набули висоти музичних символів. Символічними, із нашого погляду, є слова Г. Свиридова, обрані як епіграф до книзі «Музика як доля»: «Для мене Росія – країна простору, країна пісні, країна печалі, країна мінору, країна Христа» [579].

Для підтвердження вищезазначеного звернімося до найбільш яскравих прикладів вокально-хорової творчості Г. Свиридова.

**«Весняна кантата» (на вірші М. Некрасова)** – цей твір можна трактувати як панораму російської картини світу, що ввібрала в себе найяскравіші уявлення про Русь. У першій частині захоплення весняним пейзажем рідної землі. Рефреном є основний образ – синергія природи й людської душі: *«Хорошо, светло в мире Божиим, – хорошо, светло, ярко»* (текст духовного вірша лягає на музичну псалмодію). Друга частина написана в жанрі весільної пісні та є гімном красі національного характеру. Весільний гімн тут не лише ще одна грань у широкій панорамі Русі, а й символ Батьківщини. «Любовні слова пісні звучать символічно; <...> це типове для російської поезії уособлення: Росія – мати, сестра, дружина, наречена» [409, с. 162-163]. Вінчає кантату народне прославляння «Матінка-Русь» епічно величавого характеру. Багатогранність образу досягається завдяки полярним зіставленням – «Ти і убога, ти і щедра, ти і могутня, ти і безсила, Матінко-Русь».

У вокально-хоровій творчості Г. Свиридова спостерігається тенденція до «пророцтва» історії в особистій долі (людини, Поета). «Патетична ораторія» є тому підтвердженням. Композитор усвідомлював, що «кожен народ торує свій історичний шлях за високим велінням долі» [579, с. 38].

Спорідненим «національній картині світу» є поняття «національна

---

<sup>34</sup> Національну суть творів Г. Свиридова, епічну спрямованість його творчості ґрунтовно досліджує Т. Масловська [407-409].

модель світобачення» – «Космо-Психо-Логос», запропоноване Г. Гачевим. Основні його постулати: «тип місцевої культури, характер людини й національний розум перебувають у взаємній відповідності й доповнюваності»; «природа як сенс і мова» [176, с. 6]. Праця й культура, уважає Г. Гачев, в історії заповнюють те, що не дано країні від природи. Космософія досліджує мудрість природи: ті ідеї й цілі, на які вона наводить свій народ. Як посередницьку «метамову» між Матерією й Духом дослідник застосовує древню натурфілософську мову *чотирьох стихій*: «земля», «вода», «повітря», «вогонь».

Розглянемо основні положення концепції Г. Гачева, якими розкриваються поняття «національна модель світобачення»:

- зусиллями розумового й образного мислення народжується «мислеобраз»;
- «в оркестрі світової культури кожна національна цілісність дорога всім іншим і своїм унікальним тембром, і гармонією з усіма»;
- «кожен народ бачить Єдине влаштування Буття (інтернаціональне) в особливій проекції, яку я називаю “національним образом світу”; це варіант інваріанта (єдиної світової цивілізації, єдиного історичного процесу)»;
- «будь-яка національна цілісність є Космо-Психо-Логос, тобто єдність національної природи, складу психіки й мислення»;
- «природа кожної країни є текст, (вона – *О.А.*) наповнена сенсами, прихованими в Матерії. Народ = чоловік При/батьківщини (Природи + Батьківщини). У поцесі праці за час історії він (народ – *О.А.*) розгадує заклик і заповіт Природи та створює Культуру, що є чадородійством їхнього сімейного життя»;
- «Природа й Культура перебувають у діалозі: і в тотожності, і в доповнюваності; Суспільство та Історія покликані заповнити те, чого не було даровано країні від природи. Із цієї точки зору національне – і позаду, і попереду»;

- національне (як і етнос, і мова) схильне до соціальної, класової диференціації [176, с. 11].

На підставі аналізу національної образності музики Г. Свиридова можемо розглянути крізь неї всю товщу російської культури. «Національне самопізнання, – пише Г. Гачев, – невіддільне від роботи пізнання інших народів. Своя мірка зменшується, бачиться вже не як загальна, а особлива (виділене мною – *О.А.*)» [176, с. 12]. У зв'язку із цим виникає проблема національної логіки, де цілісність національного Всесвіту проступає в кожній деталі: «національна цілісність як особлива система взаємин елементів» [там само]. Образ, як такий, спроможний пов'язувати різнорідне, виявляється при цьому адекватною гносеологічною формою для пізнання національної цілісності. Філософ підкреслює, що дослідник національної цілісності «повинен зняти з себе строго логічне закляття й заборони – і дозволити собі самому вдаватися до образного мислення» [там само, с. 15].

Міркуючи про цілісність Росії, Г. Гачев зазначає, що вона складається під час історичного діалогу (чи полілогу) сил, що в ній задіяні: «Матір – сиру землю (такий тут тип материнськи жіночого начала) має на арені свого тіла, протяжного в Часі та Просторі, поєдинок двох головних сил, які її люблять: Народ – СВІТЕР (Світло + Вітер – неологізм Г. Гачева – *О.А.*), навіжений молодецький коханий, дух Сходу; і Кесар – Держава, лад, порядок, форма». Між ними, за твердженням філософа, і розташована душа (Психея) російської жінки [176, с. 15]. Ставлячи питання про те, що є найстабільнішим у національній цілісності (Етнос? Мова? Психіка? Звичаї?), учений дає відповідь: «Усе зазнає змін. Головне ж, що постійно живить і розширено відтворюють національну цілісність, – це природа, де твориться історія цього народу. Вона – *Природина* йому. Народ їй і син, і чоловік (як Уран – Небо для Геї – Землі). Народ і країна *присуці* один одному, складають «плоть єдину», між ними взаємна однозначна відповідність. Природа – це не «географічне середовище». Це – Матір (*я*)» [там само, с. 16]. Так Г. Гачев визначає вирішальний вузол проблем: співвідношення в національному –

природи, народу, історії, культури. «Культура є приладнання – людини, народу, усього створеного ними <...> до того варіанта природи, який йому даний <...>». «Народ – згори, як і небо. У ньому духовність. У міфологіях Небо – Батько, Народ – Син, Природа – Мати. Речі та твори культури, – уважає філософ, – усі читаються (підкреслене мною – О.А.)» [там само, с. 18].

### **Традиції російської класичної культури**

Як художник надзвичайно відданий традиціям вітчизняної культури, Г.В. Свиридов відобразив у своїй творчості, у своєму світогляді неповторне пушкінське начало. Пушкінська філософія життя відбилась у творчості композитора, створивши особливе енергетичне духовне «поле». Іще І. Ільїн зазначав: «Пушкін є початком *очевидності й радості* в російській історії. У ньому російський дух уперше усвідомив й осягнув себе, явивши себе – і своїм, і чужим духовним очам; тут він уперше утвердив своє єство, свою будову та своє покликання; тут він віднайшов свій шлях до самовизначення й самопросвітлення. Тут російське древнє язичництво (міф) і російська світська культура (поезія) зустрілися з благодатним диханням російського Православ'я (молитва) і навчилися в нього тверезінню й мудрості. Пушкін не почерпнув очевидності у вірі, але *прийшов до віри через очевидність натхненного споглядання*. І древнє освятилося; і світське примудрилося. І російський дух пізнав *радість зцілення й радість цілісності*. І російський пророк зробив свою велику справу» [267, с. 68].

Із огляду «*рятівної традиції Пушкіна*» І. Ільїн навчав: «Що перебуває в ній, те до блага Росії; що не вміщується в ній, те – спокуса й небезпека, адже *Пушкін навчав Росію бачити Бога й цим баченням стверджувати та зміцнювати свої сокровенні, від Господа дані національно-духовні сили*. Із його вуст пролунав і був проспіваний Богові від імені Росії гімн радості крізь усі страждання, гімн очевидності крізь усі лякливі земні страхи, гімн перемоги над хаосом. Уперше від імені Росії й до Росії була промовлена ця чиста й могутня “Осанна”, осанна щирого, російським Православ'ям вигодуваного мироприйняття й Богоблагословіння, осанна поета та пророка,

мудреця й дитини, про яку мріяли Геракліт, Шиллер і Достоевський» [271, с. 69]. Пушкін – «радісний і дивний співець, виконавець нашого духовного акту, основоположник російського слова й російського характеру», «сонячний центр нашої історії»; «мати такого поета й пророка – означає мати згори велику милість і велике обіцяння» [там само].

Композитор, судячи зі щоденникових записів, завжди любив поезію О. Пушкіна, сам образ поета йому був близький: Г. Свиридов звертався до Пушкіна в різні періоди своєї творчості: і на зорі – «Шість романсів на вірші Пушкіна», завершені 1935 року, поклали початок професійній творчій діяльності Г. Свиридова (а 1936 року його прийняли в члени Союзу радянських композиторів); і в зрілий період – романс «Ворон до ворона летить» (1958), концерт для хору «Пушкінський вінок» (1978). Останній – приклад синтезу російського хорового концерту з елементами як великих епічних жанрів, так і камерно-ліричних мініатюр. «Пушкінський вінок» – це не лише музичне підношення пушкінської поезії, а й «лавровий вінок» поетові.

Підкреслюючи органічний зв'язок (розуміння) О. Пушкіна з Батьківщиною (Батьківщини), А. Платонов відзначає свого роду «залежність самого обдаровання поета від життя Росії»<sup>35</sup>. Влучне зауваження допомагає зрозуміти глибинний зв'язок Свиридова з Росією, його органічне почуття рідної землі, його подвижницьку місію служіння.

Визначаючи особистість О. Пушкіна як символ багатофазного культурного циклу, Н. Бекетова підкреслює «формульовану для російської культури роль духовного досвіду поета, на жертвовному шляху *особистого перетерпіння* того, хто відтворив російське літературне слово в первозданній ясності та глибині його святоотечеських сенсів» [63, с. 107]. Слово Пушкіна «стає так духовно впорядкованим, прозорим, що в ньому просвічує Логос, а не буква Писання <...> Це стиль тривалого одкровення Святого Духа, про що говорив Григорій Богослов і до чого повернулася російська релігійна філософія нашого століття <...> Це мова православного самопізнання, вона

<sup>35</sup> Цит. за: Крамов И. В поисках сущности // Новый мир. – 1969. – № 8. – С. 241.



підпорядкована строгій духовній і художній дисципліні, у ній стикаються Церква й література» [317, с. 28-29].

Явище Пушкіна подібне до Благої Вісті Преображення російського життя й культури<sup>36</sup>. Із Пушкіним «російське самопочуття прокинулося, і почалася епоха російської національної самосвідомості» [63, с. 106]. Опері М. Глинки проголосили Божественну цілісність життя за царя, за Бога, за Вітчизну. За влучним висловлюванням Н. Бекетової, «... разом із Пушкіним і поряд з ним російська музика вирішувала велике історичне завдання, звершуючи національний творчий акт класичної повноти та зрілості, яким він міг стати тільки в органічному поєднанні світського та християнського» [там само]. Із Пушкіним російська музика відкрила собі «доступ до світської цивілізації й культури» і привнесла *«релігійно-православний дух, Іоанівський дух любові та свободи в <...> світську національну самосвідомість»*<sup>37</sup>. Подібно до С. Франка, який закликав вивчати повноваге пушкінське слово та його символічні сенси як «найбільш багате й адекватне вираження російської духовності» [698, с. 273], а також стверджував, що «поетичний дух Пушкіна цілком стоїть під знаком релігійного початку перетворення» [там само, с. 214], ми можемо вивчати символічні сенси музики Г. Свиридова як вираження російської духовності (природне = народне, сонце (сонце Правди) = світло).

Активне освоєння пушкінської спадщини означало для композитора прилучення до *таємниці російського слова як одкровення духовного життя*. Через особистий духовний досвід поета освоювався досвід перетворення російського буття за образом і подобою Божою, згідно з традицією Святих Отців *«жити в якнайглибшій цілісності та щирості божественним змістом – у досконалій формі <...>»* [267, с. 57].

Н. Бекетова зазначає: «Розуміючи будь-яку творчість як *релігійний акт* – певну *самовідверність* цілісної духовної реальності, ми дістаємо доступ

<sup>36</sup> Про концепцію Преображення в російській музиці див. в працях Н. Бекетової [63; 66].

<sup>37</sup> Ильин И. Наши задачи, Париж, М. 1992. – С. 287.

до дослідження архетипу соборної свідомості не лише в духовних, а й у світських жанрах вітчизняної музичної класики», – і пропонує тлумачення концепції Преображення «як факту світської православної культури, від коренів своєї спрямованої на проблему «людини внутрішньої» [63, с. 110]. Типово російська форма релігійної ідеї Преображення, якою поєднується «релігійна обдарованість із простотою, тверезістю, покірливим і любовним благоволінням до всього живого як творіння й образу Божого» [698, с. 263], якою самовиразився пушкінський поетичний геній, є показником релігійної обдарованості російського народу. І тому спроба осмислити історію російської музики як явище національної самосвідомості неможлива без звернення до проблеми її релігійного змісту й тих широких смислових контекстів, що виникають при вивченні особливостей відбиття християнської ідеї у світській музичній культурі<sup>38</sup>.

Розкриттям пушкінської соборної особистості «зсередини ззовні» породжується колосальне охоплення універсуму буття нацією, що пізнає й усвідомлює себе, у шедеврах М. Глинки, О. Бородіна, М. Мусоргського, М. Римського-Корсакова, П. Чайковського, С. Рахманінова. Константне вираження рис соборного мислення характеризується наявністю в більшості з них концепції Преображення, прообразом якої є Боголюдинний подвиг Христа-Спасителя<sup>39</sup>.

Б. Мейлах розробляє поняття «художня картина світу» й визначає його як «відтворене всіма засобами й видами мистецтва цілісне синтетичне уявлення про конкретно-історичну дійсність у межах певних просторово-часових діапазонів (історичних епох, періодів)» [431, с. 21]. У результаті такого «відтворення» виникає можливість побачити загальну картину в динаміці її основних магістральних ліній. Проаналізувавши «національну картину світу» в контексті «художньої картини світу» в єдності логічного

---

<sup>38</sup> Про релігійну обдарованість російського народу й релігійний зміст російського національного самопізнання пише С. Франк [698, с. 213-214].

<sup>39</sup> На це вказує Н. Бекетова [63, с. 111-112] услід за С. Франком, який стверджував, що тема релігійної свідомості Пушкіна «є у певному сенсі проблема російської національної самосвідомості» [698, с. 213].

й історичного, ми простежили дію однієї з закономірностей мистецтва – безперервне порушення все нових і перегляд вічних проблем людства. І навпаки, відтворення «художньої картини світу» в межах «національної картини світу», що відбилась у творчості конкретного композитора, передбачається аналізом на філософському рівні саме загальних ліній розвитку способу його художнього бачення та світосприйняття, еволюції його художнього мислення. Філософським підходом до вирішення цього завдання відкривається шлях системного аналізу творів Г. Свиридова як у синхронії, так і в діахронному аспекті. Суть його в тому, щоб на всіх рівнях аналізу орієнтуватися на визначення місця конкретного музичного твору в художній системі композитора й у єдиній художній картині світу.

Позначимо рівні вивчення : 1) мотивований вибір змісту (поетичного тексту у творах зі словом) твору (чи групи творів), у якому якнайповніше втілились ідеали, прагнення, сприйняття й оцінювання дійсності автора; 2) класифікація споріднених за характером і проблематикою творів із урахуванням своєрідності типологічних властивостей музичної мови композитора в межах певного періоду творчості; і, нарешті, 3) відтворення відносно цілісної «національної картини світу» творчості окремо взятого композитора. Отже, логіка й мета дослідження «національної картини світу» постає в єдності відносно далеких і близьких планів.

### **Свиридов як спадкоємець російської музичної класики**

Г. Свиридов бачив Росію як *ціле*, як *художню ідею* й уважав, що М. І. Глінка першим відкрив її як таку, що саме Глінка, як і Пушкін, «... обидва вони стояли біля колиски того могутнього художнього руху, що йменується російською класикою і який не перестає й сьогодні вражати нашу уяву» [579, с. 294].

Стосовно творчості О. Блока О. Білоненко висловив чудову думку: «Відчуття поступу має далеко не кожен навіть великий художник <...>. Це відчуття мав Г. В. Свиридов <...> Осмислення його спадщини, його впливу на музичний процес, глибинного зв'язку з традиціями нової російської школи

допоможе усвідомити особливості та своєрідність російського музично-історичного процесу» [70, с. 7]. Авторськими концепціями вокально-хорового жанру репрезентуються філософсько-етичні переконання композитора, що виявляються на різних рівнях музичної організації: драматургічному, композиційному, тематичному.

Музика С. Рахманінова стала однією з головних відправних точок для Г. Свиридова в процесі створення вокально-хорових жанрів. Глибинно російські корені творчості С. Рахманінова, паралель «Мусоргський – Рахманінов» у зв'язку з темою національних духовних витоків мистецтва неодноразово відзначалися композитором, який уважав, що вітчизняні класики на чолі з М. Глинкою залишили в спадок не лише свої немеркнучі твори, а й «прекрасну, виразну російську музичну мову – неоцінне багатство» [579, с. 476]. В одному з останніх зошитів 1994 року, підбиваючи підсумок усьому зробленому, композитор визначив свій шлях *уперед* як усвідомлений рух до класики. Він підкреслював, що «все ж наважився (через голови своїх знаменитих попередників) простягнути руку Глинці й Чайковському, Даргомижському, Мусоргському, Бородіну, Корсакову й Рахманінову» [там само, с. 43].

Особистість Г. Свиридова є «символом культурного циклу» (термін Н. Бекетової). Його творчість зумовлена «волею, що творить художні цінності» [50, с. 117], продовжимо від себе – волею православного художника. Висновок дослідниці стосовно С. Рахманінова співзвучний і творчому шляху Г. Свиридова : «... творіння “дожовтневого” Рахманінова є фактом накопичення енергії Преображення й максимальної її реалізації на рубежі епох, що в буквальному розумінні означало Нове життя російського музичного мистецтва, знаменуючи воскресіння одвічних основ національного культового співу в якісно новому синтезі з великоруським багатоголоссям і романтичною традицією» [63, с. 136]. У цьому контексті музичний геній Г. Свиридова – Благая Вість культури ХХ століття.

Г. Свиридов у своїй вокально-хоровій творчості й у світських хорах

«накопичував» енергію перетворення, і вже на новому витку історії, на новому рубежі століть, подібно до С. Рахманінова, відродив у «Піснеспівах і молитвах» (та інших творах на духовну тематику) давньоруську церковну традицію. Думка композитора набуває «перетворювальної» потужності «в ідеї вічного вдосконалення, у сходженні, у спіралі (як символі), а не колі» [50, с. 118].

У записах Г. Свиридова простежується кілька наскрізних тем, особливо значущих для композитора. Серед них – концепт «традиція», «живий, нескінченно змінюваний організм», що оновлюється в процесі розвитку. Своє творче *credo* композитор визначав як «**відродження** традиції, а не *безпосереднє дотримання її*» [579, с. 176]. «... Застигла, мертва традиція – уже не мистецтво <...>», – підкреслював він [там само, с. 382]. У зверненні до традиції Г. Свиридов убачав щось стійке й незмінне, що становить її суть: «... це ядро – суть моральна ідея життя нації, сенс її існування. Воно й породжує художню традицію, бажання нації зберегти себе у вічності за допомогою мистецтва, бо це єдине безсмертне у справах людських» [там само, с. 187].

Сьогодні, на тлі культивування глобалізаційних тенденцій, усе повніше усвідомлюється цінність *національного* виміру загальних культуротвірних процесів. Творчістю Г. Свиридов продемонстрував стилістичну єдність, що вихначається християнсько-православними традиціями. Твори, що декларуються самим композитором як світські, необхідно розглядати як культурно-парадигматично зумовлені духовним генезисом. Г. Свиридов як рефлексивний художник завдяки віддзеркаленню авторського світобачення «вказав на прагнення людини до самопізнання як способу вижити за умов духовної кризи» [15, с. 9]. На цьому шляху категорія «картина світу» є потужним когнітивним інструментом узагальнення специфіки національного мислення, досягнення національної природи культури як цілого.

У перших рядках своєї монографії про М. Глинку Б. Асаф'єв зазначив: «Писати про Глинку досить складно: він по-величному простий і скромний, а тому – складний, коли в нього вдумуєшся» [45, с. 4]. Щось подібне

ми можемо сказати і про музику Г. Свиридова: це – геніальна простота. Творчість композитора – геніальне за простотою та глибиною вираження музичне тлумачення образів і сюжетів, пов'язаних із християнською православною традицією. Велич створених ним християнських образів («Три хори з музики до трагедії О. Толстого “Цар Федір Іоанович”», поема «Русь, що відчалала», кантата «Світлий гість», хоровий цикл «Піснеспіви й молитви») і їх стильова цілісність забезпечується формотвірним *принципом повторності* (точної або варіантної), глибоко вкоріненим у національній пісенній традиції<sup>40</sup>.

Зауважимо, що варіантна повторність спостерігається у внутрішньому вбранні православного храму, де численні варіанти (ізводи) зображень Спасителя, Богородиці, Святих прикрашають купол, апсиди, стіни храму, уводяться в композицію іконостасу. Принцип варіантної повторності сприяє абстрагуванню від різноманіття й конкретики реального світу й виявляє вічну, позачасову сутність духовних образів і явищ, розкриваючи їх надсенса.

На підставі повторності як принципу розвитку в духовній музиці Г. Свиридова сформувалися прийоми роботи з музичним матеріалом – варіантна повторність, остинато. Розгортання форми в усіх трьох хорах із маленької кантати «Сніг іде» здійснюється завдяки цим прийомам тематичного розвитку, запровадженням яких демонструється композиторська майстерність автора (точна повторність, варіантність, варіантне остинато). Варіантність у кантаті «Світлий гість» наявна як на рівні твору в цілому, так і на рівні частин, тем і мікротем, виявляється в характерній для Г. Свиридова концентричній формі з елементами варіантного повтору.

Остинатна повторність – найбільш ранній спосіб організації музичної думки завдяки своїй здатності забезпечувати єдність художнього образу. Простір і час, із погляду А. Гуревича, складають «концепційний і чуттєвий

---

<sup>40</sup> Про варіантність як творчий принцип, а також у системі музичного мислення композитора див. наукові праці автора [141; 142].

інвентар культури»<sup>41</sup>. Як елементи картини світу, властивої світосприйняттю тієї або тієї епохи, ці категорії є найважливішими творчими константами, дослідження яких має величезне значення для вивчення художньої творчості й людського мислення загалом [252, с. 25]. Мелодія народжує в сприйнятті образ пластичної лінії, «траєкторією виразного, осмисленого руху» (із погляду Є. Назайкінського [458, с. 221]), будучи тим самим категорією музичного часу-простору.

У вертикальному просторі храму звук відбивається від купола, завдяки цьому створюється враження звуку, що ллється згори, а це дорівнює світлу, що ллється з неба. Світло, що йде від Бога, наділене всіма чарами кольору (вітражі храму) асоціюється зі співзвуччям різних варіантів одного мелодичного контуру. Мелодико-ритмічне виділення верхнього голосу стає провідним для сприйняття. Інші голоси, подібні до верхніх (й один до одного), сприймаються як тіні, що відкидаються об'єктом (за принципом способу освітлення за допомогою кількох джерел світла). «Поліфонія пластів» у хоровій партитурі творів Г. Свиридова (й у вокально-симфонічних полотнах, і в камерних жанрах) прирівнюється до існування паралельних просторів.

У Г. Свиридова добір засобів виразності визначається девізом: «Усе стійко!». Стійка мелодія (одноладова або пентатонічна), стійка гармонія («коливання» у межах одного ладу, додаткові тони, поліфункціональність, тимчасові зіставлення або відхилення при переважанні тональної основи). Діатонічні мелодії й гармонічні послідовності, суворо витримані в одній тональності, або яскраво забарвлена пентатоніка представлені, наприклад, у вокальному циклі на слова С. Єсеніна «Дерев'яна Русь».

Типом поліфонічного розвитку – лінарним, передбачається наскрізне просування варіантно оновлюваного музичного матеріалу, що найчастіше застосовується композитором. Мотивна інтонаційність у вокально-хорових жанрах музики Г. Свиридова є джерелом формоутворення, зародження й наростання логічних ліній, розгортання композиційного цілого.

---

<sup>41</sup> Гуревич А. Категории средневековой культуры. – М.: Наука, 1972. – С. 27.

Г. Свиридов віродив такі жанри, властиві в минулому духовній музиці, як літургійний спів, дійство, беручи не стільки їх конкретний, історично зумовлений зміст, скільки функцію. Його хори й вокально-симфонічні твори у своїй соборній функції об'єднують і виконавців, і слухачів загальним високим почуттям, однією ідеєю, однією думкою, одним спрямуванням до ідеалу. Воднораз відтворюються й інші жанрові особливості: цілісність образу, усеєдність, епічна монолітність (чоловічий хор на 12 голосів «Душа сумує про небеса» на слова С. Єсеніна).

Роль обряду в хорових циклічних творах Г. Свиридова посилюється до рівня характерної особливості драматургії: весільні пісні в центрі «Весняної кантати» й «Курських пісень», купальська ніч (№№ 5-6) у центрі «Поєми пам'яті Сергія Єсеніна», ритуальні любовні переклички в «Ладозі», пир (один із головних сюжетних мотивів епосу) у центрі хорового концерту «Пушкінський вінок». У цьому вбачаються непорушні засади національної культури, що в конкретних своїх виявленнях виконують знакову функцію.

**Висновки.** Національна картина світу, відбита в хоровій творчості композитора, володіє не лише зовнішньою інтонаційною явленістю, а й глибинною системою художніх знаків і символів внутрішнього духовного світу. Звідси виникає інтерес до філософських коренів національної картини світу, що склалась у творчості Г. Свиридова. Якщо наслідувати тезу, що надзавданням художньої творчості є відтворення та збереження в історичній пам'яті людства панівної в суспільній свідомості епохи «картини світу», то можна стверджувати, що в музиці композитора вона віднайшла свою максимальну реалізацію.



## РОЗДІЛ 4

### СЛОВО-ЛОГОС ЯК ЦІННІСНО-СМИСЛОВА ДОМІНАНТА ТВОРІВ Г. СВИРИДОВА

*... Слово, логос є однією з найбільших ідей  
Християнського Світобачення  
Г.В. Свиридов [579, с. 79].*

У багатьох великих композиторів була потужна творча ідея, якій вони були вірні впродовж усього свого життя. Така ідея була й у Г. Свиридова. Зародилася вона зі своєрідного словоцентризму, характерного для творчих переконань композитора. В одному з зошитів «Різних записів» можна віднайти такі слова: «... Я <...> упереджений до слова (!!!) як до начала начал, сокровенної суті життя та світу» [579, с. 58]. Тут прихована глибока таємниця, бо слово, загалом, спочатку нерозривно пов'язане з творчим актом Усесвіту. У своїх композиціях Г. Свиридов закликав чітко усвідомити: «Для краси у творчості необхідна закінченість: де краса, там є межі, є цілісність» [579, с. 204].

Проблема синтезу Слова й Музики як шляху до досягнення Істини була центральною у творчості Г. Свиридова: «... завдання композитора зовсім не в тому, щоб приписати мелодію, ноти до слів поета. Тут має бути створене органічне поєднання слова з музикою [579, с. 81] <...> У міру своїх сил художник покликаний служити розкриттю Істини Світу. У синтезі Музики і Слова може полягати ця Істина» [там само, с. 548]. Той факт, що слова «Істина», «Музика», «Слово» написані композитором із великої літери, є актом його особливого ставлення до цих понять і до слова зокрема. Для нього слово – синкретична одиниця, якою можливо виразити онтологічну суть творчості й сенс життя. «Будь-яке висловлення, будь-яке слово, залучене до Логосу, не є брехнею, є істиною. Слова закладені в таємничій істоті світу, слова – онтологічні. Реальний сенс слів відновлюється від поєднання зі Словом-Логосом» [82, с. 96].

Слово для композитора – центр музичного Всесвіту – Логос твору. Г. Свиридов звертався до великої російської поезії – до віршів О. Пушкіна, М. Лермонтова, М. Некрасова, О. Блока, С. Єсеніна, В. Маяковського, Б. Пастернака, О. Твардовського, М. Рубцова та інших поетів Росії XIX – XX століть. Проте композитор черпав натхнення й у поетичних джерелах інших національних культур: Британії (У. Шекспір, Р. Бернс, А. Каннінгем), Франції (П. Беранже, В. Гюго), Німеччини (Г. Гейне, Г. Бюхнер), Фінляндії (Л. Онерва), класичного Китаю (Бо Цзюйі, Ван Вій та ін.), Вірменії (А. Ісаакян), древньої Іудеї (псалми Давида).

Слово для Свиридова – криниця національної самобутньої духовності народу. Композитор відчував і розумів значення слова і як музикант, і як письменник, і як філософ<sup>42</sup>. Відчуття слова, його форми та значення позначилось у створеній ним музиці, а публікація записів, щоденників композитора відкрила нам його як мислителя. Зізнання І. Буніна стосовно своєї творчості співзвучне Г. Свиридову. Письменник зауважував про своє прагнення зберегти «щось незвичайно просте й у той же час незвичайно складне, те глибоке, дивне, невимовне, що є в житті й у мені самому, і про що ніколи не пишуть як слід у книгах»<sup>43</sup>. Музика в поєднанні з поезією як збереження життя – ця теза змусила Г. Свиридова більш уважно ставитися до слова як вираження примхливих вигинів поетичної думки. Пильна увага до подробиць, щонайменших нюансів віршованої мови переводиться композитором на інтонацію мелодичну, нею визначається мінливий малюнок ритму й фактури. При цьому музична фраза чітко йде за словом, миттєво розкриваючи сказане й несказане, текст і підтекст, «договорює» втаєні смисли. Віршована основа для композитора – трамплін для того, щоб музика, розпрямивши крила, злетіла в інші височини поетичної правди та стала відтворенням життєвих процесів. Немов із серцевини буття композитор

---

<sup>42</sup> Композитор читав щоденники О. Блока, П. Чайковського, листи М. Мусоргського. Філософські праці В. Розанова йому були близькі по духу (про це пише О. Білоненко в передмові до книги «Музика як доля» [579]).

<sup>43</sup> Бунин И. Избранные сочинения: в бтт., Т. 4 – М.: Искусство, 1998. – С. 10.

діставав і формував мінливу, глибоку за змістом музичну мову своїх вокально-хорових творів.

«У свиридовській музиці велику роль відіграє образотворчий елемент. Композитор не любив мислити абстрактними звуковими формулами, у творчості він ішов від поетичного слова або від зримого образу. Сам зізнавався, що не може писати позаобразну музику. У його музиці значне місце посідає пейзаж. У Георгія Васильовича був не лише кольоровий слух, а й особливий дар звукового втілення просторових уявлень, пластичних образів» [67, с. 40-41]. У його творчості сильним є змістовий елемент. У творах багато повітря, відкритого простору. Є й конкретні звукові замальовки, пейзажі, картини: «Наша Північ», «Рибалки на Ладозі», «Петроградське небо мутилося дощем»; ліричні замальовки на сл. Н. Брауна «Зимова канавка» (хорова акварель), «Гробниця Кутузова (урочистий, тихий гімн, у якому оспіваний Казанський собор).

Про синтез музики та слова Г. Свиридов розмірковував так: «... музика – мистецтво несвідомого <...> на своїх хвилях (несвідомого) вона несе Слово й музикою розкривається сокровенне таємне значення цього Слова» [579, с. 69]. У синтезі музики та слова найяскравіше виражається художній сенс твору. Звукозображувальними засобами музичного мистецтва, доносячи до слухача зміст тексту, створюється візуальний ряд, що також працює на максимальне розкриття образу.

У композиціях зі словом необхідно враховувати ознаки, властиві поезії: риму, ритм вірша, його розмір, фонічне оформлення. Через ці особливості суттєво обмежується свобода композитора, ставлячи його в рамки специфіки обраного поетичного тексту. Окрім зовнішніх формально-структурних показників, слід урахувати наявність смислового, фактурного, фонового рівнів інформації.

У творах 40-50-х років ставлення композитора до поетичного першоджерела (маються на увазі окремі вірші, а не метод їх драматургічного об'єднання в цикл) характеризується активним утручанням у поетичний

текст – щедрі скорочення, різноманітні заміни, перестановки строф і цілих розділів. Нерідко композитор послуговувався лише уривками з віршів (поем) або за допомогою таких уривків (дібраних іноді з різних творів) вибудовував єдиний сюжет, створював власний поетико-драматургічний задум, завжди відповідний літературному оригіналу. У 60-і роки, у період роботи над «Петербурзькими піснями», цей метод, за всієї творчої обґрунтованості й доцільності в Г. Свиридова такого творчого процесу, поступається місцем прагненню до повного відтворення поетичного першоджерела. Цей інший метод полягає у застосовуванні вірша цілком, за мінімальних скорочень (епізодичні скорочення, окремі заміни слів, поодинокі репризні повтори).

У творах на слова О. Блока одиничність привнесених змін пояснюється характером музичного (пісенного) мислення поета, композиційними особливостями блоківського «акту перетворення світу на звучання» (Б. Асаф'єв). Через вимогу внутрішньої відповідності вірша власній *звуко-ідеї* у Г. Свиридова виникли очевидні труднощі запровадження нового методу: перебування в багатогранному поетичному різноманітті цілісного еквіваленту своєї ідеї. Це завдання не менш складне, ніж моделювання подібного еквівалента з роз'єднаних поетичних подробиць. І тим вищий результат творчого єднання поета й музиканта-драматурга. Між тим, глибинною співвіднесеністю музики Г. Свиридова з текстом об'єднуються обидва ці методи. Загальний і неподільний для майстра музично-поетичний синтез надзвичайно дослідницьки активний, він усіма гранями, часто прихованими, звернений до віршової дійсності й водночас спрямований на приховане. Проникливість такої музики настільки велика, переконлива, часом до художньої авторитарності вищого порядку, що самі по собі вірші виявляються для нас невіддільними від свиридовської інтонації.

Вокальні твори й хори композитора є його істинним *Щоденником*, якому він довіряв свої сумніви, думки та мрії. Інтонаційна свіжість музичної мови в них поєднується з різноманіттям сюжетних мотивів. Монолог і пристрасне визнання сусідять із колисковою, замальовка побаченого –

із вигаданим персонажем, спогад – із передбаченням суворого майбутнього. Саме у творах, пов'язаних зі словом, відбився світогляд і світовідчуття композитора. Музично-поетичний синтез, здійснений Г. Свиридовим, – явище нове в російській культурі, що вирізняється принциповою новизною й сучасністю. Пов'язуючи музичну логіку з поетичною, він удосконалив досягнення таких різних художників, як М. Мусоргський і М. Римський-Корсаков, Ф. Шуберт і К. Орф.

Музика Г. В. Свиридова натхненна звучанням російського слова та його сенсом, при цьому композитор відчував і розумів значення слова і як музикант, і як *мыслитель*. Поєднання дару композиторського з письменницьким і філософським у Г. Свиридова унікально виражалось.

Поетичне світосприйняття – одна з рис його самобутньої індивідуальності; його витoki криються в близькості до рідної землі, любові до народу, рідної мови. Переважна більшість вокально-хорових творів автора написана на слова російських поетів і прозаїків, тобто рідною йому мовою. При цьому глибинна ґрунтовість сплітається в музиці Г. Свиридова з глибокою мораллю. Композитор зазначав, що «велетні» російської поезії проникливо відчували народне життя, щонайменші коливання народної стихії й «порівнювали з нею биття свого творчого пульсу» [579, с. 61]. У «народній ідеї» російської літератури й мистецтва, що йде від О. Пушкіна, народ – «вищий суддя вчинків людини, утілення стихійного Божого начала». Цією традицією перебдачається «мистецтво натхненне гарячою любов'ю до людей і глибоким співчуттям до людського страждання» [там само].

Музичне мистецтво ХХ століття в синтезі з літературою стало осередком інтелектуальних, філософських і поетичних пошуків справжніх художніх цінностей, високих узагальнювальних ідей, якими розкривається складний душевний світ сучасної людини. «Інтелектуалізація музики – справді жива тенденція нашого століття. Ми схильні спостерігати її справжній розвиток не в “техніцизмі й раціоналізмі”, а в тому піднесенні вокально-симфонічного жанру, що розпочався в сучасній музиці з 1955 року, –

із "Поєми пам'яті Сергія Єсеніна"» [522, с. 52].

При першому погляді на твори Г. Свиридова видається, ніби вони створені напрочуд просто. Звідки ж така сила враження, емоційної дії? Виявляється, у них поєднуються складно поєднувані риси: урівноваженість й узагальненість, із однієї сторони, і *чутливість на кожен нюанс вірша* – із іншої. Це балансування «між» є «нервом» твору, його неповторною своєрідністю. Спілкування зі словом, сюжетом – складна сфера творчості, для якої необхідні допитлива думки й чуйне серце. Це велика традиція, заповідана російськими класиками й насамперед – М. Мусоргським. Г. Свиридова захоплювала перспектива вторинного народження слова в музиці, композитор ставився до тексту так, немов він сам його створював. Цьому сприяли такі чинники: 1) уміння віднайти свою заповітну тему, свій сюжет; 2) спроможність простежити рух цієї або схожої теми у творчості класиків і сучасних авторів; 3) прагнення дізнатися, що написано художниками та критиками; 4) бажання обрати найбільш відповідне, характерне, глибоке; 5) уміння відчувати життєву «плоть» теми.

Композитор віднаходив правдиву, реалістично ґрунтовну інтонацію, позначену яскравою конкретизацією й широким узагальненням. У Г. Свиридова мелодія природна, мовна, народжена з сенсу та звучання слова: виконавець ніби співає й говорить одночасно, музика й слово зливаються воедино. Композитор звернувся до хорової музики порівняно пізно, уже наприкінці 50-х років, в умовно середній період творчості, у зв'язку з поглибленим зануренням у світ єсенінської поезії, у період, коли людина раптом знову переживає враження дитинства, повертаючись до них у закутках душі. Тут усе відіграє свою важливу роль: пам'ять запахів, звуків, швидкоплинних відчуттів, щемлива туга за невідворотно втраченим «дитячим раєм» (В. Набоков). Розплавлені генератором могутнього свиридовського творчого духу, овіяні нестандартністю його художнього мислення, почуття ці раптом вилилися в нечувані досі музичні форми, знаменуючи, по суті, народження цілого стилістичного напрямку, того, який

ми звикли називати свиридовським, за яким, із однієї сторони, цілком розвиваються традиції магістрального шляху російського музичного реалізму, із іншої – не має собі подібного ні в попередній, ні в сучасній їй музичній вітчизняній літературі: уперше жанр хору без супроводу, що до того що перебував на «місцевому» хоровому рівні, возведений за широтою масштабу й художнього узагальнення на один ступінь із симфонічним і музично-драматичним жанрами.

Характерна властивість музики Г. Свиридова – вокальність, що розуміється не лише як уміння писати для голосу та співучості мелодій, а і як ідеальний синтез музичної й мовної інтонації, що допомагає виконавцеві досягати у вимові музики мовної природності.

При всій своїй виразності й самоцінності мелодія в музичному висловлюванні композитора органічно сполучена зі словом, «спаяна» з ним. Мелодійні фрази, зазвичай, точно йдуть за рядком тексту. Але при цьому кожен рядок незвичайно виразний і пластичний із яскравим інтонаційним ядром. В особливості складання мелодійних фраз у ціле, можливо, і криється суть таємниці незбагненого мелодійного дару Г. Свиридова. Наприклад, мелодико-тематична будова першої частини кантати «Сніг іде» на слова Б. Пастернака заснована всього на двох нотах: застигли *фа-дієз* і *ля* зачаровують відчуженістю звучання, у якому кожне слово гранично чітко вимовляється. Речитацією створюється звукозображальний ефект монотонного заціпенілого падіння снігових пластівців. Мінімалізм засобів художньої виразності в цьому творі перебуває в річищі прогресивних тенденцій музичного мистецтва ХХ століття.

Варіантність як техніка письма, маючи у своїй основі вокальну природу інтонування, більш за все пов'язана зі словом, із його інтонаційним вимовлянням (на відміну від варіаційності, яка має інструментальну природу). У другій і третій частинах маленької кантати «Сніг іде» («Душа» і «Ніч») куплетно-варіантна форма представлена в усій своїй різноманітності. Варіантність виявляє себе й на рівні строф, й усередині куплетів, у варіантно-

підголосковому розвитку оркестрової партії й у мелодико-тематичному змісті хору. Як добре впізнавана риса музичного стилю Г. Свиридова, вона виявляється в механізмі конструювання композиційного цілого, визначаючи цілісний спосіб художньо-творчого моделювання світу.

Майже всі твори Г. Свиридова пісенні незалежно від їх жанрової приналежності, особливостей композиції, міри наявності гармонійного й контрапунктичного начал. Можна навіть стверджувати, що пісня для нього – ідеальний спосіб музичного висловлювання; не жанр, не форма (у композиційному сенсі), а свого роду «спосіб життя» музики, образ її існування – найбільш повнокровний і природний. Композитор у своїх записах багато розмірковував про пісню, пісенне начало в музиці: «Моя форма – пісня. Окрема ідея, що міститься в собі» [579, с. 38]. Аналізуючи ці міркування, можна так уявити модель існування пісенного образу «за Свиридовим»: певний музичний сенс (в основі якого лежить *слово*) – стан, почуття, настрої – знаходить вичерпне втілення в наспіві. Ідеальним це втілення стає тоді, коли сенс виражений у максимальній повноті при мінімумі засобів музичної виразності, при «мінімальності» наспіву (останній не повинен містити в собі нічого зайвого, такого, що не належить до сенсу, що стоїть за словом). Саме тоді наспів і стає піснею: наспів виникає разом із сенсом і після його вичерпання закінчується. Отже, пісня у Г. Свиридова – тотожність наспіву й сенсу; музичний еквівалент символу. Яскравими взірцями цього є хори «Душа» і «Ніч» із маленької кантати «Сніг іде» на слова Б. Пастернака. Наспів із хору «Душа» невеликий за обсягом, він кількаразово звучить у хорі без фактичних змін, музичний розвиток розкривається сенсом слів («*Душа моя, печальница о всех в кругу моём. Ты стала усыпальницей замученных живьём*»), створюючи стан сумної печалі. Соло кларнета, заколисувальний монотонний ритм орієнтують слухача на жанр колискової. Автор звертається до своєї душі, веде з нею розмову і наприкінці звертається з проханням – «*и дальше перемалывай всё бывшее со мной, как сорок лет без малого, в погостный перегной*»).



Контрастом є музична семантика хору «Ніч», у якому танцювальний початок, елементи народного награву створюють світлий, примітивно-оптимістичний настрій. Постійне повторення мотиву, заснованого на трихордовому звукоряді, із подальшим його зміщенням на терцію складають мелодико-тематичну будову хору. Дещо механістичний розвиток при мінімумі засобів досягається максимумом виразності. Символічним є повторення двічі завершального рядка тексту, слова якого для композитора мають філософське значення – *«Не спи, не спи, художник, не предавайся сну, ты вечности заложник у времени в плену»*.

Для техніки хорового письма композитора властива тонка виразність тембрової палітри й фактурних прийомів. Однаковою мірою володіючи прийомами підголоскового й гомофонного розвитку, Г. Свиридов, зазвичай, не обмежувався чимось одним. У його творах можна спостерігати органічний зв'язок гомофонії й поліфонії. Композитор часто запроваджує поєднання підголоску з темою, що викладається гомофонно; своєрідну двоплановість фактури: підголосок – фон, тема – передній план. Підголосок, зазвичай, створює загальний настрій, тоді як інші голоси передають конкретний зміст тексту. Нерідко свиридовська гармонія складається з поєднання горизонталей (принцип, що йде від російського народного багатоголосся). Цими горизонталями іноді утворюються цілі фактурні пласти, народжуючи своїм рухом і поєднанням складні гармонічні співзвуччя. Частий випадок фактурної багат шаровості у Г. Свиридова – прийом дубльованого голосоведіння, що веде до паралелізму кварт, квінт і цілих акордів. Іноді таке дублювання фактури одночасно у двох «поверхах» (у чоловічому й жіночому хорі або у високих і низьких голосах) викликається вимогами тембрової барвистості, регістрової яскравості, використовується як засіб звукової об'ємності.

У музичному плані своїх творів Г. Свиридов репрезентує себе в ролі композитора-драматурга. У творах 1970 років визначається новий підхід композитора до слова, що демонструє узагальненість поетичної ідеї,

*наскрізний драматургічний і музичний розвиток.* «Весняна кантата» (1972) на вірші М. Некрасова «в народному дусі» складається з чотирьох частин, що пов'язані в єдиний вокально-інструментальний пласт. Інтерпретація фольклорного тексту відбувається з позиції опосередкованого досвіду роботи композитора з усною народною традицією. Увесь семантико-інтонаційний комплекс фольклорного тексту є узагальненим виразником ідеї в авторському прочитанні поетичного образу, продиктованого специфікою поезії М. Некрасова. Г. Свиридов обирає багаті діалектичними контрастами поетичні образи віршів, запроваджуючи строфічні форми, варіантну техніку, вокальну декламаційність<sup>44</sup>.

У «Патетичній ораторії» Г. Свиридов віднайшов адекватне текстам В. Маяковського ритмо-інтонаційне вирішення творчого синтезу з музикою, завдяки чому загострилася публіцистичність, пристрасний дух поезії, її тонус. Перетворення в цьому творі (= *преображення*) складається з трьох етапів: 1) *Минуле* – розрив із старим світом (1-3 частини); 2) *Сьогодні* – народження нового світу (4-6 частин); 3) *Майбутнє* – затвердження активної сили (6-7 чч.). Становленню й розвитку цієї ідеї композитор підпорядкував усю логіку музично-літературного процесу.

Основою творчого методу Г. Свиридова, його інтонаційним ключем щодо вироблення авторського стилю став принцип рівнофункціональності пісенного й декламаційного начал, їх взаємопроникнення (синтез). Композиторові вдалося безпомилково передати сучасну мовну інтонацію (у тому числі в прочитанні поетичних текстів великих поетів ХХ століття: О. Блока, С. Єсеніна, В. Маяковського), посилаючись на традицію «осмисленої, виправданої мелодії», наслідуючи заповіді О. Даргомижського та М. Мусоргського.

Обравши вокально-хорову інтонацію як сполучну ланку між словом Поета (О. Пушкіна, С. Єсеніна, О. Блока) і Божественним Логосом,

---

<sup>44</sup> Традиційними пісенними й романсовими формами неможливо відбити всіх смислових граней поетичних текстів, дібраних Г. Свиридовим.

Г. Свиридов повернув властиву вокально-хоровим жанрам духовну силу й жанрову установку на зв'язок двох світів – долішнього й горішнього, внутрішньої людини (*homo credens*) і Неба.

Поетичні мотиви, образи в контексті свиридовської музики набувають нової функції. Зокрема, уведення особи Поета в контекст оповідання (у «Патетичній ораторії», у «Поемі пам'яті Сергія Єсеніна») сприяє створенню нової музично-поетичної драматургії, коли складна система взаємодії музично-виражальних засобів, жанрів, прийомів викристалізовується в цілісну музично-поетичну ідею. «Поетичне слово само по собі має величезні художні можливості й активну соціальну дію. І вокально-хорова музика набуває здатності виражати не лише поняття, що допускають чисте музичне втілення, а й набагато ширшу сферу понять» [630, с. 2-10]. У творчості Г.Свиридова багатство думок і почуттів віднаходить надзвичайно яскраве різнохарактерне мелодико-тематичне втілення. При всій своїй виразності й самоцінності мелодія в музичній мові композитора органічно поєднана зі словом, буквально злита з ним. Мелодійні фрази, зазвичай, точно йдуть за рядком тексту. Однак при цьому кожен рядок досить виразний і пластичний, із яскравим інтонаційним ядром. В особливому укладанні мелодичних фраз у ціле, можливо, і криється суть таємниці незбагненого мелодійного дару композитора. Із першого погляда здається, що твори Г. Свиридова написані начебто напрочуд просто. Звідки ж така сила враження, емоційної дії? Виявляється, у них поєднуються складнопоєднані властивості: урівноваженість й узагальненість, з однієї сторони, і *чутливість на кожен нюанс вірша* – із іншої. Це балансування «між» і є «нервом» твору, його неповторною своєрідністю.

Музика Г. В. Свиридова натхненна звучанням російського слова та його сенсом, при цьому композитор відчував і розумів значення слова і як музикант, і як *мыслитель*. У своїх щоденникових записах Георгій Васильович продовжив той особливий рід російської літератури й філософії, що й у «Щоденнику письменника» Ф. Достоевського, «Окаянних днях»

І. Буніна, «Наших завданнях» І. Ільїна.

Злиття в російській хорівій музиці слова й мелодії, слова й музики Г. В. Свиридов пов'язував із вищою поезією, чи то народною, чи то авторською. Композитор надавав особливої уваги вокально-інструментальним жанрам (кантата, ораторія). Він переосмислив їх порівняно з традиційними видами й відродив на якісно новому рівні. Музика Г. В. Свиридова натхненна звучанням російського слова та його сенсом. Музичні твори Г. Свиридова, пов'язані зі словом, масштабне й самобутнє явище у світовому музичному мистецтві.

Необхідно зазначити, що ідеальний синтез Слова й Музики Г. Свиридов бачив у народній пісні. *«Я маю на увазі, – уточнював композитор, – справжню народну пісню, а не численні підробки, міщанський романс тощо»* [579, с 82]. Тож під справжньою народністю Г. Свиридов і мав на увазі, що *«композитор повинен чути народ, бути виразником того сокровенного, про що співає народ у своїх піснях, тобто виразником народного духу, народної свідомості»* [579, с. 215].

Г. Свиридов ніколи не писав музику «на вірші», вважаючи вірш самостійним, закінченим поетичним твором. Він обирав поетичне слово й поєднував його зі своєю музикою в єдине музично-поетичне ціле. *«Моя музика виходить із живого слова (таке слово я віднаходжу в російській поезії), – писав композитор у своєму щоденниковому зошиті, – щоб змусити його жити – потрібна мелодія <...> композитор, який має справу з живим словом, віднаходить інтонацію»* [579, с. 23]. Музична образність творів Г. Свиридова, пов'язаних зі словом, полягає в незвичайному тематизмі тембрового полісемантичного типу, що набуває символічної багатовимірності й дає можливість визначити безліч підтекстів. Композитор апелював до різних стильових пластів музики в усьому історично багатозаровому обсязі. Через розкриття в музиці діалектики особистого й суспільного композитор розв'язував проблему жанру у світоглядному аспекті. Г. Свиридов привніс до образної системи вокально-інструментального жанру особливості

симфонічного й оперного жанрів, що зумовило й нове розв'язання проблеми хору. Композитор розширив семантику жанру, його виражальну сферу, створив нові різновиди кантати й ораторії. Усі засоби музичного втілення сенсу працюють на усвідомленому «вимовленні» кожного слова, що набуває й символічного значення. Особлива увага композитора при цьому приділялась тембровій стороні твору: важливою виявляється індивідуалізація завдяки тембру, що виконує соло.

Текст у вокально-хорових творах Г. Свиридова часто вибудовується навколо найголовнішої й таємничої події, яка іноді може тільки передбачатись. Так, кульмінаційним моментом у циклі «Непроречене диво» є однойменний хор, у якому непроречуваним центром є таємниця Воскресіння Христового, не названа, але така, що надає сенсу всій концепції співу. Ця тема також є кульмінаційною точкою в російській історії, тому композитор, визначаючи й підводячи етапи до найвищої точки музично-поетичного й драматургічного розвитку, поставив його на завершення. Саме у творах, пов'язаних зі словом, відбилися світогляд і світовідчуття композитора. У доборі віршів, а відтак у їх послідовності відобразилася характерна для композитора схильність до сюжетної організації поетичного матеріалу в циклічних творах. Нерідко ефект сюжетної дії досягається суто музичними засобами: один епізод циклу виростає з інтонаційних або композиційних особливостей іншого, або спостерігається характерний розвиток якої-небудь виразної деталі, закріпленої за конкретним образом або певною сюжетною ситуацією. Так, у «Петербурзьких піснях» можна простежити єдину логічно мотивовану узагальнену сюжетну лінію, що надає циклу образно-розповідної й композиційної цілісності. Однак для драматургічного методу Г. Свиридова набагато важливішими є не конкретні сюжетні зв'язки, а паралельно дієва та складніша система внутрішніх зв'язків, заснована на семіотиці й синкретизі певних образів, тем, ідей.

Для Г. Свиридова як російського композитора ХХ століття духовним центром є Блок – поет весни й майбутнього» [150, с. 24]. На другому місці –

романтичний С. Єсенін із його «зоряними дзвониками» й особливим потягом до нічного неба<sup>45</sup>. У Блока композитор почерпнув основне: душевний жар і цілісність духу поета, відчувши, що його поезія – пісня про все *важливе* й складне, що хвилює людину. Тож Г. Свиридов передав слова поета крупними мазками, у результаті чого народилися образи високого мистецтва. У зверненні композитора до поезії О. Блока виокремимо дві спрямованості: 1) філософські роздуми над національною картиною світу, завдяки чому були створені епіко-драматичні твори: апокаліптичний монолог «Голос із хору», 1963; світлий гімн про Батьківщину «Ты и во сне необычайна <...>», 1967; відчайдушне визнання «Русь моя, жизнь моя <...>», 1967; сумний роздум про долю батьківщини «Под насыпью, во рву некошениом<...>», 1967; картина тих, хто йде на війну «Петроградское небо мутилось дождём <...>», 1967; «Петербурзькі пісні», 1961-1963; 2) «пристрасна молитва» про досконалість світу – кантата «Нічні хмари», 1979; хоровий цикл «Пісні лихоліття», 1980.

У творчості Г. Свиридова поєднання музичної й поетичної інтонацій є глибинними, що є однією з особливостей його стилю. Кожна деталь тексту, підтексту або контексту стає основою для конструювання форми, утворення мелодико-ритмічної та гармонічної структур, створення фактурної драматургії. Ці стилістичні константи композитора мають тенденцію до взаємопроникнення: ідентичність гармонії й мелодики, ладовий ритм, темброритм, ритмо-інтонація, ритмічний контрапункт. Проникаючи в глибину поетичного образу, він не ілюстрував текст, а передав його головну думку. Водночас із цим, із узагальненою подачею основного образу композитор яскраво виписував окремі найдрібніші деталі поетичного тексту. Стильовими особливостями тексту у творчості Г. Свиридова диктується вибір певних знакових елементів конкретного музичного жанру. У деяких творах спостерігається жанровий синтез, за якого всі стильові пласти об'єднуються єдиною логікою драматургічного розвитку.

---

<sup>45</sup> Л. Полякова зазначає, що в «Патетичній ораторії» є певний «переклик» з «Поємою пам'яті Сергія Єсеніна» – монолог «Наша земля», «єсенінський» за характером образу й настрою [522, с. 42].

У творах Г. Свиридова слово доповнює емоційну стихію музики понятійним, конкретизованим, філософським і проповідницьким характером змісту. нерозривний зв'язок слова і музичної інтонації у творчості Г. Свиридова такий величний, що композитора по праву називають «поетом у музиці» [353, с. 13]. Мудрість і ясність О. Пушкіна, весняний романтизм О. Блока, інтелектуалізм Б. Пастернака, соціальна конфліктність С. Єсеніна, просте благородство Р. Бернса, народна пісня й духовний вірш – усе це Г. Свиридов залучив у музику. Композитор писав: «У мистецтві все – у значущості художника-спостерігача, усе – у величчї його особистості» [579, с. 3]. «Велич художника – це велич душі (велич духу) художника» [там само, с. 4]. Творчості Г. Свиридова властива незвичайна різноманітність тем і сюжетів, де повновагу відіграє слово, що доповнює емоційну сферу музики філософським і проповідницьким сенсом. Воно є свого роду проповіддю, із якою серцю відкривається світ добра й піднесений лад почуттів і думок. У композитора читаємо: «“Проста” поезія, “прості” слова, наприклад, “на землі живуть лише раз”, – однак саме вони викликають у людині цілу гаму почуттів, нескінченну кількість асоціацій, занурення у власний світ, у своє минуле, у життя тощо» [579, с. 222].

Духовна музика в усі часи була надзвичайно складною за структурою змісту й потребувала іншого порівняно зі світською музикою аналітичного інструментарію, адже, окрім власне музичних закономірностей, вона містить й інші когнітивні ряди: богословські, догматичні, філософські, етичні тощо. Підхід до втілення духовних образів і текстів у ХХ столітті значно змінився. Текст молитви або духовного вірша в циклі «Піснеспіви й молитви» зазнав детальної переробки композитора, що була неприпустима в рамках Богослужбного канону. Способи музичного втілення канонічних першоджерел є ознакою унікальності роботи композитора над канонічним текстом, що розцінювався Г. Свиридовим передусім як вірєць *найвищої духовної поезії*, а не як утілення богослужбного догматизму. Вільний підхід пояснюється як заміною традиційної назви «з православного вжитку»

на більш світську «з літургійної поезії», так і тим, що практично всі тексти зазнали яких-небудь перетворень композитора.

Загальною тенденцією в роботі з першоджерелом стало прагнення композитора зробити текст якомога доступнішим для сучасного слухача. Це зумовило його «переклад» відповідно до норм сучасної орфографії: іноді композитор шукав аналог слову в сучасній лексиці, якщо воно здавалося йому незрозумілим або незвичним («Гімн Очищення»). Проте перевага давньої або сучасної лексики диктувалася не стільки тлумачними, скільки музичними міркуваннями. Іноді Г. Свиридов вилучав із тексту цілі словосполучення або повністю їх опускав, замінюючи рівноцінними для більшої синтаксичної й композиційної завершеності співу.

Пісенне мислення композитора виходить із усвідомлення значення Слова, а Слово спочатку було Божим, і воно народило Молитвословіє: православний спів є співом від серця, безпосереднім спілкуванням із Богом. У хорах Свиридова з циклу «Непроречене диво» значення слова реалізується в багатошаровості фактури, у яскравій диференціації тембрів, у застосуванні інтонаційних арок. Утворюється *полісклад* (термін Т. Бершадської), що визначається як *«поєднання гармонічно організованого пласта з монодією, що звучить над ним; у якому логіка організації пластів не роз'єднана й кожен із них не сприймається самостійно, автономно»* [85, с. 62]. Ці хори пройняті глибокою молитовністю й до того ж створені з опорою на традиції російського церковного співу. Як відомо, специфічною особливістю всіх гімнографічних жанрів є щонайтісніший інтонаційно-ритмічний і структурний зв'язок тексту й наспіву. Зміст гімнографічних текстів у Г. Свиридова досить різноманітний. Далеко не всі вони молитвослівні, серед них багато й оповідних. У таких жанрах, як тропар, стихира, зазвичай оповідається про зміст і головні події свята. У них нерідко спостерігаються моменти дидактичні, морально-релігійні, повчальні, іноді викладаються засадничі догмати. Специфічною особливістю всіх гімнографічних жанрів композитора є щонайтісніший інтонаційно-ритмічний і структурний зв'язок тексту й наспіву.



Гімнографічні тексти композитора пройняті високим світобаченням і піднесеним духовним самопочуттям, у них зображуються суб'єктивні почуття, що нерозривно пов'язуються з думкою про Бога-Творця та Промислителя світу. При цьому «псалмодикою зображується хвилювання не виключно звичайні людські; у ній передається почуття постійної дії Божої на душу християнина» [117, с. 41]. Проте, на відміну від світської лірики, гімнографією Г. Свиридова виражаються досить глибокі, гарячі почуття, пройняті чистотою, піднесеністю, святістю.

Найбільш глибоким рівнем у Г. Свиридова є створення нових гімнографічних текстів: шляхом розшарування одного тексту на кілька окремих віршів або добору окремих рядків зі псалма та створення коротшого варіанта або поєднання окремих фрагментів різних співів і, нарешті, повної зміни конструкції обраного вірша.

Розгляньмо це на прикладі хорів циклу «Непроречене диво» зі збірки хорів «Піснеспіви й молитви».

№ 1 «*Господи, урятуй благочестиві*» («*Господи, спаси благочестивые*»). Хор відповідає стилістиці сучасної російської мови, а не церковно-слов'янської («*благочестивые*» замість «*благочестивыя*»). У партії баритона на словах *спаси благочестивые* велике привдихання на слові *спаси*. Композитор підкреслив смислове значення музичними засобами, що не застосовується в традиційному виконанні богослужбних співів. Як відомо, православним текстом необхідно максимально доносити сенс без яскраво вираженого смислового підкреслення<sup>46</sup>. Для первинного виконання богослужбних співів знаменної традиції передбачалось максимальне спрощення звукового супроводу для можливої вірогідності виникнення в молільників емоційної чуттєвості на молитву.

Тональність *dis-moll* зі змінністю ладу, закінчення на домінанті з пропущеним терцевим тоном. Текст узятий із Літургії, передує Трисвятому.

---

<sup>46</sup> Розкриття сенсу й нарочите підкреслення окремих слів музичними прийомами (придыхом) є характерним для католицького співу.

Тембр баритона соло (із хору) відповідає традиції, у сучасному богослужінні цей текст вимовляє священник, який повторює загальне народне благання. У цій інтерпретації роль священника відходить на другий план, молитва набуває характеру загального молитовного благання. Через соло баритона виконання цього хору в храмі неприйнятне, оскільки цей текст належить вигуку священника, канонарха або диякона. Соло священника в цьому трактуванні замінюється на соло соліста – у цьому елемент концертного потрактування канону. Повторення хором основного тексту, уже вимовленого солістом, відповідає основам православного богослужіння.

Соло баритона – речитативно-декламаційного плану, хоровий епізод відповідає жанру псалмодії. У мелодиці елемент благання підкреслюється зупинкою на мелодійній вершині наспіву на домінантовому тоні, що створює характер емоційно піднесеного звучання.

№ 2 «**Святий Боже**» («*Святый Боже*»). Трихордовий мотив (*d - a - e - d*) лежить в основі партії сопрано, композитор гармонізував його тоніко-домінантовою гармонією, у третій фразі – обігрується нижнім тоном до *ля*. На службі незастосований, не відповідає канонічному потрактуванню цього богослужбового піснеспіву: немає внутрішнього славослів'я «Слава і нині» («Слава и ныне») і другої половини тексту, а саме «Святий безсмертний, помилуй нас» («Святый бессмертный, помилуй нас») як окремої фрази. Композитор бере одну загальну для всього твору фразу «Святий Боже, Святий Кріпкий, Святий Безсмертний, помилуй нас» («Святый Боже, Святый Крепкий, Святый Бессмертный, помилуй нас»), проводить її шість разів, у поступовому динамічному наростанні приводить до кульмінаційного звучання, «мало-помалу додаючи темп, але зберігаючи строгий характер» (ремарка автора).

Строгий характер піснеспіву створюється шляхом чіткої ритмічної одноманітності, шляхом псалмодування. У четвертому та п'ятому проведеннях ущільнюється фактура завдяки збільшенню кількості голосів, що звучать – з'являється двоголосний виклад у партіях сопрано й баса. Кульмінація звучить у п'ятому проведенні на *ritenuto* (*ff*). Смісловий акцент – на проханні «помилуй

нас» завдяки придиху. Квартові ходи в басу – елемент хвалебних інтонацій, урочистий стрибок наближає до емоційного піднесення молільників. Остання фраза (шосте проведення) «помилуй нас» звучить на *pp* сокровенно й із придихом на слові «нас» (акцент на звуковимові).

№ 3 **«Достойно єсть»** (*«Достойно єсть»*). Хоровий виклад характеризується барвистістю, внутрішньою насиченістю, тембровою диференціацією. Звичайне звеличення Божої Матері відчувається в більш рухливому темпі, ніж хвалебне славослів'я. Тут – театральність, за допомогою тембру композитор прагнув передати Образ, відійшов від православного канону в тексті, прибравши й додавши слова.

№ 4 **«Різдвяний гімн»** (*«Рождественская песнь»*). Текст піснеспіву є хвалебним гімном на честь народження Богонемовляти. У богослужбній практиці має статус тропаря. У плані трактування тексту відхилень від канонічного змісту немає. Псалмодування, метроритмічна єдність, що зберігається упродовж усього співу, створює молитовну зосередженість і піднесену споглядальність. Завдяки акцентності у вимовленні окремих складів тексту, зупинкам на довгих нотах наприкінці фраз (восьмі прагнуть до великої тривалості), речитативному характеру фраз, цей спів відповідає ужитковій формі. У загальному звучанні виокремлюється завершальна фраза «Господи, слава Тобі», що звучить після кульмінації, «ширше» (указівка автора) на *piano*, підтверджуючи славослівний характер твору.

№ 5 **«Слава і Алілуя»** (*«Слава и Аллилуйя»*). У православній традиції не прийняте повторення однієї й тієї ж фрази («Слава і нині») («Слава и ныне»), що представлено в цьому піснеспіві. Характер славослів'я відображають відбивають ходи на широкі інтервали, рух до мелодійних вершин. Виконання закритим ротом на Богослужінні неприпустиме, тому що цим прийомом твір орієнтують на концертне виконання.

№ 6 **«Непроречене диво»** (*«Неизреченное чудо»*). Застосовується ірмос канону Страсної суботи («Хвилею морською») («Волною морскою»). Кожному рядку тексту відповідає музична побудова зі своїм фактурним оформлен-

ням і ремарками автора (на словах «Непроречене диво» («Неизреченное чудо <...>»)) – «повільно, таємничо»; «У труні мертвий» («Во гробе мёртв <...>»)) – «трохи руху, суворо, сильно»; «на порятунок нам, співцям» («во спасение нас, поющих»)) – «дещо прискорюючи, але не поспішати»; «Визволителю Боже» («Избавителю Боже»)) – «екстатично, захоплено»). Композитор виходить від змісту ірмосу, кожна фраза має різні смислові відтінки, що відбиваються в інтонаційному й фактурному оформленні, при цьому метроритмічний і ладогармонічний параметри створюють єдність цілого. Елементи звукопису оформляються завдяки остинатно витриманим голосам. У цілому за трактуванням спів відповідає тексту православного канону, проте елемент надзвичайно тонкої детальної обробки кожної фрази створює акцент на естетичній стороні наспіву, що надає цьому твору право виконання на Богослужінні в розділі духовного концерту.

Проте перевага давньої або сучасної лексики диктувалася не лише тлумачними, а й суто музичними міркуваннями. Іноді Г. Свиридов вилучав із тексту цілі словосполучення або повністю їх опускав, або заміняв на рівноцінні для більшої синтаксичної й композиційної завершеності піснеспіву («Святий Боже»). Глибокий рівень роботи композитора з канонічним текстом пов'язаний зі створенням нових гімнографічних текстів, що здійснювалося шляхом поділу цілісного тексту на кілька окремих віршів, добору окремих рядків тексту та створення коротшого варіанта, поєднання окремих фрагментів різних текстів, наприклад, тропаря й кондака (Три стихіри (Монастирські); «Помилуй нас, Господи»).

У творчості Г. Свиридова представлене розмаїття співацьких книг і служб православної церкви. Переважають тексти з Пісної Тріоди – 7 хорів, 5 хорів написано на тексти псалмів. Окрім того, композитор звертався до «Тропаріону» й «Акафістника», залучаючи тексти, що містяться в молитовнику і визнаються келійним молитовним правилом.

Композитор музично втілює різні служби православної церкви, надаючи перевагу не якому-небудь конкретному чину, а скоріше євангель-

ській події або молитовному тексту. Причому одна й та ж молитва може бути проспівана в різних службах: наприклад, «Трисвяте» «Святий Боже» звучить на Всеношній, на Літургії св. Іоана Златоуста щодня і в дні Великого посту на Літургії Василя Великого; Мале славослів'я неодноразово виголошується читцями та співається співаками на всіх богослужіннях. Це зумовило різне музичне втілення Г. Свиридовим одного й того ж літургійного тексту (наприклад, чотири Славослів'я).

Композитор не призначав цих творів для літургійного співу. У оригінальній художньо-музичній інтерпретації Г. Свиридовим текстів православного вжитку його хори на тексти молитов можна віднести до «духовного мистецтва у світській формі», де, із погляду автора, «панує високоурочистий дух православного Богослужіння» [579, с. 89].

Хорові співи, *близькі до вжиткових*, вирізняються дбайливим ставленням до «духу» наспіву. У таких піснеспівах текст панує над музикою, відповідно підпорядковуючи музичний ритм словесному, усі співаки одночасно вимовляють текст, винятковий сольний спів, характерний помірний темп, видалення з музики зовнішніх ефектів, що досягаються вишуканим нюансуванням, красивими пасажами й хитромудрими мелодійними фігурами окремих голосів; проста, легко зрозуміла й виразна стосовно тексту й релігійного почуття молільника гармонія.

Композитор вірний власному стилю роботи з канонічним першоджерелом. В основному зміни стосуються закінчень деяких слів, повтору найбільш значущих для Г. Свиридова фраз й окремих лексем. Лише в хорі «Дивне Різдво бачивши» («Странное Рождество видевшее») композитор з короткої молитовної формули створив форму хорового концерту з яскравими контрастами й хоровими прийомами.

**Висновки.** Художня цілісність музичних творів Г. Свиридова зумовлена безпосереднім або опосередкованим підпорядкуванням усіх засобів музичної композиції (просторово-часового параметра, мелодико-гармонічної структури, динаміки, нюансування) логіці розгортання вербального ряду, в якому міститься головний поетичний сенсообраз.

*Аналітичний нарис 1. «Сніг іде» на вірші Б. Пастернака:  
символізація музичної мови*

... Размах крыла расправленный,  
полёта вольное упорство,  
и образ мира в слове явленный,  
и творчество, и чудотворчество  
Б. Пастернак.

У композиторській практиці ХХ століття посилилась роль звукозображення як віддзеркалення тенденції до все більшого проникнення в предметний простір музичного мистецтва, відтворення не лише символів ідеального світу невидимого, а й форм світу видимого – як звуко-аудіальний аналог. Для звукозображальності в системі музичних символів запропонують дві форми: **предметну** (із програмною визначеністю як словесно-поетичний текст); **символічну** (чи умовну, філософію нескінченних сенсів, що подається за візуальним рядом).

Природа умовності – досить складне явище. Саме особливою символікою, самобутнім символічним колом звукозображальність у системі музичних символів має специфічні можливості в передаванні фоносфери: імітуються явища природи, певні її стани, співвідношувані з тими або іншими людськими почуттями й переживаннями, що втілюються завдяки метафоричному ряду, віднайденому вже в епоху бароко, і який досяг кульмінації у ХХ столітті<sup>47</sup>. По-іншому, зображальність є однією з важливих сфер смислоутворення в музиці. Її вивчення становить значний інтерес для сучасного музикознавства, оскільки в ній сфокусовані всілякі *візуально* сприймані, об'єктивні явища та властивості *матеріального світу*. Звідси актуальними видаються такі наукові аспекти, пов'язані з основним предметом дослідження – духовною семіотикою музики, як-от: 1) семіотичний аналіз утілення *звукозображальності як типу музичної семантики*;

<sup>47</sup> Зазначимо, що звукопис у музичному мистецтві як монотембрової природи (єдність тембру при всьому розмаїтті його відтінків), так і політембрової – в оркестровому творі.

2) розкриття когнітивних механізмів звукозображальності в музиці Г. Свиридова.

*Завдання* аналітичного нарису – визначити найважливіші жанрово-інтонаційні та драматургічні принципи втілення звукозображальної семантики в кантаті «*Сніг іде*» Г. Свиридова на вірші Б. Пастернака.

Механізм породження зображальності в музиці пов'язаний із метафізикою звукообразної творчості й часто-густо конкретизується в процесі сприйняття твору завдяки програмі, представленій словесно або візуально. Тісним взаємозв'язком звукозображувальних можливостей музики в поєднанні зі словом створюються надзвичайно широкі умови для візуальної семантики, якою відкриваються найбагатші перспективи для сучасної музичної творчості та її наукового пізнання. Звукозображування – складна, специфічна сфера виявлення візуальності в музичному мистецтві. А її стилістика (засоби музичного мистецтва, спрямовані на створення звукозображування) належить не стільки до процесуально-динамічного, скільки до візуально-асоціативного типу «мислення музикою» [101, с. 39].

Методологічною основою системного дослідження особливостей зображальності в музиці (пейзажність, портретність, звукопис, звукові сигнали) обрана музична семіотика. Загальною семіотикою виробляються *когнітивні структури* мовної системи, якими оперує мислення/мова людини. Тож, спираючись на психологічні механізми художньої дії об'єктів музичної творчості, музикознавство здатне їх змоделювати й визначити шляхи їх наукового опису<sup>48</sup>.

---

<sup>48</sup> Роль звукозображувальних явищ у поетичному тексті привертала увагу багатьох дослідників (С. Воронін, О. Журавльов, Ю. Лотман [383], Н. Любимова). Звукозображувальність вивчалася, наприклад, завдяки стилістичним прийомам й експресивним засоби. У музикознавстві спеціальні праці, пов'язані з розкриттям семантичного контексту, належать В. Мудушевському [416], В. Холоповій [715], Л. Шаймухаметовій, І. Стогній [648]. При цьому звукозображувальні знаки вивчені недостатньо, особливо в композиторській практиці ХХ століття.

У працях семіотико-психологічного напрямку (С. Беляєва-Екземплярьська, М. Арановський [36], Є. Назайкінський [460]) експериментально доведена еквівалентність перекладу музично-слухових відчуттів у сферу просторових уявлень. Існують дослідження, що стосуються образно-сміслових особливостей утілення музичного пейзажу в конкретних творах К. Дебюссі, М. Равеля, С. Рахманінова, О. Скрибіна [Парусова Е.В. Пейзажные образы в фортепианном творчестве конца XIX - начала XX веков. К проблеме изобразительности в искусстве, Саратов, 2010]. Отже, семіотичні поняття надають музикознавцям, досліднику мови музики, не лише загальні орієнтири, а й критерій для оцінювання специфічних моментів

Асоціативна співвіднесеність конструктивної та змістовної (у цьому випадку – звукостворення) сторін музичного засобу цілком охоплюється семіотичним поняттям знака. Як відомо, у музиці знаки відрізняються особливими властивостями: у більшості випадків вони відсилають не до конкретних предметів або уявлень про них, а до узагальнених образів навколишнього світу й до внутрішнього світу людини. Їм властивий мимоволі інтуїтивний характер сприйняття: глибоке усвідомлення сенсу музики, окрім його інтуїтивного осягнення, вимагає також роздумів, високої внутрішньої культури, знання історії мистецтва.

Знакові системи в семіотиці, зазвичай, досліджуються в трьох напрямках: синтаксичному, семантичному та прагматичному. Синтактикою називається розділ семіотики, у якому вивчається внутрішня структура знакових систем. У цьому плані для музикознавства певний інтерес могли б становити дані про кількісні співвідношення в організації систем. Як показали семіотичні дослідження, у знакових системах, для умов функціонування яких характерний цейтнот, кількість простих одиниць, що містяться в одній одиниці більш високого рівня, зазвичай, не перевищує семи. Ця особливість зумовлена обмеженістю оперативної пам'яті, у якій, як припускають, здійснюються міжрівневі переходи й обсяг якої також дорівнює семи незалежним символам. Оптимальним же співвідношенням з точки зору легкості сприйняття є наявність в одній одиниці вищого рівня від однієї до чотирьох одиниць нижчого рівня. Оскільки музика за формами її побутування більш примикає до знакових систем із обмеженим часом сприйняття (бо її руху не можна зупинити), у її організації також можна очікувати зазначеного співвідношення.

Більш перспективним є аналіз синтаксичних відношень як особливих знаків, що відбивають узагальнені відносини дійсності, сенс яких конкретизується при індивідуальних інтерпретаціях. На відміну від зобра-

---

у музичній мові. Пізнання цієї специфіки також є одним із нагальних завдань семіотичного дослідження музичної зображальності.



жальності в інших видах мистецтва, що мають можливості безпосереднього візуального відображення, музична звукозображувальність за своєю природою ще з моменту зародження в глибинному зв'язку із психологією сприйняття, ширше – світосприйняттям, світоглядом.

Світосприйняття Г. Свиридова тісно пов'язане зі спогляданням природи, її художньо-музичним розумінням. Символіка наявна в музиці композитора як глибинний смисловий рівень. Усі пори року, усі деталі російського пейзажу віднайшли віддзеркалення в його творчості: неозорі поля, дрімучі ліси, прозорі озера й повноводні річки, зимові завірюхи, весна, спекотні промені літнього сонця (*«Поема пам'яті Сергія Єсеніна»*, цикли *«Шість романсів на слова Олександр Пушкіна»*, *«У мене батько – селянин»*, *«Курські пісні»*, *«Дерев'яна Русь»*, пісні *«Почуй мене, хороша»*, *«Свіжий день»*, *«Восени»*, *«Лісова сторона»*, *«Ці бідні селища»*). Наприклад, непозбутна журба російського пейзажу передана за допомогою знаків у першому номері *«Поєми пам'яті Сергія Єсеніна»* (*«Край ти мій покинутий»*), де в реаліях пейзажу передвістям біди звучить рядок *«Ворони без промаха в окна бьют крылом»*, що відтіняється символом російської персоніфікованої природи (*«Как метель, черёмуха машет рукавом»*) у повільному хиткому русі колискової. Сприйняття пейзажу підводить до символізування музичної мови та її філософського осмислення завдяки візуальному ряду.

Пейзаж у творчості Г. Свиридова – це конкретно-чуттєве вираження Божественної природи, що дає можливість уявити образ і як символ, і як реальність із абсолютно вірогідними деталями; пейзаж конкретний у своєму звукозображувальному втіленні й водночас узагальнений і символічний. Цікаве зауваження А. Сохора про те, що Г. Свиридов малював картини природи різними фарбами: *олійними*, густими (хор *«Співає зима»* з *«Поєми пам'яті Сергія Єсеніна»*), *акварельними*, прозорими (камерні твори), *аскетичними*, *скупими*, *несторовськими* за колоритом (кантата *«Дерев'яна Русь»*). При інтерпретації віршового тексту композитор урахо-

вував *аналітичні знаки*, властиві поезії: риму, ритм вірша, його розмір, фонічне оформлення [630].

Розглянемо втілення звукозображувальності в маленькій кантаті «*Сніг іде*» Г. Свиридова на слова Б. Пастернака (жанр визначений самим композитором і склався саме в його творчості), у яку введено три хори – «*Сніг іде*», «*Душа*» і «*Ніч*». Початкові слова першої частини послужили основою назви циклу (так само, як і в маленькій кантаті «*Нічні хмари*» на слова О. Блока)<sup>49</sup>.

Г. Свиридова й Б. Пастернака як художників зближувало символічне сприйняття світу. Музичність вірша, що полонить в поезії Б. Пастернака, має чи не первинне значення для композитора, у якого вона отримує не лише психологічне, а й філософсько-естетичне втілення. Поетичні метафори, алегорії, символи у творі Г. Свиридова віднайшли оригінальні звукозображувальні вирішення й візуалізувалися. Кожне слово *розквітає*, *розсвічується*, набираючи об'єм, наповнюючись кольором і світлом у музичній інтонації. Цикл побудований на смислових антитезах: контраст зовнішнього та внутрішнього світів (природа – душа людини) має принципове значення для драматургії кантати.

Перший хор (як і цикл у цілому) символізує людське життя, короткочасність земного буття й разом із тим вічну зміну й повторюваність, красу. Уже в 1-ій частині «*Сніг іде*» спостерігається контрапункт світського тексту й духовного музичного прочитання. Композитор органічно спирається на псалмодію: вокальна партія є речитацією на одному звуці, висхідною до літургійних піснеспівів православного богослужіння. Унісонне звучання хору (відмова від можливостей хорового 4-голосся) викликає асоціацію з давньоруською церковною монодією. Це не просто озвучене захоплення красою, згідно з текстом вірша Б. Пастернака: це молитовне споглядання Вічності.

Мажорна терція, що повисає в мелодії, семантично орієнтує на підне-

---

<sup>49</sup> Текст кантати складають три вірші зі збірки «Коли розгуляється» (1956-1960). Цей цикл, разом із романом «Доктор Живаго», є кульмінацією творчості Б. Пастернака та його гідним завершенням.

сений тон і водночас посилює почуття відчуженості від усього земного. Спів немов заповнює весь простір під склепінням храму. Доповнює образ резонантна гармонія, якою імітуються дзвони. Усього дві дзвонні вертикалі складають гармонію твору, але це зовсім не збіднює музичного враження. Навпаки, кожне слово, кожна фраза наповнюється символічним сенсом у духовному просторі музичного твору.

Невловима гра ладових відтінків (акорди I – VI ступенів, хроматичний перебіг у середніх голосах струнної групи *d-cis-c-h*), негасний звук (завдяки варіантній остинатності мелодійної лінії хору) спонукають згадати визначення музики Г. Свиридова А. Сохором: «тиха струмистість неяскавого рівного світла» [639, с. 10]; чи вислів В. Непомнящого про «... білизну як світлове випромінювання свиридовської музики» [177, с. 379]. Іще одна дивна аналогія: «... я щось таке завжди відчував у ній, і не лише тому, що там багато *снігового*: у цій музиці завжди є сонячне світло, що зливає всі кольори в біле, і це тим очевидніше, чим більше бувають несподівані, іноді парадоксальні, свиридовські гармонічні знахідки, що й справді ніби пучки сліпучого світла випромінюють – особливо в хорових творах» [там само].

На підставі аналізу інтонаційної символіки хору «*Сніг іде*» можемо узагальнити найважливіші особливості інтонаційного мислення Г. Свиридова в аспекті символіки духовного простору музики. У цьому творі представлений мотив *ostinato* вокальної партії; варіантний розвиток звуковисотного, фактурного, гармонічного, метроритмічного параметрів музичної композиції створює психологічний, імпресіоністсько-символічний пейзаж, заснований на невловимому, ефемерному, завуальованому художньому образі – молитовному спогляданні.

У хорі «*Сніг іде*» композитор змалював яскраву художню картину. Її геніально відтворив у теленовелі «*Музика й Душа*» Микола Ряполов. На тлі звучання хору *оживає* відеоряд, демонструючи можливості звукозображувальних властивостей музики. Оскільки зображальність у музиці може позначати себе на рівні символу, що містить не одне, а безліч значень,

й функціонувати в більш опосередкованій формі, ніж у живописі, вона здатна викликати до життя особливу сферу музичної семантики, становити масштабний комплекс музично-риторичних фігур. У хорі «Сніг іде» виникає ілюзія простору; сприяє цьому гнучкий ритмічний малюнок зі своєрідною експресією, відчуттям одухотвореної тілесності.

Спостерігається переважання фонічних властивостей гармонії над функціональністю. Це – пейзаж-споглядання: музичне вирішення тематичного розвитку посилює поетичну образність і створює візуальний ряд твору. У хорі «Сніг іде» можна помітити філософсько-медитативний початок, при цьому медитативність пов'язана з народними витоками. Якщо мислити мовою символів, сніг як семантичний об'єкт музично-зображувального ряду може багато чого розкрити уважному слухачеві. У картині природи – одухотвореність, символічність, таємничість, що дарують подив, відроджують відчуття дива життя. М. Елік точно схарактеризувала творчий метод Г. Свиридова, що йде від споглядання до осмислення: «Композиторові всякий раз вдавалося зробити свого роду “стрибок” від загострено сприйнятого пейзажу, знайомого та близького з дитинства, до філософського осмислення загального зв'язку часів» [768, с. 58].

Спостерігається відхід від зовнішньої реальності у внутрішню; представлений особливий комплекс виразних засобів, серед яких, – принципово новаторські властивості акордового фонізму й гармонічної вертикалі в цілому, пошук нових властивостей ладотональності й фактурних прийомів, якими створюються неповторні якості звукозображальності. Ці чинники роблять більш помітним природний простір смислообразу, передають глибокий зміст (як художником у живописі за допомогою конкретної візуалізації).

Музичність хору «Сніг іде» дивовижна. Здається, що співає, дзвенить, вібрує й переливається саме повітря. Звуковий і візуальний простір *дихає*. У цьому новизна та природність звучання, що досягаються завдяки особливому характеру *мотивної інтонаційності*. Формульна основа тема-

тизму, що простежується на рівні всіх трьох хорів циклу, є джерелом формоутворення, зародження й збільшення логічних ліній, розгортання композиційного цілого.

У першому хорі представлена звукозображальність снігу як явища природи; образ вічної природи – піднесений, утілює божественну основу буття, у жанровому плані спостерігається псалмодування, склад дорівнює звуку. Тембр жіночого хору зумовлює особливу легкість і невагомість. Гармонічна нестійкість, тонке нюансування, короткі фрази, розділені паузами, створюють відчуття хисткості, нестійкості, тривоги. Динаміка у межах *pp*, що підвищується до *f* і різко знижується в репризній побудові на *p*, асоціюється з просторовим наближенням, посилює барвистість, пов'язану з образом снігу. У цьому ключі варто звернути увагу на нестягнені закінчення кожної з коротких фраз (*tenuto*) на *diminuendo*, що створюють ефект повисання в повітрі, танення, розчинення в просторі.

Жанрова установка на молитовне сповідання наявна в другому номері кантати – «**Душа**». «Глорійна» тональність *D-dur* першого хору змінюється похмурим, трагічним *si*-мінором. Композитор пом'якшує експресію поетичного образу Б. Пастернака: замінюючи просторічний «*час шкурницький*» на «*складний*» («*время шкурное*» на «*трудное*»), ставить музичну крапку в кінці 2-ї строфи (де в поета – кома). Для Г. Свиридова головне – не стільки зображення темного колориту вірша, що згущується, скільки визначення глибинних пісенних витоків. Пісенність виражена в інтонаційній природі вокальної партії: стрибок на чисту квінту (ч.5) або сексту з поступовим заповненням.

Другий хор «*Душа*» – і звернення до душі, і молитва за неї – епічно-розповідна та глибоко трагічна й водночас просвітлено-піднесена композиція, занурення у внутрішній світ людини. Представлений образ людської душі, що втихомирюється, з'єднуючись з божественним началом, м'яко *заколисуються*; такий ефект створюється за допомогою звернення до жанру колискової – виникає зосереджений образ нічних роздумів,

молитовного стану. Слова О. Блока «... музика є <...> думка (текуча) світу» підтверджуються в хорі «*Душа*» трагічним символом часу, образом плинності й напруженої думки.

Жанрово-асоціативний підтекст музичної теми другої частини кантати – похоронний спів, монотонний, застиглий. Хор, як і в першому номері циклу, звучить в унісон. Тема в оркестрі метро-ритмічно дублює вокальну партію; фактура в процесі розвитку не ущільнюється, є поєднання кількох мелодичних ліній. Елементи гетерофонії проступають у русі паралельними терціями двох мелодійних ліній – хорової партії й партії скрипок (причому вокальна партія захована в середній голос, що ще більше пом'якшує її). Проте впродовж усієї частини зберігається відчуття внутрішньої напруженості. Остинатно повторювана низхідна велика секунда (I – VII *нат.*) в басу нагадує дзвоновий набат (чи зловісний удар годинника). У кульмінаційні моменти на тлі загальної дисонантності виникають акорди альтерованої субдомінанти (другим низьким і четвертим високим ступенем).

Провідна роль належить не струнним інструментам і флейті-підголоску, як у I частині, а низьким дерев'яним духовим (виконують соло кларнет (у вступі й у програвші ц. 13), контрафагот, альтова флейта). Партія сопрано звучить у гранично низькому регістрі, народжуючи приглушений колорит і зберігаючи відчуття внутрішньої зосередженості, що створюється завдяки монотонності, суворості музичної палітри, що йде від традицій російської духовної музики та споріднює другу частину з першою. У контексті цього хору згадується *credo* композитора: «...настав час мистецтва духовного, символічного, статичного та простого. Пісня – ось основа нового, якісно нового в мистецтві – пісня й обідня» [579, с. 11].

Третій хор «**Ніч**» (*Animato*) заснований на по-дитячи наївному мотиві. У фіналі кантати звучання дитячих голосів привносить нову семантику: дитяча сценка з підтекстом *усесвітньої* катастрофи (механістична реальність із гротесковим відтінком) містить алегорію з глибоко трагічним сенсом. Образ дитини як символ чистоти, істинності, духовного провидіння впліта-

ється в складну й багатозначну систему поетичних символів: це не просто дитяча пісенька, але щось зловісне, із численністю асоціацій.

У третьому хорі «*Ніч*» образ поета представлений у контексті космічного простору. У текстах Б. Пастернака спостерігається різке зіткнення буденних значень слів. Метафора, переносне значення підпорядковують собі логіку безпосередніх смислових зв'язків. Г. Свиридов якраз і звернувся до цього прихованого змісту, *матеріалізуючи* або *одушевляючи* метафору, реалізував її вже в музичному тексті за допомогою звукоутвореності. Аналіз роботи композитора зі словом є показником того, наскільки йому важлива цілісність образу, що відповідає його композиторському задуму.

У хорах циклу «*Сніг іде*» на основі поетичного матеріалу композитор створив іманентну музичну форму, не йшов ілюстративно за кожним словом, не прагнув точної декламації. Поетичне слово-образ *розспівується*, створюючи яскраві, виразні мелосні й ритмічні символи. Хорова тканина заснована на псалмодичній речитації на одному тоні («*Сніг іде*») або на остинатних мотивах («*Душа*» і «*Ніч*»).

У композиційно-драматургічному плані кантата є органічним синтезом поезики Б. Пастернака та власне свиридовського стилю. На перший план виведений контраст частин, проте на глибшому рівні між ними позначається спорідненість, паралелі та смислові *арки* різного роду (композиційні, інтонаційні, ладові). У кожному хорі – варіантно-строфічна основа композиції, схожі ладогармонічні формули (опора на трихордовість, квінту ладу, тонічне тризвуччя з секстою), відчуття спрямованості ввись, легкості завдяки висхідним мотивам.

Варіантність у творчості Г. Свиридова пронизує всі композиційні рівні художнього цілого (*i:m:t*). На підставі аналізу варіантної техніки письма та її впливу на систему функціональних відносин у творах композитора підтверджуємо граничну раціоналістичність звуковисотної організації, надзвичайну винахідливість у комбінуванні різних варіантів тематичних блоків.

Досконалість конструкції досягається завдяки вмінню добирати мінімальну кількість матеріалу й майстерно його комбінувати. За допомогою варіантного методу композитор досягнув максимальної взаємопов'язаності й взаємозумовленості звукозображувальних елементів цілого, безперервності оновлення композиційного процесу. Структурні закономірності підкоряються принципу варіантно-лінійного розгортання тематичних блоків. Можна свідчити про мінімалізм у доборі засобів виразності. Посилюється роль ладогармонічної мови й оркестрового стилю, через свої можливості більше схильних до передачі картинно-образного й колористичного начал, що «працюють» на створення звукозображувальності.

Проаналізувавши хор «Сніг іде», підтверджуємо той факт, що музична риторика безпосередньо може бути пов'язана з таким феноменом звукозображувальності, коли особливою пейзажною семантикою наділяються ладотональні й гармонічні, просторово-фактурні й тимчасові, мелодико-інтонаційні й регістрові рівні. Речитація хорової партії супроводжується колористичною функцією оркестру (кластерні співзвуччя; флейтовий підголосок в ц. 4-5, що остинатно повторюється в дусі сопілкового награву з квінтово-трихордовою основою). Із кожним новим етапом розвитку варіантно-строфічної форми зростає поширюється простір і виникає глибоке проникнення в образ природи.

Звукозображувальний світ Г. Свиридова будується на відомих йому одному таємницях ремесла, що розкриваються для слухача за законами краси й гармонії. Справді, три хори кантати об'єднані в ціле трьома жанровими іпостасями, підказаними самим автором: **філософська лірика** («Сніг іде») – **псалом** («Душа») – **притча** («Ніч») <sup>50</sup>.

Звукозображувальність у системі музичних символів Г. Свиридова вирізняється багатством підтекстів, поетичністю. У хорах циклу «Сніг іде» простежується філософський підхід, символізування образів: сніг як символ вічності, душа як символ духовного пошуку, механістична моторність – буденна реальність (знаки навколишнього світу). Якщо розуміти символ

---

<sup>50</sup> «... моя музика ближча до вірша, псалма, притчі» [579, с. 135].



як вихід образу за межі самого себе, тоді *сніг, душа і ніч* у втілюванні композитора є символами з багатою перспективою трактування.

Художній метод Г. Свиридова та створена ним вокально-хорова поетика спираються на *темброво-полісемантичний* тематизм нового типу – символічно багатовимірний, наділений множинністю підтекстів. Естетичне задоволення від сприйняття музичного твору досягається завдяки його внутрішній упорядкованості. Конструктивно-образна ідея кожного з хорів розкривається за допомогою звуковисотних, акустичних і тембрових засобів. У семантику творів упроваджуються асоціації, народжені звукоутворенням, і створюють звукову картину образів.

У Г. Свиридова не просто імітація чи зображення картин природи. Звукозображувальність, живописна конкретизація деталей сприяє розкриттю глибинного сенсу, подібно до того, що побачив і відзначив А. Сохор у М. Мусоргського: «“Світанок на Москві-ріці” – це не лише пейзаж, та й в основному не пейзаж, щось набагато значніше: думка, що втілилася в пісню (хоча й без слів, але саме пісню) про Росію» [639, с. 8]. Ця аналогія характеризує наявність не лише власного досвіду композитора, а й досвід культури, без урахування якого неможливе адекватне тлумачення ціннісної семантики образів природи будь-якого народу, нації.

Наявністю програми, тексту завжди активізуються барвисті, образотворчі можливості музики. Це загальне положення у Г. Свиридова втілюється в межах ретельного відбору виразних засобів, аскетичного самообмеження (як відомо, мета аскези – досягнення певної духовної мети). Великої значущості набуває кожен із елементів, що становить звучність: жоден із них не нейтральний, кожен осмислений, змістовно насичений і на своєму незамінному місці в образній системі твору. Важливу роль відіграє точність тембрової характеристики – як вокальної, так й інструментальної.

Г. Свиридов мав особливий склад художнього мислення, заснований на духовних реаліях: споглядальна статика, спокій, стан зануреної в глибокі роздуми людини, які ми спостерігаємо в хорах «*Сніг іде*» і «*Душа*», стають

визначальними ознаками його музики (особливо творів 70 - 80-х рр. – хорового концерту «*Пушкінський вінок*», поеми «*Русь, що відчалила*», кантат «*Гімни Батьківщині*», «*Світлий гість*», «*Нічні хмари*», «*Пісні лихоліття*»).

Звернувшись до поезії Б. Пастернака, Г. Свиридов тонко передав її багатозначність і багатство смислообразів. Сповідувальний характер лірики, єдиний у різних *персонажах* (сніг, душа, літак) циклу, підкоряється глибокій і широкоохопній концепції життя.

Для кожного з трьох хорів характерна емоційна єдність, духовна цілісність героя. У поєднанні зі складним і неоднозначним образом таким перебуванням в одному звукообразувальному полі створюється символічний підтекст.

У творчості Г. Свиридова спостерігається не поверхнево-літературне трактування поетичного тексту, а філософсько-естетичне. Це підтверджується й аналізованим циклом. Композитор так зумів *залучити* до віршів Б. Пастернака (до його поетичних метафор) свою думку, що в музиці помножився духовний простір сенсу, що пов'язує цей твір із питомою системою російської національної картини світу.

**Висновки.** Завдяки вивченню звукообразувальної семантики в маленькій кантаті «*Сніг іде*» Г. Свиридова визначено її тісний зв'язок *зі словом*, із усією системою музично-поетичних символів й архетипів російської духовної культури. Зазначений синтез звукообразу і його поетичного прототипу в творчості композитора пов'язаний із відмовою від ілюстративної функції: він символічний і глибокий за змістом. Семіотична височінь музичного сенсу «оголює» двоїстість буття художньої свідомості. Відкривається *нелінійна* глибина символу: психологічними метаморфозами збуджується фантазія слухача, провокується нескінченність смислового занурення в метафізику музичної звукообразувальності.

За допомогою звукообразувальності Г. Свиридов одухотворив природу: пейзаж відчутий серцем й оспіваний із любов'ю, тому в душі слухача внаходить особистий емоційний відгук. Музика маленької кантати «*Сніг іде*»

ще до осмислення її філософських глибин впливає своєю конкретною емоційністю, її інтуїтивне, цілісне досягнення видається доступним. Глибинні ж рівні філософсько-поетичного змісту відкриваються поступово; збагачення відбувається безперервно, при кожному новому зіткненні виконавців і слухачів із циклом.

Композитор прагнув осягнути вічні проблеми буття; він удався до поетичного слова та створив твір-символ, звуковий простір-час якого обростає все новими сенсами. Звідси й особливості сприйняття музичного часу й простору.

Отже, визначення звукозображувальності як образно-смислового модусу в системі музичної символіки сприяє досягненню її суті та внутрішньої природи асоціативно-візуального мислення в цілому. Її жанрово-інтонаційні та драматургічні принципи втілені завдяки залученню певних механізмів смислоутворення:

- мелос (представлений досить різноманітно від формульності до розспіву);
- метроритмічна організація (що підкоряється віршуванню поетичного першоджерела);
- опора на улюблену ладову трихордовість (але в межах класичної тональної системи);
- хорова фактура представлена в усьому розмаїтті російської співацької традиції;
- формотворчість: переважання варіантно-строфічної форми, повторності й варіантної повторності на рівні музичного синтаксису;
- жанрові прототипи – молитовність, сповідальність, псалмодія: композитором створений художній еквівалент людського життя в його духовних прагненнях, що зумовлені різними обставинами (вплив літургіки) і формами мистецтва (література й поезія).

Звукозображувальний тип семантики динамічний інакше, аніж процесуальний образ; це пов'язане зі специфікою сприйняття простору як певної

об'єктивної видимості. Крім того, до символічної структури художнього світу кантати потрапляють й інші семантичні модули:

- душевність (*homo animus*);
- метафізичний вимір (Вічність);
- духовна реальність (хронотоп Вічності).

І якщо у Б. Пастернака «працює» метафора, то в Г. Свиридова вона трансформується в символ. І хоча композитор належить до мислителів психологічного реалізму («Музику я вигадую “з глибини душі”, і зміст обраних мною текстів має відповідати моїм почуттям. Сенс тексту повинен збігатися з тим, що я прагну висловити як композитор» [579, с. 206]), ми відносимо його до **художників духовного типу**, чие філософське кредо – *«Не спи, не спи, художник, / не предавайся сну, / ты вечности заложник / у времени в плену»*.

### Висновки до першої частини

Наукова самосвідомість характеризується, із однієї сторони, – загостреним інтересом до маловивчених розділів історії культури й мистецтва, розуміння яких допоможе з'ясувати національну специфіку творчості сучасних художників; із іншої – прагненням до висвітлення класичних, давно відомих феноменів вітчизняної культури ХХ століття у світлі християнської антропології мистецтва. Проблема вивчення творчості не могла ставитися в 60-70-і рр. в духовно-релігійному ключі, бо сама постановка цієї проблеми є переходом до воцерковлення мистецтва й життєтворчості.

Музика Г. Свиридова є потужною духовною силою, спроможною впливати на людську душу та свідомість. І в цьому можна вбачати принцип онтологізму, яким є досягнення цілісності буття через Богопізнання й Богоспілкування. Фундаментальним принципом *онтології музики Свиридова як віддзеркалення російської картини світу* є принцип Віри. Це – постулат російської філософії, яким наслідуються духовні традиції православного християнства.

Подібно до *тону* у дзвоновій музиці, що є живим вогняним ядром звуку, камертоном для композитора стала істинність зображуваного ним

життя серця, його духовної сили. За словами П. Флоренського, «... істинний художник хоче не свого щоб там не було, а прекрасного, об'єктивно прекрасного, тобто художньо втіленої істини <...> Аби це була істина, – і тоді цінність твору сама собою ствердиться» [690, с. 77]. Тільки в контексті простору російської християнської культури можна зрозуміти ціннісний сенс творчості Г. Свиридова, на сторінках якого зримо вивищується образ автора, який створив їх. Його музичний світ – умогляд у слові та звуках, де втілене його бачення життєвої правди в мистецтві.

Визначимо параметри християнського світогляду, відтвореного у вокально-хоровій творчості Г. Свиридова, на вищому рівні смислоутворення творчості терміном «російська картина світу» (за аналогією до назви книги В. Непомнящого):

- христоцентричність літургійного хронотопу й поведінка в ньому особистості, усіх її функцій і станів (молитви, співу тощо);
- синергія як виявлення онтологізму в музичній комунікації (Богоспівкування);
- теоцентрична картина світу як Ціле, синтез духовних рівнів пізнання (Вічності, Істини, Краси).

Отже, музика Г. Свиридова має глибокий онтологічний сенс: у ній є духовна сила; є краса як критерій істинності Буття, як щабель на шляху сходження до Істини. Духовно-естетичні принципи складають фундамент вокально-хорової творчості композитора, розкриваються в художньому світі творів.

Поетика вокально-хорової творчості Г. Свиридова, її художній зміст й емоційний стрій – це шлях пізнання повноти Буття, усвідомлення Всесвіту як Універсуму, як результат духовного пошуку власної душі, відбитий у музично-творчому акті. Тільки в контексті простору російської християнської культури можна усвідомити ціннісний сенс творчості композитора. Підтвердження вищезазначеному віднаходимо в одному з його висловлювань: «Мистецтво <...> уявлення про світ, вираження його духовного обличчя» [579, с. 147].

У стилі Г. Свиридова демонструється міжособистісна інтонація спілкування, незамкнута на собі сповідальність внутрішньої людини. У ХХ ст. він став хранителем історичної пам'яті й літургійної традиції. Йому вдалося створити унікальний тип російської духовної музики, що тонко поєднує багато кращих досягнень національної культури. Спираючись на традиції знаменного розспіву, ужитковості, композитор зумів спрямувати слух сучасного слухача до споконвічно національної традиції духовного реалізму. У хоровій музиці Г. Свиридова наочно позначається животворність соборної творчості, спрямованої на синергію долішнього й горішнього, людини і Бога. Авторська рефлексія у творчості являє світу свою, виправдану особовим зусиллям «міру входження в істинну орієнтованість Буття» (за висловлюванням В. Медушевського). Для творчості Г. Свиридова як представника російської ментальності властивий той єдиний і животворний зв'язок часів, що не вичерпається доти, доки існує пам'ять Роду, Традиція. Проникаючи в ендогенну природу фольклору, композитор узагальнив закладені в ньому життєві й ментальні процеси, творчу й життєву енергію Вічності, його універсальні зв'язки з усіма явищами життєвого світу людини. Традиція для Г. Свиридова – зовсім не закостеніння, «традиція – живий механізм, що нескінченно змінюється. Одна лише серцевина його цілісна. Вона подібна до цілісного ядра, що випромінює грандіозну енергію. Це ядро – суть моральної ідеї життя, сенс її існування» [579, с. 67].

Г. Свиридов став спадкоємцем багатих традицій християнської гілки російської релігійної філософії (П. Флоренського, С. Булгакова, С. Бердяєва, В. Розанова, І. Ільїна) і творчості російських письменників (Ф. Достоевського, І. Буніна). Так, аналізуючи ціннісні основи російської культури, П. Флоренський характеризував її як *культуру православну в першому й засадничому визначенні*, виокремлюючи такі її якості, як «соборність, духовність, канонічність, гармонізація (гармонізуюче начало)» [692, с. 69]. Подібні думки висловлював і С. Аверінцев [2; 3].

Г. Свиридов у своїй творчості, подібно до М. Мусоргського, С. Рахманінова,

піднісся до одкровення й може бути поставлений в один ряд із великими російськими композиторами за глибиною й важливістю завдань і геніальністю їх утілення. Розмірковуючи про творчість М. Мусоргського, композитор писав: «Де ж є шлях уперед? Очевидно – *народна свідомість*, але не натовпу, а саме народна, тобто вибірка кращого, духовного» [579, с. 198]; «”народна ідея” великої російської літератури (і мистецтва) іде від О. Пушкіна, Л. Толстого, Ф. Достоевського. *Ними народ розглядався як ”вищий суддя” вчинків людини, утілення стихійного, Божественного начала*» [там само, с. 122-123].

Зробивши у своєму внутрішньому розвитку стрімке сходження, Г. Свиридов подібно до М. Мусоргського в музиці, постав як глибокий мислитель. Він жив у минулому, сьогодні й майбутньому, осягаючи й подумки сполучаючи епохи російської історії, прагнучи зрозуміти її «модельність», парадигматику та провиденціальний сенс. Для того, щоб творити, потрібно витягнути музику з пласта життєвої стихії й перетворити на мистецтво; що «великі творці напоєні божественним захватом», що «без нього мистецтво мертво, <...> порожнє брязкальце, <...> примітивна <...> або хитромудра <...> гра розуму при сухості серця. <...> бо велике мистецтво завжди саме живе мистецтво», – уважав Г. Свиридов [там само, с. 34]. Національній картині світу, відображеній у хоровій творчості композитора, властиве не лише зовнішнє інтонаційне виявлення, а й глибинна система художніх знаків і символів внутрішнього духовного світу.

Георгій Васильович Свиридов – взірець месіанського служіння російській національній ідеї, один зі стовпів російської картини світу. Звідси науковий інтерес до філософських коренів *національної картини світу*, що склалася в його творчості. І якщо надзавданням художньої творчості є збереження в історичній пам’яті людства панівної в суспільній свідомості епохи «картини світу», то можна стверджувати, що в музиці геніального російського композитора вона віднайшла свою максимальну реалізацію.

## ЧАСТИНА 2

### ДУХОВНА СИМВОЛІКА ВОКАЛЬНО-ХОРОВИХ ЖАНРІВ

#### РОЗДІЛ 5

#### ХРИСТИЯНСЬКІ МОТИВИ У ТВОРАХ РАДЯНСЬКОГО ПЕРІОДУ

*Для заспокоєння й примирення всіх  
сходить у світ високе творіння мистецтва.  
Воно не може поселити нарікання в душі,  
але звучною молитвою прагне вічно*

*до Бога*

М. Гоголь «Портрет».

Християнська система цінностей передає художникові духовну історично складену семіотику – образи й символи, а разом із ними й параметри творчості, зафіксовані в ментальних структурах літургії. «Структурно-сміслові характеристики літургії, будучо зведені воедино, дозволяють усвідомити їх парадигмальне значення відносно людської творчості», – зазначає Л. Шаповалова [753, с. 48]. Музична мова Г. Свиридова наближається до різновиду письма як знакової системи, внутрішня структура його творів несе «програму переживань» (термін Л. Виготського).

У цьому розділі пропонується розгляд досягнень вокально-хорової творчості Г. Свиридова в аспекті зв'язку духовної символіки з християнською традицією.

Упродовж 70-х і початку 80-х років увага Г. Свиридова до хору *a cappella* набуває провідного значення й породжує твори, у яких відбувається злиття, єднання образів, що сягають православної духовної традиції, зі світськими жанрами, з поезією російських письменників. Це хорові поеми «Нічні хмари», «Пісні лихоліття» (обидва на вірші О. Блока), хоровий концерт «Пушкінський вінок», вокальний цикл «Русь, що відчалила» (на вірші С. Єсеніна). Відзначаючи зв'язок із давньоруським мистецтвом у вказаних творах, А. Кручиніна об'єднує



у своєрідний «великий триптих» такі твори:

- Хори з «Музики до драми О. Толстого “Цар Федір Іоанович”» – перша частина, що розповідає про вище Благо, вище добро, святу любов;
- Поема «Русь, що відчалила» – друга частина: трагічний шлях Христа, хід на Голгофу;
- Кантата «Світлий гість» – третя частина, основна тема якої – Преображення [329, с. 126-127].

Проте й у хорах, на перший погляд, суто світського змісту проступають зв'язки зі світом образів-символів, які виражають високе призначення Людини, уявлення про сенс життя, про Вічне й скороминуще. Так, у кантаті «Нічні хмари» символічною є вже сама назва: хмари як символ вищих сил, що мовчки споглядають людську драму (небо – свідок). А похорони «дівчинки в платті блакитному» («девочки в платье голубом») у свято Благовіщення – символ похоронів щастя. Найглибинніше горе розкриває Г. Свиридов пісенною мелодією як у цьому номері, так і в інших своїх творах – «Сумні пісні» на вірші О. Блока («Небіжчик спать лягає <...>» («Покойник спать ложится <...>)), середня частина («Душа») у кантаті «Сніг іде» на вірші Б. Пастернака. Високі сокровенні мотиви в «Нічних хмарах» доручені хору *a cappella*, поява солістів й оркестрових інструментів пов'язана з контрастним світом («Балаганчик» – фінал – одна з іпостасей «страшного світу» О. Блока).

Таким чином, духовна тематика у творчості Г. Свиридова існує паралельно зі світською. Образ Христа є наскрізним, проходить червоною ниткою через усю творчість композитора. Він виникає не лише в окремих вокальних мініатюрах, наприклад, «Любов» («*Ишов Господь випробовувати людей любов'ю*», («*Шёл Господь пытать людей в любви*»)) і «Я – мандрівник убогий» (обидва на вірші С. Єсеніна), але й у творах великої форми. Символ Христа, що веде Русь до порятунку через жахи ХХ століття, знову виникає в кантаті «Світлий гість», яку Л. Полякова означила як «російську селянську літургію» [517, с. 4]. Зокрема про фінал «Патетичної ораторії» дослідник

справедливо пише таке: «фінал «Патетичної» мав у Г. Свиридова в ідейно-образному відношенні настільки мало спільного з “розпиванням чаю” й “братанням” із сонцем, що мимоволі відтворюється щось інше, піднесене, божественне, таке, що народжується в музиці, але що немовби виходить за її межі, як і за межі віршів В. Маяковського» [там само].

Світська музика Г. Свиридова не позбавлена благодаті, є такою, що не «рятує», а «закликає» (за В. Медушевським [423, с. 55-68])<sup>51</sup>. В. Медушевський пропонує досвід релігійного осмислення музики, пояснюючи верхню межу світської музики як онтологічну, а не онтичну, і вказує на те, що «для пізнання дива мистецтва потрібна адекватна – онтологічна теорія» [там само, с. 55]<sup>52</sup>. Критерій онтологізму – тотожність Буття й мислення (Бога і творіння, якщо воно у вічному житті Божому).

У світському мистецтві Г. Свиридова не завжди є молитва, що загалом природно, проте дуже часто є піднесена зверненість до Бога або захоплене зображення Божественного начала життя. Це молитовність у широкому значенні слова, те, що в Старому Заповіті називалося «ходити перед Богом» [423, с. 57]. Так, наприклад, псалмодична інтонація в мелодії і фактурі хору «Сніг іде» піднімає серце до таємної молитви й позбавляє музику небезпеки смутку або безвільної слізливості. Земне, тимчасове в «Петербурзьких піснях» на вірші О. Блока набуває сенсу завдяки приляганню до стрижня й абсолютної засади буття – до Вічності. У тій же функції символізування вічності виступає безперервний рух (безперервний крок) у хорах «Душа» і «Ніч» із кантати «Сніг іде» на вірші Б. Пастернака.

Мета музики, за В. Медушевським, «не вводити в смуток, а зміцнювати дух» [423, с. 67]. На наш погляд, це безпосередньо відповідає спрямованості творчості Г. В. Свиридова. Так, принцип розвитку в «Петербурзьких піснях» показує зсередини й розкриває щонайтісніший і піднесений зв'язок

---

<sup>51</sup> «Без вертикального-онтологічного аспекту – будь-яке нарощування наукового знання “по-горизонталі”, у тому числі за участю різних наук, призводить тільки до його непрозорої багатоскладниковості» [423, с. 149].

<sup>52</sup> Онтична межа – та, що «залишається в межах особистого (тварного) буття; онтологічна межа означає “розрив двох планів буття” і його подолання» [727, с. 165].

внутрішніх процесів у душі з обставинами життя.

Символ вічності природи споглядаємо в монотонному падінні снігових пластівців, спрямованих на створення почуття заціпеніння; відчуженість неспішної мелодії, побудованої всього-на-всього на двох нотах *fis-a* й підтриманої урочистими акордами в хорі «*Сніг іде*» з однойменної кантати.

Простота у Г. Свиридова – складність, у яку внесена ясність. Його музика наповнена символікою. Це «біблійна» символіка, колірنا в циклі «Русь, що відчалила». У контексті «Гімнів Батьківщині» Т. Масловська зазначає: «Кожен виразний засіб, кожен прийом набуває у Свиридова значення символу. Пентатоніка – символ землі, що не має ні початку ні кінця. І якщо діатоніка взагалі – це вічне, стійке, то хроматика – мінливе, тимчасове, смертне. Це символ тлінності людського життя» [405, с. 80].

Широкий стилістичний синтез складає суть індивідуальності Г. Свиридова. У його творчості однаково важливі музичні символи, що охоплюють великі історичні дистанції (ужиткові знаменні інтонації) і символи, що становлять основу національної школи, стильові явища, актуальні для петербурзької й московської шкіл.

На початку 1990-х рр. Г. Свиридов у своїх щоденникових записах дав таку класифікацію: «Музика: а) **церковна** (призначена для виконання в Храмі і є частиною обряду, канонічного, традиційного, суворо узаконеного; б) **світська** (виконувана в концерті або в театрі); в) **духовна** (і те, й інше). Музика, позначена впливом Духа Святого, духовне мистецтво у світських формах. У ній панує високоурочистий дух православного богослужіння» [579, с 205]. Багато творів композитора відносять саме до третього розряду. У хоровому циклі «Піснеспіви й молитви» Г. Свиридов поставив перед собою незвичайне завдання – створити світську за формою, але православну за духом «літургійну музику» [70, с. 16-17].

Релігійна символіка служить у музиці Г. Свиридова для показу епохи, що гине, цілого світу, що йде в небуття. Так, наприклад, не про втечу генерала Врангеля й поразку Білої армії розповідається в «*Патетичній*

ораторії», а про смерть православної Росії. Богослужбний спів «*Нині отпущаєши*» означає відспівування. Розв'язка подій подана ще до появи головного героя й до розповіді про його втечу – так різко, насильно обривається кульмінаційний хоровий вигук «*Амінь!*». Прощання генерала Врангеля з російською землею стає у Г. Свиридова прощанням з усією християнською дореволюційною культурою. Різко знімається сухе й уривчасте мовлення читця при вимові слів «*И пал белым тленом, как от пули падающий*».

Одним із проявів духовної символіки є використання ужиткового звукоряду у творах, які абсолютно не пов'язані з розкриттям церковної образності. Подібні прояви особливо показові з точки зору виявлення національно самобутніх витоків творчості композитора. Так, спільність із розширеною ужитковою системою помітна в організації ладу такого далекого від релігійного світовідчуття твору Г. Свиридова, як «Патетична ораторія». В одному з фрагментів фіналу цієї ораторії дослідники [106; 628] відзначають лідоміксолідійський лад: акорди із звуками *b* та *fis* безпосередньо переходять у тоніку *C-dur* (такт перед ц. 63).

Інтерес композитора до російського церковно-хорового мистецтва виявився задовго до 1990-х, коли були створені «Піснеспіви й молитви». Практично вся свиридовська музика з 50-х років напоєна інтонаціями російського церковного співу. Про вплив традицій православного церковного мистецтва на творчість Г. Свиридова не раз писало багато дослідників. Сам Георгій Васильович багаторазово й наполегливо говорив *про вплив церковного співу* на формування його композиторського стилю, згадуючи дитячі враження від співів, що виконуються в курських храмах.

Звернімося до спостережень О. Білоненка. Він зазначає, що першим твором, який цілковито можна віднести до роду «літургійної музики», був нарис під назвою «Кант» (1949). Пізніше Г. Свиридов, за твердженням дослідника, по пам'яті відтворив тему «Канта» в хорі «Любов свята», що увійшов до музики до трагедії О. Толстого «Цар Федір Іоанович».

До музичного оформлення цього спектаклю в Малому театрі композитор додав також два інші хори, написані в кінці 1960-х рр. Текстом одного з них послужив «покаянний вірш» – зразок російської духовної лірики XVI – XVII ст., слова іншого взяті з літургійного тексту – «Пісні Пресвятої Богородиці». «Власне з “Трьох хорів з музики до трагедії О.К. Толстого «Цар Федір Іоанович»” (1973), – зазначає О. Білоненко, – і бере початок свиридовська «літургійна музика» [70, с. 2].

Завдяки гармонічній статиці й тональному плану, час у багатьох творах композитора (наприклад, у перших двох хорах із циклу «Сніг іде» на слова Б. Пастернака) з динамічного процесу перетворюється на *образ споглядання*. Як художник-духовидець, очевидно, Г. Свиридов був упевнений у тому, що все суще на землі й на небі можна побачити духовними очима; почути те, що ще чекає від нас витлумачення. Поєднуючи в одному акорді контрастні гармонічні фарби, застосовуючи художні принципи як незлиття, так і нероздільності, композитор досягає особливого ефекту хорового співзвуччя (суголосся). Можна сказати, що в цих випадках єдиний гармонічний фон у хорах Г. Свиридова виступає звуковим аналогом золотого фонду давньоруських ікон, де золото виступає символом променистості Нематеріального Світла. Нерозчленованість і загадковість звучання, як властивість лейтгармонії композитора, тісно пов'язана, на наш погляд, із станом «занурення в таїнство буття».

На рубежі 70-80 рр. Г. Свиридов еволюціонує в самій сутності свого художнього мислення. У творах «Нічні хмари», «Світлий гість» духовні реалії висуваються на перший план. Характерною прикметою музичної образності кантат Г. Свиридова є стан глибокого роздуму, споглядальної статичності. Композитор тяжіє до символу, до міфологічного. Його духовні прозріння виявляються в новій символіці інтонаційної семантики, у новій організації циклічної форми, у новій простоті музичного часу й простору у фак.

## СЕМАНТИКА ДЗВОННОСТІ

Символічним вираженням соборного начала, однієї зі знакових сторін музично-сислової семіосфери творів Г. Свиридова, стає **дзвонність** – її семантика тісно пов'язана з православним світом. «Дзвони, – зазначав Г. Свиридов, – це зовсім не матеріальні звуки: це символ, звуки, наповнені якнайглибшим духовним сенсом, який не відтворити словами. Без цього сенсу все це перетворюється на звичайний залізний брязкіт, звуки, не наповнені внутрішнім сенсом» [579, с. 128]. **Дзвонність** – «і Звістка, і Совість одночасно» (за Н. Бекетовою [64, с. 65]) російської картини світу. Дзвонність має соборну природу, дзвін – загальнозначущий; його сигнал завжди сповіщає щось однаково важливе для всіх, поза статусами й соціальними станами; адресат дзвонового сигналу – увесь Рід як цілісність [там само].

Композитор «віддзвонив» дзвонами й дзвіночками історію своєї Батьківщини – услід за М. Мусоргським і С. Рахманіновим. Дзвонність, як важлива стильова риса російської музики, отримала у творчості Г. Свиридова суто індивідуальне втілення, має особливе смислове узагальнення. У поемі «*Русь, що відчалала*» на слова С. Єсеніна дзвонність має широкий смисловий діапазон. За її допомогою втілені:

1) образ тривоги – у другій частині поеми «*Я покинув рідний дім*» («*Я покинул родимый дом*»);

2) біблійна символіка – у кульмінаційній частині поеми «*Симоне, Петро... Де ти? Прийди...*» («*Симоне, Пётр... Где ты? Приди...*»);

3) образ набату – у сьомій частині циклу «*Де ти, де ти, отчий дім*» («*Где ты, где ты, отчий дом*») композитор зображує маятник-дзвін (рівномірне повторення тону «ре» у фортепіанній партії, щільність акордів, що поступово збільшується, їх регістровий перегук);

4) образи далечини, простору – в одинадцятій частині циклу «*О вірю, вірю, щастя є!*» («*О верю, верю, счастье есть!*») фоном служить майже безперервний прозорий «малиновий» дзвін (кварто-квінтові співзвуччя у високому регістрі).

У поемі композитор використовує звучання дзвонів у п'яти частинах з дванадцяти упродовж усього циклу, поступово посилюючи його драматургічну значущість – від окремих дзвонових акордових комплексів до яскравого, потужного, святкового дзвоніння й благовісту у фіналі. Ефект дзвонності досягається шляхом використання різних засобів виразності фактурно-гармонічного комплексу. Її втілює й один звук, і інтервал, тризвуччя, септакорди, акорди з побічними тонами, полігармонічні вертикалі.

Дзвонність як символ російської культури набуває найрізноманітнішого характеру звучанням в інших творах композитора: це й траурний набат – «Краю ти мій покинутий» («Край ты мой брошенный»), «Я останній поет села» («Я последний поэт деревни»); і урочисто-гімнічний дзвін – «Небо як дзвін» («Небо как колокол»), «Не шукай мене ти в богах» («Не ищи меня ты в богах»), і «розливчесті бубонці» («Сани»), і святковий великодній дзвін – «На Великдні» («На Пасхе»), у фіналі кантати «Дерев'яна Русь». Але для композитора важливий не сам зображальний момент. На першому плані – глибинний сенс дзвонового звучання для російської душі<sup>53</sup>. В. Веселов влучно зауважив, що «взагалі у Свиридова багато дзвонності – адже йому близьке все урочисте й неквапливе» [150, с. 22].

Дзвонність – один з складників музично-сислової виразності творів Г. Свиридова. Її використання у творчості композитора суто індивідуальне, характеризується особливим смисловим узагальненням і тембровим утіленням.

Умовна символічність убачається в самій природі дзвонів, у їхній функції означати щось, невимовне ніякими іншими засобами, окрім умовного знаку-шифру – дзвонового сигналу. Окрім цього, дзвін – «сповіщає», «несе Благу Звістку».

Усе сказане актуальне для музичної поетики Г. Свиридова в цілому. Було б спрощенням шукати якийсь єдиний «сюжетний» образ дзвонності

---

<sup>53</sup> Філософський смисл дзвонів ми відмічаємо й у С. Рахманінова в поемі «Дзвони» («Колокола»).

в музиці Г. Свиридова. Закладена в дзвонності можливість нескінченного остинатного повторення символізує нескінченний повтор / оновлення Буття. Іншими словами, є символ, що кодує в мікромасштабі основну ідею дзвонності в російському мистецтві й принципи її втілення. Максимально типова й узагальнена формула дзвонової інтонаційності, уся інтонаційна природа дзвонів сконцентрована у творчості Г. Свиридова з найбільш можливою мірою символізування. Таким чином, інтонаційний комплекс, що імітує дзвони, виступає символом дзвонності й усього кола значень, що за нею стоїть.

**Отже, символ дзвонності представимо як спосіб позначення позаособистісних загальнозначущих подій, що кодує у своїй структурі сенс цих подій (циклічний хід загальних процесів буття) у контексті національної картини християнського світу.**

Архетип, що лежить в основі дзвонності, має свій асоціативний ряд, який визначає загальну домінують художнього задуму поза конкретикою часткових його деталей. **«Дзвін – сигнал, знак вищої, позаособистісної, внеличної, не залежної від індивідуальної волі події, “знак долі” – незалежно від роду свого використання: у сакральній ритуальності, де дзвін означає містичні події Граду Небесного, або в повсякденній практиці, де дзвін служить, як правило, знаком тривоги – набатом»<sup>54</sup>.**

Відмінною рисою багатьох творів Г.В. Свиридова є її заклична семантика. Вона немов закликає людину до свідомого самовизначення. Інтонаційне розгортання виявляє світлу семантику як образно-сміслову домінують концепції твору. Динамізм процесуального аспекту форми забезпечує принцип «ланцюгового» варіантного проростання з постійним інтонаційним оновленням, багато в чому аналогічний поспівочному принципу варійованого єдинопочатку в знаменному розспіві. Подібне інтонаційне розгортання символізує процес духовного пошуку, шлях

---

<sup>54</sup> Ляхович А. «Колокола» Рахманинова как мифопоэтическая модель мироздания. [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: <http://www.21israel-music.com/Bells.htm>



до пізнання внутрішньої суті людини, її душі.

Символіка творчості Г. Свиридова досить непроста, іноді не піддається однозначному тлумаченню. Так, образ Христа є символом загального оновлення життя, духовного перетворення. Саме в такому значенні з'явився він у кантаті «Світлий гість»<sup>55</sup>. Образ революції трактується як символ духовної боротьби зі «старим світом» і прагнення до «нового світу». Хор «Зі святими упокій» («Со Святыми упокой») у серцевині «Патетичної ораторії» розкриває глибинний сенс твору, зводячи звучання співу до висоти духовного символу.

### ДУХОВНА ТЕМАТИКА

**Друга частина «Розповідь про втечу капітана Врангеля» з «Патетичної ораторії».** Драматургічне навантаження несе в собі тема церковного співу «Нині отпускаєши» («Ныне отпускаючи»), що звучить на тлі читання тексту солістом у супроводі оркестру. Звернення композитора до образу «відспівування» («отпевания» – *рос.*) розкриває якнайглибший філософський підтекст – трагічну фатальність краху старої Росії, кінець цілої епохи. Тема молитви звучить шість разів у варіантному викладі, спочатку відтіняючи розповідь читця, а потім на першому плані<sup>56</sup>. Незважаючи на паралельну дію двох смислових рядів – *подієвого* (читець-оповідач) і *узагальнювально-філософського* (хор) – тема співу є головним ідейним стрижнем. «Виявлення ідеї, її становлення в музиці 2 частини є потужним чинником художнього узагальнення» [216, с. 31]<sup>57</sup>. Емоційний вплив звучання хору на тлі протягнутих педалей оркестру (фактично *a cappella*) посилюється нагнітанням динаміки й темпу (від *ppp* до *ff* і поверненням до *pp*; від *Largo* до *Poco a poco animato* й *Molto piu mosso*). Хорове інструментування, темпово-динамічна шкала вибудовуються по лінії драматургічного нагнітання, працюють на контрастне зіставлення двох

<sup>55</sup> Христос як символ «нового світу» є і у О. Блока, зокрема в поемі «Дванадцять».

<sup>56</sup> Деякі дослідники називають тему співу «Нині отпускаєши» лейтмотивом приреченості «світу, що йде», а прийом її використання – «узагальнення через жанр» (термін А. Альшванга) [216, с. 30].

<sup>57</sup> Якщо у В. Маяковського зображений лише епізод з подій громадянської війни, то у Г. Свиридова – абсолютно інший масштаб образів.

сміслових планів (оповідання про капітана Врангеля й відспівування). Читець-оповідач, представляючи подієвий ряд, посилює напруження розвитку, уносячи риси наскрізного розвитку, яскравої театральності. Спів звучить як фон (щ. 8-11, *g-moll – c-moll – B-dur*) і як рельєф (щ. 11-15, *E-dur – c-moll*). Жанрова семантика співу розкриває філософський сенс того, що відбувається.

Абсолютно інший сенс вкладає Г. Свиридов у прийом хорового безтекстового співу в 9 частині «*Я останній поет села*» («*Я последний поэт деревни*») «Поєми пам'яті Сергія Єсеніна». Тут коментатор оплакує поета, який трагічно пішов із життя (ц. 74). Як інтонаційну основу цього хорового пласта Г. Свиридов використав *слов'янські літургійні інтонації*. Хорова партія цієї частини сприймається як плач народу (на голосний звук «О»). Релігійність у «Поємі» служить композитору умовно-поетичним прикладом увічнення духовних цінностей, що живуть у народі і дбайливо ним зберігаються.

\*\*\*

Релігійні символи йдуть з якнайглибшої старовини, вони мають велику силу, оскільки виражають моральні цінності вищого порядку. У всі часи *символи релігій* відображали абстрактне поняття Бога, який для людини є чимось незбагненим. Головним завданням численних символів усіх світових релігій є видиме зображення Вищих Сил за допомогою алегорії. *Символи релігій* допомагають вірянам усвідомити й глибше зрозуміти свою віру, вони сполучають осмислене сприйняття віри з емоційним. За кожним християнським символом стоїть ціле вчення, глибокий пласт знань. Символи як вузли знань, на яких концентрується людська свідомість. Як сконцентрована ідея, символ може містити комплекс ідей і думок. Наприклад, «*Вигнанець*» («*Изгнанник*») на вірші А. Ісаакяна (у перекладі О. Блока) – пісня – сцена з двома дійовими особами (поет і мати, яка творить молитву) виходить за межу ліричних переживань.

У вокальному **триптиху на слова А. Ісаакяна** («*Легенда*», «*Камінь*»,

«Вигнанець») у певній послідовності його складників уперше зростає важлива для Г. Свиридова тема: життя – смерть – безсмертя. У завершальній пісні – «Вигнанець» – звучить думка про вічно оновлюване життя («У огня сидит моя старая мать, тихонько с ребёнком моим прустит <...>»)<sup>58</sup>, вперше з'являється молитва. «Легенда» й «Камінь» виводять оповідання на метафізичний рівень («Когда вседержителем был человек сотворён, взял землю владыка с четырёх отдалённых сторон <...>») й охоплюють усе людське життя: народження («створення») – взаємини зі світом – смерть («Где лежит тот камень, <...> что могильной плитой станет для меня?»). Така послідовність самостійних творів народжує композицію, що об'єднується логікою від часткового до загального, у якій позначені головні віхи людського життя й піднімаються деякі з ключових для усієї творчості композитора тем («Я» у світі, рідна земля й отчий дім, шлях життєвий і шлях духовного сходження). Ці теми знайдуть продовження у вокальній поемі «Русь, що відчалила» на сл. С. Єсеніна.

Вокальна поема «Країна батьків» («Страна отцов») на сл. А. Ісаакяна проклала прямий шлях до «Поєми пам'яті Сергія Єсеніна» й поеми «Русь, що відчалила». Ці цикли об'єднує єдине жанрове визначення – вокальна поема (відмінне від вокального циклу); національні образи; загальнолюдські теми; головний герой більшості великих творів композитора – Поет (згодом багаторазово відтворена у фіналах його поем, кантат й ораторій тема призначення поета й мистецтва).

«Інтонації, символи – це рідна мова композитора, засвоєна ним ще від материнських наспівів» [356, с. 10]. *Символ рідного краю* в серцевині хорової поеми «Ладога» на слова А. Прокоф'єва хорі «Озерна вода». Центральний номер «Патетичної ораторії» «Наша земля» теж заснований на символі рідної землі. Гімни рідній природі – «Краю ти мій покинутий» («Край ты мой заброшенный»), «Небо як дзвін, місяць – язик» (Небо как колокол, месяц –

---

<sup>58</sup> Схоже спостерігаємо в маленькій кантаті на сл. Б. Пастернака «Сніг іде», де услід за трагічною, траурною середньою частиною «Душа» у фіналі несподівано з'являється простенька дитяча пісенька.

язык») із «Поєми пам'яті С. Єсеніна» підкреслено урочисті. У фінальному хорі «Небо як дзвін» головний образ утворюють елементи хорového складу, висхідного до давньоруського професійного співацького мистецтва.

Сонце як *символ світла* – у «Патетичній ораторії» космічний розмах у фіналі призводить до гімну Сонця й Поезії – тієї поезії, що, як сонце, несе в собі світло. Особливе світло ллється в кантаті «Світлий гість». Світло втілює Христа. У поемі «Русь, що відчалила» символи добра і зла – Христос і Іуда – виступають у прямому зіткненні. Світла енергія спрямованих увись акордів («О батьківщино, щасливий і невітшний час» («О родина, счастливый и неисходный час»)) та фактура «зоряних дзвіночків» [150, с. 23 ] («Там, за Млечними холмами») розкривають суть твору – благословення рідній землі. Фінал – горішній політ.

Стійке світло передають складні гармонічні поліфункціональні комплекси, часте вторгнення хроматизмів, іноді далекі тритонові співвідношення, що мають ненапружений характер.

*Символ шляху* в кантаті «Дерев'яна Русь» на вірші С. Єсеніна представлений у двох різновидах: 1) шлях упокорювання й віри («Я мандрівник убогий»); 2) шлях бунтарства («Не шукай мене ти в Богові»). «Дерев'яна Русь» (лірична сповідь юнака, що усвідомлює своє життєве покликання) – символ шляху як духовного пошуку.

Символіка, що заснована на церковному жанрі відспівування в «Концерті пам'яті О. Юрлова», три повільні частини зі складною хоровою фактурою втілюють ідею похоронного молебню, молитви, що йде з глибини душі. Прямий зв'язок із старовинним духовним мистецтвом спостерігається в багатьох хорових творах композитора, наприклад, у хорі «Душа сумує за небесами» («Душа грустит о небесах»), у хоровому концерті «Пушкінський вінок».

Крупно, масштабно, у яскравих *образах-символах* утілював Г. Свиридов проблеми, що хвилювали його: у «Патетичній ораторії» – діалог ліричного героя із Сонцем, зірками й самим Усесвітом; кантати «Нічні

хмари» й «Пісні лихоліття» – своєрідні молитви про досконалість життя (весна, ніч, Любов, сили природи, Закони Буття, позаособистісний характер).

Символ *нескінченності* граничить із символом вічності, який утілюється у творі нерухомістю ладу, відсутністю гармонічного розвитку, рівним ритмом. Дзвін і ріжок як музичні символи Росії втілюють рідну землю. Побудовується смисловий ряд музично-поетичної символіки: *дзвін – вічність – Батьківщина*. Фінальний номер («Небо як дзвін») «Поєми пам'яті Сергія Єсеніна» його розширює: *дзвін – небо – вічність – Батьківщина*, де Батьківщина є горішній світ, Свята Земля. Головна думка другої частини («Російське серце» («Русское сердце»)) кантати «Гімни Батьківщині» на вірші Ф. Сологуба виражена в завершальному хоралі на словах «но русское сердце тоскует, не видя родимой земли». *Російське серце* в значенні символу російської душі у своєму прагненні до горішнього, до Святої Батьківщини також розширює смисловий ряд: *російське серце – дзвін – небо – вічність – Батьківщина*.

На думку Г. Свиридова, що підтверджується творчістю, революція – найвищий зліт духовних сил народу, звідси виток не лише масової й народної пісенності, але й жанрові особливості старовинного духовного мистецтва<sup>59</sup>. У цьому переконані й дослідники, зокрема Л. Полякова: «Знаменно, що саме поняття духовності як подвижництва, як підйому усіх духовних сил Свиридов поширює й на твори, присвячені революційній тематиці (епізоди “Патетичної ораторії”, особливо I частина “Марш” і фінальна “Сонце і поет”») [522, с. 45].

---

<sup>59</sup> М. Бердяєв підкреслював, що Російську революцію треба пережити духовно поглиблено й у зв'язку із цим писав: «Революція завдала важких ран Росії, від яких вона насилу може оговтатися. Але відносно одного революція матиме позитивні результати – вона послужить справі відродження Церкви й релігійного життя в Росії. Революція завжди допомагає виявити дійсно релігійний стан народу <...> Суворість і серйозність життя, близькість смерті, падіння всіх зовнішніх ілюзій і втрата тих зовнішніх речей, які поневолюють людський дух, – усе це наводить до Бога й духовного життя. Інтелігенція, яка століття була ворожою вірі й проповідувала той атеїзм, який її призвів до революції, починає звертатися до релігії. Це – нове явище» [73, с. 57-58]. І далі: «Російський народ, згідно з особливостями свого духу, віддав себе в жертву для небувалого історичного експерименту. Він показав граничні результати відомих ідей. Російський народ, як народ апокаліптичний, не може здійснювати серединного гуманістичного царства, він може здійснювати або братерство у Христі, або товариство в антихристі. Якщо немає братерства в Христі, то нехай буде товариство в антихристі. Цю дилему з надзвичайною гостротою поставив російський народ перед усім світом» [там само, с. 82].

Символ *бігу часу*<sup>60</sup> – в обох ораторіях («Пам'яті Сергія Єсеніна» й «Патетичній ораторії»), де історичні етапи, що показані в нерозривності долі людини й долі народу, опоетизовані показом духовного життя людини в контексті історичних подій. Образна сторона бігу часу вибудовується від *минулого* – через *сьогодення* – до *майбутнього*.

Символ *повноти буття* представлений у хоровому концерті «Пушкінський вінок»: від «Зимового ранку» в сюжеті Сонце (центр Усесвіту) схилилося до вечора, сховалося вночі й знову воскресло в надії нового ранку. Так само й «день» життя людини минає різні стадії, випробувавши зміну різноманітних рухів душі – захоплених, лірично-ніжних, іронічно-сумних, філософсько-медитативних, молитовних.

Г. Свиридову виявився співзвучним універсалізм О. Пушкіна, у «Пушкінському вінку» гармонійна концепція життя – в захопленні красою Всесвіту, в усвідомленні себе невід'ємною його частиною. Хори циклу, як правило, лаконічні й у слові, і у звукові, але надзвичайно концентровані за змістом. Узагалі «Свиридов <...> несе у своїй творчості, у своєму світогляді особисте, неповторне “пушкінське» начало, енергетичне духовне “поле” пушкінської філософії життя» [622, с. 60].

\*\*\*

Музичний звук – своєрідний код-повідомлення, за допомогою якого Бог «говорить» із людиною й навпаки. Музика – своєрідний місток між земним і небесним; вона є вищою формою безпосереднього пізнання Істини. Явища духовної гармонії більш тонко передаються музичними засобами, які з другої половини ХХ століття усвідомлюються науковою відповідністю синергії людини й Бога. Цінність духовного досвіду музичної творчості – у відкритті та освоєнні соборності людини-творця.

Упродовж усієї історії людської думки й музичного мистецтва поняття «духу» й похідні від нього («духовне», «духовність») супроводжували

---

<sup>60</sup> В інструментальному жанрі яскравий приклад цього символу представлений у музиці до кінофільму «Час уперед!».

осмислення їх трансцендентальної природи досвідом наділяти іменами той рівень буття, який є вищим для людини й одночасно їй не належить і перебуває за межею людських можливостей пізнання. З одного боку, *духовне* визначається як життєдайне джерело, божественний атрибут, Дух; з іншого – атрибут Божественного в людській особистості, самосвідомість (властивість людської свідомості, що відмінна від «душевності»).

Семіотика – наука міждисциплінарна, що дає можливість застосовувати напрацьовані в ній прийоми для аналізу абсолютно різномірних об'єктів. Семіотика аналізує когнітивні структури, якими оперує людина. Духовна символіка не вигадується ніким, не виникає довільно, але відкривається духом у глибинах людської свідомості. Основа символіки – сокровенна природа людської істоти: мова символів закладена в людині творчій, невід'ємна від її істоти, є апіорною. Універсалізм символу як художньої категорії має релігійну основу, і тому має бути представлений у відповідному контексті. У будь-якій релігійній традиції (цього разу – Православної) символ – це не лише семіотична, але й онтологічна категорія, суть якої у формулюванні П. Флоренського полягає в тому, що «... *вське буття є космос і символ*. Оскільки буття виявляється через символ, остільки символ є способом пізнання *Буття: людина як натхненно-чуттєва істота має справу тільки з однією реальністю – Символом*» [цит. за 232, с. 159]. «*Подібно до того, як прості слова набувають значення символів, так і прості звуки повинні передати символічне*», – пізніше підтверджував цю думку сам Г. Свиридов [579, с. 159].

В історії музики європейської традиції спостерігається складна діалектика «духовного» й «світського». З одного боку, між ними очевидна протилежність світоглядної парадигми, з іншого – виявляється їх односпрямованість у річищі до духовної вертикалі. Аналітична аргументація у сфері світської традиції ґрунтується на пошуку сенсу музики на первинному, конкретному рівні – у сфері семантики. Усі складники музичної мови – мелодія, гармонія, ритміка, склад, синтаксис – вибудовують автономні

закони руху й логіку взаємодії в напрямі до зримої, відчутної інтонації. Інтонаційність здатна створювати портрети й простір, події й різні типи руху.

Музичний звук належить до світу символів людської культури: за допомогою музики людина спілкується з духовним світом. Духовна символіка, що зашифрована в музичному творі, найчастіше передається за допомогою того ж типу ліричного модусу висловлювання, однак не в горизонтальному (міжособистісному) спілкуванні, а в молитовному, тверезо-аскетичному погляді на Іншого-в-собі (Бога). Способи аналітичного виявлення музичної семіотики визначаються такими параметрами, як: мелос, синтаксис (характер дихання, який природно супроводжує музичну мову); метроритмічні модуси, ладогармонія, фактурно-темброві комплекси.

Психологія творчості, душевний світ музичного мистецтва невід'ємний від авторської інтонації. У цьому ми вбачаємо протиріччя між творчою функцією самосвідомості (*Я* творця) і духовною висотою музичної творчості як мови Богоспілкування й Богопізнання. У цьому сенсі творчість Г. Свиридова – одного з найбільших композиторів, філософів і духовидців Новітньої історії музичної культури – потребує наукового обґрунтування з позицій адекватного творчого методу – духовного аналізу музики, що базується на досвіді гуманітарних наук і духовних практик (філософії, семіотики, богослов'я, літургіки).

Однією із засад духовної символіки є використання ужиткового звукоряду у творах, які абсолютно не пов'язані з розкриттям церковної образності. Подібні прояви особливо показові з точки зору виявлення національно самобутніх витоків творчості композитора. Так, спільність із розширеною ужитковою системою помітна в організації ладу такого далекого від релігійного світовідчуття твору Г. Свиридова, як «Патетична ораторія».

Навчаючись осягати «минуле в сьогоденні», композитор шукав творчо адекватного до прочитання Слова Божого. Так, остинатність містить властивості духовного символу кола. У хорі «Сніг іде» з однойменної



кантати музично-композиційна форма будується на основі замкнених гармонічних зворотів; у структурі – співмірність і чітка пропорційність, кульмінації синусоїдального типу.

Систематизуймо інтонаційні знаки-символи, виявлені у вокально-хорових творах Г. Свиридова 50-70 рр. (світського типу): символ часу й Вічності; жанрові (величання, відспівування); молитовні (Господні, Богородичні); псалмодування; природа = Буття; сонце (сонце Правди); світло; просторові. Так, архітектура хрестово-купольного храму об'єднує два дуже важливі моменти – *хрест* (символ християнства) і *купол* (центр або вершина композиції, уособлення Христа як глави Церкви). Небо є уособленням купола храму.

**Висновки.** Творчість Г. Свиридова – це геніальне за простотою й глибиною вираження музичне витлумачення образів і сюжетів, пов'язаних із християнським світоглядом. Намагаючись зрозуміти й пояснити його засадничі ідеї, ми втручаємося в сокровенну царину творчості (у «свята святих»), де композитор зустрічається з Богом, і в багатозначності своїх сенсів панує символ. Духовні символи передаються живою мовою музичного мистецтва, в інтонаційній і драматургічній організації музичних творів. Усю творчість Г. Свиридова можна розглядати як шлях духовного сходження: до Священного Лона своїх православних витоків, від світського розуміння духовності до християнсько-православного.

*Аналітичний нарис 2. Інтерпретація музично-поетичних образів у вокальному циклі «Петербурзькі пісні» на вірші О. Блока*

*Свиридов приніс раніше нечувану естетичну ауру – ауру гідності й масштабу людини, пов'язаної зі своїм етносом і через нього з таємницею надособистісного Буття. Тут поєднуються <...> проблеми – архаїка, неоромантизм, фундаментальна ностальгія*  
М. Аркадьєв [44].

Причиною актуалізації символу в музичному мистецтві ХХ століття стала не лише філософічність композиторів, які прагнули наситити музичний матеріал потаємними сенсами, але й бажання відшукати в царині символічного мислення подібні до духу часу художні ідеї і творчі рішення. Символ є способом пізнання всього, що знаходиться в нашій свідомості, – людини і Бога, історії і природи, життя і смерті. Особлива привабливість символу заснована на тому, що він багатозначний і допускає різні інтерпретації.

*Мета* аналітичного нарису – виявити інтерпретаційні особливості музично-поетичних символів у творчості Свиридова на прикладі вокального циклу «Петербурзькі пісні» на вірші О. Блока.

У музичному мистецтві символ об'єктивувався шляхом жанрових і стильових механізмів смислоутворення асоціацій, використання стійких композиційних зворотів, семантики тональності, ритмоформул. У суспільній музичній свідомості такого роду символи пов'язані із цілою системою історично складених музичних уявлень, і всі вони служать розкриттю певного художнього задуму. Особливо яскраво символіка проступає в жанрах, що пов'язані з поетичним словом.

Символічність музики Г. Свиридова, багатозначність її художніх образів, особливо яскраво виявилась в вокальних творах. Під час вивчення вокальної музики завжди постає питання взаємодії поетичного і музичного,

Поета і Композитора. Чим саме керується *музикант-філософ*, добираючи вірші для свого твору? Створюючи музику для співу, композитор шукає слово, яке мусить виразити його думки й почуття.

Цикл «Петербурзькі пісні», написаний композитором у 1961-1963 роках і вперше виконаний у Малому залі Московської консерваторії 11 грудня 1969 р., відразу став об'єктом досліджень музикознавців 70-х років. Найбільш вагомі роботи – дослідження К. Сакви й Д. Фрішмана. Але музикознавство рухається вперед, і нам цікаво звернутися до цього циклу з позицій сьогодення. Поява «Петербурзьких пісень» подвійно знакова: Г. Свиридов відкриває для себе О. Блока, поезія ж Блока відкриває новий етап у творчості композитора, позначений пошуком нової простоти, що виражена в крайньому самообмеженні у доборі засобів виразності при високій смисловій значущості всіх елементів.

Яка ж природа цієї нової простоти і як вона пов'язана з символом? Будь-яка видима річ – це ікона невидимого: так розуміли це російські символісти. О. Блок знаходив всередині цієї течії, яка пізнає всі форми життя, усі сфери реальності, природи, мистецтва й повсякденності як знаки Божественної присутності. Усі символісти мислили саме таким чином, і О. Блок разом із ними. Тому він розумів і власне життя, і власну долю як значущий шлях, і вважав, що прожити чесно своє життя, усвідомити те, що з тобою відбувається – це єдине й краще, що може зробити людина. Кожного з нас, а тим більше поета, Бог веде якимись таємними шляхами, і на цих таємних шляхах може відкритися істина, і вона відкривається, однак тільки тоді, коли людина безстрашна у своїй щирості, коли вона не живе ілюзіями, а бачить себе й не боїться говорити про життя так, як воно є. Лірика О. Блока – це дивовижне свідчення життєвого шляху: через печаль, падіння, через внутрішній біль, самотність, катастрофу він виходить до справжніх цінностей, на яких можна будувати життя.

О. Блок – поет надзвичайно складний для музичного втілення. Складний не стільки особливостями віршування (навіпаки, музичні закономірності

його вірша полегшують завдання композитора), скільки глибинним змістом. Складні поетичні образи, у яких мерехтить відкритий, не завжди вловимий сенс, складний підтекст, де зазвичай розкривається ідея вірша. «Вірші – це світогляд» – писав О. Блок. Отже, утілювати поезію Блока в музиці – означає осягати суть його творів, бути близьким до філософського світу поета.

О. Блоку було властиве високе почуття Батьківщини, усвідомлення невід'ємності від неї своєї долі – поета й людини. Йому було притаманне також почуття *народного*, що сильно відрізняло поета від митців його кола й надавало творчості інших масштабів. Він говорив: «Геній, передусім, народний»<sup>61</sup>. Поезія О. Блока абсолютно не вичерпана часом, вона звучить у наші дні з приголомшливою силою й уся спрямована в майбутнє.

У поетичному доробку О. Блока виразно проступають три категорії музичних образів. Перша пов'язана з вокальним началом, *співом* як проявом людських почуттів через мистецтво інтонації. Друга – із *танцем* як стихією пластичних рухів, за допомогою яких також виявляються різні емоційні стани. Третя – це сфера інструментальних звучань, де тембри стають компонентом художнього образу.

У музичному світі поета провідну роль відіграє пісенне начало. Пісня, спів органічно входять до більшості віршів поета, у його драматичні твори. Співають персонажі, співає природа, співає вітру пісні Росія, «колише пісню час», і сам поет «створює будівлю» з пісень, його «дух, оголений для всіх, співає». Епітетом «*співуча*» О. Блок незмінно наділяв і «*Лі*» – свою героїню.

Вокальний цикл (поема) «Петербурзькі пісні» для чотирьох співаків-солістів, фортепіано, скрипки й віолончелі об'єднав вісім віршів, написаних О. Блоком у різний час. Чотири з них стали драматургічними центрами Свиридовського твору (№№ 1, 5, 7 і 8) – з блоківського циклу «Міщанське життя», два (№№ 2 і 4) – із циклу «Арфи й скрипки» і ще два (№№ 3 і 6) – з «Різних віршів». Цей період у творчості композитора позначений новим принципом роботи з обраним поетичним текстом: прагнення до повного

---

<sup>61</sup> Показовим є той факт, що Г. Свиридов цитує це висловлювання поета у своїх записах [579, с. 99].

відтворення віршів з унесенням лише незначних необхідних змін і коригувань<sup>62</sup>.

Поет називав свою лірику піснями, жалкуючи про «бідність, про саму неможливість мовою людською сказати все, що безсило виривається й не може прорватися». У цьому прагненні висловити невимовне він найбільш близький до А. Фета, якого називав своєю провідною зіркою в молоді роки. Поезія О. Блока пронизана духом музики. Пісня – провідний жанр і у творчості Г. Свиридова, природа якої – пісенна. Він писав: «Мій жанр – пісня» [579]. А. Бєлий підкреслював: «Пісня породила поезію й чисту музику <...> створила драматичний міф, <...> умовно кажучи, музика найбільш романтичне мистецтво (що відзначали й романтики, і Гегель), скульптура найбільш класичне мистецтво, а пісня – мистецтво найбільш символічне (підкреслене мною – О.А.) [71, с. 120-121].

Використовуючи вокальну інтонацію як сполучну ланку між словом поета й Логосом, Г. Свиридов повертає властиву вокальному жанру духовну силу й жанрову установку на зв'язок двох світів – долішнього й горішнього, внутрішньої людини (*homo credens*) і Неба.

Г. Свиридов обирає лише один і на перший погляд не найхарактерніший бік творчості поета: вірші, що присвячені «маленьким людям», жителям петербурзьких околиць. Об'єднавши сім віршів О. Блока, композитор надав їм майже сюжетного зв'язку, створивши своєрідну «повість про бідних закоханих». Сюжет циклу розвивається від перших двох ліричних пісень – до трагічних, таких, що говорять про загибель бідних закоханих («На горищі» й «У жовтні»), і до епілогу («Ми зустрілися з тобою в храмі»). У цю лінію вплітаються колоритні жанрові епізоди («Вербоньки», «На Великдень», «Колискова»). Сюжет не розвивається послідовно, і принцип персоніфікації проводиться не строго. Найбільш виразний він у пісні

---

<sup>62</sup> Виділимо три типи змін Г. Свиридовим текстів віршів О. Блока: 1) зміна назв: № 6 «Колискова пісенька» (в О. Блока «Колискова пісня»); № 8 «Ми зустрілися з тобою в храмі» – у поета «Холодний день»; 2) скорочення: з вірша «На горищі» Г. Свиридов вилучив три строфи (4, 6 і 7), з вірша «Холодний день» – дві строфи (5 і 8); 3) вставки, репризи: у № 6 репризи двох перших рядків, замість рядків 8-12.

«На Великдень», яка якраз і не пов'язана з основним сюжетом, а є жанровою сценкою-діалогом «мужика невмитого» (баритон) і верткої «панночки»-покоївки (сопрано). Бас і мецо-сопрано виконують функцію «оповідачів».

Світ маленьких людей композитор прагне схарактеризувати якомога точніше, передавши і місце, і час, у якому розвивається сюжет. Засіб для цього – «інтонаційний світ» петербурзької околиці початку ХХ століття, складниками якого були і циганський романс, що його так любив О. Блок, і фабрична пісня, і тужливі мелодії шарманки. Із усього цього й народжується характерний тематизм, який слухняно «працює» і як характеристика часу й середовища, і як персоніфікована характеристика героїв.

Перша пісня («Перстень-страждання») – пролог циклу. Безліч різноманітних ниток ведуть звідси до інших епізодів (особливо до останнього – епілогу), які сприймаються як узагальнене (а часом і конкретне, послідовне) розкриття її змістовних і психологічних моментів. Характер музики прологу – мірний, неспішний рух, примітна синкопированість якого в тридольному пунктирному ритмі може викликати уявлення про втомлений, із накульгуванням крок: самотня, покинута світом людина безцільно бродить нічним містом.

Сама скарга, здавалося, утілена в одноманітному обертанні мелодії (баритон), тужливо замкнутої в терцевих послідуваннях, ритмічно статичною, із сумно ослабленими закінченнями фраз; кожна така фраза – немов тяжкий стогін. Пісенно-романсові інтонації тут явно «пригноблені», вони не отримують свого природного жанрового (розспіву) розвитку – зокрема, «гасяться» ззовні однотипною будовою мотивів. Простий акомпанемент на «крокуючій» педалі ніби навмисно самоусувається – майже всюди дублює вокальну партію.

Середній розділ пісні різко відрізняється від початкового. Це пов'язано й із музичною специфікою тричастинної контрастної композиції (по дві поетичні строфи в кожному розділі), і з абсолютно новою образністю цієї частини вірша. Розвиднилось, і у «вузьких вікнах» наш герой бачить

незнайому молоду швачку за роботою, що виконує сумну пісеньку про коханого. Уже на початку розділу висвітлене, ніби в сонячних відблисках, «дзвонове» звучання акордів; воно психологічно точно передає й стан раптового повернення від нав'язливих похмурих дум до реальних турбот дня. Тризвучний *до-діез*-мажорний акорд уводиться прямим зіставленням із *ля*-мінором експозиції, викликаючи колористичне мерехтіння відтінків ладів – ефект суто романтичного зіставлення тональностей. Сильова асоціація тягнеться й далі, до пейзажних фарб: за контрастом з ясною мінорною ладовістю першого розділу особливою зображувальною характерністю позначений цілотноновий звукоряд, на якому засновані мелодичні інтонації й супровід другої фрази («Уже ранок клубочиться»). При цьому акомпанемент відокремлюється від співу, утворюючи самостійний гармонічний фон; тим самим підкреслена декламаційна виразність мелодії.

Світло, що несподівано проникло, «одухотворює» вокальну партію: вона набуває теплого розспіву, істотно розширюється її діапазон, хоча колишня структурна дрібність збережена. Примітним є і власне композиційне зрушення в розвитку: строфічна статичність експозиції (два схожі куплети) поступається місцем досить вільному мелодико-речитативному розгортанню.

Реприза прологу відведена пісеньці про перстень-страждання (сопрано) – на наспіві шарманки, круговий рух якого зображувально тонко пов'язується тепер із символікою нового образу. Зміни в репризі мало істотні зовні, але тим більш глибокі вони в психологічному відношенні. Тут наявна одночасна «подвійна» транспозиція. Переходження в *сі-бемоль* мінор після більш «об'єктивного» *ля* мінору експозиції привносить до тридольного «ритму ходьби» відтінок скорботної печалі. А зміщення інтервального строю мелодії й зовсім зводить нанівець у ній первинний мажорний елемент (великі терції замінені малими). Порівняно з експозицією посилена суб'єктивно-романсова інтонація: з'являються співучі підголоски-втори, характерні секстові звороти, «щемлячі» тритони; цим, зокрема, досягається варіювання музичної строфи

другого куплета – композиційно важлива деталь, що порушує структурну статичність експозиції. Проте скорботна барва музики зберігає в собі ніжне поетичне світло й у самому кінці розряджається в урочисто-просвітленому звучанні *соль-бемоль* мажору, цією єдиною в пісні «відкритою», функціонально затвердженою мажорною тональністю.

Прихована напруженість романсової інтонації прологу отримує вихід у другій пісні – патетичній розповіді про «вірність любові», про розлуку й тугу за коханим («Як прощалися, пристрасно присягалися»). Пісня не позбавлена емоційних і стилістичних рис циганського романсу, темпераментно підкреслених тембром мецо-сопрано; циганський елемент у самій манері виконання (особливості артикуляції, вимови).

Композитор напрочуд збагачує знайомі романсові форми: уводить у них суто «свиридовський» елемент, легко вловлюваний на слух або злито сполучений з елементом циганським в оригінальному інтонаційному сплаві. Невибагливий сюжет піднятий музикою до високих щаблів драматизму.

Пісня-романс звучить у *сі-бемоль* мінорі. Важливим є драматургічний момент: перші три куплети завершуються яскравою «свиридовською» дзвоноюю тонікою (мажорним тризвуччям із квінтою й мажорною секстою) – саме так закінчувався пролог. Цей зв'язок особливо значущий у другому куплеті, що модулює в *соль-бемоль* мажор («усієї душі захват») і тим самим узагальнено повторює тональний план репризи прологу.

Мелодичний зміст куплетів позначений підвищеною експресією. Звичні романсові інтонації залучені в широку лірико-драматичну кантилену, окремі мотиви, що спрямовані вгору, ніби суперечать загальному низхідному руху мелодії. Звідси внутрішньо контрастний, емоційно збуджений склад наспіву. Він посилений затактовим пунктирним зльотом до ладово-напружених мелодичних опор, що загострюють і типово романсові звороти: мінорні сексти й терції, тритони, октавні ходи (що особливо вражає на початку третього куплета – кульмінації пісні). Своєї специфічної напруженості надають ладогармонічні барви: альтерація в мелодії, дисонанси в супроводі.



Акомпанемент, у цілому далекий від гітарного, часом імітує звучання гітари, зображувально реагуючи на сюжетні повороти в тексті. При цьому в усьому – висока стриманість, тонка культура інтимного переживання. Так, альтерація ладу в мелодії (переливання VI підвищеного, II низького ступенів і їх натуральних видів) утілена на відстані, у русі прихованого двоголосся, що виключає зайву для композитора конкретизацію щемкого почуття туги.

Композиція пісні украй проста – цілком звичайна для побутового романсу строфічна форма (із чотирьох куплетів-періодів) – і разом із тим пронизана динамікою варіантів.

«Вербоньки» утворюють разомі з наступним епізодом «малий цикл» у циклі. Це найсвітліші сторінки «Петербурзьких пісень», послідовно зближені одна з одною й часом дії: Вербна субота – Великдень. «Вербонькам» буде співзвучний музично-поетичний стрій «Колискової пісеньки».

Драматургічна роль пісні велика: на якийсь час «знімається» драматизм двох перших епізодів. Перше й найстійкіше враження від музики – почуття її недоторканної весняної свіжості й молитовної чарівності життя. Мелодичні фрази (соло сопрано) утворені з рівномірно великих тривалостей з виразними зупинками на сильних долях. Кожній фразі відповідає один коротенький рядок поетичного тексту. У супроводі – найласкавіше звучання весняних крапель (*staccato*), яке зливається з мелодією в унісон або переходить в ніжні втори до неї.

### ***Образ молитви. Символ весни. Духовне оновлення***

Стан молитви, образу людини, що молиться, розкривається в «Петербурзьких піснях» через узагальнені засоби виразності. Це зумовлено зверненням до художнього, а не до канонічного поетичного тексту, що істотно відрізняє камерно-вокальну музику з релігійним підтекстом, наприклад, від хорових духовних творів Г. Свиридова. Так, у романсі «Вербоньки» композитор звертається до світлого, по-дитячому невинного образу вірша О. Блока.

Весна – символ духовного оновлення. Весна – оновлене світосприйняття, характеризується застосуванням тих або інших словесних, музичних

і колірних виражальних засобів – фонетичних, фактурних, динамічних, а також просторових рішень. Так, у поезії образи розкриваються на двох рівнях – через мікроелементи (фонеми) й макроелементи (лексеми). Образи природи в пісні «Вербоньки» – вітерець, верби, дощик – відбивають динаміку оновлення світу, яка розкривається, насамперед, через особливе відчуття простору. О Блок потрактує вісників весни через суб'єктивно чуттєве світосприйняття. Так, образ вітру в його вірші «Хлопчики й дівчатка» повертає слухача відповідно до юності і наївного дитинства. Подих вітерця сприймається і як християнський символ – присутність Святого Духа. Сміслові значення слів «*Ветерок удаленький / <...> не задує огня*» можна зрозуміти як звернення до Бога з проханням про збереження надії. Темп вірша О. Блока дещо уповільнений, його зміст закликає до вдумливого читання й занурення в медитативно-зосереджений стан. Релігійні символи – вогонь (вогники), свічечки, верби, «перехожі хрестяться», «неділя Вербна».

Це не сама молитва, а підготовка до неї, вона виражається в тихій динаміці й помірному темпі. Пом'якшено-імпресіоністське звучання партії фортепіано дублює вокальну лінію, імітуючи тим самим обертонові призвуки. Увесь комплекс виражальних засобів романсу спрямований на передачу хисткості, крихкості й одночасно благоговійності, щастя й гармонії. Надзвичайно важлива особливість музичної мови Свиридова полягає в його роботі над музичним часом і в основному над його мікроструктурою. З одного боку, виявляється прагнення композитора до максимальної простоти висловлювання, але при цьому в його творах прихована тонка, іноді філігранна робота матеріалом.

Переважна діатоніка вносить у звучання відчуття чистоти, непорочності й невинності образу. Від музики залишається враження «недоторканної» весняної свіжості й молитовної зачарованості життя. Так у цьому творі стан очікування виражений через духовно-інтелектуальний контекст.

У музиці й поезії втілення емоційних станів людини досягається, разом

із гармонічними і фонетичними засобами виразності, через процесуальне начало драматургії й темпу. Повільні темпи характеризують пробудження природи або споглядальний, благоговійний настрій ліричного героя, а також суворий пейзаж і важкі думи; швидкі темпи та поривчастий рух у різних її проявах – захоплено-тріумфуючий або відчайдушний настрій.

Драматургія пісень циклу спрямована на передачу насиченості переживань людини й змін у природі. Так, споглядальним образам відповідає безконфліктна драматургія («Як прощалися, пристрасно присягалися», «Вербоньки». «Колискова пісенька»), динамічним – крещендююча («У жовтні», «Ми зустрілися з тобою в храмі») чи контрастна («Перстень-страждання», «На Великдень», «На горищі»). Символ Весни у світосприйнятті традиційно асоціюється із чистими почуттями, радістю зароджуваного життя, молодістю й силою. Подібне оптимістичне, життєствердне трактування символу бере початок у фольклорі й християнстві.

Пісня-сценка «На Великдень». Із густими дзвонами зливаються перебори гармонік. Пісня будується на почерговому вступі солістів (бас – мецо-сопрано – баритон – сопрано). Це єдиний номер «Петербурзьких пісень» за участю всіх чотирьох співаків. Основний образ – свято, що весело крокує дворами, – переданий фортепіанною партією як звукоатмосферний рефрен у цій колоритно імпровізованій куплетно-рондоподібній формі. Характерними і пояснювальними є вказівки автора піаністові: «імітуючи дзвоніння», «наслідуючи гармоніку».

Вступ рефрену відразу ж дає відчутти різке зрушення в розвитку «малого циклу» – гучні *до-діез*-мажорні тризвуччя на глибоких дзвонових басах і з гармошковими переборами вгорі. Репліки учасників сценки інтонаційно близькі, проте в головних героїв (баритон і сопрано) вони індивідуалізовані більше, на відміну від «коментаторів збоку». У вокальних партіях тонко збережені декламаційно-мовні інтонації. Так, наприклад, музична мова персонажів сповнена характерно-побутової акцентності, що нарочито порушує ритміку блоківського вірша. Образне значення цього

ефекту, зрозуміло, відмінне від подібних порушень віршованої ритміки у «Вербоньках», але там і тут важливе національне забарвлення прийому.

Загальна кульмінація «Петербурзьких пісень» – пісня «На горищі». Вона вступає відразу, без «передмов» – різко трагічним, конфліктним контрастом до попередньої жанрової замальовки. Композитор вилучив у вірші три строфи (четверту, шосту й сьому), пов'язані із психологічно-пейзажною лірикою, і вміщені поетичні повтори, – перший із небагатьох випадків скорочення блоківського тексту в циклі. Уся увага й усі душевні сили слухача прикуті до трагедії на «світлому горищі». Пісня звучить у мінорній тональності (*до-дієз* мінор), однойменній попередньому мажору: центральні епізоди циклу тісно змикаються тональною логікою, і вони ж із підкресленим психологізмом протиставлені один одному. Драматургічний план монологу простий, і поготів разуючою є завершальна в ньому динаміка контрастів. У першому розділі з'являються обидва боки такого контрасту – широкий, у діапазоні децими, експресивно загострений епічний розспів (вісім тактів – одна строфа поетичного тексту) і розгорнутий драматично-декламаційний епізод (вісімнадцять тактів – дві строфи). Психологічний контраст закладений уже на самому початку розспіву: мелодія досягає своєї вершини в першому такті (у напруженому октавно-секстовому сходженні до терцевого тону, з динамічним продовженням зупинки в ньому: «*Что на свете*<...>») і на слові «*выше*» в прямому, здавалося б, протиріччі з його сенсом повертає назад і глухо обривається на паузі. У мелодії, у її лірико-романсовому складі, відгукуються інтонації іншого номера «Петербурзьких пісень» – «Як прощалися, пристрасно присягалися». Типова висхідна секстова поспівка в мінорі (загострена октавним «розмахом») із наступним поступінчастим сходженням відтворює той самий інтонаційний малюнок, що роззосереджений був раніше в прихованому двоголоссі.

Атмосфера гнітючої безвиході, безповоротної розірваної свідомості передана також низкою інших засобів: після *forte* початку розспіву – майже суцільне *pianissimo*; услід за фактурно-насиченим супроводом – глухі унісо-

ни або трепетні, подібні до нерівного биття серця, одноголосні штрихи-хроматизми, або нерухомо повислі «порожні» комплекси із сумними затриманнями; замість «епічних» плагальних гармоній, ладо-функціонально цілком визначених, – переважання психологічно гострих гармонічних доміант, поява моторошно-холоднуватих звучань; замість епічно-стверджувальної інтонації – мінорна сфера (модуляція в *соль-дієз* мінор). Ця експозиційна пара побудов видозмінено проводиться ще двічі. У цілому утворюється наскрізна варіантно-строфічна форма їх трьох внутрішньо контрастних розділів, за схемою  $ABA_1B_1A_2B_2$ , де А – початковий розспів, В – декламаційний епізод. Динаміка композиційного руху неухильно зростає – на тлі майже нестихаючого похоронного дзвону (набат *до-дієз*), досягаючи рідкісного для камерно-вокального жанру драматизму. Для всього розвитку тут характерна послідовна інтонаційна драматизація розспіву. Так розспів обидва рази з'являється у вигляді того, що варіює початкові чотири такти – пісенно найбільш насиченої й напруженої своєї ділянки (кульмінаційна строфа).

Наступний розвиток драми – пронизлива реакція приголомшеної свідомості, що залучає героя до єдиного потік-відчаю. Між тим збережена музикою контрастність станів також походить від контрастів поетичних. З патетичними зверненнями героя «зовні» до одуховлених ним стихій (вітер, снігова північ, завірюха, снігова труба) чергуються (у подібному до експозиційного розділу чергування розспіву й речитативу) моменти суб'єктивно-скорботної й дещо урочистої лірики. Усім цим досягається напрочуд чутливе розкриття емоційної системи вірша, що своєю чергою невимовно збагачена музикою. Цим же зумовлена висока композиційна єдність монологу, де психологічні контрасти виступають рушійною силою драматизму й загальної драматургічної дії.

Безпосередній перехід від загострено особистісної трагедійної лірики до пасторально-казкової замальовки – драматургічна знахідка композитора. У «Колисковій пісеньці» відкривається небо над людиною – ліричним героєм

«Петербурзьких пісень», і струмує навколо нього ласкаве тепло нічного повітря, і чутний співчутливий голос природи: він дає серцю, що настраждалося, надію на «ясний день».

Прозоро-ясний *ре* мажор тут же розряджає напруженість «горищного» номера: *до-дієз* мінор – тональність сьомого ступеня – прямо розв’язується в нову тональність. М’який однаковий акомпанемент з обережними квартовими похитуваннями в басовому голосі й із дзюркотливими вгорі розкладеними тризвуками, що ніжно колишуть діатонічні поспівки в мелодії із зупинками на кінцях мотивів і фраз, малюють атмосферу зачарованої тиші, дитячих казкових образів.

Передостання пісня «У жовтні» – продовження «горищної» драми і тим часом трагічне завершення теми самотності в циклі. Строфічна композиція пісні, що доручена баритону, будується з п’яти куплетів (типово романсова структура куплету – проста двочастинна форма з другим періодом, що розвивається; відповідно по дві поетичні строфи в кожному куплеті) без усіляких змін майже до самого кінця. Подібної композиційної одноманітності не знає жодна інша пісня свиридовського циклу. Емоційний тон розповіді визначається вже в короткому фортепіанному вступі – легкі, стакатно «повітряні» акорди, імовірно, навіяні образом сніжинки, «легкою пушинкою» (*мі-бемоль* мінор, головна тональність пісні), що пурхає на вітрі.

Основний наспів, ритмічно рухливий, елегійно-витончений, сполучає в собі широко розповсюджені романсові ознаки (секстові звороти, ходи звуками тризвуччя, типова модуляція в субдомінантову тональність – *ля-бемоль* мінор у кінці першого куплету) з характерно свиридовським елементом (дроблення синтаксичної лінії вірша з виділенням найважливіших інтонаційно-сміслових відтінків – наприклад, епітет «*хмурая*» відокремлений виразною зупинкою від означуваного слова «*столиця*»). Із тонким поетичним чуттям помічені в пісні внутрішні блоківські ритми, і музика змушує вповні відчувати їх скромну і разом із тим граціозну мелодику. У четвертому куплеті з’являється одноголосна партія скрипки, що більше

вже не замовкає в пісні. Нетематичний (фоновий) скрипковий підголосок поетично пов'язаний з образом ваблячої зірки, що виникає в сп'янілій свідомості горищного романтика. Цей зображальний засіб – випробуваний прийом лірико-драматичної фантастики, що здавна наділяла звучання скрипки рисами таємничої спокуси. І в п'ятому, кульмінаційному, куплеті, що змальовує запаморочливий політ п'яного невдахи, – «*среди вихря и огня*», музика та ж, що й раніше, проте при гострому відчутті її драматичного зламу. Матеріал чотирьох двовіршів, багаторазово утверджений раніше в чотирьох послідовно звучачих реченнях, несподівано концентрично «перевернутий»: речення друге – третє – перше – четверте. Сам же політ за зіркою, що падає в безодню, позбавлений будь-якого пафосу. Лише захоплений викрик (висхідний акцентований стрибок на *forte* – «*Вот вскрикнул*») та спрямована вниз мелодія видають незвичність і моторошну правду цього польоту.

У фінальній пісні-епілозі – «Ми зустрілися з тобою в храмі» – сплітаються й частково набувають нового розвитку найважливіші ідейні й сюжетні мотиви, а також так само деякі характерні музично-виразні сторони «Петербурзьких пісень». Знову, як і в усіх інших номерах циклу, особиста, лірична драма невід'ємна від теми загальної соціальної біди. Люди, що кохають одне одного, які колись зустрілися у світлому храмі й «*жили в радостном саду*», тепер під гнітом обставин «*зловонными дворами пошли к проклятью и труду*» – подібно до безлічі своїх побратимів по нещастю. Пісня (соло баса; *мі-бемоль* мінор – головна тональність попередньої пісні) до кінця витримана в дусі зосередженого, епічно строгого гімну-ходу з гнучко заломленими рисами романсової лірики. Образ непохитної рішучості збережений уже в розміреній ході початкових дзвонових акордів, що урочисто «несуть» на собі пісенно насичену партію скрипки (скромна роль віолончелі як гармонічного голосу залишається майже незмінною в усій пісні, значення ж скрипки обмежене в подальшому дублюванні вокальної партії; узагалі «вокальне» трактування інструментальних тембрів – найхарактерніша особливість свиридовського стилю). Інструментальний вступ

повторюється в самому кінці пісні. Головний наспів – суцільно діатонічний, із рисами суворої культової декламаційності, – узагальнює інтонаційні прикмети майже всіх пісень циклу, особливо сьомої («У жовтні»), п'ятої («На горищі») і другої («Як прощалися, пристрасно присягалися»). Так, початковий ліричний зворот (затактовий секстовий підйом до мінорної терції з наступним плавним спуском) тут і далі розвиває мелодичну ланку другої й п'ятої пісень. А в четвертому репризному проведенні куплету відкрито виявлена основа романсової поспівки, яка добре запам'яталася нам за її рельєфними «обіграваннями» у вказаних двох піснях. Увесь епілог звучить в одній мінорній тональності, яка лише ненадовго освітлюється *соль-бемоль* мажором у схожих крайніх куплетах.

Герої останньої пісні *«встретились <...> в храме и жили в радостном саду»*, поки не відчули, що *«счастье – праздная забота»*, коли ця турбота тільки про себе, тоді як інші люди страждають – *«прокляли друг друга люди, убитые своим трудом»*. Поетичні образи демонструють любов-служіння, вони залишають радісний сад, щоб *«жить под низким потолком»* і працювати. «Радісний сад» – символ особистісного благополуччя, натхненного щастя, що дарує привабливість і красу буття. Соборність душ виявляється в жертвності героїв, які усвідомлюють згубність особистого щастя, прихованого за високим парканом. Порятунком і єдиний вихід – праця, її символ – молот.

**Висновки.** Темброві можливості – вокальні й інструментальні – відіграють у циклі яскраву роль. Композитор використовує чотири вокальні тембри. У контексті інтерпретації музично-поетичних образів вони несуть своє смислове навантаження. Так, сопрано асоціюється із жіночим образом (№№ 1 (реприза), 3, 4, 6); образ Героя переданий через тембри баритона (№№ 1, 7) і баса (№№ 5, 8) із цілком уловимою часовою градацією: герой сьогодні й на останньому етапі життєвого шляху. Суттєва роль відведена мецо-сопрано: це і «погляд збоку» в №№ 2, 4, і образ матері в «Колисковій» (у поєднанні з дзвоновістю як символом Богоматері). У кінці «Колискової»



виникає важливий у сюжетному плані дует сопрано й мецо-сопрано як символ об'єднання жіночих образів Нареченої й Матері. Перед нами чітко побудована персоніфікація вокальних тембрів у циклі. Як символ духовного єднання виступає ансамбль голосів у «великодньому» № 4.

Духовні символи передаються в живій мові музичного мистецтва, у формально-динамічних схемах «музичної форми як процесу» (за Б. Асаф'євим) і в образно-змістовій частині музичних творів.

У музичній тканині духовні символи можна зафіксувати «над текстом» або «під текстом» у великих тенденціях музичної процесуальності, що складаються з виражальних засобів, але існують немов поверх них (за В. Медушевським ця «надтекстова» смислова голограма – протоінтонація [414]. М. Арановський закликав звертати пильну увагу на лінію опорних звуків музичної тканини й поле «неопор» [36]. У русі опорних тонів може виразно читатися архетип (духовний символ) та сама протоінтонаційність, за В. Медушевським, а в полі мелізматики й прикрас – стилістика особливого образного його прочитання.

У вокальному циклі «Петербурзькі пісні» відбилося прагнення композитора до скупості й аскетичності письма, що ставить перед виконавцями завдання надзвичайної технічної складності: усе на видноті, неможливо сховатися ні за якими візерунчастими хитросплетіннями. Крім того, художня палітра композитора безмежна за кількістю іноді діаметрально протилежних барвистих засобів. Кожен фрагмент музики рясніє додатковими поясненнями характеру й образу. І, нарешті, найголовнішими засобами є об'єм, маса вокального звучання, які можуть бути досягнуті лише шляхом ретельного добору першокласних за природними даними співаків. Тільки цього разу ми можемо чути твори Г. Свиридова у їх первозданній красі, коли здається, ніби звучність заповнює собою увесь усесвіт. Більшою мірою музика Г. Свиридова залежить від рівня і якості виконання.

На закінчення наведемо слова М. Аркадьєва (виконавця фортепіанної партії поеми Г. Свиридова «Петербург» на вірші О. Блока): «Феномен

творчості – у його здатності створювати не з матеріалу, не зі звуків, фарб, слів (це доля буденного й прикладного мистецтва), але ніби з тієї самої точки, звідки був створений Світ – із Ніщо. Художник здійснює тим самим небезпечний крок, але його зухвалість обмежена як самою людяністю майстра, так і його відповідальністю й упокорюванням перед трансценденцією. Саме тут, у точці зустрічі, він сильний й абсолютно слабкий одночасно. “Не я, але через мене”, – ось внутрішній досвід творчої свідомості. І трагічний у своїй силі, суворий і досконалий за втіленням ліричний Усесвіт Георгія Свиридова відкритий для світу. Він з’являється як свідчення, як досвід чистоти й полум’я, таємниці смерті й таємниці безсмертя» [43, с. 3].

## РОЗДІЛ 6

### ТРАДИЦІЇ ПРАВОСЛАВНОГО БОГОСЛУЖЕБНОГО СПІВУ У ТВОРАХ ПІЗНЬОГО СТИЛЮ. «ПІСНЕСПВИ Й МОЛИТВИ»

Музична культура Росії живиться давніми традиціями церковного співу. Богослужбний спів на Русі завжди визначався як «ангельський», «ангелоподібний» або «ангелогласний». Глибокий інтерес композиторів кінця ХХ століття до російської духовної музики продиктований багатьма передумовами. З одного боку, у багатовимірності сучасної атмосфери людині дуже складно відчувати себе гармонійним цілим, мозаїчність навколишнього світу швидше породжує таке ж розірване відчуття свого власного «Я». З іншого, – усе частіше прагнення людини знайти втрачену цілісність виявляється у зверненні до своїх коренів, до вічних питань буття, до релігійної філософії й духовного мистецтва.

Вибір художніх засобів є не що інше, як збереження духовного вибору (одухотворення): морально-етичний подвиг людини. Тому поетика духовних музичних творів відрізняється від художнього світу новоєвропейської культури своєю винятковою спрямованістю на вираження світобачення. Особистісне начало (образ або голос автора, його ставлення до світу) тут не виявляється. Таким чином, аналітично розкрити поетичний простір духовної музики можна тільки шляхом пошуку засобів тенденції, яка символізує *потенційні* можливості й шлях духовного перетворення.

Цілісне й максимально повне уявлення про художній світ музичного твору неможливо побудувати без усвідомлення засадничого постулату: поетика музичного твору є його найвищим надбанням, яке всю суму виражальних засобів, увесь комплекс аналітичних умінь автора обертає на пошук вирішення найбільш сутнісних – духовних – проблем людини. Онтологізм музичної поетики полягає й у зворотному енергетичному русі – в апріорно *дарованому* сьайві Божественної Краси в будь-якому високому художньому творінні.

Художньо-стилістичний генезис музики Г. Свиридова зумовлений християнсько-релігійними витоками виховання. Цей аспект творчості Георгія Васильовича відомий, але вивчений недостатньо з точки зору причетності до національно-парадигматичних проявів мистецтва. «Духовне мистецтво, на думку композитора, – є найбільш високою формою мистецтва, бо воно включає епічне, народне й індивідуальне (особистісне)» [579, с. 170]. Для композитора з його незвичайно багатим інтуїтивним образним мисленням, його прозріннями музиканта-громадянина й філософа віра ніколи не була абстрактною ідеєю. Один із щоденникових записів концентрує духовні переконання композитора: «Біблія – псалми – тяжкість вікової мудрості, любові, співчуття» [579, с. 162]. Євангельські події (у тому числі й містична подія Воскресіння) для нього мали реальний історичний сенс.

Щоденники, товсті зошити з'явилися на столі композитора в 1970-і роки, як зазначив О. Білоненко: «Потреба записувати свої думки з'явилася в той момент, коли у свідомості Свиридова назрівав істотний переворот, коли ним долався черговий перевал на його духовному шляху» [70, с. 10]. У цей період у композитора народжувалися нові почуття, визрівала нова «ідея життя» (вираз Г. Свиридова)<sup>63</sup>. «Три хори до трагедії О.К. Толстого “Цар Федір Іоанович”» – «Молитва», «Любов свята» й «Покаянний вірш» – публіка почула 1973 року (хоча є відомості, що хор «Любов свята» в першій редакції з'явився ще 1949 року [406, с. 9]). У 80-90-і роки було створено багато хорів на релігійні тексти, і завершила творчий шлях композитора музика на тексти з літургійної поезії «Піснеспіви й молитви»<sup>64</sup>. Але інтерес композитора до російського церковно-хорового мистецтва виявився задовго до 90-х років. Практично вся свиридовська музика від 50-х років напоєна інтонаціями російського церковного співу. Про вплив традицій православного церковного мистецтва на творчість Г. Свиридова не раз писало багато дослідників. Сам

---

<sup>63</sup> Ланцюг подій 1973 року – трагічний у житті композитора: кончина матері, раптова смерть соратника, видатного диригента О.О. Юрлова, драматичний відхід з поста голови правління Союзу композиторів РРФСР – вплинув на вразливу душу композитора [67, с. 9].

<sup>64</sup> Початком цієї духовної лінії у творчості композитора стала скромна і тиха молитва у «Вигнанцеві» («Изгнаннике») на сл. А. Ісаакяна.

Георгій Васильович неодноразово й наполегливо говорив про вплив церковного співу на формування його композиторського стилю, згадуючи дитячі враження від співів, що виконувалися в курських храмах.

Зв'язок музики Г. Свиридова із церковною православною культурою простежується і в **образах молитви** – образах дивної благоговійної лагідності й тиші, властивій православному храму = Душі (жанр молитви відбився, наприклад, у духовних хорах «Господи, врятуй благочестиві» («Господи, спаси благочестиве»), «Святий Боже», «Досвітня молитва» («Заутрення песнь»), «Господи, воззвах до Тебе» («Господи, воззвах к Тебе») з «Піснеспівів і молитв»).

Композиторів вдалося створити унікальні зразки російської духовної музики, що тонко поєднали кращі досягнення національної культури. Як зазначав Г. Свиридов, музична культура православного світу живиться древніми традиціями духовного співу [579, с. 57]. Сміслові акценти візантійської культури, що наявні в гімнотворчості Романа Сладкоспівця, Андрія Критського, Іоана Дамаскіна, Феодора Студита, стали основою християнських цінностей російської православної традиції. Т. Владишевська називає давньоруський спів «богослов'ям у звуках» [156, с. 185]. Головним у ньому є не музичне начало, а слово і його сенс, слово як носій духовності, що «прояснює» душі<sup>65</sup>.

Російська духовна музика ХХ століття представлена двома самостійними напрямками – літургійним і духовно-концертним. *Літургійний* – богослужбний спів як складник Літургії; *духовно-концертний* – вокально-хорові твори, що виконуються професійними музикантами з концертної естради. Досі залишаються актуальними питання: чим є духовні жанри в концертному виконанні, які ключі аналізу подібні до духовної суті предмета? На цьому шляху правомірним видається використання літургійних універсалій

---

<sup>65</sup> Одним із засобів, що допомагають співакам кліросів співати духовно, була сама система давньоруської музичної писемності, у якій фіксувалися не стільки музичні параметри, скільки символи, що допомагають співакам осягнути смислові акценти й духовну суть тексту співу. Запис богослужбного співу засобами знаменної нотації можна порівняти з «партитурою духовних почуттів».

як критерію онтологізму композиторської творчості, виміром його глибинної наближеності до Бога.

«Богослужіння Православної церкви – загальнонародне церковне богослов'я» [652, с. 13]. Православне богослужіння «дихає» любов'ю Матері-церкви до своїх чад, що здійснюють свій порятунок на землі. Святою Божественною любов'ю, турботою про порятунок чад Церкви пройнятий кожен піснеспів, кожна молитва, кожне священнодійство, яке в богослужінні, – не самоціль, не церемоніал. У ньому – глибокий символічний сенс, що розкриває й доповнює зміст богослужіння. «У всіх формах православного богослужіння немає нічого штучного, химерного, призначеного для зовнішнього враження. Вони пройняті високими релігійними думками, вони глибоко торкаються душі, хвилюють її священними переживаннями, надихають [там само с. 13]. Художньо-театральний, показний спів, що націлений на ефектність, є чужим церковності. «Метою наших богослужінь є не створення музичних ефектів, <...> а молитовний настрій, що викликається змістовними й зворушливими церковними піснеспівами» [там само, с. 15].

Молитовно-задушевні церковні наспіви – результат багатовікової церковної творчості. Форми православного богослужіння сприяють, допомагають зміцненню молитовного настрою, укріплюють релігійне натхнення; спів надає богослужебному чину невимовної зворушливості й задушевності, не відволікаючи уваги від слів, а, навпаки, приковує до них. Сенс піснеспівів – настрої на благоговійну молитву, викликання сліз розчулення, підйом духу й сприяння молитві. Про церковні розспіви Святійший Патріарх Алексій писав: «Творцями цих розспівів були люди високого релігійного духу, подвижники, осяяні таємницею пізнання божественних звуків»<sup>66</sup>.

Назви знамен (знаків, крюків), якими записувалася давньоруська церковна музика, підкреслювали їх духовно-моральне значення: «Кулізма – до усіх людей любов нелукава (”ко всем человеком любовь нелицемерная”), мечик – милосердя до жебраків і милість (”милосердие к нищим и милость”),

---

<sup>66</sup> Святейший Патріарх Алексій. Слова и речи. – М., 1948, С. 247.

змеїця – втеча від земної суєтної слави (“да земные суетные славы отбег”), стаття – уникнення лихослів’я й марних слів (“срамословия и суесловия отбегание”) і т. над.» У цьому вбачається «корінь для усвідомлення дуже важливого факту: знаменні розспіви завжди приносили людям почуття очищення й утіхи, виховували любов до Бога й ближніх.

Російська християнська традиція протиставляла поняття «Богослужбний спів» і «музика». В основі розуміння церковного співу як божественного служіння лежить порівняння його зі співом янголів, що віддають хвалу Богові біля Його Престолу. Тому й мета Божественного піснеспіву – істинне сходження до Бога в молитві. Богослужбний піснеспів розглядався як органічна частина церковної служби, як одна з форм самого богослужіння. Православний хоровий спів, уключений до церковного ритуалу, наповнює людей, які прийшли до храму, почуттям «колективного духовного вдосконалення <...> Соборність – це не зовнішня, видима, а внутрішня, постійна єдність, що веде до загального братерства, єднання з Богом, який є Абсолютна Істина, Абсолютна Краса, Абсолютне Добро, Абсолютна Справедливість» [464, с. 15].

Хоровий цикл «Піснеспіви й молитви» (1980-1997) став виразником певних ідейних прагнень і духовних орієнтирів автора, який зазначав, що в ньому «панує високоурочистий дух православного богослужіння»; що «сенс твору надає його зміст, який лежить поза музикою, але є вираженим у звуках (підкреслене мною – О.А.)» [579, с. 113]. Цей твір, у якому традиційні для православного богослужіння тексти перекладені композитором як для хору без супроводу (що відповідає канону православного богослужіння), так і для солістів, хору в супроводі оркестру. За словами О. Білоненка, «... це – високе духовне мистецтво, тільки виражене в змішаних, церковних і світських формах» [70, с. 11]. Сам композитор про високе мистецтво писав: «Воно створюється шляхом осяяння, одкровення, у рідкісні хвилини, які відвідують особливо великі душі. <...> До цього рівня художник сам, своєю силою піднятися не в змозі. Він не може

викликати свідомо в собі захват душі, у якому створюється подібне мистецтво» [579, с. 104].

Хоровий цикл *«Піснеспіви й молитви»*, волею долі став останнім у творчості композитора. Цей твір сам автор відносив до царини літургійно-музичних. Назва – *«Піснеспіви й молитви»* – одночасно служила композиторові й визначенням жанру твору. На початку 1990-х рр. у записах композитора з'явився термін *«літургійна музика»*. Г. В. Свиридов поставив перед собою незвичайне завдання – створити світську за формою, але православною за духом *«літургійну музику»* [21, с. 205].

Першою роботою композитора в цьому напрямі є твір під назвою *«Великодні співи»* для змішаного хору й симфонічного оркестру, який так і не був завершений. Услід за ним у Г. Свиридова виникає намір написати богослужбний твір під назвою *«Обідня»*, який, на відміну від його першого задуму, був написаний для хору без інструментального супроводу. У цьому творі деякі з частин перегукуються як із задумом великоднього циклу, так і з *«Піснеспівами й молитвами»*. Зокрема, у Г. Свиридова був задум написати Літургію, який так і залишився нереалізованим. Але була написана низка творів, які згодом увійшли до циклу *«Піснеспіви й молитви»*. До кінця 80-х – початку 90-х рр. відноситься поява рукопису, який мав основну назву *«Непроречене диво»* й підзаголовок: *«Піснеспіви й молитви. Слова з православного вжитку»*.

Композиція *«Піснеспівів і молитов»* містить декілька хорових циклів. У різні періоди роботи композитора над задумом ті ж піснеспіви переходили із циклу в цикл. Віднайдена в результаті Г. Свиридовим ідея об'єднання різних циклів під загальною назвою дала можливість розглядати ці духовні хори як певний *надцикл*, що пронизаний єдиною стилістикою й тематикою. Ці хори пройняті глибокою молитовністю, справді духовні й до того ж створені з опертям на кращі традиції російського церковного співу. Неканонічні вони лише в інтерпретації текстів молитов. Разом із тим деякі з них, наприклад, Тропар Різдва Христового, – є цілком допустимими для виконання в храмі.



Розгляньмо особливості використання Г. В. Свиридовим гімнографічних текстів православного вжитку в цьому циклі; систематизуймо хори залежно від змістовного аспекту як засадничої ознаки жанру в гімнографії.

Богослужбна гімнографія – це сукупність поетичних текстів, що створені в різний час і становлять зміст служби. Гімнографія розподілена за частинами в богослужбних книгах – Октоїху, Тріоді пісній і Тріоді цвітній, Мінеях<sup>67</sup>.

Засадничою ознакою жанру в гімнографії є його зміст, велику роль при цьому відіграє форма (як поетична, так і музична), а однією з ознак жанрової характеристики є спосіб виконання – хоровий, сольний, антифонний. Хроно-логічний порядок виникнення жанрів (у такій послідовності – псалми, тропарі, кондаки, стихіри, ірмоси) ішов від поетичної лірики староеврейських псалмів через середньовічну візантійську гімнографію, що відбила еволюцію догматичних ідей і доктрин до південнослов'янської й давньоруської гімнографії, пов'язаної з утілюванням національних традицій.

Зміст гімнографічних текстів у Г. Свиридова дуже різноманітний. Далеко не всі вони молитвословні, серед них багато й розповідних. У таких жанрів як тропар, стихира зазвичай розповідається про зміст і головні події свята. У них нерідко виникають моменти дидактичні, морально-релігійні, повчальні, іноді викладаються засадничі догмати. Специфічною особливістю усіх гімнографічних жанрів композитора є щонайтісніший інтонаційно-ритмічний і структурний зв'язок тексту й наспіву.

Гімнографічні тексти композитора пройняті високим світобаченням і піднесеним духовним самопочуттям, вони зображують суб'єктивні почуття, які нерозривно пов'язуються з думкою про Бога-творця й Провидця світу.

---

<sup>67</sup> Основними поняттями православної гімнографії є форми богослужбних піснеспівів: Антифони, Іпакої Тропарь, Кондак, Акафіст, Стихира, Канон, Ірмос, Катавасія, Акростих, Седален, Светилен, Прокімен, Алілуарій, Причастен, Поліелей, Непорочні; а також три типи метричних (і мелодичних) форм: Самоподобен, Самогласен, Подобен. Православна гімнографія зберігає найбагатші церковно-історичні й богословські традиції й становить велику царину для благоговійного вивчення. Літургійні пам'ятки православної Церкви є вираженням служіння Богові в горінні вільного людського духу. Творець гімну добровільно віддає плід свого натхнення на службу Церкви і його слова й думки стають надбанням церковним і соборним, звичайно, якщо вони співзвучні повноті віри.

При цьому «псалмодика зображує хвилювання не виключно звичайні людські; у ній передається в той самий час почуття постійної дії Божої на душу християнина» [4, с. 41]. Проте, на відміну від світської лірики, гімнографія Г. Свиридова виражає дуже глибокі, гарячі почуття, пройняті чистотою, піднесеністю, святістю.

Глибокий рівень роботи композитора з канонічним першоджерелом пов'язаний із створенням нових гімнографічних текстів, яке здійснювалося шляхом розподілу цілісного тексту на декілька окремих віршів, добором окремих рядків тексту й створення коротшого варіанту, з'єднання окремих фрагментів різних текстів, наприклад, тропаря й кондака (Три стихіри (Монастирські); «Помилуй нас, Господи»).

У творчості Г. Свиридова представлено різноманіття співацьких книг і служб православної церкви. Переважають тексти з Пісної Тріоди (7 хорів), 5 хорів написано на тексти псалмів. Крім того, композитор звертався до «Тропаріону» й «Акафістника», залучаючи тексти, що містяться в молитво-словові й уходять до келійного молитовного правила.

Композитор музично втілює різні служби православної церкви, надаючи перевагу не якому-небудь конкретному чину, але швидше євангельській події або молитовному тексту. Причому та сама молитва може бути використана в різних службах: наприклад, Трисвяття «Святий Боже» звучить на Всеношній, на Літургії св. Іоана Златоуста щодня і в дні Великого посту на Літургії Василя Великого; Мале славослів'я неодноразово виголошується читцями й виконується співаками на всіх Богослужіннях. Це зумовило різне музичне втілення Г. Свиридовим того ж самого літургійного тексту (наприклад, чотири Славослів'я).

В основі музично-драматургічної концепції духовного циклу «Піснеспіви й молитви» лежать філософсько-релігійні теми. Щонайширша панорама творів циклу охоплює абсолютно всі можливі типи храмового громадського Богослужіння – від Усеношної й Літургії до Молебня й Панахиди. При цьому значну перевагу отримують традиційні служби (Літургія й

Всеношна), а інші – представлені одиничними прикладами. Необхідно відзначити досить повне коло представлених піснеспівів: задіяні майже всі тексти, що входять до складу основних Богослужінь добового кола. При цьому найважливіші канонічні тексти композитор інтерпретував по-своєму.

У стильовому різноманітті духовної музики ХХ століття, як відомо, особливу роль відігравали знаменний розспів, синодний ужиток, російський концертний стиль ХІХ століття і стиль «нового напрямку». Уведення цитованого або стилізованого знаменного розспіву часто збігалось з основними духовними вершинами творів і сприймалося як глибинне віддзеркалення духовного строю російського народу, його православного вірування й високих моральних орієнтирів.

В аналізі духовних творів Георгія Свиридова необхідно поєднувати жанровий і стильовий параметри, оскільки, по-перше, це задано позначеннями самого композитора; і, по-друге, жоден із стилів не витриманий упродовж усього циклу й навіть часто впродовж одного співу. Тут представлені свого роду два види циклів. В одному з них – жанрова одноманітність (наприклад, цикл «Із Старого Заповіту» цілком заснований на жанрі псалму), в іншому – композитор має на увазі один жанр, але реально використовує декілька (наприклад, цикл «Три стихирі монастирські для чоловічого хору» включає не стихирі, а три різні жанри: тропар, кондак і псалом).

Найбільш уживаними жанрами канонічної традиції, що обов'язково входять до кожного богослужіння, є тропар, кондак, псалом і славослів'я. У духовних хорах Г. Свиридова первинне значення приділене саме цим жанрам. Із 26-ти співів *сім* написані в жанрі тропаря, *шість* у жанрі кондака, створено *чотири* псалми й *чотири* славослів'я. Крім того, композитор увів у свою літургійну музику й такі жанри, як гімн, ірмос канону й прокімен. Уже сам перелік жанрів свідчить про дуже серйозне вивчення митцем основ богослужбового співу й способів утілювання всіх співацьких жанрів. Так, із безлічі існуючих тропарів композитор відібрав два тропарі Великого

Четверга («Покаяння блудного сина» й «Зрада Іуди»), один тропар на свято Різдва Христового, тропар із полунощниці («Це Жених гряде в полуночі») і тропар із служби на кончину св. Апостола і Євангеліста Іоана Богослова. Крім того, у «Досвітній молитві» («Заутренней песне») Г. Свиридов поєднав два тропарі: тропар, який звучить на Утрені щодня, і Пісний тропар першої години, шостого гласу, а також тропар «Помилуй нас, Господи», який міститься серед початкових «Молитов на сон прийдешній».

У «Піснеспівах і молитвах» композитор різноманітно трактує жанр тропаря, моделюючи як *знаменний варіант тропаря* (вступ до «Вранішньої пісні»), так і *повсякденний тип* (тропар Різдва в «Різдвяній пісні»). Проте здебільшого автор значно відступає від канонічного трактування: *двохорове багатоголосся* (закінчення хору «Зрада Іуди»); *виділення голосу, що виконує соло*, як правило, верхнього голосу хорової фактури (наприклад, у піснеспіві «Се Жених гряде в полуночі» («Се Жених грядет во полунощи»), соло сопрано на початку, потім соло тенора). Отже, можна простежити втілювання у свиридовській творчості жанрів кондака, псалма, славослів'я.

Художнє висловлювання композитора в духовних творах стало настільки духовно впорядкованим, прозорим, що в ньому просвічує *Логос*, а не буква Писання <...> Це стиль тривалого одкровення Святого Духа, про що говорив Григорій Богослов і до чого повернулася російська релігійна філософія ХХ століття. Це мова православного самопізнання, вона підпорядкована строгій духовній і художній дисципліні, у ній зустрічаються Церква й музичне мистецтво.

Композитор дуже серйозно ставився до створення музики на релігійні сюжети. Інтонційно-ритмічний і структурний зв'язок тексту й наспіву в хорах Свиридова на духовні тексти спрямовані на створення піднесеного й споглядання, епічної умиротвореності й розкриття великого таїнства слів. О. Хом'яков писав: «Ікона не є релігійною картиною, так само як церковна музика не є музикою релігійною; ікона й церковний наспів стоять незрівнянно вище. Твори однієї особистості, вони не служать її вираженням;

вони виражають усіх людей, що живуть єдиним духовним началом: це мистецтво у вищому його значенні» [цит. за 690, с. 156].

Прикметною рисою ключової інтонації багатьох творів Г. Свиридова є її *заклично-молитовна* інтонація. Вона спонукає до свідомого самовизначення. Інтонаційне розгортання в хорі *«Достойно є»* (*«Достойно есть»*) виявляє світлу семантику як образно-смыслову домінуючу концепції твору. Динамізм процесуальної форми забезпечує принцип «ланцюгового» варіантного проростання з постійним інтонаційним оновленням, багато в чому подібним до поспівкового принципу єдинопочатку, що варіює, у знаменному розспіві. Подібне інтонаційне розгортання символізує процес духовного пошуку, шлях до пізнання суті *внутрішньої людини*.

Однією з характерних рис композиторського стилю Г. Свиридова, що визначає неповторність його творів, є оригінальне *хорове інструментування*, що наслідує й трансформує церковно-співацьку традицію. Спрямованість церковної візантійської культури на «очищення серця» й «розумне діяння» увела в середньовічну, а потім у російську духовну музику відчуття *безпристрасності*. Ця якість досягалася як неспішним розгортанням мелодії, так і врівноваженістю звучання в поєднанні з колористичними прийомами використання тембрів голосів. Свиридовські органні пункти, на тлі яких звучать акордові послідовності, – своєрідні *ісони*, що прийшли з глибини віків. Виростання мелодії з тонів гармонії, що розспівується, і її *речитація* на одному звукові – також відгомін церковного псалмодування.

Можна провести паралель між тотожністю, перебуванням в одному звуковому просторі, здійснюваним на основі принципу повторності, і зовнішнім виглядом православного храму, у якому втілена ідея Вічності, позачасовості, образу світу – не земного, але небесного. Ця тимчасова концепція реалізується в архітектурі центричного або хрестово-купольного храму (на відміну від готичного собору) завдяки ритмічній повторності, мірному чергуванню розташованих навколо центру тотожних конструктивних елементів споруди. Характеру архітектурного образу відповідає й внутрішнє

убрання храму, орієнтоване не на горизонталь (як у західно-європейських базиліках), а на вертикаль. Розпис або мозаїка, що покривають стіни хрестово-купольного храму, наочно демонструють ієрархію священних образів – від зображення земних людей, що досягли святості (у нижній частині стін храму), до образів небесних: Спасителя, Богородиці, янголів (зображених у верхній частині споруди – у куполі, на барабані, у консі апсиди).

Детальна увага композитора до тембрового вирішення вокально-хорового твору «працює» на створення музичного образу, що лежить у руслі церковної співацької традиції. Так, у піснеспіві *«Господи, спаси благочестиві»* (*«Господи, спаси благочестивые»*) за допомогою тембрової диференціації, епізодичного включення різних тембрів, що виконують соло, відтворюється просторова драматургія храмового дійства, у багатьох співах виникають перегуки хорових груп. Композитор застосовує як монодичну фактуру, що народжує асоціації з давньоруською архаїкою, так і «ширняння» голосу соло на фоні хорових педалей. Важливою виявляється індивідуалізація через тембр, що виконує соло. Усі засоби музичного втілення смислу спрямовані на усвідомлене «вимовлення» кожного слова, що набуває символічного значення.

Хорам Г. Свиридова властиві такі ознаки церковно-співацької жанрової системи, як практична незмінність вокально-хорового складу виконавців і *логосність* музичного змісту, тобто підпорядкованість музичного звучання богослужбовим текстам. Особливу роль відіграють кульмінації, вони, як правило, виражають основну ідею словесного тексту й містять слова вищого сакрального рангу. Мелодичний контур формул, скріплених у багатоголосі певними фактурними, гармонічними, динамічними засобами, узгоджується з ритмічною структурою словесного тексту, при цьому композитор допускає порушення структури слів, яке виражене в розтяганні, продовженні ненаголошеного складу в кінці слів. І порушення це таке зумисне, що сприймається не інакше, як художній прийом.

Основою мелодичного контура практично кожного хору (див. хори із

циклу «*Непроречене диво*») є «профіль» мелодійної хвилі (плавний поступеневий підйом – вершина в точці «золотого перетину» – спад). Хвилеподібність прихована в структурі мелодії, розцвіченої оспівуваннями, поверненнями, інтонаційними повторами, коливаннями звуковисотного рівня; продовження останнього звуку (акорду) фрази, звучання якого часто виходить за межі одного такту, переходячи потім у післязвуччя, у тишу паузи – як справжню першооснову музики. Протягнуті, продовжені звуки, медитативні зупинки створюють простір для осмислення попереднього мелодичного руху й усвідомлення внутрішньої суті священного тексту. У кульмінаційних же розділах він звільняє енергію мелодичного руху, що набуває ясної й простої форми хвилі, показуючи основну мелодичну ідею піснеспіву. Також характерним є поступове розкриття цієї ідеї, яка, проте, не завжди отримує чіткого закінченого вираження й залишається у сфері невисловленого (недомовленого).

У циклі «*Непроречене диво*» композитор обирає інтонацію плавного мелодичного сходження в об'ємі терції. Це пов'язане із семантикою духовного зусилля, заклику-спонукання, зверненого до тих, які моляться («*прийдіте*»), і заклику-прохання, зверненого до Бога («*помилуй*», «*врятуй*»). Виникаючи спочатку із спонукальної енергії слова, інтонація заклику у творах Г. Свиридова починає розвиватися за суто музичними законами, стаючи регулювальником музичної форми.

У текстах Молитвослова віроповчальні істини подані у своєрідному поетичному освітленні для збудження релігійного почуття й інтересу вірян [652, с. 12]. Особливістю свиридовського прочитання Молитвослова є добір майже виключно текстів *покаянних* молитов. Вокально-хорова христологія – одне з найбільш помітних явищ серед усієї літургійної музики композитора. Константне вираження рис соборного мислення в поетиці вокально-хорової творчості Г. Свиридова характеризується присутністю в нім концепції Преображення, прообразом якої є подвиг Христа-Спасителя як Боголюдини.

«*Піснеспіви й молитви*» – духовний заповіт композитора. Проте його

духовна музика не писалася для безпосереднього виконання в церкві та використання в богослужіннях. Свиридов вільно підходив до канонічних церковних текстів, переосмислюючи їх по-своєму. Водночас можна стверджувати, що хори композитора пройняті глибокою молитовністю, і неканонічні вони лише внаслідок інтерпретації текстів молитов (найважливіші канонічні тексти Майстер почув й інтерпретував по-своєму). Композитор залишається вірний власному стилю роботи з канонічним першоджерелом. В основному зміни торкаються закінчень деяких слів, повтору найбільш значущих для Г. Свиридова фраз й окремих слів. У хорі «Дивне Різдво бачивши» композитор лише з короткої молитовної формули створює форму хорового концерту з яскравими контрастами й хоровими прийомами.

У його музиці (і не лише хоровій) деякі дослідники знаходять літургійні впливи, що виявляються у зв'язках з образами, жанрами й прийомами церковного мистецтва [329]. Проте це не стилізація, це – опора на традиційні засоби, які, переплавляючись у свідомості геніального художника, створюють неповторну за своєю духовною глибиною музичну мову. Способи музичного втілювання першоджерел указують на унікальність роботи композитора над канонічним текстом, який розцінювався ним передусім як зразок найвищої духовної поезії.

Духовність музичних творінь Г. Свиридова ґрунтується на релігійному почутті, підтверджується композиторською технікою письма й стилістикою (особливо пізньої творчості). Твір Г. Свиридова «*Піснеспіви й молитви*» унікальний за композиційною будовою й жанровим змістом: в історії музики немає нічого подібного. Як саме Писання, «*Піснеспіви й молитви*» відкриті у Вічність: скупість засобів, іноді навіть суворість, повна відсутність «Фарисеєвого багатоголосся», воістину храмова величність хорової партитури, небесна гармонійна краса музики і якась «невимовлена» її сокровенність. Подібно до молитви, ця музика говорить про найважливіше, таке, що стосується людини й світу.

Кожен із хорів надзвичайним чином передає молитовний досвід



споглядання величі Пречистої Діви. Перед слухачем з'являється блага Цариця, «приятлище сирых и странных предстательнице, скорбящих радости, обидимых покровительнице» (слова молитви до Пресвятої Богородиці). Тому композиторові такими важливими є тихі, «неземні» кульмінації хорів, спокійна динаміка – від *pianissimo* до *piano*, м'які виразні інтонації, особливе хорове «оркестрування» з виділенням голосів – виконавців соло.

У циклі «Піснеспіви й молитви» обраний композитором жанр – псалмодії (молитовного співу) – впливає на всі композиційні засоби: форму, ладо-інтонаційність, метроритмічну систему, темброінтонування<sup>68</sup>.

У «Піснеспівах і молитвах» утілилися світлі образи Пасхи, Різдва, проте кульмінаційною в цьому творі видається тема покаяння. Ця обставина не випадкова, її не можна відокремити від трагічного осмислення композитором суспільного життя, тяжких переживань за Вітчизну. «Помилуй нас!» – ось найважливіший сенс «Піснеспівів і молитов». Так або інакше, розкаяння й розчулення, як пише сам композитор у ремарці до виконання хору «Прийдіте, поклонімося» («Приидите, поклонимся»). У цій музиці зійшлися молитва й молитовний стан душі Г. Свиридова і вийшла духовна єдність молитовного й художнього.

У циклі «Піснеспіви й молитви» – новий тип драматургії – *літургійний*. Г. Свиридов не лише володів методами формування церковної мелодики, але й відчував синергізм *інтонації* розспіву, для якої характерним є нерозривна *єдність* слова й наспіву, що формує сенс, думку, яке знаходиться в цій єдності. Композитор не цитує духовні піснеспіви, а бездоганно відтворює їх стилістику й особливості інтонаційної й ладогармонічної структури старовинної музики, а також характер виконання – неквапливе виспівування, суворість і чистота голосоведіння.

Г. Свиридов демонструє двоякий підхід до використання текстів і їх образності. З одного боку, – це єдине джерело натхнення автора (тексти

---

<sup>68</sup> За влучним зауваженням В. Медушевського: «Псалмодія споконвіку містить у собі молитовне благання й очікування відповіді з небес» [413, с. 92].

самоцінні й досить місткі за сенсом й емоційністю, на їх основі зростає вся драматургія й композиція хорових творів); з іншого, – канонічні тексти є одним зі складників більшого цілого. Поєднання текстів «із літургійної поезії» здійснюється за принципом сюїтності, де автора цікавить уся різноманітна палітра думок, почуттів і настроїв, що знаходяться в Слові Божому, де піснеспіви мають додаткове образне й смислове навантаження. Щодо музичної мови й музичної стилістики в цьому разі виявляється індивідуальність почерку й музичного мислення автора.

Музична лексика багатоскладова: стилізація давніх розспівів, риси дзвонності, авторські оригінальні знахідки. В. Рябов (композитор, який має у творах духовного жанру яскраво виражені характерні риси власного музичного стилю) зауважив: «... Головне – дбайливе ставлення композитора до духовного тексту. У ньому нічого не можна замінювати й що-небудь скорочувати <...> *не варто автоматично трансплантувати старовинну традицію в сучасність* (курсив мій. – О.А.), не наповнюючи її абсолютно нічим своїм, бо в цьому випадку жанр і традиція виконання храмової музики просто не розвиватимуться. При цьому треба тільки витримати необхідні пропорції у співвідношенні традиційного й нового, залишаючись самим собою у творчості»<sup>69</sup>.

Хори циклу «Піснеспіви й молитви» – величні хорові фрески, що наповнені красою, епічною широтою й урочистістю. Це – яскравий приклад утілення текстів глибокого філософсько-релігійного сенсу й духу пасіонності (подібні приклади – «На Страсну Седмицю» («На Страстную Седмицу») В. Рябова, «З Тріоди пісної» («Из Триоды постной») В. Довганя, «Зображений янгол» («Запечатлённый ангел») Р. Щедрина. «Літургійні піснеспіви» («Литургические песнопения») Ю. Фалика<sup>70</sup>).

---

<sup>69</sup> Цит. за: Паисов Ю. Беседы с композитором В. Рябовым // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность / Ред. сост. Ю. Паисов. – М., 1999. – С. 218, 222-223.

<sup>70</sup> Юрій Фалик писав про свій твір «Літургійні піснеспіви»: «Учитуючись у тексти православних молитов, я ніби здійснив подорож у часі, переселяючись на декілька століть назад, намагаючись досягнути втрачену таємницю звукосполучень і манеру співу в церквах Давньої Русі, не сковуючи себе, проте, догмами й теоріями, даючи свободу художній уяві, народженій музичним досвідом другої половини ХХ століття.

Музична інтерпретація канонічних текстів і пов'язаних із ними жанрів здійснюється згідно з індивідуально-авторським стилем композитора. Н. Владимирцева вказує на два можливі варіанти прочитання духовних текстів: 1) «відповідно до традиції, хоча й не без впливу сучасної лексики – наприклад, «На Страсну Седмицю» («На Страстную Седмицу») В. Рябова, «Не ридай Мене, Мати» («Не рыдай Мене, Мати») В. Кікти, «Літургійні піснеспіви» Ю. Фалика»; 2) «вільні композиції з використанням канонічних текстів і “прикмет”, “знаків” традиційних жанрів у концертних формах – концерт В. Довганя «З Тріоди пісної» («Из Триоды постной») та хорова музика з Літургії «Зображений янгол» (за М. Лесковим) на канонічні церковнослов'янські тексти для змішаного хору *a cappella*» [153, с. 485]. Додамо до них третій варіант – строге прочитання, що цілком відповідає православній церковній традиції, – і поставимо його на перше місце.

Відповідно до сказаного вище вокально-хорову творчість Г. Свиридова можна класифікувати за трьома позиціями:

- 1) хорові твори, які строго відповідають православній церковній традиції;
- 2) вокально-хорові твори, що наслідують риси давньоруської православної традиції й одночасно відображають авторський стиль композитора;
- 3) твори, у яких використані духовні символи, знаки, прикмети й риси традиційних жанрів православної музики.

Заперечуючи духовно-моральну вертикаль творчості композитора, у принципі неможливо досягнути істинного джерела свиридовської простоти, підмінюючи його технологічними проєкціями душевно-психологічного напряму.

*«Піснеспіви й молитви» є моделлю концертного духовного прочитання*

---

Разом із тим я прагнув зберегти в цьому циклі сувору красу й аскетичність знаменного розспіву XII - XV століть, традиції пізніших церковних піснеспівів і, звичайно, той самобутній народнопісенний стрій, яким так багаті давньоруські мелодії; їх співучість, пластичність, інтонаційна свіжість і розмах схожі на величаву красу монастирів і храмів, сміливу живописну виразність ікон» [Цит. за Югансон Ю. Юрий Фалик «Литургические песнопения» // Питерец, 2014. - <http://piterets.ru/kultura/6135-yuriy-falik-liturgicheskiepesnopeniya.html>. Дата звер. 15.06.2016.

канонічного першоджерела, у якій очевидна орієнтація на виконання високопрофесійним хоровим колективом. Крім того, концертність позначається в системі обраних засобів – яскравих технічних прийомів, інколи виразної віртуозності, у використанні чергувань антифонного й ансамблевого способів виконання, а також ефектності й помітності піднесення вербального тексту й багатьох інших якостей музики Г. Свиридова, досить добре вивчених за його світськими творами, але актуальних і для літургійної галузі творчості композитора.

За низкою ознак духовна творчість композитора може бути розглянута як своєрідний етап «нового напрямку»<sup>71</sup>. Музика Г. В. Свиридова стала своєрідним посередником між храмовою музикою, включеною в ритуал і здатною впливати на парафіян, і музикою концертною, доступною широкому загалу слухачів, часто дуже віддалених від храму. Рух композиторів «нового напрямку», як відомо, був відгуком на затвердження національного пріоритету професійного мистецтва, у їхній творчості був відновлений діалог російських музичних традицій старовини й сучасності.

Здебільшого Г. Свиридов використовує змішаний хоровий склад. І тільки в «Молитві сліпого» застосований нехарактерний для канонічної традиції склад – соло тенора звучить на тлі співу інших голосів закритим ротом, що більше нагадує аріозо, ніж православний церковний спів.

Якщо в Богородичних хорах Г. Свиридов уникає яскравого сплеску емоцій, переводячи розвиток у внутрішній план вираження, то Господні хори, навпаки, вирізняються сміливістю у використанні хорових барв. Тут і захоплене, екстатичне семиголосся (хор «Непроречене диво»), й урочисте, дзвоново-тріумфуюче двохор'я («Дивне Різдво бачивши»), і незвичайно проникливе соло з хором («Молитва сліпого»). Щодо ладу переважають

---

<sup>71</sup> Музика «нового напрямку» є складним і гармонійним синтезом традиційного й сучасного, відображає в собі еволюцію православної музики від монодії знаменного розспіву до масштабних звукових полотен (таких, як «Літургія» і «Всеношна» П. Чайковського, «Літургія Святого Іоана Златоуста» і «Всеношна» С. Рахманінова, «Піснеспів Страсної седмиці» О. Гречанінова). Музика «нового напрямку» виконала своєрідну посередницьку функцію між богослужбовою практикою з її строгим каноном і світським мистецтвом концертного призначення.

мінорні хори, як віддзеркалення молитовної зосередженості, відчуженості від зовнішнього світу речей, спроби побачити всі вади власної душі. Але мінор Г. Свиридова не трагічний, він забарвлений глибоким почуттям покаяння, вірою у світло.

Богородичні хори в літургійній музиці Г. Свиридова є найпроникливішими сторінками, що в них композитор дивним чином зміг передати не лише молитовну велич образу Богоматері, але й власне світовідчуття, засноване на міцній вірі й істинній духовності.

Для прикладу проаналізуємо два Богородичних хори, що входять до різних циклів «Піснеспівів і молитов»: «Достойно є» і «Величання Богородиці» («Достойно есть» і «Величание Богородицы»). Обидва хори дозволяють зробити висновок про особливе шанування автором Пресвятої Богородиці й виділенні цього образу серед інших у літургійній музиці композитора. Автор не піддає Богородичні тексти якій-небудь серйозній трансформації, він лише замінює церковнослов'янське написання деяких слів сучасним.

Хорова фактура цих хорів гранично насичена, але позбавлена пафосності, грандіозності. Це швидше нескінченна радість внутрішнього буття, що виходить за межі людського світу. Тому композитор в обох хорах уводить ніжний тембр сопрано соло, що шугає над усіма голосами фактури й має особливу пластичну мелодію: у хорі «Достойно є» це мотив, який немов спадає з небес; у хорі «Величання Богородиці» – піднесена молитовна фраза з хвилеподібним мелодичним малюнком.

Для кожного хору Г. В. Свиридов знаходить свій варіант взаємодії голосів у хоровій фактурі: так, у хорі «Достойно є» виділені тільки крайні голоси – *divisi* сопрано (до трьох голосів) і фрагментарний розподіл партії басів (на словах «Матерь Христа Бога нашего» й «без исления Бога Слова родшую»). У хорі «Величання Богородиці» в перших трьох рядках композитор зберігає шестиголосся завдяки виключенню партії тенора в перших двох рядках і *divisi* альтів і сопрано (на словах «Радуйся, Невеста Невестная»).

Кожен із хорів незвичайним чином передає молитовний досвід споглядання величі Пречистої Діви. Перед слухачем з'являється блага Цариця, «*приятлище сирых и странных предстательнице, скорбящих радости, обидимых покровительнице*» (слова молитви до Пресвятої Богородиці). Тому композиторові такими важливими є тихі, «неземні» кульмінації хорів, спокійна динаміка – від *pianissimo* до *piano*, м'які виразні інтонації, особливе хорове «оркестрування» з виділенням голосів, що виконують соло.

У «Піснеспівах і молитвах» представлені також образи двох апостолів Христових: улюбленого учня Господа й названого сина Божої Матері – Іоана Богослова й Іуди Іскаріота, що зрадив Господа. У музичній характеристиці Іоана Богослова підкреслюється задушевність, теплота звернення, тоді як в образі Іуди немає й натяку на людяність. Піднесеному хоровому повнозвуччю «моління» протиставлене мертвотне й скам'яніле звучання низьких голосів хору «Зрада Іуди». Навіть у назві хорів композитор чітко проводить грань між апостолами: перший хор названий «Моління святому Апостолові Іоану Богослову», де позначені ім'я, міра угодна Богові (святий) і, найголовніше, – особисте ставлення композитора – молитовне трепетне звернення. У назві іншого хору «Зрада Іуди» позначено тільки два моменти: ім'я учня й той злочин, який він скоїв.

Досить різноманітно композитор користується технікою виділення голосів, що виконують соло. Так, у «Молитві сліпого» застосований нехарактерний для канонічної традиції склад – соло тенора звучить на тлі співу інших голосів закритим ротом, що більше нагадує аріозо, ніж православний церковний спів. У цілому переважають хори, написані для змішаного складу (понад половини творів). Двохоровий виклад композитор, як правило, застосовує або при повторі слів, або як засіб динамізації й посилення емоційної напруги, широко застосовуючи *divisi* хорових партій.

Перший цикл «*Непроречене диво*» в збірці «Піснеспіви й молитви» визначився відразу, на відміну від інших циклів Г. Свиридова. Визначений

був і склад, і послідовність номерів циклу, де останнім номером стояв хор «Непроречене диво», що й визначило назву циклу. Написаний 1991-1997 рр. цикл посідає особливе місце в російській хоровій культурі.

Цикл **«Непроречене диво»** містить 6 частин: *«Господи, врятуй благочестиві»*, *«Святий Боже»*, *«Достойно є»*, *«Різдвяний гімн»*, *«Слава і Алілуя»*, *«Непроречене диво»*. Розташування хорів не є випадковим. Цикл складається з декількох груп хорів, об'єднаних єдиним характером музично-поетичних образів. Для музики характерні світлий мажорний тон звучання; енергійні, закличні інтонації; спрямованість висхідного мелодійного руху до опорних за змістом слів тексту.

Відкриває цикл композиція *«Господи, врятуй благочестиві»*. Ця молитва в православному ужитку має назву прохальної. Наступний спів «Святий Боже» також належить до прохальних. Найчастіше динамізація хорової фактури композитором використовується в тих випадках, коли залишаються незмінними інші компоненти або головні з них – мелодичний або ритмічний. Так, у хорі *«Святий Боже»* шестикратне повторення «трисвятої» словесної формули супроводжується довгою хвилею динамічного наростання. Досягається воно тільки завдяки збільшенню голосів, надаючи необхідної тут густини й рішучості звучання.

Класичну норму голосоведіння Свиридов використовує дуже рідко, іноді тільки у вигляді краплі як, наприклад, у хорі *«Достойно є»*. Цей спів прославляє Матір Божу, у ньому Церква вказує на Марію як на ту людину, завдяки якій стало можливим Боготілення (Різдво). І, відповідно, за піснеспівом *«Достойно є»* в циклі у Г. Свиридова стоїть *«Різдвяний гімн»*. У ньому питально-відповідна форма гармонічних кадансів, розспіваних протяжною тривалістю, завдяки повторам згладжує нерівномірність варійованої кількості псалмодованих складів між кадансами. У результаті виникає варійований рядок, заснований на мелодиці, що за характером нагадує різдвяні колядки або українські щедрівки, які виконуються в різдвяний період. На різдвяних богослужіннях Церква повторює гімни й співи,

що прославляють утілення Христа. Тому хор «*Слава і Алілуя*» як хвалебне продовження стоїть наступним у циклі Г. Свиридова. Завершує цикл «*Непроречене диво*» піснеспів з однойменною назвою як нерозривний логічний висновок того, що раніше звучало. У хорі «*Непроречене диво*» при висхідному русі хроматизований висхідний звук перебуває в провідному верхньому голосі й у поєднанні з тими, що залишилися на місці нижніми, створює ефект накладення. У результаті виникає дисоноване співзвуччя, у якому одночасно звучать тонічна терція і увідний тон з підвищеним другим ступенем. Прикладом може слугувати акорд, що падає на склад «ні» у мелодичній фразі на слові «*в порятунок*» (т. 12).

Завдяки гармонічній статиці й тональному плану час у хорах Г. Свиридова з динамічного процесу трансформується в образ споглядання. Г. Свиридов, як композитор, який споглядає, упевнений у тому, що все суще на землі й на небі може бути побачене або почуте нами й що все чекає від нас зображення й тлумачення. Поєднуючи в одному акорді контрастні гармонічні фарби, застосовуючи принцип як непоєднаності, так і нероздільності, композитор досягає ефекту яскравого хорового співзвуччя. Можна сказати, що в цих випадках єдиний гармонічний фон у хорах Г. В. Свиридова є звуковим аналогом золотого фону давньоруських ікон, де золото виступає символом променистості Нематеріального Світла. Нерозчленованість і загадковість звучання, як властивість лейтгармонії Г. В. Свиридова, тісно пов'язані, на наш погляд, із станом «занурення в таїнство буття», яке композитор уважав *головним* у духовному мистецтві.

Кульмінаційним етапом розвитку циклу є хор «*Непроречене диво*». Текст у ньому вибудовується навколо найголовнішої й таємничої події, не називаючи, а лише маючи на увазі її. У «*Непрореченому диві*» таким невимовним центром є таємниця Воскресіння Христове, не названа, але така, що дає сенс усій концепції співу. Ця тема також є кульмінаційною точкою в християнській історії, тому композитор, визначаючи й підводячи етапи до найвищої точки музично-поетичного й драматургічного розвитку, ставить



його на завершення.

Хорова фактура гранично насичена, але при цьому позбавлена пафосності, грандіозності: це швидше радість внутрішнього буття, нескінченна, така, що виходить за межі людського світу. Тому композитор у хорах «Святий Боже» (№ 2) і «Достойно є» (№ 3), «Слава й Алілуя» (№ 5 тт. 28-42) уводить нижній тембр сопрано (соло), що, вивищуючись над усіма голосами фактури, має в кожному випадку особливу пластичну мелодію. Для кожного хору Свиридов знаходить свій варіант взаємодії голосів у хоровій фактурі; цікаво використовує чергування сольних голосів і хорового *tutti* (змішаний хор)<sup>72</sup>.

Основою мелодичного контуру практично кожного хору (див. хори із циклу «Непроречене диво») є форма мелодичної хвилі (плавний поступевний підйом – вершина – спад). Хвилеподібність прихована в структурі мелодії, оздобленої оспівуваннями, поверненнями, інтонаційними повторами, коливаннями звуковисотного рівня; також продовження останнього звука (акорду) фрази, звучання якого часто виходить за межі одного такту, переходячи потім у післязвуччя, у тишу паузи як справжню першооснову музики. Протягнуті, продовжені звуки, медитативні зупинки створюють простір для осмислення попереднього мелодичного руху й усвідомлення внутрішньої суті священного тексту. У кульмінаційних же розділах він звільняє енергію мелодичного руху, що набуває ясної й простої форми хвилі, показуючи основну мелодичну ідею співу. Також характерне *поступове* розкриття мелодичної ідеї, яка, проте, не завжди отримує чітке закінчене вираження й залишається у сфері невисловленого (недомовленого).

У циклі «Непроречене диво» композитор показує інтонацію плавного мелодичного сходження в об'ємі терції. Це пов'язане із семантикою духовного зусилля, заклику-спонукання, зверненого до тих, які моляться («*прийдіте*») і заклику-прохання, зверненого до Бога («*помилуй*», «*врятуй*»).

---

<sup>72</sup> № 1. Баритон соло – *tutti* – баритон соло – *tutti*; № 2. *tutti*; № 3. *tutti*; № 4. *tutti*; № 5. тенор (чи баритон соло) – жіночий хор – легкий бас соло – чоловічий хор – легкий бас соло на фоні витриманих голосів чоловічого хору – сопрано соло на фоні змішаного хору – змішаний хор; № 6. тенора (закритим ротом) – жіночий хор – чоловічий хор – змішаний хор.

Виникаючи спочатку із спонукальної енергії слова, інтонація заклику у творах Свиридова починає розвиватися за суто музичними законами, стаючи регулювальником музичної форми.

Християнська система цінностей передає художникові історично складені образи й символи, а разом з ними й параметри творчості, зафіксовані в сутнісних ментальних структурах літургії, які в умовах оновлення наукової свідомості потрібно вербалізувати у відповідній понятійній системі мислення, без підмін і спотворень ключових богословських категорій.

У музичній культурі християнського світу, обробленій як система євхаристичних цінностей, *музика є літописом духовного життя людини*. Г. Свиридов мав глибоку пошану до переказів, закликав «повірити всяку думку свідомістю причетності її до великого, здавна існуючого потоку культури, тобто “традиції”» [579, с. 100]. Композитор спирався на канон, уже створений як у православної співацької традиції, так і в глибинах класичної спадщини російської музики. Слова П. Флоренського безпосередньо стосуються до онтологічних основ творчого методу Г. Свиридова: «... художник, спираючись на загальнолюдські художні канони, коли такі тут і там знайдені, через них і в них знаходить силу втілювати достовірно споглядуване, і твердо знає, що справа його, <...> предмет занепокоєння його – <...> істинність зображуваного ним» [696, с. 77]. Філософ підкреслював: «... прийняття канону є відчуття зв'язку з людством й усвідомлення, що воно недаремно жило й не було без істини, своє ж досягнення істини, перевірене й очищене собором народів і поколінь, воно (людство – *О.А.*) закріпило в каноні» [там само].

**Висновки.** У результаті викладеного вище аналізу специфіки духовних хорів Г. Свиридова можна зробити висновок про те, що композитор не призначав ці свої твори для літургійного використання. В оригінальній художньо-музичній інтерпретації композитором текстів православного вжитку його хори на тексти молитов можна віднести до «духовного мистецтва у світській формі», де, за словами автора, «панує високоурочистий дух православного Богослужіння».

Художня значущість, цілісність духовних хорів Г. Свиридова зумовлена прямим або опосередкованим підпорядкуванням усіх засобів музичної композиції (просторово-часового параметра, мелодико-гармонічної структури, динаміки, нюансування тощо) логіці розгортання богослужіння, його жанровому змісту, чинонаслідуванню.

Цей останній цикл Г. Свиридова – глибокий і багатогранний за змістом – відкрив нові грані творчості композитора й накреслив нові шляхи розвитку російської духовної музики.

## РОЗДІЛ 7

### СТИЛЬОВІ КОНСТАНТИ ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ Г. СВИРИДОВА ЯК ВІДДЗЕРКАЛЕННЯ ХРИСТИЯНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

*Моя музика – це краще, що є в мені*  
Г. Свиридов [579, с. 62].

С. Рахманінов в одному з листів підкреслював: «Існують дві життєво важливі якості, що властиві композиторів <...> Перша – це уява, він (композитор) повинен, перш ніж творити, – уявляти. Уявити з такою силою, щоб у його свідомості виникла виразна картина майбутнього твору, перш ніж написана хоч одна нота. Його закінчений твір є спробою втілити в музиці саму суть цієї картини. Друга якість – особливе володіння гострим почуттям колориту – невід’ємною властивістю таланту композитора» [543, с. 560]. Ці дві якості повною мірою мав Георгій Васильович Свиридов.

Слухаючи музику Г. Свиридова, дивуєшся його винятковій здатності створювати образ нескінченно глибокий, словами до кінця не розкритий, високий, значний і при цьому абсолютно зрозумілий. І. Нестьєв, характеризуючи сферу музичновиражальних засобів композитора, зазначав, що він мав «чуття істинного новатора, здатного бачити й оцінювати старе ”сьогоднішніми очима”» [466, с. 14]. У музиці Свиридова, за влучним зауваженням В. Веселова, «усе, що не служить виявленню художнього образу, – вилучається» [150, с. 29].

У щоденниковому зошиті 1978-1983 рр. композитор виділив чинники, які, на його думку, «мають художнє значення, окрім суто інструментального». Це – «поетичне образне мислення, самобутність мови, своєрідність стилю <...> Російський колорит, мелодизм, гармонічне багатство й своєрідність. Закінченість форми» [579, с. 229]. Усі ці складники ми рогляємо як стильові константи художнього мислення Г. Свиридова як віддзер-

калення християнської культури.

Перш ніж дати свою узагальнену оцінку основних параметрів музичної мови композитора, наведемо влучне зауваження В. Веселова: «У Свиридова добір засобів вираження немов здійснюється під гаслом – усе стійко! Стійка мелодія – майже скрізь одноладова або пентатонічна. Стійка гармонія, що теж дотримується одного ладу або коливається близько до нього, більш-менш підфарбована додатковими тонами, поліфункціональністю або тимчасовими зіставленнями чи відхиленнями при переважанні тональної основи» [150, с. 26-27]<sup>73</sup>.

Усю вокально-хорову творчість Г. Свиридова можна розглядати як мегацикл, що підтверджує й думка І. Гулеско: «Художньо-стилістичну самобутність хорового стилю Свиридова можна розкрити тільки через безпосередній аналіз усієї його хорової музики» [216, с. 17].

Г. Свиридов порівнював свою техніку письма з технікою письма А. Веберна: «... він іде від інструментальної інтонації, у нього ущільнена форма, як кристал, музика без розвитку, антисимфонічна, те ж роблю і я, тільки я йду від вокалу й прийшов до гранично стислої форми – пісні» [579, с. 41].

Для техніки хорового письма композитора властива тонка виразність тембрової палітри і фактурних прийомів. Одночасно володіючи прийомами розвитку підголоска й гомофонного складу, Г. Свиридов, як правило, не обмежувався чимось одним. У його творах можна спостерігати органічний зв'язок гомофонії й поліфонії. Композитор часто використовував поєднання підголоска з темою, що викладається гомофонно, своєрідну двоплановість фактури: підголосок – фон, тема – передній план. Підголосок зазвичай створює загальний настрій, тоді як інші голоси передають конкретний зміст тексту. Нерідко свиридовська гармонія складається з поєднання горизонталей (принцип, що йде від російського народного багатоголосся). Ці горизонталі іноді утворюють цілі фактурні пласти, народжуючи своїм рухом і поєд-

---

<sup>73</sup> У статті «Зоряна романтика» В. Веселов дає аналіз виразних засобів музики Г. Свиридова і закінчує словами: «Він – зоряний романтик початку космічної ери, і шляхи його музики – шляхи майбутнього» [150, с. 32].

нанням складні гармонічні співзвуччя. Частий випадок фактурної багат шаровості у Г. Свиридова – прийом дубльованого голосоведіння, що веде до паралелізму кварт, квінт і цілих акордів. Іноді таке дублювання фактури одночасно у двох «поверхах» (у чоловічому й жіночому хорі або у високих і низьких голосах) викликається вимогами тембрової барвистості, реєстрової яскравості, використовується як засіб звукової об'ємності.

Техніка письма композитора ґрунтується на стилістиці давньоруського церковного співу, він моделює те, що створене й укорінилося в церковній традиції. Це: 1) принцип *цеттонності* (термін І. Гарднера) або поспівної організації як специфічної форми звукостановлення піснеспівів знаменного розспіву; 2) варіантні перетворення тематичного матеріалу, в основі яких лежить принцип єдинопочатку, що варіює, коли поспівка виступає композиційно-сисловою одиницею; 3) принцип проростання або ланцюгового розгортання, який забезпечує тематичну єдність, розвиток у рамках певного інтонаційно-мелодичного комплексу; 4) синтез монодичного співу й традиційної гармонічної фактури.

Нашарування (ритмічних, мелодико-гармонічних формул) спричиняється до значного збільшення інформаційної щільності цілого й окремих ділянок форми, що еквівалентне вселенській значущості тексту.

Дисонантність народжується з мелодичної розвиненості й самостійності голосів – це своєрідна багатолінійна гетерофонія. Несиметричність і неквадратність побудов, численні просторові «зсуви» горизонталей, природна плинність ритму утворюють часову об'ємність і багатовимірність. Таким чином, у сукупності зазначених явищ створюється *симфонія образів*.

Зв'язки – образно-емоційні, тематичні, фактурні, темброві – унаочнюються за допомогою ритму, перекличок мотивів, тематичних арок. Скріплення мотивів і на близьких, і на далеких відстанях мають конструктивне й образно-сислове значення. Таким чином, створюються внутрішні розділи. Сам композитор зауважував: «Значення музичної теорії для долі музичного твору дуже велике і є по суті вирішальним» [579, с. 162].

Уже у творах 50-х років сформувалися засадничі риси композиторського стилю Г. Свиридова. Укажемо на його механізми із залученням матеріалів аналізу «Патетичної ораторії» й «Поєми пам'яті С. Єсеніна».

1. Типізації й індивідуалізації образів сприяє прийом тембрового протиставлення – 5 частина «Тут буде місто-сад» – у реалізації розповіді кожен вихоплений «кадр» поданий у певному складі хору: образи сьогодення – чоловічий хор і мецо-сопрано (оповідач), образи майбутнього – змішаний хор, авторський коментар у коді – вокаліз змішаного складу хору й партії соліста.

2. Створення різних пластів дії, переключення функцій, кінематографічний принцип викладу (поєднання принципів власне музичного розвитку й кіномонтажу), а також динамізація строфічної форми – усе це створює особливу контрастно складену образність, поліфонію образів<sup>74</sup>.

3. Використання прийому безтекстового співу (із закритим ротом на голосну) – кода 5 частини «Патетичної ораторії» ц. 43-46, – важливий засіб узагальненого вираження ідеї. Хор виконує узагальнювальну функцію, виражає не лише поетичну ідею, але й точку зору Автора: це не просто мрія про прекрасне місто-сад, а здійснена мрія, яку проголошує композитор, що живе через 30 років після поета.

4. Розвиваючи традиції М. Мусоргського, Г. Свиридов уносить своє в трактування персоніфікації хорових груп (5 частина «Тут буде місто-сад»): одночасно поєднує три принципи: 1 – персоніфікацію хорових груп, 2 – принцип тимчасового перемикання планів (принцип ретроспективного показу), 3 – умовно-узагальнювальний план у передачі думок поета «великим шрифтом».

5. В елементах прославлення – традиційна кантатна специфіка. Хор «Героям Перекопської битви» – асоціації з хоровим прологом опери «Князь Ігор» О. Бородіна, хором «Сонцю червоному слава» – змінність ладу,

---

<sup>74</sup> Прийом кіномонтажу є типовим для В. Маяковського, про цей див. в роботах Ф. Пінцеля.

діатоніка, тридольність.

6. Фрескова манера письма, ораторський початок, лапідарний, монументальний образ. Акцентність, неквадратність, варіантно-куплетна форма (1 куплет – 35 тт., 2 – 29 тт., 3– 17 тт.)

7. Фінал «Сонце й поет» – ідейний підсумок ораторії, результат розвитку тем й образів усього циклу (закличні інтонації 1, 3, 5 частин (ц. 56)). Потужне звучання хору, соліста зливається з яскравою оркестровою звучністю (мідь, дерев'яні, струнні інструменти). Інтонації обрядових пісень-величань у розмірі 6/4, у В. Маяковського це чотиристопний ямб. Г. Свиридов оголяє акцентність вірша, насичує його інтонаційною пісенністю, де кожному складу вірша відповідає одна одиниця тривалості – чверть. Пентатонна основа хору, трихордовість мелодичних поспівок, нарочитість остинато в партії оркестру. Богатирський епічний розспів хорів «Героям Перекопу» і «Сонце й поет» утілює «інтонаційний сплав» із революційних і старовинних російських величальних пісень (3 частина) й обрядових пісень-величань (7 частина).

8. Хор – збірний образ Народу й Поета – виступає в ораторії в планах – сюжетно-побутовому й умовно-художньому.

9. Між частинами циклу діє принцип контрасту (за наростанням), що визначає хід драматургічного розвитку. Широке охоплення подій.

10. Багатоплановість у трактуванні хору, лаконізм і при цьому наочність, монументальність. Уведення принципу хорової багатоплановості дозволяє композиторові узагальнювати й осмислювати події й образи. Елементи дії, що театралізується, прийоми кінодраматургії, фресковість «Патетичної ораторії» є своєрідним проявом архітектонічного принципу мистецтва ХХ століття – принципу монтажності. Цей принцип ілюструє факт взаємовпливу і взаємопроникнення різних видів мистецтва.

Вокально-симфонічні твори Г. Свиридова – «Поема пам'яті Сергія Єсеніна» й «Патетична ораторія», за зауваженням І. Гулеско, «відродили новий інтерес до кантатно-ораторіального жанру й стали своєрідною



програмою для подальших пошуків» [216, с. 3]. З перших виконань «Поєми пам'яті Сергія Єсеніна» (1956) й «Патетичної ораторії» (1959) почався новий період розвитку вокально-симфонічної музики, що характеризується тенденцією розкріпачення від жанрово-конструктивної, образно-драматургічної уніфікації; максимальним розширенням діапазону виражальних засобів (зокрема, великий склад хору (150-200 учасників) і оркестру – сучасний великий симфонічний). Г. Свиридов відроджує традиції масового агітаційного мистецтва 20-х років, наділяючи твори елементами масового театралізованого дійства, ніби виносить звучання ораторії з концертного залу на площу. Лаконічні, афористично точні засоби вираження мають при цьому плакатну виразність і театральну рельєфність.

Жанрова природа «Патетичної ораторії» (як і «Поєми») – синтетична. Композитор, розуміючи, що новаторську поезію не співвіднести зі старими ораторіальними формами, визначив жанр свого твору як *музичне дійство*.

Ораторія складається із 7 частин, що йдуть без перерви (*attacca*) великими контрастними пластами. Г. Свиридов застосував свій улюблений метод komponування літературного матеріалу – монтаж. Драматургія вирізняється наскрізним розвитком (ланцюги контрастних, композиційно закінчених портретів-картин), де взаємодіють музично-логічні зв'язки (інтонаційні арки). Разом із цим діє принцип доповнювального контрасту, коли зовні контрастні частини в контексті цілісної композиції об'єднуються єдиним інтонаційним комплексом і пронизані внутрішньою ідеєю, що варіантно повторюється.

Преображення (= *Преображение* – рос.) складається з трьох етапів: 1) «минуле» – розрив із старим світом (1-3 частини); 2) «сьогодення» – народження нового світу (4-6 частини); 3) «майбутнє» – утвердження активної сили нового світу (6-7 частини). Становленню й розвитку цієї ідеї композитор підпорядковує всю динаміку музично-літературного процесу.

У «Патетичній ораторії» Г. В. Свиридов знайшов адекватне до текстів В. Маяковського ритмічне й інтонаційне вирішення творчої ідеї: у їх синтезі

з музикою загострилася публіцистична спрямованість пристрасної філософської думки поета, її емоційний тонус. Грунтуючись на стилістичному синтезі різних пісенних жанрів (сучасна масова, революційна й селянська пісні), композитор «проінтонував» В. Маяковського і, як зазначає І. Гулеско, «розв'язав найважчу проблему *узагальненого* музично-інтонаційного прочитання його поезії (підкреслене мною – О. А. )» [216, с. 24].

Особливість свиридовського методу, його інтонаційне відкриття – внутрішньостильова рівнофункціональність між пісенним і декламаційним початками, їх внутрішньоінтонаційне взаємопроникнення (синтез). Композиторові вдалося безпомилково передати мовну інтонацію, знайти опору в традиції «осмисленої, виправданої мелодії», наслідуючи заповіді О. Даргомижського й М. Мусоргського.

Г. Свиридов обирає багаті динамічними контрастами поетичні образи віршів, для цього використовуючи строфічні форми, варіантну техніку, вокальну декламаційність<sup>75</sup>.

Тут можна говорити про так званий «поліфонізм» мислення (за М. Бахтіним), особливий свиридовський хронотоп, де в нього «простір» і «час» отримують своє трактування в композиції, у формі, у фактурі. У тексті-інтертексті Г. Свиридова втілюється його бачення «художньої картини світу» як «по горизонталі» й «по вертикалі», так і «по діагоналі» – це вже власне авторське відкриття (курсив, акценти, символи, знаки). Звідси й новизна свиридовського хору, функції якого полісемантичні в його образно-смісловій багатозначності, контрастній асоціативності образів. Свиридовське трактування хору пов'язане з індивідуально-стильовим утілюванням принципів симфонізму (небетховенського типу).

Свиридовська лінія в кантатно-ораторіальному жанрі характеризується прагненням до синтезу традиційних жанрових рис із хоровою поетикою російської історико-епічної опери з особливостями багаточастинних

---

<sup>75</sup> Традиційні пісенні й романсові форми не могли повністю відбити всі смислові й філософські грані текстів, що обирав Г. Свиридов.

вокально-циклічних композицій, із підключенням симфонічних принципів переважно як внутрішніх властивостей формоутворення, що не виводяться на поверхню. Г. Свиридов – також творець російського музичного християнського пантеїзму, який є складником його творчого методу, прикметною рисою його стилю. Тут він спадкоємець традиції М. Римського-Корсакова [213].

Поняття хорового стилю включає тематизм, жанр, фактуру, її темброво-колеристичний бік. Ю. Паїсов складниками хорового стилю також називає принципи функціонально-гармонічного остинато, резонансної гармонії, а також концертності й пісенності як композиційного начала [497].

Свиридовська фактура виявляє глибинний зв'язок із російськими хоровими традиціями, авторське індивідуальне зближення традицій класичного й класичного хорового стилю з народно-пісенною традицією. Вона втілюється в індивідуалізації структури музичної тканини, у близькій взаємодії вертикалі й горизонталі. Свиридовська фактура – тонка система взаємодоповнення прихованих у ній голосів. Вона полімелодична, поспівно-підголоскова. Це рухливий рельєф, де щільність з'являється як зміна розрідженості тембрів в індивідуалізації хорової тканини.

Поліфонія Г. Свиридова може бути визначена як поліфонія диференційованих голосів, що виключають суто поліфонічні (класичні) прийоми і форми. Вона вбирає множинні впливи народно-пісенної хорової традиції, російського партесного хорового концерту. Стиль композитора виростає з традиції спадкоємності стилю М. Мусоргського. Його мистецтво фундаментальне: він відобразив художню лінію ХХ століття. Його корені глибокі (це знаменний розспів, духовний вірш). Митець спирається на глибинні шари національного світовідчуття, національної культури. Одна зі свиридовських ліній – це дзвінність. Вона пронизує усю творчість композитора. Він, як і М. Мусоргський, О. Бородін, О. Пушкін, М. Некрасов, декларує свою причетність до народних бід, уписує в їх контекст свої ідеї й образи.

Твори Г. Свиридова містять систему контекстуальних сенсів, культур-

них алюзій, семантичних знаків, фактурних символів, що становлять стрижень авторських концепцій. В основі музичної мови лежать ангемітонні поспівки, російська пентатоніка, що коренями сягає глибин язичницького фольклору. Виховуючись на музиці Г. Свиридова, наш слух переінтовнується (згадаймо лідійський тетрахорд «Курських пісень»).

Розвиток кантатно-ораторіального жанру середини 50-70-х років ішов шляхом розширення діапазону тематики, пошуків цілісної вокально-симфонічної драматургії, жанрового синтезу, зв'язку із жанрами музично-поетичного фольклору, симфонізації жанру<sup>76</sup>. В оновленні й розвитку кантатно-ораторіального жанру Г. Свиридову належить особливе місце. Композитор розширив семантику жанру, доповнив її ознаки, сам став витком цілого напрямку. Його мистецтво масштабне й фундаментальне, вирізняється стильовою цілісністю, компактністю й множинністю внутрішньожанрових нахилів. Композитор синтезує досвід західноєвро-пейського мистецтва й російського класичного хорового стилю, приводячи до єдності виразно-сміслові комплекси, що генетично пов'язані з різними стильовими джерелами. Використовуючи властивості не лише музичних художніх прийомів, але й суміжних мистецтв, він розширює коло художніх асоціацій.

Г. Свиридов переніс етико-філософську тематику із симфонії й опери в царину ораторії, вирішив її в межах проблеми «особистість – народ – історія», увів особистість поета в драматургію ораторії. Композитор привніс до внутрішньої суті своїх кантатно-ораторіальних творів образну систему симфонічного жанру – принцип діалектичного співіснування двох смислових ліній, що символізують об'єктивне й суб'єктивне начала.

---

<sup>76</sup> Три лінії, три підходи до проблеми жанру відбилися у творчості С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича й Г. Свиридова. Усі три напрями представляють різні принципи трактування жанру, різні стильові спрямованості й стилістичні орієнтації. Кантатно-ораторіальна творчість С. Прокоф'єва символізує синтез жанрових рис кантати-ораторії з рисами програмного симфонізму й оперно-хорового дійства (кантати «До 20-річчя Жовтня», «Олександр Невський», «Іван Грозний», «На варті миру», «Заздоровниця»). Пошук Д. Шостаковича у сфері кантати, ораторії й вокальної симфонії відбили тенденції синтезу цих жанрів і принципів драматичного симфонізму («Страта Степана Разіна», Тринадцята і Чотирнадцята симфонії). Свиридовська лінія характеризується синтезом традиційних кантатно-ораторіальних рис з оперно-ораторіальними принципами, що виникає, зокрема, з російською епічною оперою, з ознаками багаточастинних циклічних композицій, із підключенням симфонічних принципів як внутрішніх властивостей формоутворення, що не виводяться «на поверхню» [216].

Симфонізація кантатно-ораторіального жанру здійснюється на основі музично-поетичного синтезу. Як вважає І. Гулеско, «у самій ідеї суспільно-громадянської спрямованості, дієвому злитті особистісного й позаособистісного, і полягає симфонізм Г. Свиридова. Ця лінія, що йде від Бетховена, у вокально-симфонічному втіленні розпочата фіналом його Дев'ятої симфонії, вирішена Г. Свиридовим з нових ідейних позицій на національній російській основі через нові виражальні засоби. Освоївши й узагальнивши досягнення радянського кантатно-ораторіального жанру (більш ніж за тридцятирічний період), Свиридов по суті створив нові різновиди кантати й ораторії» [216, с. 6]. Дослідниця класифікує їх трьома видами: 1) ораторіальне дійство – «Патетична ораторія»; 2) Вокально-симфонічна поема за типом ораторії – «Поема пам'яті Сергія Єсеніна»; 3) камерна кантата лірико-епічного типу – «Курські пісні», «Сніг іде», «Весняна кантата».

У **«Поємі пам'яті Сергія Єсеніна»** синтез жанрових ознак ліричної кантати, ораторії й вокального циклу виявляється в драматургічних функціях хору (розповідь, психологічний коментар). Дві лінії – 1) зображення Росії, її природи, життя російського народу; і 2) характеристика ліричного героя Єсеніна як представника народу, співця Росії подані з глибиною філософських узагальнень, що є в поезії. У музичному плані це реалізується завдяки наскрізному розвитку, інтонаційно-тематичним зв'язкам, архітектонічній арочності. Принцип контрасту між номерами поглиблюється упродовж усієї великої музичної композиції; починаючи із 7 частини, лірична лінія відходить на другий план, посилюється лінія епічна.

Перші шість картин поеми представлені картинами селянської Росії. Хор виступає від імені поета С. Єсеніна, ліричного героя «Поєми». Музичний портрет Росії поданий Г. Свиридовим багатопланово:

- картини російського пейзажу («Краю ти мій покинутий», «Зима співає»);
- образи праці («Молотьба»);
- картини старовинних обрядів і переказів («Ніч на Івана Купала»).

Хор виконує подвійну функцію: як оповідач (перший план) і як «внутрішній голос» поета (другий план), виражаючи його думки й почуття. Г. Свиридов закріплює за цим фоном *лейттембр* – безтекстовий спів – із закритим ротом або на голосну «А», «О», «У». Укладаючи різний сенс у цей прийом, композитор використовує його в кульмінаціях 1, 2, 6 і 9 частин). У 6 частині в ц. 53 хор звучить, утілюючи живу природу; аналогічно використаний цей прийом і в коді 2 частини «Співає зима» (цц. 17-21).

Абсолютно інший сенс укладає композитор у прийом хорового безтекстового співу в 9 частині «Я останній поет села». Тут коментатор оплакує поета, що трагічно пішов із життя (ц. 74). Інтонаційною основою цього хорового пласта слугують *слов'янські літургійні інтонації*. Хорова партія 9 частини сприймається як плач народу (на голосний звук «О»). Дослідники радянських часів указують на те, що «релігійність у «Поемі» слугує Свиридову умовно-поетичним прикладом утілення вічних духовних цінностей, що живуть у народі й дбайливо ним охороняються [216; 768]. До цього треба додати, що релігійні посилення знаходять реалізацію в музичній мові композитора й отримують символічне значення в контексті концептів духовної культури, які визначені нами в 1 Розділі монографії.

Завдяки синтезу народножанрового пісенного начала (протяжна пісня, оповідь, частушка, обрядові пісні, гімн, плач) Г. Свиридов досяг узагальненого вираження есенінської поезії. Різні жанри народної пісенності розчинені в поетичній лексиці як засоби образної характеристики. У 9 частині «Я останній поет села» ефект тембрової «плями» (цц. 19-20) досягається поєднанням прийому рухомої педалі із застиглою. Вокаліз хору служить акварельним фоном партії оркестру, де в остинато тріoley чeлeсти, флейти й чотирьох скрипок тонко передана імпресіоністська гра барв. Образ багатовимірний – любов до всього живого, мотив великого оновлення, яке несе із собою весна. У цілому це сприймається як свиридовське узагальнення високих естетичних і духовних ідеалів. В авторському вирішенні важливим виступає прийом композиційного розширення завершальної

строфи вірша, яка у Г. Свиридова відіграє роль другого розділу форми<sup>77</sup>. Функція хору й оркестру узагальнювальна, образ другого розділу поданий крупним планом<sup>78</sup>.

*Утілювання принципу пісенності* в системі музично-виражальних засобів у композиторському методі Г. Свиридова має свої риси. Це – монументалізація жанру пісні, із середини розсування його рамок, що надає образам більшої узагальненості. Свиридовська епічність виявляється:

- у пісенній інтерпретації віршів С. Єсеніна. Композитор тонко передає емоційний стрій тексту й створює мелодію, що має й жанрові, і звукозображувальні барвисті асоціації; ритм наспіву подібний до ритму вірша;
- у тенденції до ритмічного розширення («Краю ти мій покинутий»), що сприяє випуклій, укрупненій подачі тексту;
- у пісенно-розповідному характері ритмічного малюнка;
- у манері доспівувати слово, фразу, що є характерною для російського говору, для російської народної пісні. Наголошеним складам тут відповідає тривалість удвічі більша, ніж ненаголошеним. Тридольний метр поєднується з хореем. Музична фраза при цьому наповнюється співучістю, плинністю, характерною для жанру протяжної ліричної пісні, близької до билинних наспівів (музичний пейзаж «Дерев'яної Русі», з долею якої пов'язана доля ліричного героя Єсеніна).

*Елементи театралізації* вперше використав Свиридов у рамках кантатно-ораторіального жанру в «Поємі». Показово, що всі картини праці у вокально-симфонічних циклах вирішені композитором у плані театралізованих сценок: трудова сінокісна «*Та купив Ванька*» в «Курських піснях», «*Тут буде місто-сад*» у «Патетичній ораторії», «*Молотьба*» в «Поємі»<sup>79</sup> [216, с. 43].

<sup>77</sup> Із подібним принципом розширення вірша ми зустрічаємося в хорі Г. Свиридова «Зустрівся син із батьком».

<sup>78</sup> У кантатно-ораторіальній творчості Г. Свиридова – дві подібні ліричні післямови: кода хору «Співає зима» з «Поєми» і кода хору «Тут буде місто-сад» із «Патетичної ораторії».

<sup>79</sup> «Молотьба» – жанрова сценка з послідовною низкою дій і прямою мовою. Момент театралізації підкреслений прямою мовою: «від автора» – персонафіковані голоси хору – сопрано, «від діда» – тенори й баси. У ц. 33– архаїчні пентатонічні звороти календарних обрядових пісень.

Театралізація в 5 частині «Ніч на Івана Купала» («язичницький ноктюрн», за визначенням А. Сохора [631, с. 115]) здійснюється за допомогою «просторової поліфонії» хору, який представлений у трьох проявах – сопрано (голос від автора), змішаний хор (образ народу), тенора (хор-коментатор, що реалізовує «розповідь у розповіді» – сценка хороводу). Композитор розгортає дію в трьох пластах. Використання *антифонного* співу – сопрано в заспіві (ц. 42) і потужний гімн усього хору (ц. 43 *Festoso*) – створює враження сценічної зримості, просторової віддаленості груп хору, ораторіально-оперні асоціації (наприклад, хорові сцени із «Снігуроньки» М. Римського-Корсакова). Подібне трактування спостерігаємо в 4 частині «Курських пісень» і в хорі на вірші О. Блока «Хоровод».

В основі «Поєми пам'яті Сергія Єсеніна» лежить свиридовський принцип паралельного співіснування двох ліній (об'єктивної й суб'єктивної). Велика увага в циклі приділена хору як авторському голосу, другому «Я» поета й хору-коментаторові. В основі – тема долі поета, його призначення. Ліричні монологи поета втілилися в темброво-фактурній диференціації хорової тканини (різні вокалізи хору різних складів або вокалізи з партією тенора соло).

У творах 60-х – 70-х років принцип камерності в трактуванні жанру кантати, тенденція до одноплановості й граничної узагальненості висловлювання. Зникають моменти театралізації, жанрової поляризації. Домінує лаконізм і суворість прийомів хорового письма, хор використовується в одному плані – як узагальнений виразник поетичної ідеї першоджерела, як авторський голос.

Кантати 60-х – початку 70-х років синтезують у собі стильові риси власне кантати, ораторії й камерного вокального циклу. У хоровому звукописі – образно-смілова багатозначність, асоціативність. «Курські пісні» – та ж новизна функцій хору спричинила поліфункціональне його трактування. Хор – гнучкий організм, зрима маса в цілісному процесі розвитку ідеї кантати. Майстерність музичного узагальнення втілюється в тому, що компо-



зитор виявляє первозданність матеріалу й разом із тим піддає кожну пісню строгій індивідуалізації. 7 народних пісень різних жанрів, що мають певні традиції виконання й побутування, отримали в кантаті нове життя [734; 515; 517, с. 51].

Принцип угруповання контрастного матеріалу, об'єднаного однією наскрізною темою, – доля жінки в дореволюційній селянській Росії. Єдність циклу створюється завдяки єдності теми (контраст в одноманітності), драматургії ладу (в основі циклу один лад – лідійський із центром **B**) і темброво-регістрової драматургії. Два плани – ліричний та епічний, від лірики й жанровості до епосу й філософського узагальнення. Образно-тематичний контраст утілюється завдяки темпу, тембру, фактурі, жанровому зіставленню. Жанрово-тематичний контраст посилений тембровою драматургією кантати. Перша лінія – лірична (від імені героїні) – представлена 1, 4, 6 частинами й об'єднана звучанням жіночого хору й тембром альтасоло; друга лінія – епічна (від імені народу, уособлення його мудрості і совісті) представлена 2, 5, 7 частинами й об'єднана звучанням змішаного хору. Виокремлюється третя пісня, що доповнює і відтіняє обидві ці лінії, представлена унісоном басів і жіночим хором у кодовій побудові. Ця двоплановість знаходить прояв і в трактуванні хору: перша лінія характеризує образи роздуму, споглядання, лірики, тугу за нездійсненим щастям; друга – дійові образи й картини, масові сцени.

У 5 частині (сінокісна «Та купив Ванька») – елементи театралізації знайшли яскраве втілення: зримість, сценічність, «просторова поліфонія» в розподілі різних груп хору, поєднання оповідання з монологами й діалогами й оцінка дії, – усе це в хорі позначене внутрішньою динамікою. Зміна й поєднання різних планів, персоніфікація хорових груп рельєфно подають сцену, динамізують номер. У такому використанні театралізованих хорових сценок, у зображенні хору в динаміці, розвитку можна побачити прямий вплив традицій М. Мусоргського, що йде від трактування хору в Пролозі «Бориса Годунова», де хор представлений різнолікою, соціально диференційованою народною масою.

І. Гулеско звертає увагу на спільність методів М. Леонтовича й Г. Свиридова в жанрі обробки народної пісні («Піють півні», «Пряля», «Зашуміла ліщинонька», «Мала мати одну доньку» – театралізовані картини, сценки, що динамічно розвиваються, об'єктивна розповідь, діалог (розвиток), підсумок (висновки) [216, с. 55]. У М. Леонтовича принцип наростаючого контрасту використаний у всіх параметрах хорової тканини: у прийомах темброво-фактурної варіантності, темброво-регістровій драматургії. Спільність методів М. Леонтовича й Г. Свиридова зумовлена спорідненістю трактування й реалізації ідеї, образів, підтексту, закладених у першоджерелі. Подібна паралель указує на загальні генетичні основи творчості композиторів. Ця театралізація, діалогізація народної пісні характерна також для хорової музики М. Римського-Корсакова й М. Лисенка (особливо в хорових обробках обрядових пісень) [216].

Своєрідна двоплановість у трактуванні хору в «Курських піснях» виявляє внутрішню динаміку при уявній зовнішній статичності, зримість зображуваного, образну багатовимірність. Головне – насичення народної пісенності новою *змістовністю*, виявлення при цьому граней народно-пісенного матеріалу симфонічними методами. У фіналі – жанровість, картинність, іносказання, прославляння енергії народного характеру, «соковитості сил народних» (Б. Асаф'єв), синтез епічного й лірико-жанрового [216, с. 56-57].

У «маленьких кантатах» у самому першоджерелі немає сюжетних ліній, конкретних персонажів, а є узагальнений образ художника. Монологічне трактування хору в них перебуває в особливій внутрішній динаміці. Хор виступає образом-символом, містить у собі узагальнення: одиначне осягнулося в загальному. Немає елементів театралізації й моментів сценічного протікання часу й простору. Монологічне потрактування хору як авторського голосу дається в інших співвідношеннях: наскрізна свиридовська тема-ідея розкривається в сполученні частин циклів, обертаючись різними гранями в їх вільному, послідовному розвитку. Особливого значення

в цих кантатах набувають зв'язки на відстані, різного роду «точки зору» у співвідношенні між номерами. За наявності монологічного трактування хору в межах одного номера поліфункціональний принцип виявляється в їх зіставленні [216, с. 67-68].

Мелодика характеризується пластичним розспівом, декламаційно-мовними рисами; презентує, як правило, величаво напружену музичну думку, у якій кожен склад тексту вагомий і важливий. Мелодія рідко пербує у вузькому діапазоні, їй властиві великі інтервали, «розкинутість»; «усе в ній відбувається ніби на просторі» [150, с. 28]. Мелодія часто дещо архаїзована, що надає музиці Г. Свиридова в цілому вселенського масштабу. У пізніх творах композитора частіше трапляються хроматизми й півтони, які подані не побіжно, а акцентовано – «усе, що відбувається в музиці Свиридова, – крупне!» [там само, с. 28].

Первинна ритмічна фігура у вокально-хорових творах Г. Свиридова часто зберігається впродовж строфи й навіть великого розділу. Характерні прості такти, підкреслення головної долі такту, що створює урочистість, «величаву ритміку свиридовської пісні» [150, с. 28]. Дрібність ритмічного малюнку, шістнадцяті, пунктирний ритм і тріолі трапляються рідко.

Для гармонічної мови Г. Свиридова характерні сміливі тональні співвідношення, акорди з додатковими тонами, підсумовані тризвуки, поліфункціональність, новизна регістрових рішень (широке розташування акордів по всьому діапазону, пошук гомофонно-барвистого колориту), гра ладу. Гармонія реагує на смислові відтінки вірша, багата цікавими акордовими співвідношеннями. Для кожного образу композитор знаходить свої оригінальні акордові засоби, завдяки чому вокально-хорові твори в цілому характеризуються гармонічною різноманітністю. Частіше гармонія – діатонічна, витримана в одній тональності або забарвлена пентатонікою («Дерев'яна Русь»: кульмінації на пентатонічних зворотах у хорах «Ніч на Івана Купала» і «Небо як дзвін»). У кантаті «Курські пісні» із чотирьох нот у діапазоні тритону вибудовується вся гармонічна основа, на ґрунті цього

ладогармонічного утворення зростає й мелодичний зміст цілого.

Фактура часто заснована на вокальній мелодії, підтриманій аскетичним акордовим фоном або дзвінким органним пунктом (витриманими педальними звуками). Характеризується строгою розміреністю акордових комплексів. У цілому лапідарна, багатопластова, частіше два пласти – мелодія й супровід; акомпанемент – образний (завірюха, зоряний марш, колискова). Майже немає імітаційної поліфонії, трапляється мелодизована акордово-гармонічна фактура або поліфонія варіантно-підголоскова, яка сприяє підкресленій концентрованості викладу. Фактура також характеризується точно вивіреною технікою органних пунктів<sup>80</sup>.

Для хорової фактури притаманним є різноманітне використання *divisi*, широке розташування голосів, поєднання різних тембрів. Щонайтонше застосування характерних регістрових можливостей у всіх хорових групах поряд із зазначеними вище якостями створюють багатство й барвистість звучань. Композитор створив свій стиль хорового письма.

У вокально-симфонічних жанрах Г. Свиридова існує функціональний взаємозв'язок хору й оркестру. Підпорядкований вокальній або вокально-хоровій партіям, оркестр водночас яскраво оригінальний та індивідуальний (як, наприклад, у кантатах «Курські пісні», «Сніг іде»). Струнна група характеризується м'якістю звучання, дзвінкі барвисті інструменти використовуються активно в різних регістрових комбінаціях, духові втручаються для індивідуального окреслення того або іншого образу (рідко витримані в щільній безперервній гармонії). Тембри характеризуються «дзвонністю». *Tutti* в оркестрі Г. Свиридова завжди гімнічні, передають високий ступінь захвату. Типовим є використання гучних інструментів, високих регістрів, завдяки чому створюється дзвінкий ефект. Цей ефект досягається також широким розташуванням акордів по всьому діапазону. Соло духових, їх уторгнення в оркестрову тканину сприяє індивідуальному

---

<sup>80</sup> У стилі М. Мусоргського, О. Бородіна, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича, раннього І. Стравінського й К. Орфа).

окресленню того чи іншого образу.

У перших рядках своєї монографії про М. Глинку Б. Асаф'єв указує: «Писати про Глинку дуже складно: він по-великому простий і скромний, а тому – складний, коли в нього вдумуєшся» [45, с. 5]. Щось подібне ми можемо сказати й про Г. Свиридова, його музика – це геніальна простота.

У своїй творчості Г. В. Свиридов демонструє невичерпні можливості оригінального авторського трактування наявних жанрових моделей. З метою створення нових образів композитор запозичує попередній досвід, перетворюючи традиційні засоби. Причина полягає в прагненні митця до глибокого й різноманітного віддзеркалення індивідуальних рис свого духовного світу, до нових способів емоційної дії.

У композиторському письмі Г. Свиридов унікав усього другорядного, у духовному й естетичному сенсі демонстрував вибірковість. Кожна нота, кожна найдрібніша деталь звукового матеріалу характеризуються вагомістю й смисловою значущістю. А. Леман зазначав, що композитор був «інтелектуально вигострений» і мав «своєрідний аристократизм» [356, с. 4]; у нього «задум завжди точно втілений», а твори характеризуються «бездоганною вивіреністю» [там само]. Завдяки вражаючому внутрішньому слуху (у широкому сенсі) Г. Свиридов тонко чув не лише свою епоху й різні часи далекого минулого, але й багату гаму нюансів руху людської душі. У нього – «дивний, ніби особливий слух на прекрасне», «найгостріший слух на будь-які звуко-смилові значення, на будь-який, найбільш незначний “учинок” звуку в загальній системі твору, слух на змістовне, цілісне<...>» [там само].

Г. Свиридов – композитор переважно інтонаційно-мотивний. У його вокально-хорових творах мотивна інтонаційність виступає джерелом розгортання композиційного цілого, зародження й зростання логічних ліній. «Свиридовська інтонація – це іноді всього декілька звуків, але такого дивовижного, неповторного зчеплення, що вона нагадує живе створіння. Як правило, короткі його інтонації подібні до містких багатозначних симво-

лів, і звідси така виняткова зосередженість<...>»[356, с. 10].

Часовий параметр у музичному просторі Свиридова надзвичайно насичений і значний. «У його мистецтві є щось космічно велике, недаремно він так любить повільні темпи, урочисті звучності, кожна нота мелодії підкреслена й вагома!» [150, с. 19].

У зрілий період творчості, починаючи з 1950 року, Г. Свиридов майже не писав безтекстової музики: і «Маленький триптих», і хоровий (без слів) «Концерт пам'яті О.О. Юрлова» завдяки пануванню мелодичного початку справляють враження музики зі словом. Вокальна поема «Країна батьків» (1953) на сл. А. Ісаакяна стала рубежем, що знаменує початок творчої зрілості композитора<sup>81</sup>. Про це писало багато дослідників, так уважав і сам композитор. В одному зі щоденникових записів кінця 70-х років Свиридов, називаючи свій шлях «зигзагоподібним», зазначає: «Початок (нащупування шляху). Навчання (впливи). Отримання свого шляху. Пушкінські романси <...> Далі відхід у сферу інструменталізму, до неокласичного стилю. Початок 50-х, повернення до вокальної музики, до епічного! («Країна батьків»)). Як пише Т. Масловська, «симфонічний досвід був вичерпаний, і творчий “маятник” різко гойднувся із “заходу” на “схід” – властивість, надзвичайно характерна для російської ментальності й російської історії» [406, с. 10].

У роботі над мовними інтонаціями, над діатонічною ладовістю (російською модальністю), над національним розспівом вокальної мелодики й мелодичним (і колористичним) початком в оркестрі чітко простежуються традиції М. Мусоргського, Ф. Шуберта, Р. Шумана, К. Дебюссі і Г. Малера<sup>82</sup>.

Із кожним найулюбленішим і близьким по духу поетом у Г. Свиридова склалися по суті схожі творчі взаємини, які можна визначити як рух

---

<sup>81</sup> Д. Шостакович дуже любив цей твір і після його виконання (восени 1953 року) дякував авторові за те, що провів день «в атмосфері прекрасного» [579, с. 28].

<sup>82</sup> Про Г. Малера Г. Свиридов говорив як про «одне з найсильніших художніх вражень своєї композиторської юності», визнаючи, що «саме Третя, Восьма симфонії і «Пісня про Землю» Г. Малера допомогли йому усвідомити грандіозні можливості вокально-симфонічного жанру для втілення цілого світу, цілої філософії весвіту й складного комплексу етичних проблем людського життя» [522, с. 43].

від часткового до загального (від малого твору до великого): насамперед з'являлися окремі романси й пісні, іноді об'єднані в цикли, потім великі твори. Так, на слова А. Ісаакяна спочатку були написані два романси зі сфери любовної лірики – «Страждання любові» й «Чорний погляд», потім із трагічним забарвленням «Вигнанець»; наступні дві пісні – «Легенда» й «Камінь» виносять оповідання на неосяжні простори земного світу в масштабній пов'язаності чотирьох сторін світу («Когда вседержителем был человек сотворён, взял землю владыка с четырёх отдалённых сторон <...>») й охопленні всього людського життя: народження («створення») – взаємини зі світом – смерть («Где лежит тот камень, <...> что могильною плитою станет для меня?»). Така послідовність самостійних творів народжує логічну композицію, у межах якої здійснюється шлях від часткового до загального (від лірики до епосу), позначені головні віхи людського життя, піднімаються **основні** для всієї творчості композитора теми:

- Батьківщина й Батьківський будинок (рідна природа);
- «Я» у світі (життєвий шлях);
- шлях духовний (духовне сходження й преображення).

Послідовно ці ключові теми знайдуть утілення у вокальній поемі «Русь, що відчаліла» на сл. С. Єсеніна.

Г. Свиридов цінував у творчості інших композиторів і втілював у своїй праці такі якості: «благородство почуттів, благородство засобів виразності, почуття міри, стриманий академізм, інтонаційну своєрідність, чистоту гармонії, суворість, тематичну й інтонаційну яскравість»<sup>83</sup>. Про ретельну роботу композитора над пошуком потрібної, ключової інтонації свідчить його висловлювання: «Моя ж музика виходить із живого слова (таке слово я знаходжу в Російській поезії), щоб змусити його жити – потрібна мелодія <...> композитор, що має справу із живим словом, шукає інтонацію» [579, с. 191].

Зрілий період творчості охоплює 50-80-і рр. У цей час створені кантата «Курські пісні» (1964) «Петербурзькі пісні» (1961-1963), «Дерев'на Русь»

<sup>83</sup> Ці якості музики композитор відмічав в оцінці «Симфонії псалмів» І. Стравинського [579].

(1964) «Сніг іде» (1965). Елементи хорового складу, висхідні до давньо-руського професійного співацького мистецтва й першоджерел російської національної стилістики (старовинного фольклору), знайшли віддзеркалення у творчому доробку 60-х років. Композитор орієнтується на «Усеношну» С. Рахманінова, «Весілля» І. Стравінського, духовні твори П. Чайковського і С. Танєєва, кантати К. Орфа.

Третій період творчості можна схарактеризувати як трагічно-просвітлений (серед інших – «Весняна кантата» на сл. М. Некрасова (1972), «Три хори з музики до трагедії О. К. Толстого “Цар Федір Іоанович”» (1973), кантата «Світлий гість» (1971-1976) на сл. С. Єсеніна, Три мініатюри для хору (1972-1975) – «Хоровод, «Веснянка», «Коляда», хорова поема «Ладога» на сл. А. Прокоф'єва (1980), «Піснеспіви й молитви»). Г. Свиридов синтезує гармонію буття й тонкість почуттів, що створює якнайвагомішу натхненність і піднесеність образів.

Вокально-хорова творчість Г. Свиридова як *метацикл* викристалізовується за єдиною образно-сисловою спрямованістю – від молодого запалу (цикл на вірші Р. Бернса) через важкі проблеми (твори другого періоду творчості) до філософської ясності й просвітленості («Піснеспіви й молитви»).

Характеризуючи творчість Г. Свиридова в контексті сучасного музичного процесу, О. Білоненко зазначав: «Почуття шляху» (О. Блок) має зовсім не кожен навіть великий художник. Це почуття мав Г. В. Свиридов. Він уторував свою, особисту дорогу в музиці ХХ століття й самотньо брив нею все своє життя», і далі: «Осмищення його спадщини, його впливу на музичний процес, глибинних зв'язків із традиціями нової російської школи допоможе усвідомити особливості й своєрідність російського музично-історичного процесу» [67, с. 7].

Сершу з огляду на твори Г. Свиридова здається, ніби вони створені напрочуд просто. Звідки ж така сила враження, емоційної дії? Виявляється, у них поєднуються важко поєднувані риси: балансування між урівноваж-



женістю й узагальненістю, з одного боку, і чутливістю на кожен нюанс вірша – з іншого. Це складає «нерв» твору, його неповторну своєрідність.

«Політенденції» виступають невід'ємною властивістю всіх рівнів організації художньої творчості Г. Свиридова. Вони вивляються в *полі стилістичній* спрямованості – у взаємопроникненні усної традиції та її авторського осмислення; у *поліфункціональному* підході – у зміщенні прямих функціональних значень фольклорного тексту, його символів у бік естетичного, філософського й музичного узагальнення, у поліфункціональному трактуванні хору; у використанні полісемантичного методу – у переосмисленні значення символіки обряду, міфологічного світосприйняття, у репрезентації авторської концепції семантичних побудов. Продовжують цей ряд риси музичного стилю Г. Свиридова, які продиктовані самою специфікою фольклорного тексту. Це поліладовість (дотримання змінності ладу й зіставлення ладових основ, властивих усній традиції; семантика першої інтонації – ч.4, ч.5, м.-б.3), поліінструментальність (звуконаслідування народної манери гри, використання традиційних музичних інструментів одночасно з класичним складом камерного оркестру, хорово темброрегістровка); а також властива сучасному стилю композиторського хорового письма поліфактурність (нашарування різних фактурних пластів, сонористика).

Поліфункціональне трактування хору – це залучення хору до системи різних семантичних послідовностей, наділення хору полісемантичними змістовними функціями, підкреслена розділювальність різних хорових епізодів за допомогою конкретних інтонаційних засобів (персоніфікація хору залежно від «ходу» семантичного розгортання форми). Поліфункціональне потрактування хору має на увазі також змінність його функцій у системі фігуро-фонових відносин: чергування в цілісній драматургії твору рельєфних і фонових значень хорової інтонації, що пов'язане зі згаданим вище залученням хору до системи образно-семантичних послідовностей.

Витоки принципу поліфункціонального трактування хору – у його

«П'яти хорах» (період роботи над «Поемою»). У хорових мініатюрах виявилися важливі риси свиридовського методу: образна багатоплановість, узагальнене вираження індивідуального через звернення до народно-пісенного матеріалу, епічний розмах, інше співвідношення масштабів музичних і поетичних образів порівняно з поетичною першоосною, жанровий синтез – хори «Зустрівся син із батьком (на сл. О. Прокоф'єва), «Вечором синім» і «Табун» (на сл. С. Єсеніна); двопланове трактування хору – «Душа сумує за небесами» (на сл. С. Єсеніна), «Хоровод» (на сл. О. Блока).

У хоровій фактурі Г. Свиридов дуже рідко застосовує імітаційну поліфонію, оскільки вона не впливає зі структури російської народної пісні й не відповідає традиціям російської професійної творчості. Імітаційність тактовно вводиться як «фрагментарна імітаційність письма» (за І. Гулеско [216, с. 106]), наприклад, у тканину 3 частини «Поєми» – «У тім краю», що надає фактурі монотематичний характер (тематизм перебуває в одному інтонаційному руслі, виростає із зерна, характеризується підголосковістю). У першому куплеті (ц. 23) – оркестровий підголосок звучить прозоро в середньому регістрі партії фагота на фоні педалі в гобоїв. У наступному проведенні підголосок представлений цілим пластом голосів оркестру, що утворюють другий пласт. Це вже «підголосок-пласт» із внутрішньою диференціацією голосів (ц. 26-28). Елементи імітації знаходимо також у хорах «Молотьба» («Поєма», 4 частина) і «1919» («Поєма», 7 частина, ц. 36, ц. 56<sup>84</sup>).

В. Гаврилін, характеризуючи творчу спадщину Г. Свиридова, писав: «Три принципи справжнього мистецтва, сформульовані Л. Толстим, керували його роботою: свіжість почуттів, ясність вираження, щирість» [165, с. 34]. І далі зазначав, що його музика «розкриває внутрішній зір», «розрахована на духовне зростання людства», «не підкорює слухача, а його прославляє» [там само, с. 34] Можна уточнити: не лише підкорює, але й прославляє.

В інших соціальних умовах і в іншому жанрі Г. Свиридов створив свій

---

<sup>84</sup> Ц. 36 – у характері традицій М. Мусоргського персоніфікація хорових груп: сценка-діалог хору, імітація подана двоголосно. Ц. 56 – жіночий двоголосний хор.

тип динамічної рухливості в трактуванні хору. Композитор розвиває принцип хорової драматургії «Бориса Годунова» – хору в контексті персоніфікації хорових зон звучання, інтонаційна й образна характерність партій хору, принципи співвідношення музики і слова<sup>85</sup>. У кантатно-ораторіальних жанрах композитора відбилася спадкоємність високої етико-філософської лінії російської кантати, що отримала своє найвище втілення в кантатах С. І. Танєєва («Іоан Дамаскін» і «Після прочитання псалма») й С. Рахманінова («Весна», «Дзвони»); а також традиції масово-агітаційного мистецтва 20-х років з елементами театралізованого дійства.

Твори Г. Свиридова для хору *a capella* належать до цінного розділу його творчості. У них наявні два головні ідейно-образні типи – героїчний і ліричний. Перший відтворюється у звучанні чоловічого хору з переважанням або широких мелодичних стрибків, унісонів, гострого пунктирного ритму, акордового складу, руху паралельними терціями, *f* або *ff*. Звучання жіночого хору, навпаки, характеризує переважно ліричний початок і представлене м'якою мелодичною лінією, підголоском, рухом рівними тривалостями, тихою звучністю. Така диференціація засобів не випадкова: кожен із них несе у Г. Свиридова певне виразно-сміслові навантаження, разом вони формують єдиний, типово свиридовський образ-символ. Специфіка хорового письма композитора виявляється через характерні для нього типи мелодики, прийоми голосоведіння, засоби використання різних типів фактури хорових тембрів, регістрів, динаміки. Фактура – унісон, підголосок, хорова педаль.

Для техніки хорового письма композитора властива тонка виразність тембрової палітри і фактурних прийомів. Однозначно володіючи прийомами розвитку підголоскової й гомофонної фактур, Г. Свиридов, як правило, не обмежувався чимось одним. У його творах можна спостерігати органічний

---

<sup>85</sup> На перший план у поетиці Г. Свиридова виходить ідея спадкоємності від російської класичної опери, яка багато чого зумовила в напрямі його художнього пошуку і, зрештою, у його стилі. Композитор творчо переосмислив традиції, що йдуть від ораторіальної лінії оперних хорів кучкістів. Цю лінію він розвинув і підняв на новий ступінь художніх узагальнень.

зв'язок гомофонії й поліфонії. Композитор часто використовує поєднання підголоска з темою, що викладається гомофонно, своєрідну двоплановість фактури: підголосок – фон, тема – передній план. Підголосок зазвичай створює загальний настрій, тоді як інші голоси передають конкретний зміст тексту. Нерідко свиридовська гармонія складається з поєднання горизонталей (принцип, що йде від російського народного багатоголосся), що іноді утворюють цілі фактурні пласти, народжуючи своїм рухом і поєднанням складні гармонічні співзвуччя. Частий випадок фактурної багат шаровості у Г. Свиридова – прийом дубльованого голосоведіння, що веде до паралелізму кварт, квінт й акордів. Іноді таке дублювання фактури одночасно у двох «поверхах» (у чоловічому й жіночому хорах або у високих і низьких голосах) викликається вимогами тембрової барвистості, реєстрової яскравості, використовується як засіб звукової об'ємності.

Пісенність у широкому значенні слова визначає специфіку споконвічно російських рис творчості Г. Свиридова. Найяскравіше це виявилось в його хорах *a cappella*. Музична мова хорових мініатюр відбиває вплив російської народної пісні: мелодика розспіву з постійною зміною основ і частою опорою на тон квінти, риси поліфонії підголоска в акордовому викладі, хорові педалі, мелодизація голосів у вигляді «російської співучої гармонії». Навіть така особливість стилю Г. Свиридова, як концентрація музично-виражальних засобів, що втілюється у великому змістовному навантаженні кожного звуку, кожної деталі хорової фактури, пов'язана не лише із симфонічним мисленням композитора, але й сягає витоків древньої російської пісенності (зокрема, ідентичність горизонталі й вертикалі).

Як зазначає дослідник хорової творчості композитора Е. Легостаєв, «Свиридов першим із російських композиторів ХХ століття в мініатюрі на світський текст усебічно розробляє глибинні пласти російської культової музики» [352, с. 12]. Це пов'язане з онтологічними засадами творчості композитора, духовністю, віддзеркаленням у музиці морально-етичних проблем людського буття. Свиридов тонко використовує прийоми, що харак-

теризують духовну музику: знаменний розспів, спів на «ісон», акордову фактуру культового співу ХІХ – початку ХХ століть. Для стилю композитора характерна не реставрація в «чистому вигляді» старовинних наспівів і фактурних прийомів, а застосування їх як відправної точки для формування образно-стильової структури твору.

Прагнення до циклічності – одна з особливостей свиридовського стилю, що пов'язана із симфонічним мисленням автора. Так, у циклі «П'ять хорів без супроводу» чітко простежується образна трьохчастинність: від особистісних переживань героя в перших двох хорах – через боротьбу й страждання в третьому – до філософського осмислення теми Батьківщини в останніх двох хорах. Внутрішні образно-тематичні зв'язки підкреслені особливою драматургічною роллю центрального хору циклу «Зустрівся син із батьком», музична мова якого узагальнює образний і тональний спектр крайніх частин. Прагнення до циклічності виявляється й усередині великих циклів. Наприклад, у «П'яти хорах» утворюється хоровий диптих завдяки загальній тематиці й складній системі лейтмотивів у хорах «Про втрачену юність» і «Вечором тихим». Ця особливість свиридовського стилю зберігається в його хорових опусах, що написані в різний час і входять до різних циклів. Нерозривно пов'язані між собою загальною тематикою й стилістикою, вони утворюють своєрідні «цикли на відстані».

Якщо в кантатно-ораторіальному жанрі прийоми кінематографії застосовувалися й раніше (особливо це властиво творчості С. Прокоф'єва), то в хорових мініатюрах вони вперше застосовані саме Г. Свиридовим. У хорах *a cappella* це виявляється в трьох аспектах: принцип вільного монтажу кадрів, прийом напливу кадру й метод уповільненої кінозйомки<sup>86</sup>. Як засіб динамізації, прийоми кінематографії значно розширили звичні уявлення про можливості хорів *a cappella*, що зближує цей жанр із симфо-

---

<sup>86</sup> Уповільнена кінозйомка здійснюється з частотою меншою, ніж нормальна (16 або 24 кадри в 1 секунду). При демонстрації з нормальною частотою фільму, знятого уповільненою кінозйомкою, на екрані виникає ефект прискорення руху. Застосовується, наприклад, при зйомці повільних процесів, динаміка перебігу яких зазвичай не помітна на око. <http://slovariki.org/bolsoj-enciklopediceskij-slovar/19071> Дата звер. 29.02.2016].

нією, оперою, ораторією.

Елементи симфонізації у вокально-хорових жанрах Г. Свиридова виявляються на різних рівнях: 1) формоутворення (використання прийомів сонатності); 2) мелодики (вичленовування тематичних елементів з їх подальшою розробкою); фактури (концентричні репризи).

Пентатоніка або натуральні лади проступають скрізь, де композитор звертається до образів, що йдуть із глибини часів, або до майбутнього, для передачі чогось нескороминущого, праосновного. Так, у першій частині кантати «Дерев'яна Русь» – «Прощай, рідна пуца» – прихована діатоніка в перших двох куплетах, виявляється в третьому (на словах «*под брюхом жеребёнка*») і виливається в дзвінку пентатонну кульмінацію в кінці пісні, що стверджує основну думку (на словах «*чтоб прозвенеть в лазури*»). Кульмінації на пентатонних оборотах представлені також у хорах «Ніч на Івана Купала» й «Небо – як дзвін» із «Поєми пам'яті Сергія Єсеніна». Різні види безпівтонової пентатоніки мають особливий семантичний сенс – образ Вічності Всесвіту, непорушні закони природи й життя (підхід до фольклору як носія суми певних типових ознак).

Приєм єдиного звукового складу горизонталі й вертикалі характеризує фактуру багатьох вокально-хорових творів Г. Свиридова. Нерідко акорди гостродисонантного звучання народжуються в результаті мелодичного розвитку голосів багатоголосої партитури, що вільно втілюють принцип викладу підголоска (традиційний для російської музики). У творах 60-70-х років помітне прагнення до максимального лаконізму виражальних засобів. На рівні найдрібнішої музичнопобудової одиниці – мотиву – виявляється спрямованість до глибинних першооснов мистецтва, коли семантичним навантаженням наділяється *кожен* елемент музичної тканини, аж до одного звуку. У створенні цілого композитор виходить з певної першооснови ладу (Г. Свиридов називав подібні побудови «*праладами*», тобто «простими прадавніми ладами» [522, с. 48]), яка підкреслює статичність образу й поєднується з виділеною великим планом мелодією. У кантаті

«Курські пісні» композитор використав «курсський звукоряд», що складається із чотирьох звуків – три цілі тони в межах тритону (збільшеної квати).

У «П'яти хорах» й інших творах без супроводу Г. Свиридова відзначається прагнення до діалогу мистецтв – музики, поезії, живопису, кіно, театру. Хори нагадують живописні полотна, у них використана семантика кінематографії; до оперного дійства наближає музику хорів система лейтмотивів. Цей своєрідний синтез говорить про щонайширший творчий діапазон і велику естетичну культуру автора.

Г. Свиридов – композитор переважно інтонаційно-мотивний. Найкоротший смисловий осередок – мотив – виступає цілою понятійною системою в контексті визначення самого приводу, мети, суті задуму твору.

У вокально-хорових творах Г. Свиридова відбувається процес синтезування знайденого раніше, узагальнення досягнень минулого. Це відповідає варіантній логіці мислення, що об'єднує співвідношення єдиного в різному й різного в єдиному. Художник оперує арсеналом уже знайдених засобів музичного вираження, сміливо сполучаючи одночасно елементи стильових систем різних історичних епох. На основі варіантного методу художнього моделювання композитор майстерно комбінує знакові характеристики стилів інших композиторів, розширюючи географію й тимчасовий простір, створюючи неповторні високохудожні метафори.

У творчості Г. Свиридова варіантність пронизує всі композиційні рівні музичної форми (*i:m:t*), розвиток усіх параметрів первинного інтонаційно-конструктивного утворення: звуковисотного, метроритмічного, темброво-фактурного, артикуляційного. Аналіз варіантної техніки письма і її впливу на систему функціональних стосунків у творах композитора підтверджує граничну раціоналістичність звуковисотної організації, надзвичайну винахідливість у комбінуванні різних варіантів тематичних блоків. Досконалість конструкції досягається завдяки умінню добирати мінімальну кількість матеріалу й майстерно його комбінувати. При потужності варіантного методу композитор домагається максимального взаємозв'язку

й взаємообумовленості елементів цілого, безперервності оновлення композиційного процесу. Структурні закономірності підкоряються принципу варіантно-поліфонічного розгортання тематизму.

У музичній творчості Г. Свиридова варіантна композиція є прототипом художньої свідомості композитора за такими параметрами в організації музичного твору, як структурно-логічний, тематичний, драматургічний. Таким чином, варіантність як метод мислення і як система логічних функцій передує роботі композитора й діє в самому процесі твору музики. Це знаходить вираження у виборі жанрової моделі, певної композиційної структури, формотворчих принципів, прийомів розвитку, характеру виражальних засобів.

Творчість Г. Свиридова – зразок «сміливості традиціоналізму» [522, с. 51]. При зовнішній сюїтності, картинності, часом статики наявний прихований симфонізм, виражений у поступовому перетворенні матеріалу, у характері тембрового розвитку й вокально-хорової драматургії<sup>87</sup>.

Звуковий світ Г.В. Свиридова будується за відомими йому одному таємницями ремесла, які розкриваються для слухача через закони краси й гармонії. Кровна причетність до багатих традицій російської культури зумовила характер музичного мислення композитора. Уся його творчість пронизана духом, атмосферою російської народної пісні, міського фольклору. Проте до цитування, як відомо, він удавався рідко. Що ж передає цей дух? А саме глибинні зв'язки, що виявляються в роботі з інтонацією, у зв'язку з мовною природою музичної інтонації, у використанні прийомів варіантного розвитку, характерного для православної культури. Упродовж усього свого творчого життя Г. Свиридов звертався до жанрів, що пов'язані із словом, – пісня, романс, монолог, речитативна сцена, хоровий речитатив (традиція М. Мусоргського), вокальний цикл, кантата, ораторія. Він називав Росію «країною слова» й зазначав: «У православної музиці слово виспівує релігійно-повчальну думку, а у світській музиці навіть танцювальні пісні у нас співаються під слово» [579, с. 249].

---

<sup>87</sup> Про це див. в статті В. Цендровського [734, с. 149].



**Висновки.** Пошуки нового у творчості Г. Свиридова здійснювалися з міцним опертям на цінні традиції національної культури.

Варіантність відповідає типу світогляду й світобачення Г. Свиридова, який надає свободу в освоєнні традицій і досягнень світової культури без будь-яких обмежень і можливість їх широкого включення в художній процес. Варіантність світогляду й плюралістичність свідомості композитора вплинули на хід художнього процесу в його вокально-хоровій творчості: у ньому немає якого-небудь одного стилю або творчого методу.

Однією з характерних рис композиторського стилю Г. Свиридова, що визначає неповторність його творів, є своєрідне хорове інструментування. Його хори сприймаються як «співуча гармонія». Фонізм акордів домінує в його творах і підпорядковує собі всі інші засоби виразності. Органні пункти, на тлі яких звучать акордові послідовності, – своєрідні унісони, що прийшли з глибини віків. Зростання мелодії з тонів розспівуваної гармонії і її речитація на одному звуці – також відгомін церковного псалмодування.

Загальною якістю, що пов'язує воедино всі прийоми композиторської техніки Г. Свиридова й визначає національно-російські засади його музики, є пісенність як принцип, що забарвлює й основу ладу його тематизму (діатоніка), і форму (куплетність, варіаційність, варіантність, строфічність), і інтонаційно-образний склад. Із цією якістю пов'язана й інша характерна властивість музики Г. Свиридова – вокальність, що розуміється не лише як уміння писати для голосу й співучість мелодій, але і як ідеальний синтез музичної й мовної інтонацій, що допомагає виконавцеві досягати мовної природності.

### **Висновки до другої частини**

Феномен Г. Свиридова полягає в тому, що він «іззовні» своєї творчості зробив модуляцію – чітко, об'єктивно, точно – зі сфери світського тлумачення духовності (тексти О. Пушкіна, С. Єсеніна, О. Блока та ін.) до релігійно-храмового розуміння духовності як життя в Богові й передсто-

яння перед Ним (у творчості). Художньо-звуковий простір музики композитора – це простір естетичних цінностей, ідей, концепцій, що втілені в образах і психоемоційних станах. Свиридовська дзвонність, як генетична властивість тематизму, набуває глибинного сенсу в контексті онтологічного методу аналізу музики. «Піснеспіви й молитви» продовжили кращі традиції російського класичного мистецтва, транслюючи у XX й XXI століття цінності російської культури, головними складниками якої є соборність, синергія, христоцентричність, любов до людини і її землі, яку вінчає Слово-Логос.

Однією з особливостей стилю Г. Свиридова є глибинне поєднання музичної й поетичної інтонацій. Кожна деталь тексту, підтексту або контексту служить основою для конструювання форми, утворення мелодико-ритмічної та гармонічної структур, створення фактурної драматургії. Ці стилістичні константи композитора мають тенденцію до взаємопроникнення: ідентичність гармонії й мелодики, ладовий ритм, темброритм, ритмоінтонація, ритмічний контрапункт. Проникаючи в глибину поетичного образу, він не ілюструє текст, а передає його головну думку. Одночасно із цим, разом із узагальненою подачею основного образу, композитор яскраво виписує окремі найдрібніші деталі поетичного тексту. Стельові особливості тексту у творчості Г. Свиридова диктують вибір певних знакових елементів конкретного музичного жанру. У деяких творах спостерігається жанровий синтез, у якому всі стильові пласти об'єднуються єдиною логікою драматургічного розвитку.

Визначення особливостей хорового мислення Г. Свиридова в кантатно-ораторіальній творчості можливе шляхом з'ясування драматургічних функцій хору в контексті цілого (кантата, ораторія, вокально-симфонічна поема); вивчення природи хорової образності; дослідження специфіки й семантичної спрямованості хорової фактури, прийомів конкретного складання хорової тканини, принципів хорового «інструментування». Композитор значно відновив принцип динамічної рухливості хору в різних пластах дії (реальний і умовний план, «ближнє» – «далеке»), хорових діалогах, прийомах «реалі-

зації розповіді», прийомах жанрового узагальнення, прийомах безтекстового співу (як авторський голос); створив фоноколористичну систему стосунків як усередині хору, так і всередині системи «хор-оркестр».

Хор у трактуванні композитора – багатоплановий, багатовимірний, використовується в різних драматургічних функціях:

- як носій дії;
- як коментатор;
- як об'єктивний оповідач;
- як провідник емоційно-психологічного підтексту.

Сучасний композиторський процес важко собі уявити поза дією й активною участю варіантності в процесах формоутворення. Варіантність як принцип музичного розвитку в музиці другої половини ХХ століття дала всі підстави розглядати її як музичну універсалію. Варіантність як основа творчого методу Г. Свиридова підтверджується системним характером функціонування: у всьому жанрово-стильовому контексті музики композитора вона є неодмінним атрибутом і композиторської техніки, й одним із найважливіших принципів тематичного розвитку, і, нарешті, методом художньої творчості.

Аналіз поетико-музичної образної символіки дозволив розкрити нові грані сюжетного й драматургічного наповнення «Петербурзьких пісень». В авторському стилі виявилися вірність традиціям і новаторство, онтологічна глибина думки й символічне світосприйняття. «Петербурзькі пісні – це роздум композитора про таємницю шляху Життя, де не змогли зійтися Він і Вона, як Місяць і Сонце у «Колисковій пісеньці».

## ВИСНОВКИ

Музикознавство ХХІ століття тяжіє до оцінки класичних, добре відомих феноменів вітчизняної культури у світлі нових методологічних настанов, пов'язаних із *розкриттям філософсько-релігійної самосвідомості культури ХХ століття*. Специфіка нової когнітивної ситуації вимагає розширення меж проблемно-методологічного «поля» в аналізі явищ, що відповідає парадигматиці мислення композиторів ХХ століття, і оновлення дослідницького апарату завдяки таким методам сучасної гуманітаристики, як духовний аналіз музики, етимологічний, онто-семіотичний, герменевтичний підходи.

Вивчення духовно-онтологічних засад вокально-хорового стилю композитора сприяє розумінню духовної природи музичних образів його творів через систему архетипових знаків, символів й інших смислоутворюючих категорій наукового пізнання (поетика творчості, традиції й новаторство, композиторська інтерпретація, музична семантика, жанро- й стилеутворення). Творчість Г. Свиридова є своєрідним духовним універсамом: композитор залучає до своєї музики людину в цілому й промовляє мовами всіх сфер її чуттєвого досвіду, розуму, душі й духу. Музична спадщина Г. Свиридова усвідомлюється як духовне прозріння, що випередило на десятиліття постановку вічних проблем буття духу в музичному мистецтві ХХ століття, його історії і культурі *в етичному вимірі християнського світогляду з його системою цінностей*.

Художнє споглядання Г. Свиридова **онтологічне і релігійне** (за творчою реалізацією й незалежно від ідейних позицій суспільства в ті чи інші моменти творчого життя композитора). Основна колізія художнього світу його музики – людина перед світлом вищих цінностей (це формулювання – не метафора). У творах митця людина насправді існує, діє, здійснює вчинки й мислить перед Лицем не лише Всевидючим, але й Люблячим. Таке уявлення про людину не нове з точки зору музики літургійної традиції, але не світської (!). Для Г. Свиридова як творця т а к е бачення людини –

не просто «уявлення», «переконання», «ідея», але безпосередня **даність його художнього досвіду**.

У хорівій музиці Г. Свиридова наочно виявляється животворність соборної творчості, спрямованої на синергію долішнього й горішнього, людини і Бога. Авторська рефлексія через творчість являє світу свою, виправдану особистим зусиллям «міру входження в істинну орієнтованість Буття» (формулювання В. Медушевського). Відмова від вузького, егоцентричного розуміння мети музичного мистецтва привела композитора до відкриття синергійної парадигми мистецтва – через способи самопізнання й шляхи Богоспілкування. Сюди належить і жанрова інтонація, у якій *молитовність* як спосіб музичного втілення соборності виступає основним типом інтонування.

Духовна рефлексія була характерною рисою особистості Г. Свиридова: про це свідчать його щоденникові записи і музика. Його музична й філософсько-епістолярна спадщина вплинула на подальший розвиток російської музичної культури й російської картини світу загалом. Г. Свиридова не можна сприймати лише як «чистого композитора». Як філософ-мислитель він виробив систему поглядів, орієнтовану не лише на сучасників (Сьогодні), але й на нащадків (Майбутнє). Митець мав розвинений духовний слух – «здатність проникати в релігійний шар змісту музики» (за висловлюванням В. Медушевського [413, с. 109]). На творчість великого російського композитора необхідно поглянути очима самого Свиридова-мислителя. І тоді виявиться, що всі його твори мають прихований сенс, у якому відбиваються судження автора як православної людини. Саме тому його композиторське творіння виявилось співзвучним із російською релігійною філософією, істотно вплинуло на подальший розвиток світової культури на межі II – III тисячоліть.

Синтез слова й музики для композитора – творче кредо. Поетичне слово, Слово-Логос для нього – джерело музичного натхнення, що зумовлено цінностями російської культури (соборність, синергія, христоцентричність,

любов до людини і її землі).

Стиль Г. Свиридова демонструє міжособистісну інтонацію спілкування, незамкнуту на собі сповідальність внутрішньої людини. У ХХ столітті він став хранителем історичної пам'яті та літургійної традиції. Композиторові вдалося створити унікальний тип російської духовної музики, що тонко поєднує кращі досягнення національної культури. З опертям на традиції знаменного розспіву, ужитку композитор зміг спрямувати слух сучасного слухача до споконвічно національної традиції духовного реалізму. Твори Г. Свиридова, на яку б тему вони не були написані, продовжують кращі традиції російського класичного мистецтва, транслюючи в драматичні епохи ХХ – ХХІ століть цінності національної культури, ядром яких є *духовне начало*. Усю творчість композитора можна розглядати як шлях духовного сходження: до Священного Лона своїх православних витоків – від світського тлумачення духовності до християнсько-православного. Навчаючись осягати «минуле в сьогоденні», композитор шукав творчо адекватного прочитання Слова Божого. «Як схід чуттєвого сонця показує людям час речового діяння, так само й сонце Правди, з'явившись у плоті, указало нам, що увесь подальший час має бути присвячений духовному діянню <...>» (свт. Григорій Палама)<sup>88</sup>.

Г. Свиридову вдалося створити унікальний пласт російської духовної музики, що органічно сполучає кращі досягнення національної культури, – від давньоруського співацького мистецтва до класичного мистецтва М. Глинки й М. Мусоргського. Спадщина Г. Свиридова усвідомлюється новим поколінням виконавців і слухачів як духовне прозріння майбутнього, як постановка вічних проблем буття духу, історії, культури в етичному вимірі християнської системи цінностей. Отже, музика Г. Свиридова – це унікальний художній світ, де творча думка композитора, оформлюючись у матерію інтонацій й образів, шукала, обирала й утверджувала себе

---

<sup>88</sup> Мейендорф И. Жизнь и труды святителя Григория Паламы: Введение в изучение. – 2-е изд. – СПб., 1977. – Т. 2. – С. 214.

на шляху втілення глибинних основ буття.

Вокально-хоровий стиль Г. Свиридова містить як домінанту творчості *міжособистісну інтонацію спілкування*, що розкриває її соборний образ, незамкнуту на собі сповідальність. Вокально-хорові жанри композитора в контексті радянської композиторської практики ХХ століття стали носієм історичної пам'яті. Хорам композитора властиві такі ознаки давньоруської церковно-співацької системи, як практична незмінність вокально-хорового складу виконавців і логосність музичного змісту, тобто підпорядкованість музичного звучання богослужбовим текстам. Особливу роль відіграють смислові кульмінації: вони, як правило, виражають основну ідею поетичних текстів, які часто включають вищий сакральний сенс (жертвна любов, співчуття, покаяння, преображення). Мелоформули, скріплені в багатоголоссі ладогармонічними і фактурно-динамічними засобами, узгоджуються з ритмічною структурою вербального тексту. При цьому композитор допускає порушення структури слів, яке виражене в розтягуванні, подовженні ненаголошеного складу в кінці слів. І порушення це настільки навмисне, що сприймається не інакше, як художній прийом.

Вокально-хорові жанри у творчості Г. Свиридова широко затребувані в сучасній концертній практиці свідчать про подвиг духовного предстоюння їх автора: окрім чуттєвої образності свиридовська інтонація зберігає в собі щось *більш натхненне*, ніж усі сформульовані музикознавчою думкою дефініції (зв'язок із російським фольклором, російський характер, дух епохи тощо). Твори великого композитора радянського й постсекулярного періодів розвитку країни мають прихований підтекст, у якому виражені судження православного мислителя. Як воединопов'язані, ці судження складаються в струнку філософську систему, базовану на православних цінностях і підтверджувану творчою спадщиною композитора.

Георгій Васильович Свиридов у творах кантатно-ораторіального жанру

постає як мислитель, виразник духовної налаштованості російської культури. Його твори орієнтовані на осмислення важливих проблем людського буття у світлі духовно-моральних ідей подвижництва, соборності. Філософія не виражена у творах композитора в «чистому» вигляді, проте втілена в їх живій тканині глибина змісту й ідейна спрямованість розкриваються на рівні філософського осмислення. Концептуальне прочитання творів забезпечує саме інтонаційно-онтологічний метод, що відповідає предмету філософії музики – інтонованому Логосу.

Унікальний характер особистості та творчості Г. Свиридова має точки зіткнення з найрізноманітнішими явищами світової культури, якими б різноликими та суперечливими вони не були. Це свідчить про те, що композитор є не лише хранителем традиції: він – сучасник ХХ століття, композитор-новатор! Г. Свиридов мав надзвичайно потужний інтелект і громадянську позицію. Для висловлювання своїх сокровенних думок композитор послуговувався жанрово-комунікативними формами музичної творчості, вільними від офіційних кліше. Сьогодні вони пізнаються як літургійні, засновані на законах Богоспівкування.

Усі його твори мають демократичний (часто пісенний) спосіб висловлювання, звернений до широких мас (*зовнішня форма* культури), тоді як глибинний, адресований нащадкам (*внутрішня форма*), не відразу розкриває свою сутність для простих слухачів (приховані духовні символи російської православної культури). Архетиповий «шар» його творчості дозволяє впізнати в ньому унікального православного мислителя. Проте навіть зовнішній показник музичних шедеврів Г. Свиридова як естетично досконалий, робить його великим композитором!

Етична за духом й естетична за красою форми музика забезпечує композиторові геніальність і незрівнянність. Вступаючи з нею в безпосереднє спілкування, слухач непомітно для себе занурюється в духовну



реальність музичного змісту, яка виявляється звучною іконою православної свідомості композитора.

Проникнення в дух і сенс музики Г. Свиридова – процес нескінченний. Намагаючись зрозуміти й пояснити її поетику й онтологічні засади, ми долучаємося до сокровенної царини творчості (до «святая святих»), де композитор зустрічається з Богом і де в багатозначності своїх сенсів панує символ.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абрамян А. Л. Взаимодействие симметрии и асимметрии в музыке : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Абрамян Арам Львович ; Груз. гос. театр. ин-т им. Ш. Руставели. – Тбилиси, 1988. – 21 с.
2. Аверинцев С. Вера / Сергей Аверинцев // София – Логос : словарь / Сергей Аверинцев. – Киев, 1999. – С. 51–52.
3. Аверинцев С. С. Древнегреческая поэтика и мировая литература / С. С. Аверинцев // Поэтика древнегреческой литературы. – М., 1981. – С. 3–14.
4. Аверинцев С. К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской / Сергей Аверинцев // София – Логос : словарь / Сергей Аверинцев. – Киев, 1999. – С. 214–243.
5. Аверинцев С. Символ / Сергей Аверинцев // София – Логос : словарь / Сергей Аверинцев. – Киев, 1999. – С. 214–243.
6. Аверинцев С. С. Человеческая личность Христа как критерий и предмет человеческой рефлексии / С. С. Аверинцев // Личность в церкви и обществе : материалы междунар. богосл. конф. – М., 2003. – С. 33–42.
7. Адорно Т. В. Эстетическая теория / Теодор В. Адорно ; пер. с нем. А. В. Дранова. – М. : Республика, 2001. – 527 с.
8. Аймермахер К. Знак. Текст. Культура : пер. с нем. / Карл Аймермахер. – М. : Рос. гос. гуманитар. ун-т (РГГУ), 2001. – 394 с. – (Труды Института европейских культур).
9. Акоюн Л. О. Анализ глубинной структуры музыкального текста / Л. О. Акоюн. – М. : Практика, 1995. – 256 с.
10. Акоюн Л. О. Музыка как отражение человеческой целостности / Л. О. Акоюн // Музыка как форма интеллектуальной деятельности : сб. ст. / ред.-сост. М. Г. Арановский. – М., 2007. – С. 70–81.
11. Александрова Н. Трагедийность в квартетах Дм. Шостаковича. К проблеме семантического анализа музыки / Н. Александрова, А. Самойленко // Одесский музыковед : сб. ст. – Одесса, 1993. – С. 124–137.
12. Александрова О. А. Звукоизобразительность и визуальный ряд в контексте синтеза музыки и слова (на примере творчества Г. Свиридова) / О. А. Александрова // Mūzikas zinātne šodien: pastāvīgais un mainīgais : zinātnisko rakstu krājums. V. / Daugavpils Universitātes, Mūzikas un mākslu fakultāte. Jāzepa Vitola Latvijas Mūzikas akadēmijas, Muzikoloģijas katedra. Lietuvas Mūzikas un Teātra akadēmija. – Daugavpils Universitātes, akadēmiskais apgāds “SAULE”, 2014. – S. 205-219.
13. Александрова О. О литургических универсалиях в вокально-хоровом творчестве Г. Свиридова / О. Александрова // Свиридовские чтения : Судьбы русской культуры в XX веке : сб. науч. ст. по материалам IX Всерос. студен. науч.-практ. конф. – Курск, 2013. – С. 98–110.
14. Александрова О. А. «Песнопения и молитвы» Г. Свиридова в системе православного церковного пения [Электронный ресурс] / О. А. Александрова // Русская цивилизация в свете исторического выбора святого князя Владимира : материалы XI Междунар. науч.-образоват. Знаменских чтений, (16–19 марта 2015 г.). – Курск, 2015. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).
15. Александрова О. А. Преломление национального духовного опыта в поэтике творчества Г. В. Свиридова (на примере цикла «Неизреченное чудо») / О. А. Александрова // Современные аспекты культурного диалога: Россия – Украина : междунар. сб. науч. тр. – Краснодар, 2014. – Вып. 3. – С. 24–31.
16. Александрова О. А. Преломление традиций православного богослужебного пения в хоровом цикле «Песнопения и молитвы» Г. Свиридова / О. А. Александрова //

Свиридовские чтения : XX век: изломы русской истории и русское искусство : сб. науч. ст. по материалам X Всерос. студен. науч.-практ. конф. – Курск, 2014. – С. 98–110.

17. Александрова О. А. Русская картина мира в вокально-хоровом творчестве С. Рахманинова и Г. Свиридова: опыт сравнительного анализа / О. А. Александрова // Наследие Рахманинова в культурном универсуме : сб. ст. по материалам Междунар. симп., 21–23 марта 2013 г. / науч. ред. и сост. М. Р. Чёрная. – СПб., 2015. – С. 80–89.

18. Александрова О. Слово как смысловая доминанта творчества Георгия Свиридова / О. А. Александрова // *Mūzikas zinātne šodien: pastāvīgais un mainīgais : zinātnisko rakstu krājums. V.* / Daugavpils Universitātes, Mūzikas un mākslu fakultāte. Jāzepa Vitola Latvijas Mūzikas akadēmijas, Muzikoloģijas katedra. Lietuvas Mūzikas un Teātra akadēmija. – Daugavpils Universitātes, akadēmiskais apgāds “SAULE”, 2013. – S. 311-324.

19. Александрова О. Творчество Г. В. Свиридова в зеркале музыкальной науки / О. Александрова // Свиридовские чтения : «Родная земля»: образ и идея русской культуры : сб. науч. ст. по материалам VIII Всерос. студен. науч.-практ. конф. – Курск, 2012. – С. 98–110.

20. Александрова О. А. Творчество Г. В. Свиридова в контексте духовной культуры XX века / О. А. Александрова // Свиридовские чтения : Г. В. Свиридов и современность : сб. науч. ст. по материалам VII Всерос. студен. науч.-практ. конф. – Курск, 2011. – С. 98–110.

21. Александрова О. Творчество Г. Свиридова как символ духовной культуры XX ст. / О. Александрова // Музыка в пространстве медиакультуры : сб. ст. по материалам Междунар. науч.-практ. конф., 4 апр. 2014 г. / Краснодар. гос. ун-т культуры и искусств. – Краснодар, 2014. – С. 256–258.

22. Александрова О. Художественная концепция цикла «Песнопения и молитвы» Г. Свиридова в контексте русской духовной культуры / О. Александрова // Современные аспекты культурного диалога: Россия – Украина : сб. материалов II Междунар. науч.-практ. конф. (25 сент. 2011 г.). – Краснодар, 2012. – С. 70–81.

23. Александрова О. Гимнографические тексты православного обихода в цикле «Песнопения и молитвы» Г. В. Свиридова / О. Александрова, А. Степаненко // Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр. – Харків, 2012. – С. 135–138.

24. Алексеев Э. О ладообразующей роли песенной формы / Э. Алексеев // Совет. музыка. – 1970. – № 8. – С. 75–80.

25. Алексеева Г. В. Источники для изучения процессов адаптации византийского пения на Руси / Г. В. Алексеева // Памятники культуры. Новые открытия. 1977 / сост. Т. Б. Князевская. – М., 1999. – С. 207–210.

26. Алексеева М. В. Музыка и слово на пути автономного развития и семантических взаимосвязей / М. В. Алексеева // Философия и культура : сб. тр. / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. – М., 2008. – Вып. 175. – С. 151–183.

27. Аминова Г. У. Отечественные истоки творчества С. И. Танеева : монография / Г. У. Аминова ; Краснояр. гос. ун-т. – Красноярск, 2006. – 222 с.

28. Анализ вокальных произведений : учеб. пособие : [для муз. вузов] / Е. А. Ручьевская [и др.]. – Л. : Музыка, 1988. – 349 с.

29. Ананьев Б. Г. Человек как предмет познания / Б. Г. Ананьев. – Л. : Мысль, 1968. – 339 с.

30. Андреев А. К истории музыкальной интонационности. Введение. Ч. 1. / А. Андреев. – М. : Музыка, 1996. – 192 с.

31. Антипова Л. Музыка и бытие: смысл толкования в контексте толкования смысла / Л. Антипова. – М. : Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1997. – 278 с.

32. Антология исследований культуры. Т. 1. Интерпретация культуры. – СПб. : Унив. кн., 1997. – 728 с.

33. Арабаджи Дм. Очерки христианского символизма / Дм. Арабаджи. – Одесса : Друк, 2008. – 548 с.
34. Арановский М. Г. Интонация, знак и «новые методы» / М. Г. Арановский // Совет. музыка. – 1980. – № 10. – С. 99–109.
35. Арановский М. Интонация, отношение, процесс / М. Арановский // Совет. музыка. – 1984. – № 12. – С. 80–87.
36. Арановский М. Музыкальный текст : структура и свойства / М. Арановский. – М. : Композитор, 1998. – 343 с.
37. Арановский М. Мышление, язык, семантика / М. Арановский // Проблемы музыкального мышления : сб. ст. / [ред., сост. М. Арановский]. – М., 1974. – С. 90–127.
38. Арановский М. Г. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке / М. Г. Арановский // Музыкальный современник : сб. ст. / редкол.: В. В. Задерацкий (ред.), В. И. Зак, С. С. Зив (сост.). – М., 1987. – Вып. 6. – С. 5–44.
39. Аристотель. Из трактата «О Душе» / Аристотель // Мировая философия : антология античной философии / сост., авт. предисл., вступ. глав к текстам, хронол. табл. С. В. Переверзев. – М., 2001. – С. 205–206.
40. Аристотель. Об искусстве поэзии / Аристотель ; пер. с древнегреч. В. Г. Аппельрота. – М. : Гослитиздат, 1957. – 183 с.
41. Аристотель. Поэтика. Риторика / Аристотель ; вступ. ст. и коммент. С. Ю. Трохачёва ; пер. с древнегреч. В. Г. Аппельрота, Н. Платоновой. – СПб. : Азбука, 2000. – 349 с.
42. Аркадьев М. К музыке Георгия Свиридова (композитор и трансценденция) / М. Аркадьев // Муз. академия. – 1996. – № 1. – С. 3–4.
43. Аркадьев М. Лирическая вселенная Георгия Свиридова / М. Аркадьев // Русская музыка и XX век : русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века / [М. Г. Арановский и др.]. – М., 1998. – С. 251–265.
44. Аркадьев М. Лирическая вселенная Георгия Свиридова [Электронный ресурс] / М. Аркадьев // Израиль XXI : муз. журн. – Режим доступа: <http://www.21israel-music.com/Lirika.htm> (дата обращения: 28.03.2016). — Загл. с экрана.
45. Асафьев Б. Глинка / Б. Асафьев. – М. : Музгиз, 1947. – 107 с.
46. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1, 2 / Б. Асафьев. – Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1971. – 376 с.
47. Асафьев Б. О музыке XX века / Б. Асафьев. – Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1982. – 199 с.
48. Асафьев Б. В. О хоровом искусстве : сб. ст. / Б. В. Асафьев ; сост. и коммент. А. Павлова-Арбенина. – Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1980. – 216 с.
49. Асафьев Б. Речевая интонация / Б. Асафьев. – Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1965. – 136 с.
50. Асафьев Б. В. Симфонические этюды / Б. В. Асафьев. – Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1970. – 264 с.
51. Баева А. Музыкальные диалоги современников / А. Баева, И. Романчук // Моск. музыковед : сборник. – М., 1991. – Вып. 1. – С. 131.
52. Байбурин А. К. Семиотические аспекты функционирования вещей / А. К. Байбурин // Этнографическое изучение знаковых средств культуры : сб. ст. – М., 1989. – С. 63–88.
53. Балашова И. И. Восхождение к метафоре: о понятийном статусе жанровых «имен» и проблеме интуитивных понятий в современном музыкознании / И. И. Балашова // Вопросы музыкального искусства : [сб. ст.] / Донец. гос. консерватория им. С. С. Прокофьева. – Донецк, 1996. – Вып. 1. – С. 9–13.
54. Баранцев Р. Г. Имманентные проблемы синергетики / Р. Г. Баранцев // Вопр. философии. – 2002. – № 9. – С. 91–101.
55. Барсова Н. Из истории партитурной нотации. Звуковая плотность и

- пространство в многохорной музыке XVI в. / Н. Барсова // История и современность : сб. ст. – Л., 1981. – С. 6–33.
56. Барсова И. Опыт этимологического анализа. К постановке вопроса / И. Барсова // Совет. музыка. – 1985. – № 9. – С. 59–66.
57. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Ролан Барт ; [пер. с фр., сост., общ. ред. Г. Косикова]. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с.
58. Барт Р. Основы семиологии / Ролан Барт ; пер. с фр. Г. Косикова // Структурализм: «за» и «против» : сб. ст. – М., 1975. – С. 114–163.
59. Бауэр В. Энциклопедия символов / В. Бауэр, И. Дюмотц, С. Головин. – М., 1995. – 504 с.
60. Бахтин М. Проблемы поэтики Ф. Достоевского / М. Бахтин. – Изд. 3-е. – М. : Худож. лит., 1972. – 470 с.
61. Бахтин М. Эстетика словесного творчества / М. Бахтин ; сост. С. Бочаров ; примеч. С. Аверинцева, С. Бочарова. – 2-е изд. – М. : Искусство, 1986. – 445 с.
62. Бахтинология : исследования, переводы, публикации. – СПб. : Алетейа, 1995. – 370 с.
63. Бекетова Н. В. Концепция преображения в русской музыке / Н. Бекетова // Музыкальная культура христианского мира : материалы междунар. науч. конф. / Ростов. гос. консерватория им. С. Рахманинова. – Ростов н/Д, 2001. – С. 104–132.
64. Бекетова Н. Мифология «Колоколов» С. В. Рахманинова / Н. Бекетова // С. Рахманинов: на переломе столетий : сб. материалов междунар. симп. / под ред. Трубниковой Л. Н. – Харьков, 2004. – С. 65–89.
65. Бекетова Н. Новая педагогическая ситуация и возможности мифолого-символического метода анализа музыки / Н. Бекетова // Музыка и музыкант в меняющемся социокультурном пространстве : сб. ст. / Ростов. гос. консерватория им. С. Рахманинова. – Ростов н/Д, 2005. – С. 31–48.
66. Бекетова Н. От рубежей веков – к рубежу тысячелетий: личность как символ культурного цикла / Н. Бекетова // Искусство на рубеже веков. – Ростов н/Д, 1999. – С. 16–34.
67. Белоненко А. С. Из чего рождается гармония / А. С. Белоненко // Музыка как судьба / Георгий Свиридов ; [сост., авт. предисл. А. С. Белоненко]. – М., 2002. – С. 5–56.
68. Белоненко А. Метаморфоз традиций (наблюдения и мысли по поводу некоторых хоровых сочинений Г. В. Свиридова последних лет) / А. Белоненко // Книга о Свиридове : Размышления. Высказывания. Статьи. Заметки / сост. А. Золотов. – М., 1983. – С. 164–185.
69. Белоненко А. Образы и черты стиля современной русской музыки для хора а капелла 60-70-х годов / А. Белоненко // Вопросы теории и эстетики музыки : сб. ст. – Л., 1977. – Вып. 15. – С. 139–152.
70. Белоненко А. С. Хоровая «теодицея» Свиридова : вступ. ст. / А. С. Белоненко // Полн. собр. соч. / Г. В. Свиридов. – М. ; СПб., 2001. – Т. 21. – С. 1–44.
71. Белый А. Символизм как миропонимание / А. Белый ; сост., вступ. ст. и прим. Л. Сугай. – М. : Республика, 1994. – 528 с.
72. Бердяев Н. А. Духовное состояние современного мира / Н. А. Бердяев // Новый мир. – 1990. – № 1. – С. 222.
73. Бердяев Н. Новое средневековье. Размышления о судьбе России и Европы / Николай Бердяев. – М. : Феникс : ХДС–пресс, 1991. – 82 с.
74. Бердяев Н. А. О назначении человека : Опыт парадоксальной этики / Н. А. Бердяев. – М. : Республика, 1993. – 382 с.
75. Бердяев Н. А. Проблема человека : (К построению христианской антропологии) / Н. А. Бердяев. – М. : Республика, 1993. – 14 с.
76. Бердяев Н. А. Русская идея : Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века / Николай Бердяев. – М. : АСТ : ФОЛЛИО, 2004. – 615 с.
77. Бердяев Н. Самопознание (опыт философской автобиографии) / Николай

Бердяев. – М. : Книга, 1991. – 448 с.

78. Бердяев Н. Смысл творчества (опыт оправдания человека) / Николай Бердяев. – М. : Хранитель, 2007. – 467 с.

79. Бердяев Н. Судьба России / Н. Бердяев. – М. : Совет. писатель, 1990. – 346 с.

80. Бердяев Н. А. Судьба человека в современном мире / Н. А. Бердяев. – М. : Республика, 1995. – 37 с.

81. Бердяев Н. Философия свободного духа / Н. Бердяев. – М. : Республика, 1994. – 480 с.

82. Бердяев Н. А. Философия свободы // Философия свободы / Н. А. Бердяев ; сост., вступ. ст. и коммент. В. В. Шкоды. – М. : АСТ ; Харьков : Фолио, 2004. – С. 25–262.

83. Бердяев Н. А. Философия творчества, культуры и искусства. В 2 т. Т. 2 / Н. А. Бердяев. – М. : Искусство : Лига, 1994. – 510 с. – (Серия «Русские философы XX века»).

84. Бердяев Н. А. Царство духа и царство кесаря / Н. А. Бердяев. – М. : Республика, 1995. – 375 с.

85. Бершадская Т. С. Лекции по гармонии / Т. С. Бершадская. – 2-е изд., доп. – Л. : Музыка, 1985. – 238 с.

86. Бершадская Т. С. О понятиях, терминах, определениях современной теории музыки / Т. С. Бершадская // Критика и музыкознание : сб. ст. – Л., 1987. – Вып. 3. – С. 97–113.

87. Бершадская Т. Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной крестьянской песни / Т. Бершадская. – Л. : Музгиз, 1961. – 156 с.

88. Библер В. Мышление как творчество / В. Библер. – М. : Политиздат, 1975. – 399 с.

89. Бирюков Б. В. Строгость терминологии и стиль мышления / Б. В. Бирюков // Психология процессов художественного творчества : [сб. ст.] / отв. ред.: Б. С. Мейлах, Н. А. Хренов. – Л., 1980. – С. 214–217.

90. Блок А. Собрание сочинений и писем. В 20 т. Т. 3 / Александр Блок. – М., 1997. – С. 188.

91. Бобровский В. Драгоценная простота / В. Бобровский // Совет. музыка. – 1965. – № 12. – С. 23–33.

92. Бобровский В. П. К вопросу о драматургии музыкальной формы / В. П. Бобровский // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров : сб. ст. – М., 1971. – С. 26–64.

93. Бобровский В. П. О двух методах тематического развития в симфониях и квартетах Шостаковича / В. П. Бобровский // Дмитрий Шостакович : [сборник] / сост. Г. Ш. Орджоникидзе. – М., 1967. – С. 359–396.

94. Бобровский В. П. О переменности функций музыкальной формы / В. П. Бобровский. – М. : Музыка, 1970. – 227 с.

95. Бобровский В. П. Тематизм как фактор музыкального мышления. В 2 вып. Вып. 1 : очерки / В. П. Бобровский. – М., 1989. – 268 с.

96. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы : исследование / В. П. Бобровский. – М. : Музыка, 1978. – 332 с.

97. Бойко В. Г. Специфіка взаємодії «церковної» та «духовної» православної музики / В. Г. Бойко // Культура України : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. – Харків, 2011. – Вип. 35. – С. 237–246.

98. Болховский Р. Вещественность знака как фактор художественного воздействия / Р. Болховский // Эстетические очерки : избранное : сб. ст. – М., 1980.

99. Бонфельд М. Ш. Анализ музыкальных произведений. Структуры тональной музыки. Ч. 1 / М. Ш. Бонфельд. – М. : ВЛАДОС, 2003. – 252 с.

100. Бонфельд М. Ш. Введение в музыкознание : учеб. пособие для студентов высш. учеб. заведений / М. Ш. Бонфельд. – М. : ВЛАДОС, 2001. – 224 с.

101. Бонфельд М. Музыка: язык, речь, мышление (опыт системного исследования музыкального искусства) / М. Бонфельд. – М. : Музыка, 1991. – 80 с.
102. Бонфельд М. Ш. Музыка : Язык. Речь. Мышление : опыт системного исследования музыкального искусства / М. Ш. Бонфельд. – СПб. : Композитор, 2006. – 648 с.
103. Бонфельд М. О специфике воплощения конкретного в содержании музыки / М. Бонфельд // Критика и музыкознание : сб. ст. – Л., 1975. – С. 93–105.
104. Борев Ю. Б. Эстетика / Ю. Б. Борев. – 2-е изд. – М. : Политиздат, 1975. – 335 с.
105. Бородин А. П. Критические статьи / А. П. Бородин. – М. : Музыка, 1982. – 88 с.
106. Бочкарёва О. О некоторых формах диатоники в современной музыке / О. О. Бочкарёва // Музыка и современность : сб. ст. – М., 1971. – Вып. 7.
107. Бражников М. В. Древнерусская теория музыки. По рукописным материалам XV–XVIII вв. / М. В. Бражников. – Л. : Музыка, 1972. – 423 с.
108. Бровина И. Георгий Свиридов : хоровой цикл «Песнопения и молитвы» / И. Бровина // Жизнь религии в музыке : сб. ст. – СПб., 2006. – С. 54–65.
109. Брюсов В. Год русской поэзии / В. Брюсов // Русская мысль в России и за границей. – 1914. – № 5/6. – С. 25–31.
110. Брянцева И. «Шесть романсов на слова А. С. Пушкина» Свиридова / И. Брянцева // Вопросы музыкальной педагогики : сб. ст. / ред.-сост. Е. М. Царева. – М., 1981. – Вып. 3. – С. 212–218.
111. Бубер М. Два образа веры / М. Бубер. – М. : Республика, 1995. – 464 с.
112. Буданов В. Синергия гармонии – ключ к эволюции формы и ритма / Буданов В. // Мир Огненный. – 1997. – № 3. – С. 22–31.
113. Булгаков С. Н. Свет Невечерний : Созерцания и умозрения / С. Н. Булгаков ; подгот. текста В. В. Сапова. – М. : Республика, 1994. – 414 с.
114. Буркхард Т. Сакральное искусство Востока и Запада. Принципы и методы / Т. Буркхард ; пер. с англ. Н. П. Локман. – М. : Алетейа, 1999. – 216 с.
115. Бурьяк М. К. Процессы формирования и становления носителя традиции в русском народном и церковном певческом образовании / М. К. Бурьяк // Церковь и искусство : материалы IX Всерос. науч.-образоват. Знаменских чтений «Традиционные ценности в условиях глобализации». – Курск, 2013. – С. 201–211.
116. Буш Г. Диалогика и творчество / Г. Буш. – Рига : Авотс, 1985. – 318 с.
117. Былинин В. К. К проблеме стиха славянской гимнографии / В. К. Былинин // Славянские литературы : [сб. ст.]. – М., 1988. – С. 33–51.
118. Бычков В. В. Эстетика : учебник / В. В. Бычков. – 2-е изд., перераб. и доп. – М. : Гардарики, 2008. – 573 с.
119. Бычков Ю. Н. Проблема смысла в музыке / Ю. Н. Бычков // Музыкальная конструкция и смысл : сб. тр. / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. – М., 1999. – Вып. 151. – С. 8–21
120. Валькова В. К вопросу о понятии «музыкальная тема» / В. Валькова // Музыкальное искусство и наука : сб. ст. – М., 1978. – Вып. 3. – С. 168–190.
121. Валькова В. Религиозное сознание и музыкальный тематизм (на материале европейского средневековья) / В. Валькова // Музыкальное искусство и религия : материалы конф. / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. – М., 1994. – С. 149–160.
122. Валькова В. Б. Тема / В. Б. Валькова // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. – М., 1982. – Т. 5. – С. 487–488.
123. Валькова В. Тематизм – мышление – культура / В. Валькова. – Н. Новгород : Изд-во Нижегород. ун-та, 1993. – 161 с.
124. Варавкіна-Тарасова Н. П. Духовний зміст музичного твору : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Варавкіна-Тарасова Надія Петрівна. – Харків, 2014. – 19 с.

125. Варавкина-Тарасова Н. Идея ритма Единой Жизни в «хоровых ключах» Г. Свиридова (к пьесе А. К. Толстого «Царь Фёдор Иоаннович») / Надежда Варавкина-Тарасова // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2011. – Вип. 32 : Когнітивне музикознавство–2. – С. 13–30.

126. Варавкина-Тарасова Н. Литургия духовного посева (о «Трёх хорах *acappella*» Г. Свиридова из музыки к трагедии А. Толстого «Царь Фёдор Иоаннович») / Надежда Варавкина-Тарасова // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. : (на честь 55-річчя Л. В. Шаповалової) / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2010. – Вип. 29 : Когнітивне музикознавство. – С. 70–101.

127. Варавкина-Тарасова Н. Метод духовного анализа музыки В. В. Медушевского и его значение в современной музыкально-педагогической практике / Н. Варавкина-Тарасова // С. Рахманінов: на зламї століть. Творчість як рушійна сила культури : наук. ст. учасників VI міжнар. симп. / [під ред. Л. М. Трубнікової]. – Харків, 2009. – Вип. 6, ч. 1. – С. 27–37.

128. Варавкина-Тарасова Н. Под знаком святого Франциска (аспекты духовных символов творчества Ф. Листа) / Н. Варавкина-Тарасова // Ф. Лист. По прочтению гения : сб. ст. по материалам междунар. науч.-практ. конф., 16–18 февр. 2012 г. – СПб., 2013. – С. 92–101.

129. Варавкина-Тарасова Н. Символика произведений Г. Свиридова в контексте связей Украины и России / Н. Варавкина-Тарасова // Г. В. Свиридов и русская хоровая музыка : сб. докл. I междунар. науч.-практ. конф. – Курск, 2012. – С. 55–73.

130. Варнавська В. До проблеми розробки критеріїв дослідження інтонаційної варіантності у композиторській техніці ХХ століття / В. Варнавська // Статті молодих музикознавців України. – Київ, 1986. – Вип. 1. – С. 23–34.

131. Варунц В. Музыкальный неоклассицизм / В. Варунц. – М. : Музыка, 1988. – 80 с.

132. Василенко Л. И. Краткий религиозно-философский словарь / Л. И. Василенко. – М. : Истина и Жизнь, 2000. – 254 с.

133. Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово. Кн. 1. Ритмика / В. А. Васина-Гроссман. – М. : Музыка, 1972. – 150 с.

134. Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово. Кн. 2. Интонация. Кн. 3. Композиция / В. А. Васина-Гроссман. – М. : Музыка, 1978. – 366 с.

135. Васина-Гроссман В. А. Музыка и проза. К изучению наследия Мусоргского / В. А. Васина-Гроссман // Типология русского реализма второй половины XIX века : [сборник] / отв. ред. Г. Ю. Стернин. – М., 1979. – С. 10–34.

136. Васина-Гроссман В. О поэзии Блока, Есенина и Маяковского в советской музыке / В. А. Васина-Гроссман // Поэзия и музыка : сб. ст. и исслед. / сост. В. А. Фрумкин. – М., 1973. – С. 97–136.

137. Введение в литературоведение : учеб. для вузов / под ред. Г. Н. Поспелова. – 3-е изд., испр. и доп. – М. : Высш. шк., 1988. – 528 с.

138. Вебер М. Наука как призвание и профессия / М. Вебер // Самопознание европейской культуры XX века : мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. – М., 1991. – С. 130–149.

139. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств : проблемы эволюции стиля в новом искусстве / Г. Вельфлин. – СПб. : Мифрил, 1994. – 427 с. – (Классика искусствознания).

140. Верба О. Вариантность: внестилевой и стилевой аспекты функционирования / О. Верба // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2004. – Вип. 13. – С. 54–61.

141. Верба О. А. Вариантность и ее композиционные закономерности (на примере инструментальной музыки украинских и российских композиторов 70–90 гг. XX в.) :



дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 / Верба Оксана Александровна ; Нац. муз. акад. Украины им. П. И. Чайковского. – Киев, 2002. – 265 с.

142. Верба О. А. Вариантность как особенность музыкального мышления Г. Свиридова / О. А. Верба // Свиридовские чтения : Г. В. Свиридов. Композитор. Мыслитель. Христианин : материалы II Всерос. науч.-практ. конф. – Курск, 2006. – С. 17–21.

143. Верба О. Генезис вариантности в современной музыке / О. Верба // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2004. – Вип. 33. – С. 464–474.

144. Верба О. А. Г. Свиридов и И. Ильин: духовные связи в русской культуре / О. А. Верба // Свиридовские чтения : Значение творческого наследия и жизненного пути Г. В. Свиридова для современной отечественной культуры (к 95-летию со дня рождения композитора) : сб. науч. ст. по материалам VI Всерос. студен. науч.-практ. конф. – Курск, 2010. – С. 14–23.

145. Верба О. А. Кантата в творчестве Г. Свиридова: особенности трактовки жанра / О. А. Верба // Свиридовские чтения : Г. В. Свиридов и судьбы русской культуры (к 10-летию со дня смерти композитора) : материалы IV Всерос. студен. конф. – Курск, 2008. – С. 92–94.

146. Верба О. О специфике вариантности как творческого метода / О. Верба // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : наук.-метод. зб. / Харків. держ. ін-т мистецтв. – Харків, 1998. – Вип. 2. – С. 25–28.

147. Верба О. О типологических основах вариантной формы / О. Верба // Київ. музикознавство : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Київ. держ. муз. уч-ще ім. Р. М. Глієра. – Київ, 2000. – Вип. 5. – С. 29–37.

148. Верба О. Художественная концепция и целостность (на примере оперы «Иоланта» П. Чайковского) / О. Верба // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2005. – Вип. 51 : Питання організації художньої цілісності музичного твору. – С. 199–205.

149. Верба О. А. Черты вариантной композиции: от техники к образу / О. А. Верба // Музичне мистецтво : зб. наук. ст. – Донецьк, 2004. – Вип. 4. – С. 43–51.

150. Веселов В. Звёздная романтика / В. Веселов // Музыкальный мир Георгия Свиридова : сб. ст. / сост. А. Белоненко. – М., 1990. – С. 19–32.

151. Ветров А. А. Семиотика и её основные проблемы / А. А. Ветров. – М. : Политиздат, 1968. – 264 с. – (Над чем работают, о чём спорят философы).

152. Виншель А. Духовная музыка Г. Свиридова / А. Виншель // Свиридовские чтения : Г. В. Свиридов. Композитор. Мыслитель. Христианин : материалы II Всерос. науч.-практ. конф. – Курск, 2006. – С. 114–117.

153. Владимирцева Н. Н. Песнопения Великого Поста и Страстной Седмицы в современном композиторском творчестве / Н. Н. Владимирцева // Музыкальная культура христианского мира : материалы междунар. науч. конф. – Ростов н/Д, 2001. – С. 480.

154. Владышевская Т. Ф. К вопросу о связи народного и профессионального древнерусского певческого искусства / Владышевская Т. Ф. // Музыкальная фольклористика : сб. ст. – М., 1978. – Вып. 2. – С. 315–336.

155. Владышевская Т. К вопросу об изучении традиций древнерусского певческого искусства / Т. Владышевская // Из истории русской и советской музыки : сб. ст. / сост. Кандинский А. И. – М., 1976. – Вып. 2. – С. 40–62.

156. Владышевская Т. Ф. Музыка Древней Руси / Т. Ф. Владышевская // Искусство Древней Руси / Г. К. Вагнер, Т. Ф. Владышевская. – М., 1993. – С. 182–186.

157. Волков И. Ф. Творческие методы и художественные системы / И. Ф. Волков. – 2-е изд., доп. – М. : Искусство, 1988. – 253 с.

158. Волкова И. С. Понятие инварианта в концепции музыкального языка : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Волкова Ирина Самойловна ; Ленингр. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – Л., 1986. – 21 с.

159. Волкова М. Р. Мистерия / М. Р. Волкова // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М., 1976. – Т. 3. – С. 611–612.
160. Вольфович И. Конструктивные принципы организации музыкального материала в хоровых циклах Г. Свиридова 70-х годов. Традиции и новаторство / И. Вольфович // Свиридовские чтения : Место творчества Г. В. Свиридова в русском и мировом музыкально-историческом процессе : материалы Всерос. науч.-практ. конф. – Курск, 2005. – С. 112–116.
161. Выготский Л. С. Мышление и речь / Л. С. Выготский // Собр. соч. : в 6 т. / под ред. В. В. Давыдова. – М., 1982. – Т. 2 : Проблемы общей психологии. – С. 6–361.
162. Вязкова Е. Исторические корни одного современного принципа (к вопросу о непропорциональном ритмическом варьировании) / Е. Вязкова // Проблемы музыкальной науки : сб. ст. – М., 1989. – Вып. 7. – С. 57–70.
163. Вязкова Е. В. К вопросу о типологии творческих процессов / Е. В. Вязкова // Процессы музыкального творчества : сб. тр. / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. – М., 1999. – № 155, вып. 3. – С. 156–182.
164. Вьяккерев Ф. Самодвижение / Ф. Вьяккерев // Философская энциклопедия : в 5 т. – М., 1967. – Т. 4. – С. 550.
165. Гаврилин В. Годовой круг / В. Гаврилин // Музыкальный мир Георгия Свиридова : сб. ст. / сост. А. Белоненко. – М., 1990. – С. 32–39.
166. Гаврилин В. А. Заповедный мир музыки Свиридова / В. А. Гаврилин // Г. В. Свиридов в современной музыкальной культуре / ред.-сост., авт. предисл. Е. Н. Яковлева. – М., 2010. – С. 200–204.
167. Гадамер Г.-Г. Семантика и герменевтика / Г.-Г. Гадамер // Актуальность прекрасного : пер. с нем. / Г.-Г. Гадамер. – М., 1991. – С. 60–71.
168. Гадамер Г.-Г. Язык и понимание / Г.-Г. Гадамер // Актуальность прекрасного : пер. с нем. / Г.-Г. Гадамер ; общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова. – М., 1991. – С. 43–60.
169. Гарднер И. Богослужбное пение Русской Православной Церкви. Сущность, система и история. Т. 1 / И. Гарднер. – М. : Православ. Свято-Тихонов. Богосл. ин-т, 2004. – 498 с.
170. Гарднер И. А. Богослужбное пение Русской Православной Церкви. В 2 т. Т. 2 / И. А. Гарднер. – Сергиев Посад : Моск. духов. акад., 1998. – 640 с.
171. Гарднер И. А. Церковное пение и церковная музыка / И. А. Гарднер // О церковном пении / [под ред. О. В. Лады]. – М., 2001. – С. 146–155.
172. Гаспаров Л. М. Русский трехударный дольник XX века / Л. М. Гаспаров // Теория стиха : [сб. ст.] / АН СССР, Ин-т рус. лит. – Л., 1968. – С. 59–106.
173. Гаспаров Л. М. Современный русский стих. Метрика и ритмика / Л. М. Гаспаров. – М. : Наука, 1974. – 488 с.
174. Гаспаров Л. М. Стопа / Л. М. Гаспаров // Краткая литературная энциклопедия : в 9 т. – М., 1972. – Т. 7. – С. 207.
175. Гаспаров Б. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования / Б. Гаспаров. – М. : Новое лит. обозрение, 1996. – 352 с.
176. Гачев Г. Национальные образы мира. Космо-Психо-Логос / Георгий Гачев. – М. : Прогресс – Культура, 1995. – 480 с.
177. Г. В. Свиридов в современной музыкальной культуре : сборник / ред.-сост., авт. предисл. Е. Н. Яковлева. – М. : Петруш, 2010. – 356 с.
178. Георгий Свиридов в воспоминаниях современников / [сост. и коммент. А. Б. Вульфова ; предисл. В. Г. Распутина]. – М. : Молодая гвардия, 2006. – 763 с.
179. Георгий Свиридов : полный список произведений : (нотогр. справ.) / сост. А. Белоненко. – М. ; СПб. : Нац. Свиридов. Фонд, 2001. – 141 с.
180. Георгий Свиридов : сб. ст. / сост. Р. Леденёв. – М. : Музыка, 1979. – 460 с.
181. Георгий Свиридов : сб. ст. / сост., общ. ред. Д. Фришман. – М. : Музыка, 1971. – 424 с.

182. Герасимова Н. А. Музыка и духовное творчество / Н. А. Герасимова // *Вопр. философии.* – 1995. – № 6. – С. 89–93.
183. Герасимова-Персидская Н. А. Выход к новым принципам пространственно-временной организации музыки в переломные эпохи / Н. А. Герасимова-Персидская // *Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования* : сб. ст. – Киев, 1989. – С. 54–63.
184. Герасимова-Персидская Н. А. Монодия как символ сакрального / Н. А. Герасимова-Персидская // *Муз. академия.* – 1999. – № 4. – С. 158–162.
185. Герасимова-Персидская Н. Музыка в слове: аналитические и когнитивные проекции / Н. Герасимова-Персидская // *Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського.* – Київ, 2003. – Вип. 27 : Слово, інтонація, музичний твір. – С. 3–11.
186. Герасимова-Персидская Н. Музыка. Время. Пространство / Н. Герасимова-Персидская ; [ред. И. Тукова]. – Киев : Дух і літера, 2012. – 408 с.
187. Герасимова-Персидская Н. А. Партесный концерт в истории музыкальной культуры / Н. А. Герасимова-Персидская. – М. : Музыка, 1983. – 288 с.
188. Герасимова-Персидская Н. Русская музыка XVII века – встреча двух эпох / Н. Герасимова-Персидская. – М. : Музыка, 1994. – 126 с.
189. Герасимова-Персидська Н. Хоровий концерт на Україні в XVII–XVIII столітті / Н. Герасимова-Персидська. – Київ : Муз. Україна, 1978. – 184 с.
190. Герасин В. И. Избранное / В. И. Герасин // *Истоки : альманах.* – М. : Молодая гвардия, 1978. – С. 32–36.
191. Герменевтика: история и современность : крит. очерки : [сб. ст.] / редкол.: Бессонов Б. Н. [и др.]. – М. : Мысль, 1985. – 304 с.
192. Гилярова В. Евангельская тема «Семь слов на кресте» в христианской культуре / В. Гилярова // *Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры* : сб. тр. / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. – М., 1994. – Вып. 129. – С. 82–114.
193. Гоголь Н. Размышления о Божественной Литургии / Н. Гоголь. – Одесса : МЕЛИСА, 2006. – 104 с.
194. Головинский Г. Л. Композитор и фольклор (из опыта мастеров XIX–XX веков) : очерки / Г. Л. Головинский. – М. : Музыка, 1981. – 279 с.
195. Гончар Е. В. Взаємодія принципів повторності і варіантності як формотворчий чинник (до проблеми системних відносин у музичному формотворенні) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.02 / Гончар Е. В. ; Київ. держ. консерваторія. – Київ, 1993. – 20 с.
196. Гончаренко С. С. Вопросы музыкального формообразования в творчестве композиторов 20 века / С. С. Гончаренко. – Новосибирск, 1997.
197. Гончаренко С. С. Принцип симметрии в русской музыке : очерки / С. С. Гончаренко. – Новосибирск : Новосибир. гос. консерватория им. М. И. Глинки, 1998. – 72 с.
198. Горелова Т. Поэтическое слово в художественной системе вокального цикла Н. Сидельникова на тексты В. Хлебникова «В стране осок и незабудок» / Т. Горелова // *Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры* : сб. тр. / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. – М., 1994. – Вып. 129. – С. 120–130.
199. Городецкая В. Символ и уровни его постижения / В. Городецкая // *MUSIQI-DÜNYASI.* – Баку, 2013. – № 1 (14). – С. 83–85.
200. Горюхина Н. Вопросы теории музыкальной формы / Н. Горюхина // *Проблемы музыкальной науки* : сб. ст. – М., 1975. – Вып. 3. – С. 3–16.
201. Горюхина Н. А. Музыкальное становление. Методика анализа / Н. А. Горюхина // *Музыкальное мышление: проблемы анализа и моделирования* : сб. ст. / Киев. гос. консерватория. – Киев, 1988. – С. 3–10.
202. Горюхина Н. А. Обобщение как элемент художественного мышления / Н. А. Горюхина // *Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты*

исследования : сб. ст. – Киев, 1989. – С. 47–53.

203. Горюхина Н. А. Основные черты украинской хоровой классической музыки и их развитие в хоровом творчестве советских украинских композиторов : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Горюхина Надежда Александровна ; Киев. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – Киев, 1956. – 24 с.

204. Горюхина Н. А. Открытые формы / Н. А. Горюхина // Форма и стиль : сб. науч. тр. / Ленингр. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – Л., 1990. – Ч. I. – С. 5–34.

205. Горюхина Н. А. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы / Н. А. Горюхина. – Киев : Муз. Украина, 1985. – 112 с.

206. Гохфельд М. Осмысление исторической судьбы России в творчестве Г. В. Свиридова: от власти факта к воле духа / М. Гохфельд // Свиридовские чтения : Г. В. Свиридов и судьбы русской культуры (к 10-летию со дня смерти композитора) : материалы IV Всерос. студен. конф. – Курск, 2008. – С. 114–119.

207. Грачев В. «Симфонические танцы» С. Рахманинова – видение апокалипсиса / В. Грачев // Методологическая функция христианского мировоззрения в музыкознании : межвуз. сб. науч. ст. / [Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, УГАИ им. З. Исмагилова ; отв. ред.-сост. В. В. Медушевский]. – М. ; Уфа, 2007. – С. 143–169.

208. Грибкова Е. Колокол и колокольный звон в культурном пространстве русского народа / Е. Грибкова // Сборник статей научных конференций (аспирантов и студентов) исторического факультета Санкт-Петерб. гос. ун-та за 2003–2004 годы. – СПб., 2005. – Вып. 2. – С. 224–229.

209. Григорьева Г. В. Русская хоровая музыка 1970–80-х годов / Г. В. Григорьева. – М. : Музыка, 1991. – 72 с.

210. Григорьева Г. Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. 50–80-е годы / Г. Григорьева. – М. : Совет. композитор, 1989. – 208 с.

211. Губанов Я. Кластер как интонация / Я. Губанов // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования : сб. ст. – Киев, 1989. – С. 74–82.

212. Гулеско И. И. Современные принципы воплощения фольклора в хоровом композиторском творчестве / И. И. Гулеско, А. М. Виханская // Русская хоровая культура : история, традиции, современные проблемы : сб. науч. тр. – СПб., 1995. – С. 88–103.

213. Гулеско И. Музыкальная поэтика Георгия Свиридова как новый тип художественного мышления / И. Гулеско // Свиридовские чтения : Г. В. Свиридов. Композитор. Мыслитель. Христианин : материалы II Всерос. науч.-практ. конф., г. Курск, 26–27 окт. 2006 г. – Курск, 2006. – С. 14–16.

214. Гулеско И. И. Поэзия В. Маяковского в «Патетической оратории» Г. Свиридова : (Некоторые особенности кантатно-ораториального стиля) / И. И. Гулеско. – Харьков, 1970. – 24 с.

215. Гулеско И. И. [Рецензия] / И. И. Гулеско // Муз. академия. – 1992. – № 1. – С. 212–213. – Рец. на кн.: Музыкальный мир Георгия Свиридова : сб. ст. – М. : Совет. композитор, 1990. – 224 с.

216. Гулеско И. И. Хор в кантатно-ораториальных произведениях Г. В. Свиридова (принципы хорового мышления) : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Гулеско Инесса Ивановна ; Ин-т искусствоведения, фольклора и этнографии им. М. Ф. Рильского. – Киев, 1980. – 180 с.

217. Гуляницкая Н. Гармония в системе художественно-выразительных средств: стилистика музыки советских композиторов (60–70-е годы) / Н. Гуляницкая // Современное искусство музыкальной композиции : сб. ст. / Гос. муз. пед. ин-т им. Гнесиных ; отв. ред. Н. Гуляницкая. – М., 1985. – Вып. 79. – С. 32–48.

218. Гуляницкая Н. С. Методы науки о музыке : исследование / Н. С. Гуляницкая. – М. : Музыка, 2009. – 256 с.

219. Гуляницкая Н. Поэтика музыкальной композиции : Теоретические аспекты

- русской духовной музыки XX века / Н. Гуляницкая. – М. : Яз. славян. культуры, 2002. – 432 с.
220. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры / А. Я. Гуревич. – М. : Наука, 1972. – 318 с.
221. Гусев В. Е. Эстетика фольклора / В. Е. Гусев. – Л. : Наука, Ленингр. отд-ние, 1967. – 319 с.
222. Гусев С. Проблема понимания в философии: философско-гносеологический анализ / С. Гусев, Г. Тульчинский. – М. : Политиздат, 1985. – 192 с.
223. Давыдова Н. А. Традиции православного пения в русской духовной музыке последней четверти XIX – начала XX века : дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 / Давыдова Наталья Алексеевна ; Ярослав. гос. пед. ун-т им. К. Ушинского. – Ярославль, 2009. – 241 с.
224. Данилевский Н. Я. Россия и Европа / Н. Я. Данилевский. — М. : Книга, 1991. — 576 с.
225. Денисов А. В. Музыкальный язык: структура и функции / А. В. Денисов. – СПб. : Наука, 2003. – 207 с.
226. Дмитриевский Г. А. Хороведение и управление хором / Г. А. Дмитриевский. – М. : Музгиз, 1957. – 106 с.
227. Дмитриевская К. Русская советская хоровая музыка / К. Дмитриевская. – М. : Совет. композитор, 1974. – 128 с.
228. Долинская Е. Б. О русской музыке последней трети XX века / Е. Б. Долинская. – Магнитогорск : Изд-во МаГК, 2000. – 158 с
229. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений. В 30 т. Т. 23 / Ф. М. Достоевский. – Л. : Наука, Ленингр. отд-ние, 1981. – 423 с.
230. Дубровская Г. Христианские аспекты творчества С. Рахманинова и С. Прокофьева / Г. Дубровская // Наук. вісн. Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. – Одеса, 2005. – Вип. 6 : Музичне мистецтво і культура. – С. 231–242.
231. Евдокимова Ю. К. История полифонии. Вып. 1. Многоголосие средневековья. X–XIV вв. / Ю. К. Евдокимова. – М. : Музыка, 1983. – 454 с.
232. Ефимова И. В. Логос и мелос в знаменном распеве : монография / И. В. Ефимова. – Красноярск : Краснояр. гос. акад. музыки и театра, 2008. – 235 с.
233. Ефимова И. В. «...И Музыка и Слово...»: (о творческом методе Г. В. Свиридова) : монография / И. В. Ефимова, Т. Ю. Воробьева ; Краснояр. гос. ун-т. – Красноярск, 2002. – 164 с.
234. Живов В. Л. Вокально-хоровая музыка Георгия Свиридова / В. Л. Живов. – М. : Изд-во МГТУ им. Н. Э. Баумана, 2005. – 272 с.
235. Живов В. Хоры *acappella* Свиридова / В. Живов // Георгий Свиридов : сб. ст. / сост., общ. ред. Д. Фришман. – М. : Музыка, 1971. – С. 320–351.
236. Жизнь религии в музыке : сб. ст. – СПб. : Сударыня, 2006. – 244 с.
237. Журавлев А. П. Звук и смысл / А. П. Журавлёв. – М. : Просвещение, 1981. – 160 с.
238. Задерацкий В. В. Музыкальная форма : учеб. для специализир. фак. высших муз. учеб. заведений / В. В. Задерацкий. – М. : Музыка, 1995. – 544 с.
239. Задерацкий В. О новой функции мелоса и комплементарно-сонорной полифонии / В. Задерацкий // Музыка и современность : сб. ст. – М., 1967. – Вып. 5. – С. 18–57.
240. Задерацкий В. В. Полифоническое мышление И. Стравинского / В. В. Задерацкий. – М. : Музыка, 1980. – 287 с.
241. Закс Л. Художественное сознание / Л. Закс. – Свердловск : Изд-во Урал. ун-та, 1990. – 212 с.
242. Земцовский И. Народное в современном. Опыт стилистического анализа / И. Земцовский // Совет. музыка. – 1971. – № 8. – С. 30–37.

243. Земцовский И. О народном у Свиридова (к методике изучения народно-песенных истоков музыкального языка / И. Земцовский // Георгий Свиридов : сб. ст. / сост., общ. ред. Д. Фришман. – М., 1971. – С. 384–398.
244. Земцовский И. Русская протяжная песня / И. Земцовский. – Л. : Музыка, 1967. – 196 с.
245. Земцовский И. Текст – Культура – Человек: опыт семантической парадигмы / И. Земцовский // Муз. академия. – 1992. – № 4. – С. 3–6.
246. Земцовский И. Фольклор и композитор. Теоретические этюды / И. Земцовский. – Л. : Совет. композитор, 1978. – 176 с.
247. Зенкин К. В. Музыка в богословско-философской системе Лосева / К. В. Зенкин // Музыка і Біблія : зб. наук. пр. за матеріалами міжнар. наук. конф. – Київ, 1999. – Вип. 4. – С. 39–44.
248. Зенкин К. Музыкальный смысл и его имя / К. Зенкин // Музыка в пространстве культуры : избр. ст. / К. А. Жабинский, К. В. Зенкин. – Ростов н/Д, 2003. – Вып. 2. – С. 37–55.
249. Зеньковский В. В. История русской философии / В. В. Зеньковский. – Харьков : Фолио ; М. : ЭКСМО-Пресс, 2001. – 896 с. – (Серия «Антология мысли»).
250. Зеньковский В. Принципы православной антропологии / протоиерей В. Зеньковский // Русское зарубежье в год тысячелетия крещения Руси. – М., 1991. – С. 115–149.
251. Зинькевич Е. Умение чувствовать прекрасное / Е. Зинькевич // Совет. музыка. – 1978. – № 1. – С. 55–61.
252. Зубарева Н. Б. Об эволюции пространственно-временных представлений в художественной картине мира / Н. Б. Зубарева // Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения, 1983 : сб. ст. – Л., 1983. – С. 25–37.
253. Иванов В. Ф. Духовне буття музичного звуку : монографія / Иванов В. Ф. – Миколаїв : Іліон, 2009. – 480 с.
254. Иванов В. В. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 1 / Вяч. Вс. Иванов. – М. : Яз. рус. культуры, 1999. – 912 с.
255. Иванов В. И. Родное и вселенское : сборник / Вячеслав Иванов ; сост. В. М. Толмачёва. – М. : Республика, 1994. – 427 с.
256. Измайлова Л. Инструментальная музыка Свиридова (к вопросу о внутристилевых контактах) / Л. Измайлова // Георгий Свиридов : сборник / [сост. Р. С. Леденев]. – М., 1979. – С. 397–427.
257. Ильин И. А. Аксиомы религиозного опыта. Т. 1–2 [Электронный ресурс] : исследование / И. А. Ильин. – М. : Рарог, 1993. – Режим доступа: <http://www.sedmitza.ru/lib/text/432187/>. – Загл. с экрана.
258. Ильин И. А. История искусства и эстетики : избр. ст. / И. А. Ильин. – М. : Искусство, 1983. – 288 с.
259. Ильин И. А. Наши задачи. Историческая судьба и будущее России. Статьи 1948–1954 годов. В 2 т. Т. 1 / И. А. Ильин ; подгот. текста и вступ. ст. И. Н. Смирнова. – М. : Рарог, 1992. – 272 с.
260. Ильин И. А. Наши задачи / И. А. Ильин // Собр. соч. : в 10 т. – М., 1993. – Т. 2, кн. 1. – С. 352–359.
261. Ильин И. А. О России / И. А. Ильин // Собр. соч. : в 10 т. / [сост. и коммент. Ю. Лисицин]. – М., 1996. – Т. 6, кн. 2. – С. 7–34.
262. Ильин И. А. О России и русской душе / И. А. Ильин // Собр. соч. : в 10 т. – М., 1997. – Т. 6, кн. 3. – С. 5–193.
263. Ильин И. А. О русской культуре / И. А. Ильин // Собр. соч. : в 10 т. / сост. и коммент. Ю. Лисицин. – М., 1996. – Т. 6, кн. 2. – С. 373–620.
264. Ильин И. А. О русском национализме : сб. ст. / И. А. Ильин. – Новосибирск : Рус. архив, 1991. – 150 с.

265. Ильин И. А. О сопротивлении злу силою / И. А. Ильин // Путь к очевидности : [сборник] / И. А. Ильин. – М., 1993. – С. 6–125.
266. Ильин И. А. Обоснование свободы / И. А. Ильин // Наши задачи. Историческая судьба и будущее России. Статьи 1948–1954 годов : в 2 т. / И. А. Ильин ; [подгот. текста и вступ. ст. И. Н. Смирнов]. – М., 1992. – Т. 1. – С. 154–157
267. Ильин И. Одинокий художник / И. Ильин ; сост., предисл. и примеч. В. И. Белов. – М. : Искусство, 1993. – 348 с.
268. Ильин И. А. Собрание сочинений. В 10 т. Т. 1. Основы христианской культуры / И. А. Ильин. – М. : Рус. кн., 1993. – 316 с.
269. Ильин И. А. Основы художества. О совершенном в искусстве / И. А. Ильин // Собр. соч. : в 10 т. / сост. и коммент. Ю. Т. Лисицы. – М., 1996. – Т. 6, кн. 1. – С. 51–182.
270. Ильин И. А. Поющее сердце : книга тихих созерцаний / И. А. Ильин // Собр. соч. : в 10 т. – М., 1994. – Т. 3 – С. 236–541.
271. Ильин И. А. Путь духовного обновления / И. А. Ильин // Собр. соч. : в 10 т. / сост. и коммент. Ю. Т. Лисицы. – М. : Рус. кн., 1996. – Т. 1. – С. 39–282.
272. Ильин И. А. Т. 3. Путь к очевидности / И. А. Ильин. – М. : Рус. кн., 1994. – 443 с.
273. Ильин И. А. Собрание сочинений : Дневники. Письма. Документы (1903–1938) / И. А. Ильин ; сост. и коммент. Ю. Т. Лисицы ; худож. Л. Ф. Шканов. – М. : Рус. кн., 1999. – 608 с.
274. Ильин И. А. Собрание сочинений : Письма. Мемуары (1939–1954) / И. А. Ильин ; сост. и коммент. Ю. Т. Лисицы ; худож. Л. Ф. Шканов. – М. : Рус. кн., 1999. – 512 с.
275. Ильин И. А. Творческая идея России / И. А. Ильин // Собр. соч. : в 10 т. / [сост. и коммент. Ю. Т. Лисицы]. – М. : Рус. кн., 1996. – Т. 6, кн. 2. – С. 590–620.
276. Ильин И. А. Художник и художественность / И. А. Ильин // Собр. соч. : в 10 т. / сост. и коммент. Ю. Т. Лисицы. – М. : Рус. кн., 1996. – Т. 6, кн. 2. – С. 317–370.
277. Ильина С. «Курские песни» Свиридова и некоторые особенности его стиля / С. Ильина // Вопросы теории музыки : сб. ст. – М., 1975. – Вып. 3. – С. 176–212.
278. Интернациональное и национальное в искусстве : сб. ст. / отв. ред. О. Н. Кайдалова. – М. : Наука, 1974. – 276 с.
279. Интонация и музыкальный образ : сб. ст. / под ред. Б. М. Ярустовского. – М. : Музыка, 1965. – 354 с.
280. Иоанн (Максимович). Святая Русь – Русская Земля / архиепископ Иоанн (Максимович). – М. : Моск. Подворье Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 1997. – 102 с.
281. Исаева И. О мелодической природе гармонии и фактуры в музыке Мусоргского / И. Исаева // Вопросы теории музыки : сб. ст. – М., 1975. – Вып. 3. – С. 132–156.
282. Исторические и теоретические проблемы музыкального стиля : темат. сб. науч. тр. – Киев : Киев. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1993. – 124 с.
283. Исупов К. Г. Путь / К. Г. Исупов // Культурология. XX век : энциклопедия : в 2 т. – СПб., 1998. – Т. 2. – С. 146–147.
284. Каган М. Музыка в мире искусств / М. Каган. – СПб. : Изд-во «Ut», 1996. – 232 с.
285. Каган М. Системный подход и гуманитарное знание : избр. ст. / М. Каган. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1991. – 383 с.
286. Казанцева Л. П. Полисемантическая музыкальная интонация / Л. П. Казанцева // Семантика музыкального языка : материалы науч. конф. / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. – М., 2004. – С. 17–25.
287. Казанцева Л. П. Семантические особенности тональности в музыке С. В. Рахманинова / Л. П. Казанцева // Творчество С. В. Рахманинова в контексте мировой музыкальной культуры. Опыт и новые направления исследований на рубеже XX–XXI

- веков : материалы III Междунар. науч.-практ. конф. – Тамбов ; Ивановка, 2003. – С. 77–79.
288. Калашников Л. Ф. Азбука церковного знаменного пения / Л. Ф. Калашников. – Изд. 3-е, перераб. – М. : Знаменное пение, 1915. – 40 с.
289. Кандинский А. И. «Всенощное бдение» Рахманинова и русское искусство рубежа веков / А. И. Кандинский // Совет. музыка. – 1991. – № 5. – С. 4–9 ; № 7. – С. 91–97.
290. Кандинский А. И. Литургия святого Иоанна Златоуста / А. И. Кандинский // Муз. академия. – 1993. – № 3. – С. 148–155.
291. Кандинский А. И. Статьи о русской музыке / А. И. Кандинский. – М. : Моск. консерватория, 2010. – 720 с.
292. Кандинский В. О духовном в искусстве / Василий Кандинский. – М. : Архимед, 1992. – 107 с.
293. Кастальский А. Основы народного многоголосия / А. Кастальский. – М. ; Л. : Музгиз, 1948. – 363 с.
294. Кац Б. О культурологических основах анализа / Б. Кац // Совет. музыка. – 1978. – № 1. – С. 37–43.
295. Келдыш Ю. Проблема стилей в русской музыке XVII–XVIII вв. / Ю. Келдыш // Совет. музыка. – 1973. – № 3. – С. 58–65.
296. Келдыш Ю. Рахманинов и его время / Ю. Келдыш. – М. : Музыка, 1973. – 470 с.
297. Керлот Х. Словарь символов / Х. Керлот. – М. : REFL-book, 1994. – 608 с.
298. Кинаш Л. А. Духовно-певческое искусство в историко-культурном дискурсе / Л. А. Кинаш // Церковь и искусство : материалы IX Всерос. науч.-образоват. Знаменских чтений «Традиционные ценности в условиях глобализации». – Курск, 2013. – С. 193–197.
299. Кириллюк А. Универсалии культуры и семиотика дискурса. Миф / А. Кириллюк. – Одесса : Рось, 1996. – 144 с.
300. Клюев А. Онтология музыки / А. Клюев. – СПб. : Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2003. – 143 с.
301. Ключевые понятия Библии в тексте Нового Завета : словарь-справ. – СПб. : Библия для всех, 1996. – 495 с.
302. Книга о Свиридове : Размышления. Высказывания. Статьи. Заметки / сост. А. Золотов. – М. : Совет. композитор, 1983. – 282 с.
303. Ковалев А. Авторский хоровой цикл литургии в русской музыке конца XVIII–XX веков / А. Ковалев // Жизнь религии в музыке : сб. ст. – СПб., 2006. – С. 20–37.
304. Ковалев А. Литургические основы «Запечатленного ангела» / А. Ковалев // Муз. академия. – 2007. – № 4. – С. 16–23.
305. Коврига Г. Сквозная форма в песнях Шуберта / Г. Коврига // Вопросы музыкальной формы : сб. ст. – М., 1972. – Вып. 2. – С. 139–165.
306. Ковтунова М. В. Творчість як шлях духовного преображення особистості (на прикладі творчого досвіду композитора Арво Пярта) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Ковтунова М. В. ; Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2012. – 18 с.
307. Колесова И. С. Соборность русского православного искусства : автореф. дис. ... канд. филос. наук : 09.00.13 / Колесова Ирина Семёновна ; Урал. гос. ун-т им. А. М. Горького. – Екатеринбург, 2002. – 26 с.
308. Кожин В. В. Поэзия и проза / В. В. Кожин // Краткая литературная энциклопедия : в 9 т. – М., 1972. – Т. 5. – С. 928–933.
309. Коловский О. Анализ хоровой партитуры / О. Коловский // Хоровое искусство : сб. ст. – Л., 1967. – Вып. 1. – С. 29–42.
310. Коловский О. О песенной основе хоровых форм в русской музыке / О. Коловский // Хоровое искусство : сб. ст. – Л., 1977. – Вып. 3. – С. 46–67.
311. Коловский О. Пять хоров без сопровождения Г. Свиридова / О. Коловский //



Хоровое искусство : сб. ст. – Л., 1971. – Вып. 2. – С. 16–29.

312. Коловский О. Русская советская хоровая музыка *acappella*. Вопросы голосоведения и фактуры : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Коловский Олег Павлович ; Ленингр. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – Л., 1973. – 31 с.

313. Кон Ю. Г. Вопросы анализа современной музыки : ст. и исслед. / Ю. Г. Кон. – Л. : Совет. композитор, 1982. – 152 с.

314. Кон Ю. Г. К вопросу о понятии «музыкальный язык» / Ю. Г. Кон // От Люлли до наших дней : [сб. ст.]. – М., 1967. – С. 93–104.

315. Конев В. Философия культуры и парадигмы философского мышления / В. Конев // Филос. науки. – 1991. – № 6. – С. 16–29.

316. Костарев В. Строчичность и вокальное формообразование / В. Костарев // Совет. музыка. – 1978. – № 12. – С. 99–102.

317. Котельников В. А. Христианский реализм Пушкина / В. А. Котельников // Пушкинская эпоха и христианская культура : сб. ст. – СПб., 1995. – Вып. 7. – С. 27–33.

318. Котляревський І. А. Діатоніка і хроматика як категорії музичного мислення / І. А. Котляревський. – Київ : Муз. Україна, 1971. – 159 с.

319. Котляревский И. К вопросу о понятийности музыкального мышления / И. Котляревский // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования : сб. ст. – Киев, 1989. – С. 28–34.

320. Котляревський І. Музично-теоретична україністика / І. Котляревський // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – Київ, 1998. – Вип. 28. – С. 9–12.

321. Котляревский И. Музыкально-теоретические системы европейского музыкознания / И. Котляревский. – Киев : Муз. Україна, 1983. – 157 с.

322. Котляревський І. Парадигматичні аспекти розвитку понятійного апарату музикознавства / І. Котляревський // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського : зб. наук. ст. – Київ, 2000. – Вип. 7 : Музикознавство: з ХХ у ХХІ століття. – С. 31–34.

323. Коханик И. К проблеме смысла в стилеобразовании / И. Коханик // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського : зб. наук. ст. – Київ, 2000. – Вип. 38 : Музичний стиль: теорія, історія, сучасність. – Київ, 2004. – С. 67–79.

324. Красинская Л. Оперная мелодика П. И. Чайковского: к вопросу о взаимодействии мелодии и речевой интонации / Л. Красинская. – Л. : Музыка, 1986. – 217 с.

325. Красникова Т. Н. Фактура в музыке XX века : монография / Т. Н. Красникова. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2008. – 228 с.

326. Кремлев Ю. Национальные черты русской музыки / Ю. Кремлев. – Л. : Музыка, 1968. – 120 с.

327. Кремлев Ю. О «Патетической оратории» Г. Свиридова / Ю. Кремлев // Совет. музыка. – 1960. – № 4. – С. 48–51.

328. Кривошеина А. Язык символов / А. Кривошеина // Человек без границ. – 2005. – № 5 (48). – С. 8.

329. Кручинина А. Н. Древнерусские ключи к творчеству Свиридова / А. Н. Кручинина // Музыкальный мир Георгия Свиридова : сб. ст. / сост. А. С. Белоненко – М., 1990. – С. 124–133.

330. Кручинина А. Н. К проблеме текстологического изучения древнерусского монодийного цикла / А. Н. Кручинина // Проблемы дешифровки древнерусских нотаций : сб. науч. тр. / отв. ред. А. С. Белоненко. – Л., 1987. – С. 47–77.

331. Кручинина А. Н. Попевка в русской музыкальной теории XVII века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Кручинина Альбина Никандровна. – Л., 1979.

332. Крылова А. В. Вокальный цикл : Вопросы теории и истории жанра / А. В. Крылова. – М. : МГПИ, 1988. – 48 с.

333. Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв. / А. Ю. Кудряшов. – СПб. : Лань, 2006. – 432 с.
334. Кулаковский Л. В. Песня, ее язык, структура, судьбы / Л. В. Кулаковский. – М. : Совет. композитор, 1962. – 342 с.
335. Култышева О. М. Поэзия В. Маяковского в восприятии участников литературного процесса 1910–1920-х годов : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Култышева Ольга Михайловна ; Моск. пед. ун-т. – М., 2001. – 293 с.
336. Культурология XX в. В 2 т. Т. I : энциклопедия. – СПб. : Унив. кн., 1998. – 447 с.
337. Курт Э. Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония Баха / Э. Курт. – М. : Госмузиздат, 1931. – 304 с.
338. Курышева Т. О музыкальной драматургии поэмы «Страна отцов» / Т. Курышева // Георгий Свиридов : сб. ст. / сост., общ. ред. Д. Фришман. – М., 1971. – С. 188–227.
339. Кюрегян Т. Нетиповые формы в советской музыке 50–70-х годов / Т. Кюрегян // Проблемы музыкальной науки : сб. ст. – М., 1989. – Вып. 7. – С. 71–89.
340. Кюрегян Т. С. Формы в музыке XVII–XX веков / Т. С. Кюрегян. – М. : Композитор, 1998. – 312 с.
341. Лаврентьева И. В. Вариантность и вариантная форма в песенных циклах Шуберта / И. В. Лаврентьева // От Люлли до наших дней : [сб. ст.]. – М., 1967. – С. 33–70.
342. Лаврентьева И. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений / И. Лаврентьева. – М. : Музыка, 1978. – 79 с.
343. Лаврентьева И. О взаимодействии двух контрастных принципов формообразования в вокальной музыке / И. Лаврентьева // Вопросы музыкальной формы : сб. ст. – М., 1977. – Вып. 3. – С. 254–269.
344. Лаврентьева И. О взаимодействии слова и музыки в советской вокальной симфонии 60–70-х годов (на примере творчества Д. Шостаковича, М. Вайнберга, А. Локшина) / И. Лаврентьева // Проблемы музыкальной науки : сб. ст. – М., 1989. – Вып. 7. – С. 5–35.
345. Лаул Р. Х. Логические функции мотива в процессе формообразования : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 / Лаул Рейн Хенрихович ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – Л., 1989. – 43 с.
346. Лаул Р. Х. Мотив и музыкальное формообразование : исследование / Р. Х. Лаул. – Л. : Музыка, 1987. – 76 с.
347. Лашенко А. Хоровая культура: аспекты изучения и развития / А. Лашенко. – Киев : Муз. Україна, 1989. – 132 с.
348. Левандо П. Проблемы хороведения / П. Левандо. – Л. : Музыка, 1974. – 284 с.
349. Левандо П. Хор классического состава в русской музыке / П. Левандо // Хоровое искусство : сб. ст. – Л., 1977. – Вып. 3. – С. 85–99.
350. Левашев Е. Традиционные жанры древнерусского певческого искусства: от Глинки до Рахманинова / Е. Левашев // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность : сборник / [ред.-сост. Ю. И. Паисов]. – М., 1999. – С. 6–41.
351. Левина И. Некоторые приёмы динамизации строфической формы в вокальных произведениях Свиридова / И. Левина // Георгий Свиридов : сб. ст. / сост., общ. ред. Д. Фришман. – М., 1971. – С. 149–187.
352. Легостаев Е. Д. Образный строй и характерные стилевые особенности хоровой музыки Г. В. Свиридова : (монография) / Е. Д. Легостаев. – Курск : Изд-во КГПУ, 2001.
353. Легостаев Е. Д. Проблемы интерпретации ранних хоров Г. В. Свиридова / Е. Д. Легостаев // Свиридовские чтения : Г. В. Свиридов. Композитор. Мыслитель. Христианин : материалы II Всерос. науч.-практ. конф. – Курск, 2006. – С. 11–14.
354. Леденёв Р. Музыка Свиридова в Малом театре / Р. Леденёв // Совет. музыка. – 1974. – № 9. – С. 83–86.

355. Лежнева Т. Православное пение как средство развития духовности / Т. Лежнева, Л. Белозерова // Церковь и искусство : материалы IX Всерос. науч.-образоват. Знаменских чтений «Традиционные ценности в условиях глобализации». – Курск, 2013. – С. 210–214.
356. Леман А. Творчество Свиридова как направление / А. Леман // Музыкальный мир Георгия Свиридова : сб. ст. / сост. А. Белоненко. – М., 1990. – С. 4–13.
357. Лемов А. В. Система, структура и функционирование научного термина / А. В. Лемов. – Саранск, 2000. – 192 с.
358. Леонтьев К. Н. Византизм и славянство (и другие работы) / Константин Леонтьев // Записки отшельника : публицист. и филос. ст. / Константин Леонтьев. – М., 1992. – С. 104–160.
359. Ливанова Т. Музыкальная драматургия Баха и её исторические связи. Ч. 2. Вокальные формы и проблема большой композиции / Т. Ливанова. – М. : Музыка, 1980. – 287 с.
360. Лисса З. О сущности национального стиля / З. Лисса // Вопросы эстетики : сб. ст. – М., 1964. – Вып. 6. – С. 191–221.
361. Лисса З. Традиции и новаторство / З. Лисса // Музыкальные культуры народов : традиции и современность : материалы VII междунар. муз. конгр. / ред.-сост. Г. Шнеерсон. – М., 1973. – С. 42–51.
362. Лихачёв Д. С. Очерки философии художественного творчества / Д. С. Лихачёв. – Изд. 2-е, доп. – СПб. : Рус.-Балт. информ. центр БЛИЦ, 1999. – 192 с.
363. Лихачёв Д. Поэтика древнерусской литературы / Д. Лихачёв. – 3-е изд. – М. : Наука, 1979. – 357 с.
364. Лихачёв Д. С. Русская культура / Д. С. Лихачёв. – СПб. : Искусство, 2007. – 440 с.
365. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность / М. Лобанова. – М. : Совет. композитор, 1990. – 312 с.
366. Лобзакова Е. Э. Взаимодействие светской и религиозной традиций в творчестве русских композиторов XIX – начала XX века : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Лобзакова Е. Э. – Ростов н/Д, 2007. – 174 с.
367. Лозовая И. Е. Глас / И. Е. Лозовая // Православная энциклопедия. – М., 2006. – Т. 11. – С. 551–559.
368. Лосев А. Бытие – Имя – Космос : [сборник] / Алексей Фёдорович Лосев. – М. : Мысль : Рос. открытый ун-т, 1993. – 958 с. – (Библиотека «Философское наследие»).
369. Лосев А. Диалектика художественной формы / А. Лосев. – М. : Акад. Проект, 2010. – 415 с. – (Философские технологии).
370. Лосев А. Методологическое введение / А. Лосев // Вопр. философии. – 1999. – № 9. – С. 76–99.
371. Лосев А. Миф – Число – Сущность : [сборник] / Алексей Федорович Лосев. – М. : Мысль, 1994. – 919 с.
372. Лосев А. Проблема художественного стиля / А. Лосев. – Киев : Киев. Акад. Евробизнеса, 1994. – 288 с.
373. Лосев А. Ф. Строение художественного мироощущения / А. Ф. Лосев // Форма. Стиль. Выражение / А. Ф. Лосев. – М., 1995. – С. 297–320 ; 365–470.
374. Лосев А. Творческий путь Владимира Соловьёва / А. Лосев // Соч. : в 2 т. / В. С. Соловьёв ; общ. ред и сост.: А. В. Гулыга, А. Ф. Лосев. – 2-е изд. – М., 1990. – Т. 1. – С. 3–32.
375. Лосев А. Форма – Стиль – Выражение / А. Ф. Лосев. – М. : Мысль, 1995. – 944 с. – (Библиотека «Философское наследие»).
376. Лосский В. Н. Богословские основы церковного пения / В. Н. Лосский // История богослужебного пения : учеб. пособие / В. И. Мартынов. – М., 1994. – С. 233–238.
377. Лосский Н. История русской философии / Н. О. Лосский. – М. : Высш. шк.,

1991. – 559 с.

378. Лосский В. Н. Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие / В. Н. Лосский. – М. : Центр «СЭИ», 1991. – 287 с.

379. Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре : быт и традиции рус. дворянства (XVIII – нач. XIX в.) / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство-СПБ, 1994. – 398 с.

380. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история / Ю. М. Лотман. – М. : Яз. рус. культуры : Кошелев, 1996. – 447 с.

381. Лотман Ю. Об искусстве / Ю. Лотман. – СПб. : Искусство, 1998. – 704 с.

382. Лотман Ю. Память в культурном освещении / Ю. Лотман // Избр. ст. : в 3 т. / Ю. Лотман. – Таллин, 1992. – Т. 2 : Статьи по семиотике и типологии культуры.

383. Лотман Ю. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров : Статьи. Исследования. Заметки (1968–1972) / Ю. Лотман. – СПб. : Искусство, 2000. – 704 с.

384. Лотман Ю. Статьи по семиотике культуры и искусства / Ю. Лотман ; [сост. Р. Григорьева]. – СПб. : Акад. проект, 2002. – 544 с.

385. Лотман Ю. Структура художественного текста / Ю. Лотман. – Л. : Искусство, 1972. – 384 с.

386. Лотман Ю. О семиотическом механизме культуры / Ю. Лотман, Б. Успенский // Труды по знаковым системам V : Учён. зап. Тартус. гос. ун-та. – Тарту, 1971. – Вып. 284. – С. 144–166.

387. Лунева А. Н. Философские взгляды Г. Свиридова в контексте русской духовной культуры / А. Н. Лунева // Свиридовские чтения : Г. В. Свиридов и судьбы русской культуры (к 10-летию со дня смерти композитора) : материалы IV Всерос. студен. конф. – Курск, 2008. – С. 31–36.

388. Лучкина М. М. Миф о России в творчестве Г. В. Свиридова : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Лучкина Мария Михайловна ; Моск. гос. ин-т искусствознания М-ва культуры Рос. Федерации, 2012. – 30 с.

389. Ляшенко І. Ф. Національні традиції в музиці як історичний процес / І. Ф. Ляшенко. – Київ : Муз. Україна, 1973. – 326 с.

390. Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки / Л. А. Мазель. – М. : Совет. композитор, 1978. – 352 с.

391. Мазель Л. А. О мелодии / Л. А. Мазель. – М. : Музгиз, 1952. – 299 с.

392. Мазель Л. А. Принцип множественного и концентрированного воздействия / Л. А. Мазель // Вопросы анализа музыки : сб. ст. – М., 1978. – С. 167–195.

393. Мазель Л. А. Проблемы классической гармонии / Л. А. Мазель. – М. : Музыка, 1972. – 616 с.

394. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений : учеб. пособие / Л. А. Мазель. – 3-е изд. – М. : Музыка, 1986. – 528 с.

395. Мазель Л. А. Эстетика и анализ / Л. А. Мазель // Статьи по теории и анализу музыки / Л. А. Мазель. – М., 1982. – С. 3–54.

396. Мазель Л. А. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм / Л. А. Мазель, В. А. Цуккерман. – М. : Музыка, 1967. – 752 с.

397. Малышев И. В. Музыкальное произведение: эстетический анализ / И. В. Малышев. – М. : Музыка, 1999. – 91 с.

398. Маринчак В. Интенциональное исследование ценностной семантики в художественном тексте : монография / протоиерей Виктор Маринчак ; [худож.-оформитель Б. Захаров] ; Харьк. правозащит. группа. – Харьков : Фолио, 2004. – 287 с.

399. Маркова Е. Интонационность музыкального искусства : научное обоснование и проблемы педагогики / Е. Маркова. – Киев : Муз. Україна, 1990. – 182 с.

400. Маркова Е. Проблемы музыкальной культурологии / Е. Маркова. – Одесса : Астропринт, 2000. – 104 с.

401. Мартынов В. И. История богослужебного пения : учеб. пособие /

- В. И. Мартынов. – М. : РИО Федеральных архивов : Рус. огни, 1994. – 240 с.
402. Мартынов В. Культура, иконосфера и богослужбное пение Московской Руси / В. Мартынов. – М. : Прогресс – Традиция : Рус. путь, 2000. – 224 с.
403. Мартынов В. Пение, игра и молитва в русской богослужбно-певческой системе / В. Мартынов. – М. : Филология, 1997. – 208 с.
404. Мартынов И. «Патетическая оратория» Г. Свиридова / И. Мартынов // Муз. жизнь. – 1959. – № 21. – С. 7.
405. Масловская Т. Ю. «Жизни строй и вечности огни...» / Т. Ю. Масловская // Музыкальный мир Георгия Свиридова : сб. ст. / сост. А. Белоненко. – М., 1990. – С. 78–92.
406. Масловская Т. Ю. Исаакян и Г. Свиридов: творческие параллели / Т. Масловская // Свиридовские чтения : Г. В. Свиридов. Композитор. Мыслитель. Христианин : материалы II Всерос. науч.-практ. конф. – Курск, 2006. – С. 9–11.
407. Масловская Т. Ю. О национальной сущности произведений Г. Свиридова : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Масловская Татьяна Юрьевна. – Л., 1989. – 24 с.
408. Масловская Т. О стиле и национальной сущности произведений Свиридова / Т. Масловская // Георгий Свиридов : сб. ст. / сост. Р. С. Леденев. – М., 1979. – С. 34–69.
409. Масловская Т. Об эпической сущности вокально-симфонических произведений Свиридова / Т. Масловская // Книга о Свиридове. Размышления. Высказывания. Статьи. Заметки / сост. А. Золотов. – М., 1983. – С. 151–164.
410. Масловская Т. Самобытно развивая традиции (заметки об эпической драматургии Г. Свиридова) / Т. Масловская // Совет. музыка. – 1980. – № 2. – С. 17–23.
411. М. Бахтин и философская культура XX века: проблемы бахтинологии. Вып. 1. Ч. 2 : сб. науч. ст. – СПб. : Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена, 1991. – 128 с.
412. Медведев А. Вспомнишь о хорошем и поймёшь: это весна : заметки о «Весенней кантате» Свиридова / А. Медведев // Муз. жизнь. – 1972. – № 19. – С. 5–19.
413. Медушевский В. Духовный анализ музыки / В. Медушевский. – М. : Композитор, 2014. – 420 с.
414. Медушевский В. Интонационная форма музыки : исследование / В. Медушевский. – М. : Композитор, 1993. – 262 с.
415. Медушевский В. В. Интонационно-фабульная природа музыкальной формы : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 / Медушевский Вячеслав Вячеславович ; Моск. гос. консерватория. – М., 1983. – 43 с.
416. Медушевский В. К проблеме семантического синтаксиса / В. Медушевский // Совет. музыка. – 1973. – № 8.
417. Медушевский В. В. К проблеме сущности эволюции и типологии музыкальных стилей / В. В. Медушевский // Музыкальный современник : сб. ст. – М., 1984. – Вып. 5. – С. 5–17.
418. Медушевский В. Музыкальное произведение и его культурно-генетическая основа / В. Медушевский // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа : сб. ст. – Киев, 1988. – С. 5–18.
419. Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект / В. Медушевский // Совет. музыка. – 1979. – № 3. – С. 30–39.
420. Медушевский В. В. Музыковедение: проблема духовности / В. В. Медушевский // Совет. музыка. – 1988. – № 5. – С. 6–15.
421. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В. В. Медушевский. – М. : Музыка, 1976. – 254 с.
422. Медушевский В. В. О музыкальных универсалиях / В. В. Медушевский // Статьи и воспоминания / С. С. Скребков. – М., 1979. – С. 176–212.
423. Медушевский В. Онтологическая теория коммуникации как объяснительный принцип в музыкознании / В. Медушевский // Муз. академия. – 2010. – № 3. – С. 55–68.
424. Медушевский В. В. Представления о миссии музыки как фундамент

образования / В. В. Медушевский // Церковь и искусство : материалы IX Всерос. науч.-образоват. Знаменских чтений «Традиционные ценности в условиях глобализации». – Курск, 2013. – С. 12–16.

425. Медушевский В. Таинственные энергии музыки / В. Медушевский // Муз. академия. – 1992. – № 2. – С. 54–57 ; № 3. – С. 54–58.

426. Медушевский В. Фантазия в культуре и музыке / В. Медушевский // Музыка. Культура. Человек : сб. ст. – Свердловск, 1988. – Вып. 2. – С. 44–56.

427. Медушевский В. В. Человек в зеркале интонационной формы / В. В. Медушевский // Совет. музыка. – 1980. – № 9. – С. 39–48.

428. Медушевский В. Энтелехия русской музыки / В. Медушевский // С. Рахманінов на зламї столїть / [під ред. Трубнікової Л. М.]. – Харків, 2007. – Вип. 4. – С. 13–26.

429. Медушевский В. Этимология культуры / В. Медушевский // Муз. академия. – 1993. – № 3. – С. 3–10;

430. Мейке Е. Исследовательский подход советских композиторов к музыке устной традиции (творчество 1960–80-х гг.) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Мейке Елена Советовна. – Ташкент, 1990. – 22 с.

431. Мейлах Б. С. «Философия искусства» и «художественная картина мира» / Б. С. Мейлах // Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения, 1983 : сб. ст. – Л., 1983 – С. 13–25.

432. Мень А. Православное богослужение. Таинство. Слово и образ / о. А. Мень. – М. : Слово, 1991. – 191 с.

433. Метафизика музыки и музыка метафизики : сб. ст. / под ред. Т. А. Апинян, К. С. Пигрова. – СПб. : Изд-во СПбГУ, 2007. – 228 с.

434. Методологическая функция христианского мировоззрения в музыкознании : межвуз. сб. науч. ст. / [отв. ред.-сост. В. В. Медушевский] ; МГК им. П. И. Чайковского, УГАИ им. З. Исмагилова. – М. ; Уфа, 2007. – 203 с.

435. Мечковская Н. Язык и религия : пособие для студентов гуманитар. вузов / Н. Мечковская. – М. : ФАИР, 1998. – 352 с.

436. Милка А. П. Теоретические основы функциональности в музыке : исследование / А. П. Милка. – Л. : Музыка, 1982. – 151 с.

437. Митри Ж. Визуальные структуры и семиология фильма / Ж. Митри // Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана : сб. ст. – М., 1984. – С. 33–44.

438. Михайлов А. В. О мировоззрении М. П. Мусоргского / А. В. Михайлов // Музыка в истории культуры : избр. ст. / А. В. Михайлов. – М., 1998. – С. 147–178.

439. Михайлов М. Музыкальный стиль в аспекте взаимоотношения содержания и формы / М. Михайлов // Критика и музыкознание : сб. ст. – Л., 1975. – С. 51–76.

440. Михайлов М. Стиль в музыке : исследование / М. Михайлов. – Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1981. – 262 с.

441. Михайлов М. К. Этюды о стиле в музыке : ст. и фрагм. / М. К. Михайлов ; сост., ред. и примеч. А. Вульфсона ; вступ. ст. М. Арановского. – Л. : Музыка, 1990. – 288 с.

442. Москаленко В. Аура слова в музичній інтонації / В. Москаленко // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2003. – Вип. 28 : Семантичні аспекти слова в музичному творі. – С. 3–14.

443. Москаленко В. Г. Принципы претворения фольклора в современной симфонической музыке : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Москаленко Виктор Григорьевич ; Киев. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – Киев, 1972. – 25 с.

444. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа) : исследование / В. Г. Москаленко. – Киев : Киев. стройпроект, 1994. – 157 с.

445. Москаленко В. Творчий аспект музичного стилю / В. Москаленко // Київ. музикознавство : зб. наук. пр. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – Київ, 1998. – Вип. 1. – С. 87–93.
446. Москаленко В. Художня функція фактури (до визначення поняття) / В. Москаленко // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського : зб. наук. ст. – Київ, 2000. – Вип. 7 : Музикознавство: з ХХ у ХХІ століття. – С. 56–65.
447. Музика і Біблія : зб. наук. пр. за матеріалами міжнар. наук. конф. – Київ : Друкар, 1999. – 248 с.
448. Мужайлова Е. А. Образы земли и почвы в произведениях Ф. М. Достоевского и М. А. Осоргина / Е. А. Мужайлова // Система непрерывного образования: школа – педучилище – вуз : материалы Всерос. науч.-практ. конф. – Уфа, 2004. – С. 134–137.
449. Музыкальная культура христианского мира : материалы междунар. науч. конф. – Ростов н/Д. : Изд-во Ростов. гос. консерватории им. С. В. Рахманинова, 2001. – 500 с.
450. Музыкальное искусство и религия : материалы конф. Рос. акад. музыки им. Гнесиных / РАМ им. Гнесиных. – М., 1994. – 202 с.
451. Музыкальное мышление: проблемы анализа и моделирования : сб. науч. тр. / Киев. гос. консерватория. – Киев, 1988. – 112 с.
452. Музыкальный мир Георгия Свиридова : сб. ст. / сост. А. Белоненко. – М. : Совет. композитор, 1990. – 224 с.
453. Мухелишвили Н. Л. Семиотика молитвы / Н. Л. Мухелишвили, Ю. А. Шрейдер // Филос. и социол. мысль. – 1992. – № 5. – С. 164.
454. Муха А. І. Принцип програмності в музиці / А. І. Муха. – Київ : Наук. думка, 1966. – 175 с.
455. Муха А. И. Процесс композиторского творчества (проблемы и пути исследования) / А. И. Муха. – Киев : Муз. Україна, 1979. – 269 с.
456. Мясоедов А. Н. О гармонии русской музыки (корни национальной специфики) / А. Н. Мясоедов. – М., 2012. – 97 с.
457. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 319 с.
458. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1972. – 383 с.
459. Назайкинский Е. В. Понятия и термины в теории музыки / Е. В. Назайкинский // Методологические проблемы музыковедения : сб. ст. – М. : Музыка, 1987. – С. 151–177.
460. Назайкинский Е. В. Проблемы комплексного изучения музыкального произведения / Е. В. Назайкинский // Музыкальное искусство и наука : сб. ст. – М., 1978. – Вып. 3. – С. 3–12.
461. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособие для студентов высш. учеб. заведений / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1965. – 96 с.
462. Назайкинский Е. В. Термины, понятия, метафоры... / Е. В. Назайкинский // Совет. музыка. – 1984. – № 10. – С. 70–81.
463. Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Вип. 6. Music and artist science : кн. на честь 70-річчя Н. О. Герасимової-Персидської : зб. наук. пр. – Київ, 1999. – 236 с.
464. Недогонова В. В. Православная певческая культура Восточного Забайкалья: истоки и развитие : монография / В. В. Недогонова ; Забайкал. гос. гуманитар.-пед. ун-т. – Чита, 2012. – 113 с.
465. Непомнящий В. С. Русская картина мира / В. С. Непомнящий // Пушкин : избр. работы 1960-х – 1990-х гг. – М., 2001. – Т. 1 : Поэзия и судьба. – С. 230–398.
466. Нестьев И. В. Аспекты музыкального новаторства / И. В. Нестьев // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке : сб. ст. / ред.-сост. А. М. Гольцман. – М., 1982. – С. 11–30.

467. Нестьев И. Венок Пушкину / И. Нестьев // Совет. музыка. – 1979. – № 10. – С. 25–31.
468. Нестьев И. О Свиридове / И. Нестьев // Музыкальный мир Георгия Свиридова : сб. ст. / сост. А. Белоненко. – М., 1990. – С. 13–18.
469. Никитина Л. Д. Советская музыка : история и современность / Л. Д. Никитина. – М. : Музыка, 1991. – 277 с.
470. Николаев А. О творчестве Свиридова : рец. на сборник / А. Николаев // Совет. музыка. – 1972. – № 5. – С. 104–107.
471. Николаев А. «Петербургские песни» Г. Свиридова / А. Николаев // Совет. музыка. – 1970. – № 5. – С. 51–55.
472. Николаев Б. Знаменный распев и крюковая нотация как основа русского православного церковного пения / Б. Николаев. – Иосифо-Волоцкий монастырь, 1995.
473. Николаева Е. В. История музыкального образования : Древняя Русь: конец X–VII ст. : учеб. пособие для студентов вузов / Е. В. Николаева. – М. : Владос, 2003. – 207 с.
474. Ніколаєвська Ю. Символ дзеркала в музиці: від метафори до метафізики образу: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Ніколаєвська Юлія Вікторівна. – Київ, 2004. – 21 с.
475. Новая жизнь традиций в советской музыке : статьи, интервью : сб. ст. / сост. и ред. Н. Шахназарова, Г. Головинский. – М. : Совет. композитор, 1989. – 392 с.
476. Носина В. Символика музыки И. С. Баха / В. Носина. – М. : Классика-XXI, 2006. – 56 с.
477. Николаева О. Православие и свобода : в 2 ч. : сб. ст. / Олеся Николаева. – М. : Изд-во Моск. подворья Свято-Троиц. Сергиевой Лавры, 2002. – 398 с.
478. Овсянникова И. Психологические контексты русской духовной музыки конца XIX - начала XX веков : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Овсянникова Ирина Анатольевна. – Новосибирск, 1996. – 25 с.
479. Овчинникова Т. К. Хоровой театр в современной отечественной музыкальной культуре : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Овчинникова Татьяна Константиновна ; Ростов. гос. консерватория им. С. В. Рахманинова. – Ростов н/Д, 2009. – 29 с.
480. Оголевец А. С. Слово и музыка в вокально-драматических жанрах / А. С. Оголевец. – М. : Музгиз, 1960. – 524 с.
481. Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка : 80000 слов и фразеологических выражений / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова ; РАН, Рос. фонд культуры. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : АЗЪ, 1994. – 928 с.
482. Орджоникидзе Г. О диалектике национального и интернационального / Г. Орджоникидзе // Совет. музыка. – 1975. – № 12. – С. 8–21.
483. Орджоникидзе Г. О динамике национального стиля / Г. Орджоникидзе // Музыкальные культуры народов : традиции и современность : сб. ст. – М., 1973. – С. 59–65.
484. Орджоникидзе Г. О диалектике национального и интернационального / Г. Орджоникидзе // Совет. музыка. – 1975. – № 12. – С. 8–21.
485. Орджоникидзе Г. Проблема личности в музыке Свиридова / Г. Орджоникидзе // Георгий Свиридов : сб. ст. / сост., общ. ред. Д. Фришман. – М., 1971. – С. 30–57.
486. Орджоникидзе Г. Роль творческой индивидуальности в становлении национального стиля / Г. Орджоникидзе // Совет. музыка. – 1971. – № 9. – С. 13–29.
487. Орлов В. Перепутья (из истории русской поэзии начала XX века) / В. Орлов. – М. : Худож. лит., 1976. – 367 с.
488. Орлов Г. Время и пространство музыки / Г. Орлов // Проблемы музыкальной науки : сб. ст. – М., 1972. – Вып. 1. – С. 358–394.
489. Орлов Г. Древо музыки / Г. Орлов. – СПб. : Композитор, 1991. – 408 с.
490. Орлов Г. Семантика музыки / Г. Орлов // Проблемы музыкальной науки : сб. ст. – М., 1973. – Вып. 2. – С. 434–479.



491. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства / Х. Ортега-и-Гассет // Самопознание европейской культуры XX века : Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. – М., 1991. – С. 230–261.
492. Ортега-и-Гассет Х. Что такое философия? / Х. Ортега-и-Гассет – М. : Наука, 1991. – 403 с.
493. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры / Х. Ортега-и-Гассет. – М. : Искусство, 1991. – 586 с.
494. Очерки по истории гармонии в русской советской музыке. Вып. 3 / Муз.-пед. ин-т им. Гнесиных. – М. : Музыка, 1989. – 75 с.
495. Паисов Ю. И. Мотивы христианской духовности в современной музыке России / Ю. И. Паисов // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность : сб. ст., исслед., интервью / [ред.-сост. Ю. И. Паисов]. – М., 1999. – Вып. 1. – С. 150–189.
496. Паисов Ю. И. Современная русская хоровая музыка (1945-1980) : Очерки истории и теории : исследование / Ю. И. Паисов. – М. : Совет. композитор, 1991. – 280 с.
497. Паисов Ю. Хоры *acappella* Свиридова / Ю. Паисов // Георгий Свиридов : сб. ст. / сост. Р. Леденёв. – М., 1979. – С. 312–387.
498. Паперный З. О мастерстве Маяковского / З. Паперный. – 2-е изд., доп. – М. : Совет. писатель, 1957. – 454 с.
499. Пархоменко Л. О. Українська хорова п'єса (типологія, тематизм, композиція) / Л. О. Пархоменко. – Київ : Наук. думка, 1979. – 220 с.
500. Пасхалов В. «Пушкинский венок» Георгия Свиридова / В. Пасхалов // Муз. жизнь. – 1979. – № 19. – С. 15.
501. Петренко В. Проблемы значения. Психосемантика сознания / В. Петренко // Психология сознания : сб. ст. – СПб., 2001. – С. 169–182.
502. Петренко Л. Г. Свиридов и И. Ильин о судьбах русской культуры / Л. Петренко // Свиридовские чтения : Г. В. Свиридов. Композитор. Мыслитель. Христианин : материалы II Всерос. науч.-практ. конф. – Курск, 2006. – С. 61–64.
503. Петриков С. М. Роль драматургии в композиционном процессе / С. М. Петриков // Совет. музыка. – 1987. – № 4. – С. 77–79.
504. Петриков С. Текстуальное музыкальное мышление / С. Петриков // Муз. академия. – 1993. – № 2. – С. 113–116.
505. Петров А. К. Претворение русского фольклора в современной хоровой музыке (1980–2005): основные тенденции, новые композиторские подходы : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Петров Алексей Кириллович ; РАМ им. Гнесиных. – М., 2007. – 27 с.
506. Пивоваров Д. В. Проблема синтеза основных дефиниций культур [Электронный ресурс] / Д. В. Пивоваров // Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences. – 2009. – Т. 2, № 1. – С. 17–22. – Режим доступа: <http://elib.sfu-kras.ru/handle/2311/890>. – Загл. с экрана.
507. Пицкель Ф. Лирический эпос Маяковского / Ф. Пицкель. – М. : Наука, 1964. – 196 с.
508. Платонов О. Русская цивилизация : история и идеология русского народа / Олег Платонов. – М. : Алгоритм, 2010. – 943 с.
509. Побережная Г. История музыки в разрезе сакральной нумерологии / Г. Побережная // Музично-історичні концепції у минулому і сучасності. – Львів, 1997. – С. 37–48.
510. Подорога В. Выражение и смысл : ландшафтные миры философии / Валерий Подорога. – М., 1995. – 496 с.
511. Пожидаева Г. Певческие традиции Древней Руси : очерки теории и стиля / Г. Пожидаева. – М. : Знак, 2007. – 880 с.
512. Полная энциклопедия символов / сост. В. М. Рогаль. – М. : АСТ ; СПб. : Сова,

2007. – 515 с.

513. Полный православный богословский энциклопедический словарь. Т. 2. – СПб. : Изд-во П. П. Сойкина, 1913. – Стб. 1131–2464.

514. Полякова Л. Вокальные циклы Г. Свиридова / Л. Полякова. – 2-е изд. – М. : Совет. композитор, 1971. – 100 с.

515. Полякова Л. Заметки о сочинениях 60-х годов / Л. Полякова // Георгий Свиридов : сб. ст. / сост., общ. ред. Д. Фришман. – М., 1971. – С. 272–311.

516. Полякова Л. Заметки о стиле Г. Свиридова / Л. Полякова // Совет. музыка. – 1960. – № 10. – С. 43–56.

517. Полякова Л. Курские песни Г. Свиридова / Л. Полякова ; ред.: М. А. Гринберг, Д. В. Житомирский, М. Д. Сабина. – М. : Совет. композитор, 1970. – 68 с.

518. Полякова Л. Неизреченное чудо / Л. Полякова // Муз. академия. – 1993. – № 4. – С. 3–6.

519. Полякова Л. Некоторые вопросы творческого стиля Георгия Свиридова / Л. Полякова // Музыка и современность : сб. ст. – М., 1962. – [Вып. 1]. – С. 183–243.

520. Полякова Л. Образ и судьба поэта / Л. Полякова // Совет. музыка. – 1956. – № 8. – С. 3–11.

521. Полякова Л. Размышляя об ораториях и кантатах / Л. Полякова // Совет. музыка. – 1956. – № 7. – С. 136–139.

522. Полякова Л. Свиридов как композитор XX века / Л. Полякова // Музыкальный мир Георгия Свиридова : сб. ст. / сост. А. Белоненко. – М., 1990. – С. 40–55.

523. Пономарьова Г. Ф. Деякі сучасні антропологічні аспекти розвитку педагогічної освіти в Україні / Г. Ф. Пономарьова // Інтелігенція. Освіта. Суспільство: виклики глобальної кризи : матеріали VII міжнар. наук.-практ. конф. з проблем сучасної інтелігенції, 6 лютого 2009 року. – Х. : НУА, 2009. – С. 177–181

524. Пономарьова Г. Ф. Формування гуманістичного світогляду майбутніх педагогів засобами естетичної освіти / Г. Ф. Пономарьова // Впровадження надбань народної культури в навчально-виховний процес з метою формування творчої особистості : матеріали круглого столу / Харк. обл. держ. адміністрація, Спілка етнологів та фольклористів м. Харкова, Харк. гуманіт.-пед. ін-т. – Х. : Майдан, 2009. – С. 110–115.

525. Почепцов Г. История русской семиотики до и после 1917 года : учеб.-справ. изд. / Г. Почепцов. – М. : Лабиринт, 1998. – 336 с.

526. Почепцов Г. Г. Русская семиотика : идеи и методы, персоналии, история / Г. Г. Почепцов. – М. : Рельф-бук ; Киев : Ваклер, 2001. – 763 с.

527. Почепцов Г. Г. Семиотика / Г. Г. Почепцов. – М. : Рельф-бук ; Киев : Ваклер. – 2002. – 432 с.

528. Проблемы музыкального мышления : сб. ст. / сост. и ред. М. Г. Арановский. – М. : Музыка, 1974. – 336 с.

529. Протопопов В. В. Вариационные процессы в музыкальной форме / В. В. Протопопов. – М. : Музыка, 1967. – 151 с.

530. Протопопов В. В. История полифонии в ее важнейших явлениях. В 2 т. Т. 1. Русская классическая и советская музыка / В. В. Протопопов. – М. : Музгиз, 1962. – 295 с.

531. Протопопов В. В. История полифонии в ее важнейших явлениях. В 2 т. Т. 2. Западноевропейская классика XVIII-XIX веков / В. В. Протопопов. – М. : Музыка, 1965. – 615 с.

532. Протопопов В. Методы анализа современной музыки / В. В. Протопопов // Музыкальные культуры народов : сб. ст. – М., 1973. – С. 210–217.

533. Протопопов Вл. Музыкальный анализ тропаря «Богородице Дево, радуйся» из «Всенощной» С. Рахманинова / Вл. Протопопов // Сергей Рахманинов на переломе столетий. – [Изд. 2-е, доп.]. – Харьков, 2004. – С. 41–45.

534. Птица К. Новая хоровая музыка / К. Птица // Совет. музыка. – 1961. – № 12. – С. 97–98.
535. Пясковский И. Поэтика музыкального мышления / И. Пясковский. – Киев : Музыка, 1987. – 182 с.
536. Пясковский И. Символическая логика как инструмент исследования логико-конструктивных принципов музыкального мышления / И. Пясковский // Музыкальное мышление: проблемы анализа и моделирования : сб. ст. / Киев. гос. консерватория. – Киев, 1988. – С. 24–30.
537. Раабен Л. Инструментальное творчество Свиридова 30–40-х годов / Л. Раабен // Вопросы теории и эстетики музыки : сб. ст. – Л., 1971. – Вып. 10. – С. 101–122.
538. Раабен Л. Н. О духовном ренессансе в русской музыке 1960–1980-х годов / Л. Н. Раабен. – СПб. : Бланка : Бояныч, 1998. – 353 с.
539. Раабен Л. Система, стиль, метод / Л. Раабен // Критика и музыкознание : сб. ст. – Л., 1975. – С. 76–93.
540. Рагс Ю. Н. Проблема метода изучения музыкального произведения / Ю. Н. Рагс // Методология теоретического музыкознания : анализ, критика / Гос. муз. пед. ин-т им. Гнесиных. – М., 1987. – Вып. 90. – С. 5–21.
541. Раппопорт Л. Взаимодействие жанров в западноевропейской оратории и кантате XX века / Л. Раппопорт // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров : сб. ст. – М., 1971. – С. 310–349.
542. Раппопорт С. Х. Семиотика и язык искусства / С. Х. Раппопорт // Музыкальное искусство и наука : сб. ст. – М., 1973. – Вып. 2. – С. 17–58.
543. Рахманинов С. В. Письма / С. В. Рахманинов. – М. : Совет. композитор, 1955. – 720 с.
544. Рахманова М. Высокое художественное обобщение (о музыке Г. Свиридова к спектаклю «Царь Фёдор Иоаннович») / М. Рахманова // Муз. жизнь. – 1974. – № 23. – С. 5.
545. Рахманова М. П. О «фольклорном направлении» в современной русской музыке / М. П. Рахманова // Совет. музыка. – 1972. – № 1. – С. 9–20.
546. Родионова Е. Интертекстуальность / Е. Родионова // Культурология. XX век : словарь. – СПб., 1997. – С. 153–154.
547. Розенов Э. Очерк истории оратории / Э. Розенов. – М. : Моск. симф. капелла, 1910. – 35 с.
548. Ройтерштейн М. Музыкальный язык / М. Ройтерштейн. – М. : Музыка, 1974. – 268 с.
549. Романюк І. А. «Картина світу» в системі категорії аналізу музики (на прикладах української музичної культури) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / Романюк Ірина Анатоліївна. – Харків, 2009. – 21 с.
550. Роменская (Зайцева) Л. Онтологическая концепция музыки (дискурс христианской антропологии музыки) / Л. Роменская (Зайцева) // Проблемы взаимосодії мистецтвознавства, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. : (на честь 55-річчя Л. В. Шаповалової) / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2010. – Вип. 29 : Когнітивне музикознавство. – С. 4–36.
551. Рощенко (Аверьянова) Е. Музыкальное произведение как сакральный универсум: соната-фантазия Ф. Листа «По прочтении Данте» в аспекте преломления законов логики мифа / Е. Рощенко (Аверьянова) // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського : зб. ст. – Київ, 2002. – Вип. 21 : Музичний твір як творчий процес. – С. 156–167.
552. Рубин В. Георгий Свиридов / В. Рубин // Муз. жизнь. – 1975. – № 23. – С. 6–7.
553. Руднев В. Прочь от реальности. Исследования по философии текста / В. Руднев. – М. : Аграф, 2000. – 432 с.
554. Руднев В. П. Словарь культуры XX века / В. П. Руднев. – М. : Аграф, 1997. – 384 с.

555. Руднева А. «Курские песни» / А. Руднева // Книга о Свиридове. Размышления. Высказывания. Статьи. Заметки / сост. А. Золотов. – М., 1983. – С. 148–151.
556. Руднева А. В. Русское народное музыкальное творчество : очерки по теории фольклора / А. В. Руднева. – М. : Совет. композитор, 1990. – 224 с.
557. Руднева А. Русское народное хоровое исполнительство / А. Руднева // О музыкальном исполнительстве. – М., 1954. – С. 186–225.
558. Русская музыка и XX век. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века : сб. ст./ ред.-сост. М. Арановский. – М. : Гос. ин-т искусствознания, 1997. – 874 с.
559. Русская философия : малый энцикл. слов. – М. : Наука, 1995. – 624 с.
560. Ручьевская Е. А. Мелодия сквозь призму жанра / Е. А. Ручьевская // Критика и музыкознание : сб. ст. и материалов / сост. О. Коловский. – Л., 1980. – Вып. 2. – С. 35–53.
561. Ручьевская Е. А. О методах претворения и выразительном значении речевой интонации (на примере вокальных произведений В. Гаврилина, С. Слонимского и Л. Пригожина) / Е. А. Ручьевская // Поэзия и музыка : сб. ст. и исслед. / сост. В. А. Фрумкин. – М., 1973. – С. 137–185.
562. Ручьевская Е. А. Об анализе содержания музыкального произведения / Е. А. Ручьевская // Критика и музыкознание : сб. ст. – Л., 1987. – Вып. 3. – С. 69–96.
563. Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы / Е. А. Ручьевская. – Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1977. – 160 с.
564. Ручьевская Е. Поэма «Отчалившая Русь» в контексте авторского стиля Свиридова / Е. Ручьевская, Н. Кузьмина // Музыкальный мир Георгия Свиридова : сб. ст. / сост. А. Белоненко. – М., 1990. – С. 92–123.
565. Ручьевская Е. А. Цикл как жанр и форма / Е. А. Ручьевская, Н. И. Кузьмина // Форма и стиль : сб. науч. тр. – Л., 1990. – Ч. 2. – С. 129–174.
566. Рыбинцева Г. В. Искусство и «картина мира» средневековой эпохи / Г. В. Рыбинцева // Музыкальная культура христианского мира : материалы междунар. науч. конф. – Ростов н/Д, 2001. – С. 51–62.
567. Саввина Л. Звукоорганизация музыки XX века: семиотические проблемы исследования / Л. Саввина // Муз. академия. – 2008. – № 2. – С. 114–121.
568. Савенко С. Заметки о поэтике современной музыки / С. Савенко // Современное искусство музыкальной композиции : сборник / ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1985. – Вып. 79. – С. 5–16.
569. Савенко С. К вопросу о единстве стиля Стравинского / С. Савенко // И. Стравинский : ст. и исслед. – М., 1973. – С. 276–301.
570. Савенко С. Позднее творчество И. Ф. Стравинского. К проблеме единства стиля / С. Савенко // Из истории русской и советской музыки : сб. ст. – М., 1996. – Вып. 2. – С. 243–257.
571. Савин Е. Православие и творчество / Е. Савин // Свиридовские чтения : Духовно-нравственные основы русской музыкальной культуры : материалы межрегион. студен. конф. – Курск, 2004. – С. 21–24.
572. Савицька Н. Феномен пізнього композиторського стилю. Методологічний ескіз проблеми / Н. Савицька // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2005. – Вип. 34. – С. 127–136.
573. Самоедова Л. Православие как основа всей русской культуры / Е. Самоедова // Свиридовские чтения : Духовно-нравственные основы русской музыкальной культуры : материалы межрегион. студен. конф. – Курск, 2004. – С. 14–19.
574. Самойленко А. Культурологическая концепция диалога М. Бахтина и методологические проблемы музыкознания / А. Самойленко // Культурологічна трансформація мистецької освіти та актуальні питання творчої діяльності музиканта в сучасній Україні : зб. наук. пр. – Київ, 1998. – С. 21–38.
575. Самойленко О. Методологічні інтенції категорії «духовність» і методичне

- самовизначення сучасного музикознавства / О. Самойленко // Наук. вісн. : зб. наук. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2010. – Вип. 85. – С. 7–21.
576. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога : монография / А. Самойленко. – Одесса : Астропринт, 2002. – 244 с.
577. Самойленко А. Музыкознание в контексте культурологии / А. Самойленко // Культурологические проблемы музыкальной украинистики : сб. науч. тр. – Одесса, 1997. – Вип. 3 : Вопросы музыкальной семантики. – С. 3–7.
578. Самсонидзе Л. О взаимоотношении художественного слова и музыкально-интонационного мышления /Л. Самсонидзе // Музыкальное мышление: проблемы анализа и моделирования : сб. ст. / Киев. гос. консерватория. – Киев, 1988. – С. 48–53.
579. Свиридов Г. В. Музыка как судьба / Г. В. Свиридов ; [сост. А. С. Белоненко]. – М. : Молодая гвардия, 2002. – 798 с.
580. Свиридовские чтения : Г. В. Свиридов и судьбы русской культуры (к 10-летию со дня смерти композитора) : материалы IV Всерос. студен. конф. / редкол.: Л. И. Чунихина, М. Ю. Артемов, Р. Ю. Григорьян, Е. Н. Яковлева. – Курск : Изд-во ФГУ «Курский ЦНТИ», 2008. – 260 с.
581. Свиридовские чтения : Г. В. Свиридов. Композитор. Мыслитель. Христианин : материалы II Всерос. науч.-практ. конф. – Курск : Изд-во ФГУ «Курский ЦНТИ», 2006. – 136 с.
582. Свиридовские чтения : Духовно-нравственные основы русской музыкальной культуры : материалы межрегион. студен. конф. / под ред. М. Ю. Артемова (отв. ред.), Л. И. Чунихиной, Р. В. Белецкой). – Курск : Изд-во Ин-та повышения квалификации и переподгот. работников образования, 2004. - 137 с.
583. Сергеева А. Размышления Г. В. Свиридова о судьбах русских художников и русской культуры XX века / А. Сергеева // Свиридовские чтения : Г. В. Свиридов. Композитор. Мыслитель. Христианин : материалы II Всерос. науч.-практ. конф. – Курск, 2006. – С. 59–61.
584. Сергей Есенин. Проблемы творчества : сб. ст. / сост. П. Ф. Юшин. – М. : Современник, 1978. – 351 с.
585. Серебрякова Л. «Китеж»: откровение «Откровения» / Л. Серебрякова // Муз. академия. – 1994. – № 2. – С. 90–106.
586. Серегина Н. С. Музыкальная эстетика древней Руси (по памятникам философской мысли) / Н. С. Серегина // Вопросы теории и эстетики музыки : сб. ст. / ред.-сост. Л. Н. Раабен. –Л., 1974. – Вип. 13. – С. 58–78.
587. Серегина Н. С. О ладовом и композиционном строении знаменного распева / Н. С. Серегина // Вопросы теории и эстетики музыки : сб. ст. – Л., 1975. – Вип. 14. – С. 65–77.
588. Серегина Н. О некоторых принципах организации знаменного распева / Н. Серегина // Проблемы музыкальной науки : сб. ст. – М., 1979. – Вип. 4. – С. 164–186.
589. Серегина Н. С. О принципах формообразования в песнопениях знаменного распева / Н. С. Серегина // Проблемы истории и теории древнерусской музыки : сб. ст. – Л., 1979. – С. 173–180.
590. Серегина Н. С. Художественный стиль древнерусского певческого искусства XVI–XVII вв. : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Серегина Наталья Семеновна. – Л., 1975. – 26 с.
591. Сиднева Т. Б. Произведение искусства как нравственно-эстетическая целостность : автореф. дис. ... канд. филос. наук / Сиднева Т. Б. ; ЛГУ им. А. А. Жданова. – Л., 1987. – 22 с.
592. Сикирич Е. Язык символов – язык вечности / Е. Сикирич // Мудрость любви : сб. ст. – М., 2009. – С. 163–180.
593. Сильвестров В. Музыка – это пение мира о самом себе / В. Сильвестров. – Киев, 2004. – 265 с.

594. Симонишвили Е. Н. Феномен духовности в русской философии / Е. Н. Симонишвили // Вестн. МГТУ. – 2008. – Т. 11, № 1. – С. 132–137.
595. Синельникова О. «Запечатленный ангел» Н. Лескова и Р. Щедрина: в поисках духовной истины / О. Синельникова // Муз. академия. – 2007. – № 1. – С. 102–109.
596. Скафтымова Л. А. Вокально-симфоническое творчество С. В. Рахманинова и русская кантата начала XX века / Л. А. Скафтымова. – СПб. : Изд-во Политехн. ун-та, 2009. – 256 с.
597. Скобелева О. В. Мировоззренческие истоки русской хоровой культуры : дис. ... канд. культурол. наук : 24.00.01 / Скобелева Ольга Владимировна. – М., 2003.
598. Скребков С. С. Анализ музыкальных произведений / С. С. Скребков. – М. : Музыка, 1958. – 328 с.
599. Скребков С. С. Интонация и лад / С. С. Скребков // Совет. музыка. – 1967. – № 1.
600. Скребков С. Русская хоровая музыка XVII – начала XVIII века : очерки / С. Скребков. – М. : Музыка, 1969. – 120 с.
601. Скребков С. С. Формы вокальной музыки / С. С. Скребков // Анализ музыкальных произведений / С. С. Скребков. – М., 1958. – С. 267–317.
602. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей / С. Скребков. – М. : Музыка, 1973. – 448 с.
603. Скребкова-Филатова М. Драматургическая роль фактуры в музыке / М. Скребкова-Филатова // Проблемы музыкальной науки : сб. ст. – М., 1975. – Вып. 3. – С. 164–197.
604. Скребкова-Филатова М. Об организующей роли фактуры в современной музыке / М. Скребкова-Филатова // Современное искусство музыкальной композиции : сб. ст. – М., 1985. – Вып. 79. – С. 67–81.
605. Скребкова-Филатова М. Об особенностях развития фактуры в камерных хорах П. Хиндемита / М. Скребкова-Филатова // Пауль Хиндемит. – М., 1979. – С. 179–209.
606. Скребкова-Филатова М. С. Фактура в музыке : Художественные возможности. Структура. Функции / М. С. Скребкова-Филатова. – М. : Музыка. – 1985. – 285 с.
607. Скурко Е. О роли вариантно-вариационного метода развития в творчестве С. Рахманинова : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Скурко Е. ; ВНИИ истории искусствознания. – М., 1978. – 24 с.
608. Словарь-справочник по педагогике / авт.-сост. В. А. Мижериков ; под общ. ред. П. И. Пидкасистого. – М. : Сфера, 2004. – 448 с.
609. Сниткова И. Картина мира, запечатленная в музыкальной структуре (о концептуально-структурных парадигмах современной музыки) / И. Сниткова // Музыка в контексте духовной культуры : сб. ст. / ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1992. – Вып. 120. – С. 8–31.
610. Сниткова И. И. О новых принципах фактурной организации в современной музыке : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Сниткова И. И. ; Гос. консерватория Литов. ССР. – Вильнюс, 1986. – 22 с.
611. Сниткова И. Специфика полифонической структуры сверхмногоголосия / И. Сниткова // Современное искусство музыкальной композиции : сб. ст. / ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1985. – Вып. 79. – С. 49–66.
612. Современный философский словарь / под общ. ред. В. Е. Кемерова. – М. : Акад. Проект, 2004.
613. Сокол А. Интонационно-художественный образ мира / А. Сокол // Культурологические проблемы музыкальной украинистики : сб. науч. ст. – Одесса, 1997. – Вып. 3 : Вопросы музыкальной семантики. – С. 8–16.
614. Сокол А. Образно-смысловое обоснование музыкальных стилей в работах

- Б. Яворского / А. Сокол // Трансформация музыкальной культуры и современность. – Одесса, 1998. – Ч. 1. – С. 57–63.
615. Сокол А. Теория музыкальной артикуляции / А. Сокол. – Одесса : ОКФА, 1996. – 206 с.
616. Соколов А. С. Введение в музыкальную композицию XX века : учеб. пособие по курсу «Анализ музыкальных произведений» для студентов высш. учеб. заведений / А. С. Соколов. – М. : ВЛАДОС, 2004. – 231 с.
617. Соколов А. Громкостная динамика как предмет анализа / А. Соколов // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах ВУЗа : [сб. ст.] / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. – М., 1994. – Вып. 132. – С. 107–137.
618. Соколов А. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества : исследование / А. Соколов. – М. : Музыка, 1992. – 228 с.
619. Соколов А. Н. Теория стиля / А. Н. Соколов. – М. : Искусство, 1968. – 223 с.
620. Соколов О. К проблеме типологии музыкальных жанров / О. Соколов // Проблемы музыки XX века : сб. ст. – Горький, 1977. – С. 12–58.
621. Соколов О. К проблеме типологии музыкальных форм / О. Соколов // Проблемы музыкальной науки : сб. ст. – М., 1989. – С. 152–180.
622. Сокурова О. «Согласные и стройные хоры» : (размышления о «Пушкинском венке» Георгия Свиридова) / О. Сокурова, А. Белоненко // Музыкальный мир Георгия Свиридова : сб. ст. / сост. А. Белоненко. – М., 1990. – С. 56–77.
623. Соловьёв В. Духовные основы жизни / В. Соловьёв. – Брюссель : Жизнь с Богом, 1982. – 143 с.
624. Соловьёв В. Идея сверхчеловека / В. Соловьёв // Сочинения : в 2 т. / общ. ред и сост.: А. В. Гулыга, А. Ф. Лосев. – М., 1990. – Т. 2. – С. 626–634.
625. Соловьёв В. Общий смысл искусства / В. Соловьёв // Сочинения : в 2 т. / общ. ред и сост.: А. В. Гулыга, А. Ф. Лосев. – 2-е изд. – М., 1990. – Т. 2. – С. 390–404.
626. Соловьёв В. Чтения о богочеловечестве; Статьи; Стихотворения и поэма / В. Соловьёв ; сост. и примеч. А. Б. Муратов. – СПб. : Худож. лит., 1994. – 528 с.
627. Соловьёва П. Мусоргский и XX век: о церковно-певческих истоках гармонии русской музыки : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Соловьёва Полина Александровна. – М., 2008. – 223 с.
628. Соловьёва П. О церковно-певческих истоках гармонического стиля Свиридова / П. Соловьёва // Муз. академия. – 2008. – № 4. – С. 55–62.
629. Сохор А. Большой художник современности / А. Сохор // Совет. музыка. – 1975. – № 12. – С. 22–26.
630. Сохор А. В союзе с поэтическим словом / А. Сохор // Совет. музыка. – 1973. – № 8. – С. 2–10.
631. Сохор А. Георгий Свиридов / А. Сохор. – Изд. 2-е, доп. – М. : Совет. композитор, 1972. – 328 с.
632. Сохор А. Друзья-соперники / А. Сохор // Поэзия и музыка : сб. ст. и исслед. / сост. В. А. Фрумкин. – М., 1973. – С. 5–17.
633. Сохор А. Есенин в музыке / А. Сохор // Муз. жизнь. – 1974. – № 22. – С. 8–9.
634. Сохор А. Интонация / А. Сохор // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М., 1974. – Т. 2. – С. 550–558.
635. Сохор А. Н. Музыкальная драматургия вокально-симфонических произведений Свиридова / А. Н. Сохор // Музыкальный современник : сб. ст. – М., 1979. – Вып. 3. – С. 146–171.
636. Сохор А. Национальное и современное в советской музыке / А. Сохор // Музыкальный современник : сб. ст. – М., 1973. – Вып. 1. – С. 13–31.
637. Сохор А. Н. Некоторые идейно-эстетические проблемы советской музыки 70-х годов / А. Н. Сохор // Вопросы теории и эстетики музыки : сб. ст. – Л., 1977. – Вып. 15. – С. 3–15.

638. Сохор А. О взаимодействии вокальных жанров в творчестве советских композиторов / А. Сохор // Вопросы теории и эстетики музыки : сб. ст. – Л., 1962. – Вып. 1. – С. 186–205.
639. Сохор А. Свиридов и русская культура / А. Сохор // Георгий Свиридов : сб. ст. / сост., общ. ред. Д. Фришман. – М., 1971. – С. 5–29.
640. Сохор А. Н. Социология и музыкальная культура : монография / А. Н. Сохор. – М. : Совет. композитор, 1975. – 202 с.
641. Сохор А. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы / А. Сохор // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров : сб. ст. – М., 1971. – С. 292–309.
642. Сохор А. Традиции и новаторство в творчестве Свиридова / А. Сохор // Вопросы теории и эстетики музыки : сб. ст. – Л., 1971. – Вып. 10. – С. 60–100.
643. Сохор А. Трактовка вокально-симфонических жанров в советской музыке 20–50-х годов / А. Сохор // Вопросы теории и эстетики музыки : сб. ст. – Л., 1963. – Вып. 2. – С. 25–55.
644. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке / А. Сохор // Вопросы социологии и эстетики музыки : сб. ст. – Вып. 2. – Л., 1981. – С. 144–158.
645. Сохор А. Песни о России (Блок в творчестве Г. Свиридова) / А. Сохор, М. Элик // Блок и музыка : сб. ст. / сост. М. Элик. – Л. ; М., 1972. – С. 178–213.
646. Социология : энциклопедия / сост.: А. А. Грицанов [и др.]. – Минск : Кн. Дом, 2003. – 1312 с.
647. Степанов Г. О границах лингвистического и литературоведческого анализа художественного текста / Г. Стогний // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения : [сб. ст.]. – М., 1982. – С. 19–31.
648. Стогний И. С. Аспекты анализа музыкального произведения и границы его интерпретации / И. С. Стогний // Процессы музыкального творчества : сб. тр. / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. – М., 2007. – Вып. 9. – С. 225–242.
649. Столович Л. Н. Красота. Добро. Истина : очерк истории эстет. аксиологии / Л. Н. Столович. – М. : Республика, 1994. – 464 с.
650. Стоянов П. Взаимодействие музыкальных форм : пер. с болг. / П. Стоянов. – М. : Музыка, 1985. – 270 с.
651. Суханцева В. Музыка как мир человека. От идеи Вселенной к философии музыки / В. Суханцева. – Киев : Факт, 2000. – 176 с.
652. Схиархимандрит Иоанн (Маслов). Лекции по литургике / схиархим. Иоанн (Маслов). – М. : Самшит-издат, 2002. – 318 с.
653. Тактакишвили О. О жанрах, формах и творческих поисках / О. Тактакишвили // Совет. музыка. – 1965. – № 8. – С. 65–67.
654. Тактакишвили О. Певец русского поэтического слова / О. Тактакишвили // Совет. музыка. – 1975. – № 12. – С. 27–31.
655. Тактакишвили О. Слово и музыка / О. Тактакишвили // Совет. музыка. – 1962. – № 2. – С. 11–14.
656. Тараева Г. Христианская символика в музыкальном языке / Г. Тараева // Музыкальное искусство и религия : материалы конф. / отв. ред. В. Медушевский. – М., 1994. – С. 129–148.
657. Тараканов М. Е. Традиции и новаторство в современной советской музыке / М. Е. Тараканов // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке : [сб. ст.] / ред.-сост. А. М. Гольцман. – М., 1982. – С. 30–51.
658. Тарасты Э. Музыка как знак и как процесс / Э. Тарасты // Nomomusicus : альманах муз. психологии / Моск. гос. консерватория. – М., 1999. – С. 61–78.
659. Тайлор Э. Б. Первобытная культура : пер. с англ. / Э. Б. Тайлор. – М. : Политиздат, 1989. – 573 с.
660. Тевосян А. Т. Хоровое искусство России 70-х годов (1967–1980) / А. Т. Тевосян. – М. : Знание, 1982. – 40 с.



661. Текст музичного твору: практика і теорія : зб. ст. / упоряд. В. Г. Москаленко. – Київ : КДВМУ ім. Р. М. Глієра, 2001. – 282 с. – (Київське музикознавство ; вип. 7).
662. Теории, школы, концепции, критические анализы. Художественный образ и структура : [сб. ст.] / АН СССР, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М. : Наука, 1975. – 231 с.
663. Тер-Оганезова И. А. Исаакян и поэма Г. Свиридова «Страна отцов» / И. Тер-Оганезова // Проблемы музыкальной науки : сб. ст. – М., 1973. – Вып. 2. – С. 150–176.
664. Терещенко А. К. Українська радянська кантата і ораторія / А. К. Терещенко. – Київ : Наук. думка, 1975. – 176 с.
665. Тиц М. О тематической и композиционной структуре музыкальных произведений / М. Тиц. – Киев : Муз. Украина, 1972. – 281 с.
666. Тодоров Ц. Теории символа / Цветан Тодоров. – М. : Дом интеллектуал. кн., 1998. – 408 с.
667. Традиционные жанры русской духовной музыки и современность / ред. Ю. Паисов. – М. : Композитор, 1999. – 264 с.
668. Трёмбовельский Е. Стиль Мусоргского: лад, гармония, склад : [монография] / Евгений Трёмбовельский. – М. : Композитор, 1999. – 392 с.
669. Тресиддер Дж. Словарь символов / Тресиддер Дж. ; [пер. с англ. С. Палько]. – М. : ФАИР-ПРЕСС, 2001. – 448 с.
670. Трубачев С. Музыка и символ в творческом преломлении П. А. Флоренского / С. Трубачев // Муз. академия. – 1999. – № 3. – С. 83–88.
671. Трубачёв С. Музыкальный мир П. Флоренского / С. Трубачёв // Совет. музыка. – 1988. – № 8. – С. 7–9.
672. Трубин Н. Духовная музыка / Н. Трубин. – Смоленск : Смядынь, 2004. – 229 с.
673. Тукова И. Роль жанрового обозначения в понимании музыкального произведения / И. Тукова // Наук. вісн. : зб. наук. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – Вип. 28 : Семантичні аспекти слова в музичному творі. – Київ, 2003. – С. 74–81.
674. Тукова И. О роли смысловых полей в понимании музыкального произведения / И. Тукова // Наук. вісн. : зб. наук. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2006. – Вип. 60. – С. 54–59.
675. Тупицин О. Чайковский. Бетховен. Вагнер : христианское истолкование музыкальных произведений / О. Тупицын. – М. : Лествица, 2000. – 221 с.
676. Тышко С. Образ Фаворского света и процессы стилевого образования в операх М. Мусоргского / С. Тышко // Музыкальная культура христианского мира : материалы междунар. науч. конф. / Ростов. гос. консерватория им. С. Рахманинова. – Ростов н/Д, 2001. – С. 422–435.
677. Тюлин Ю. Н. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации. В 2 кн. / Ю. Н. Тюлин. – М. : Музыка, 1977. – 382 с.
678. Тютчев Ф. И. «О вещая душа моя!..»: стихотворения, переводы, размышления о поэте / Ф. И. Тютчев ; [вступ. ст., сост., рассказы о Тютчеве Л. А. Озерова]. – М. : Школа-пресс, 1995. – 494 с.
679. Уайт Л. Наука о культуре / Л. Уайт // Антология исследований культуры. – СПб., 1997. – Т. 1 : Интерпретация культуры. – С. 141–156.
680. Уваров М. Архитектоника исповедального слова / М. Уваров. – СПб. : Алетейя, 1998. – 246 с.
681. Усманова А. Умберто Эко: парадоксы интерпретации / А. Усманова. – Минск : Пропилей, 2000. – 200 с.
682. Успенский Б. Семиотика искусства / Б. Успенский. – М. : Шк. «Языки рус. культуры», 1995. – 360 с.
683. Успенский Н. Д. Древнерусское певческое искусство / Н. Д. Успенский. – М. : Совет. композитор, 1971. – 610 с.

684. Урванцева О. Проявление авторского начала в канонических жанрах русской духовной музыки рубежа XIX–XX веков (на примере творчества С. В. Рахманинова) : дис. ... канд. искусствоведения / Урванцева Ольга Александровна. – Екатеринбург, 1997. – 219 с.
685. Федулова Е. А. Претворение литургических традиций в духовной музыке Георгия Свиридова : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Федулова Елена Анатольевна ; [Урал. гос. консерватория (акад.) им. М. П. Мусоргского]. – Магнитогорск, 2010. – 25 с.
686. Филатова М. С. Фактура в музыке : Художественные возможности, структура, функции : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 / Филатова Марина Сергеевна ; Моск. гос. консерватория. – М., 1986. – 48 с.
687. Философский энциклопедический словарь / [ред.-сост.: Е. Ф. Губский, Г. В. Кораблёва, В. А. Лутченко]. – М. : ИНФРА-М, 1997. – 576 с.
688. Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях / П. А. Флоренский // Собр. соч. / священник Павел Флоренский. – М., 2000. – Т. 1 : Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. – С. 79–421.
689. Флоренский П. Из богословского наследия / Павел Флоренский // Богословские труды. – М., 1977. – Т. 17. – С. 85–248.
690. Флоренский П. Иконостас / Павел Флоренский. – СПб. : Азбука-классика, 2010. – 224 с.
691. Флоренский П. Имена / Павел Флоренский. – М. : Эксмо, 2007. – 400 с.
692. Флоренский П. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии / П. А. Флоренский, священник ; сост. игумена Андроника (А. С. Трубачева). – М. : Мысль, 2000. – 446 с.
693. Флоренский П. Статьи по искусству / П. Флоренский. – Париж : Рус. кн., 1960. – 346 с.
694. Флоренский П. Столп и утверждение Истины. Опыт православной теодиции / П. Флоренский. – М. : АСТ, 2003. – 640 с.
695. Флоренский П. У водоразделов мысли. В 2 т. Т. 2 / П. Флоренский. – М. : Правда, 1990. – 448 с.
696. Флоренский П. А. Христианство и культура / П. А. Флоренский. – М. : Фолио, 2001. – 664 с.
697. Франк С. Л. Духовные основы общества : [сборник] / С. Л. Франк. – М. : Республика, 1992. – 510 с. – (Мыслители XX века).
698. Франк С. Л. Русское мировоззрение : [сборник] / С. Л. Франк. – М. : Наука : С.-Петерб. изд. фирма, 1996. – 736 с. – (Слово о сущем).
699. Франкл В. Человек в поисках смысла : пер. с англ. и нем. / В. Франкл ; вступ. ст. А. Леонтьева. – М. : Прогресс, 1990. – 367 с.
700. Франтова Т. В. Неклассические полифонические формы в музыке советских композиторов 60–70-х годов / Т. В. Франтова // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах ВУЗа : [сб. ст.] / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. – М., 1994. – Вып. 132. – С. 216–232.
701. Франтова Т. В. О новых функциях полифонической фактуры в советской музыке 60-х гг. / Т. В. Франтова // Проблемы музыкальной науки : [сб. ст.]. – М., 1983. – Вып. 5. – С. 68–80.
702. Франтова Т. В. Полифония в русской советской музыке 60–70-х годов : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Франтова Татьяна Владимировна ; Моск. гос. консерватория. – М., 1986. – 18 с.
703. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра / О. М. Фрейденберг ; подгот. текста, общ. ред. Н. В. Брагинской. – М. : Лабиринт, 1997. – 445 с. – (Философия риторики и риторика философии).

704. Фрид Э. Л. Прошедшее, настоящее и будущее в «Хованщине» Мусоргского / Э. Л. Фрид. – Л. : Музыка, 1974. – 335 с.
705. Харлап М. Г. Ритм и метр в музыке устной традиции / М. Г. Харлап. – М. : Музыка, 1986. – 104 с. – (Вопросы истории, теории, методики).
706. Хватова С. И. Православная певческая традиция на рубеже XX–XXI столетий : дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 / Хватова Светлана Ивановна ; Ростов. гос. консерватория им. С. В. Рахманинова. – Ростов н/Д., 2012. – 423 с.
707. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве / Дж. Холл ; [пер. с англ. А. Майкапара]. – М. : КРОН-ПРЕСС, 1999. – 656 с.
708. Холопов Ю. Н. Изменяемое и неизменное в эволюции музыкального мышления / Ю. Н. Холопов // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке : [сб. ст.]. – М., 1982. – С. 52–104.
709. Холопов Ю. Н. К проблеме музыкального анализа / Ю. Н. Холопов // Проблемы музыкальной науки : сб. ст. – М., 1985. – Вып. 6. – С. 130–151.
710. Холопов Ю. Метрическая структура периода и песенных форм / Ю. Холопов // Проблемы музыкального ритма : сб. ст. / сост. В. Н. Холопова. – М., 1978. – С. 105–163.
711. Холопов Ю. Н. Музыка XX века в вузовском курсе анализа музыкальных произведений / Ю. Н. Холопов // Современная музыка в теоретических курсах ВУЗа : [сб. ст.] / Гос. муз. пед. ин-т им. Гнесиных. – М., 1981. – Вып. 51. – С. 119–141.
712. Холопов Ю. Н. О формах постижения музыкального бытия / Ю. Н. Холопов // Вопр. философии. – 1993. – № 4. – С. 106–144.
713. Холопов Ю. Н. Принципы классификации музыкальных форм / Ю. Н. Холопов // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров : сб. ст. – М., 1971. – С. 65–94.
714. Холопов Ю. Проблема основного аккорда в теоретической концепции Хиндемита / Ю. Холопов // Музыка и современность : сб. ст. – М., 1962. – [Вып. 1]. – С. 303–338.
715. Холопова В. Н. Икон. Индекс. Символ / В. Н. Холопова // Муз. академия. – 1997. – № 4. – С. 159–162.
716. Холопова В. Н. К проблеме музыкальных форм 60–70-х годов XX века / В. Н. Холопова // Современное искусство музыкальной композиции : сб. тр. / Гос. муз. пед. ин-т им. Гнесиных. – М., 1985. – Вып. 79. – С. 17–31.
717. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства. Ч. 2. Содержание музыкального произведения : учеб. пособие для музыковедов консерваторий / В. Н. Холопова. – М. : МГК, 1990. – 122 с.
718. Холопова В. Н. Музыкальный ритм : очерк / В. Н. Холопова. – М. : Музыка, 1980. – 71 с.
719. Холопова В. Н. Музыкальный тематизм / В. Н. Холопова. – М. : Музыка, 1983. – 88 с.
720. Холопова В. Н. О линейно-мелодическом мышлении композиторов XX века (Стравинский, Прокофьев, Шостакович, Барток, Хиндемит) / В. Н. Холопова // Критика и музыкознание : сб. ст. – Л., 1980. – Вып. 2. – С. 23–35.
721. Холопова В. О природе неквадратности / В. Холопова // О музыке : проблемы анализа : [сб. ст.]. – М., 1974. – С. 73–106.
722. Холопова В. Русская музыкальная ритмика / В. Холопова. – М. : Совет. композитор, 1983. – 281 с.
723. Холопова В. Специальное и неспециальное музыкальное содержание / В. Холопова. – М. : Прест, 2002. – 31 с.
724. Холопова В. Н. Типы новаторства в музыкальном языке русских советских композиторов среднего поколения / В. Н. Холопова // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке : [сб. ст.]. – М., 1982. – С. 158–205.
725. Холопова В. Н. Фактура : очерк / В. Н. Холопова. – М. : Музыка, 1979. – 87 с.

726. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений : учеб. пособие / В. Н. Холопова. – СПб. : Лань, 1999. – 496 с.
727. Хоружий С. К феноменологии аскезы / С. Хоружий. – М. : Изд-во гуманитар. лит., 1998. – 352 с.
728. Хохловкина А. Советская оратория и кантата / А. Хохловкина. – М. : Музгиз, 1955. – 148 с.
729. Христианские образы в искусстве. № 171. Вып. 2 : сб. тр. / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. – М. : Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2008. – 202 с.
730. Цендровский В. Два хора Свиридова на слова Есенина / В. Цендровский // О музыке : проблемы анализа : [сб. ст.]. – М., 1974. – С. 313–322.
731. Цендровский В. Куплетность и формообразование / В. Цендровский // Совет. музыка. – 1966. – № 11. – С. 22–24.
732. Цендровский В. О гармонии Свиридова / В. Цендровский // Музыка и современность : сб. ст. – М., 1967. – Вып. 5. – С. 118–159.
733. Цендровский В. Обновляя традиции классики / В. Цендровский // Совет. музыка. – 1966. – № 10. – С. 36–40.
734. Цендровский В. Принцип концентрации в музыкальном языке Свиридова / В. Цендровский // Георгий Свиридов : сб. ст. / сост., общ. ред. Д. Фришман. – М., 1971. – С. 125–175.
735. Ценова В. К теории современной музыкальной композиции (на материале советской музыки) / В. Ценова // Совет. музыка. – 1991. – № 9. – С. 81–86.
736. Ценова В. Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной : моногр. исслед. / В. Ценова. – М. : Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2000. – 200 с.
737. Церковь и искусство : материалы IX Всерос. науч.-образоват. Знаменских чтений «Традиционные ценности в условиях глобализации» / гл. ред. М. Л. Космовская. – Курск : Изд-во Курского гос. ун-та, 2013. – 267 с.
738. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений: вариационная форма : учеб. для музыковед. отд-ний муз. вузов / В. А. Цуккерман. – 2-е изд. – М. : Музыка, 1987. – 235 с.
739. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений: общие принципы развития и формообразования в музыке. Простые формы / В. А. Цуккерман. – М. : Музыка, 1980. – 296 с.
740. Цуккерман В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм / В. А. Цуккерман. – М. : Музыка, 1964. – 159 с.
741. Цуранова О. Некоторые аспекты современного духовно-музыкального творчества в украинско-российском пространстве / О. Цуранова // Современные аспекты культурного диалога: Россия – Украина : сб. материалов II Междунар. науч.-практ. конф. (25 сент. 2011 г.). – Краснодар, 2012. – С. 87–94.
742. Цытович В. Некоторые аспекты тембровой драматургии / В. Цытович // Современные вопросы музыкознания : сб. ст. / [Ленингр. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова]. – М., 1976. – С. 207–237.
743. Чекан Ю. І. Інтонаційний образ світу : монографія / Ю. І. Чекан. – Київ : Логос, 2009. – 227 с.
744. Чередниченко Т. В. Музыкальный запас. 70-е : Проблемы. Портреты. Случаи / Т. В. Чередниченко. – М. : Новое лит. обозрение, 2002. – 577 с.
745. Черкашина М. Поэтика музыкальных жанров и социально-исторический процесс / М. Черкашина // Музыкальное мышление: проблемы анализа и моделирования : [сб. ст.] / Киев. гос. консерватория. – Киев, 1988. – С. 17–24.
746. Черная Г. Песне сценическое прочтение / Г. Черная // Совет. музыка. – 1985. – № 7. – С. 43–47.
747. Чигарёва Е. О семантической целостности творчества Моцарта (к проблеме творческого процесса) / Е. Чигарёва // Процессы музыкального творчества : сб. тр. / Рос.

акад. музики ім. Гнесиных. – М., 1994. – Вып. 130. – С. 9–24.

748. Чигарёва Е. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени / Е. Чигарёва. – М. : Едиториал УРСС, 2000. – 210 с.

749. Чижик И. Музыкальное произведение как предмет научного анализа / И. Чижик // Наук. вісн. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2008. – Вип. 72. – С. 39–43.

750. Чистяков Г. «Господу помолимся» : размышления о церковной поэзии и молитве / Г. Чистяков. – М. : Рудомино, 2001. – 176 с.

751. Шаповалова Л. Духовная реальность музыкального произведения и методы её познания / Л. Шаповалова // Проблемы взаємодії мистецтвознавства, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2014. – Вип. 40 : Когнітивне музикознавство. – С. 11–32.

752. Шаповалова Л. Как возможно когнитивное музыкознание? / Л. Шаповалова // Проблемы взаємодії мистецтвознавства, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. : (на честь 55-річчя Л. В. Шаповалової) / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2010. – Вип. 29 : Когнітивне музикознавство. – С. 549–566.

753. Шаповалова Л. Литургия как «архетип» творчества *homocredens* / Л. Шаповалова // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2010. – Вип. 28. – С. 91–110.

754. Шаповалова Л. В. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Шаповалова Людмила Владимировна ; Киев. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – Киев, 1987. – 23 с.

755. Шаповалова Л. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве / Л. Шаповалова. – Харьков : Скорпион, 2007. – 292 с.

756. Шаповалова Л. Теория жанра в музыкознании: ставшая и становящаяся / Л. Шаповалова // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2009. – Вип. 25. – С. 225–230.

757. Шаповалова Л. Целокупное бытие музыки: о задачах и перспективах интерпретологии / Л. Шаповалова // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Вип. 16. – Харків, 2005. – С. 196–204.

758. Швейцер А. И. С. Бах / А. Швейцер ; пер. с нем. Я. Друскина. – М. : Музыка. – 1964. – 725 с.

759. Шейнина Е. Энциклопедия символов / Е. Шейнина. – М. : АСТ ; Харьков : Торсинг, 2007. – 591 с.

760. Шип С. В. Музыкальная речь и язык музыки (теоретическое исследование) / С. В. Шип. – Одесса : Изд-во Одес. гос. консерватории им. А. В. Неждановой, 2001. – 296 с.

761. Шеллинг Ф. В. Философия искусства / Фридрих Вильгельм Шеллинг ; [пер. П. С. Попова, М. Ф. Овсянникова]. – М. : Мысль, 1966. – 496 с.

762. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. В 2 т. Т. 1 : / Фридрих Шлегель ; сост. пер. с нем. Ю. Н. Попова. – М. : Искусство, 1983. – 479 с. – (История эстетики в памятниках и документах).

763. Шлифштейн С. Ещё о есенинской поэме / С. Шлифштейн // Совет. музыка. – 1972. – № 11. – С. 23–29.

764. Шуранов В. Об онтологических основах музыкальной поэтики / В. Шуранов // Вопросы поэтики и семантики музыкального произведения : сб. тр. / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. – М., 1998. – Вып. 144. – С. 7–25.

765. Эко У. Открытое произведение : форма и неопределённость в соврем. поэтике / Умберто Эко ; [пер. с итал. А. Шурбелёва]. – СПб. : Акад. проект, 2004. – 384 с.
766. Эко У. Отсутствующая структура : Введение в семиологию / Умберто Эко ; [пер. А. Г. Погоняйло, В. Г. Розник]. – СПб. : Петрополис, 1998. – 432 с.
767. Элик М. Новая кантата Свиридова / М. Элик // Совет. музыка. – 1972. – № 11. – С. 37–41.
768. Элик М. «Поэма памяти Сергея Есенина» Георгия Свиридова / М. Элик. – М. : Совет. композитор, 1971. – 59 с. – (Университетам культуры).
769. Элик М. Свиридов и поэзия / М. Элик // Георгий Свиридов : сб. ст. / сост., общ. ред. Д. Фришман. – М. : Музыка, 1971. – С. 58–124.
770. Элик М. Что волнует сегодня / М. Элик // Совет. музыка. – 1963. – № 1. – С. 17–21.
771. Этнографическое изучение знаковых средств культуры : [сб. ст.] / АН СССР, Ин-т этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая. – Л. : Наука, Ленингр. отд-ние, 1989. – 287 с.
772. Юнг К. Г. Дух и жизнь : [сборник] / Карл Густав Юнг ; пер. с нем. Л. О. Аколяна. – М. : Практика, 1996. – 560 с.
773. Якобсон Р. К вопросу о зрительных и слуховых знаках / Р. Якобсон // Семиотика и искусствометрия : сб. пер. / сост.: Ю. М. Лотман, В. М. Петров. – М., 1972. – С. 82–87.
774. Яусс Х. К проблеме диалогического понимания / Х. Яусс ; пер. с нем. Е. Богатырёвой // Вопр. философии. – 1994. – № 12. – С. 97–106.
775. Aleksandrova O. A Word as a Meaning Dominating / O. Aleksandrova // G. Sviridov's Works : Music Science Today : the permanent and the changeable : Theses of 7<sup>th</sup> International Scientific Conference. – Daugavpils : Daugavpils University Academic Press «Saule», 2012. – P. 38–39.
776. Aleksandrova O. Sound Representation in System of Musical Symbols / O. Aleksandrova // Music Science Today : the permanent and the changeable : Abstracts of the 8<sup>th</sup> International Scientific Conference. – Daugavpils : Daugavpils University Academic Press «Saule», 2013. – P. 24–26.
777. Aleksandrova O. The Spiritual Symbolism in G. Sviridov's vocal and Choral Creativity / O. Aleksandrova // Music Science Today : the permanent and the changeable : Abstracts of the 10<sup>th</sup> International Scientific Conference. – Daugavpils : Daugavpils University Academic Press «Saule», 2015. – P. 14–15.
778. Agawu V. K. Playing with signs: a semiotic interpretation of classic music / V. K. Agawu. – Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1991. – 168 p.
779. Beiträge zur musikalischen Hermeneutik / hrsg. von C. Dahlhaus. – Regensburg : G. Bosse, 1975. – 292 s.
780. Bréal M. Essai de sémantique / Bréal M. – Paris : Librairie Hachette et C<sup>ie</sup>, 1897. – 352 p.
781. Daniéluo A. Sémantique musicale: Essai de psychophysiologie auditive / Daniéluo A. ; prféace de F. Winckel. – Paris : Hermann, 1967. – 118 p.
782. Eggebrecht H. H. Musik verstehen. Aufl. 2 / H. H. Eggebrecht. – München : F. Noetzel, 1999. – 228 s.
783. Hofmann M.-R. Histoire de la musique russe des origines à nos jours / Hofmann M.-R. – Paris, 1968. – P. 259.
784. Huber A. G. Ethos und Myphos der Rhythmen : Beiträge zu einer Renaissance der Werke von Johann Sebastian Bach und Ludwig van Beethoven / A. G. Huber. – Strasbourg ; Zürich : Heitz, 1947. – XX pl., xx, 127 s.
785. Jiranek J. Asafjevova teorie intonace, její geneze a význam / J. Jiranek. – Praha : Academia, 1967. – 303 s.
786. Karbušický V. Grundriss der musikalischen Semantik / V. Karbušický. – Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1986. – S. 316.

787. McClary S. *Feminine endings : Music, gender and sexuality* / S. McClary. – 2-nd ed. – Minnesota : University of Minnesota Press, 2002. – 220 p.
788. Koelsch S. *Music, language, and meaning: brain signatures of semantic processing* / Koelsch S. [et al.] // *Nature Neuroscience*. – 2004. – Vol. 7, № 3 (March). – P. 302–307.
789. Kühl O. *Musical Semantics : Cognitive Musicology and the Challenge of Musical Meaning* / O. Kühl. – Bern : Peter Lang, 2007. – 261 p. – (Sémiotique Européenne ; vol. 7).
790. Ratner L. *Classic music: expression, form, and style* / L. Ratner. – New York : Schirmer Books, 1980. – 475 p.

Наукове видання

**О.О. Александрова**

**ВОКАЛЬНО-ХОРОВА ТВОРЧІСТЬ Г.В.СВИРИДОВА:  
ЖАНРОВА ПОЕТИКА ТА ЇЇ ДУХОВНІ ОСНОВИ**

**Монографія**

Видавець ФОП Панов А.М.  
Свідоцтво серії ДК №4847 від 06.02.2015 р.  
тел. +38(057)714-06-74, +38(050)976-32-87  
<http://vdele.in.ua>

Підп. до друку 30.08.16. Формат 60x84 1/16. Спосіб друку – ризографія.  
Умов. друк. арк 17,2. Тираж 300 прим.  
Ціна договірна.

Віддруковано в типографії ФОП Андреев К.В.

61166, Харків, вул. Серпова, 4  
Свідоцтво про державну реєстрацію  
Серія В00 № 966085 від 30.05.2003 р.  
[extraprint@mail.ua](mailto:extraprint@mail.ua)  
тел. 063-993-62-73