

# КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ І ВИКОНАВСТВО

---

УДК 78.071.1(477)+78.01

БЕРЕГОВА О. М.

ORCID 0000-0003-4384-9365

## ТРАНСФОРМАЦІЯ СУЧАСНОГО МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ КРІЗЬ ПРИЗМУ ТВОРЧОСТІ СЕРГІЯ ЗАЖИТЬКА

Акцентується увага на перехідному характері нинішньої цивілізації, зміні парадигм виконання і сприйняття музики, поступовому визріванні нового типу мислення в сучасній музичній свідомості. Відзначаються такі явища, як домінування видовищного чинника над власне музичним у сучасному музичному мисленні, дедалі більша візуалізація музичного процесу. Розвиток цієї тенденції спровокував появу в українській музиці останніх десятиліть нових жанрових різновидів, яких не було раніше – хепененгів, перформансів, рольових ігор, музично-аціоністських дійств. Окремі аспекти трансформації сучасного музичного мислення виявлено на прикладі творчості українського композитора середньої генерації Сергія Зажитька. Стилль С. Зажитька сформувався під впливом ідеї синтезу мистецтв. Захоплення сучасним образотворчим мистецтвом, літературою, театром, кінематографом, власна літературна творчість сприяли виробленню певної синтетичної форми для самовираження у композиторській практиці. Творчість С. Зажитька «вписалася» у концепцію українського музичного постмодернізму. У статті розглянуто постмодерн як філософську течію і тип світогляду сучасного митця. Захоплення театром абсурду, естетикою творів Ф. Кафки, Е. Йонеско, С. Беккета, С. Мрожека виявилось суголосним світоглядом і творчим принципом С. Зажитька, який став родоначальником музичного абсурдизму в українській музиці. Процеси трансформації сучасного музичного мислення проілюстровані на прикладі оглядового аналізу таких творів С. Зажитька, як «Герстекер» для фортепіано та персонажа (1995), «Семюелу Беккету» для контрабаса і актора (1996), «Ще!..» для баритона, кларнета-піколо, альт-саксофона, валторни, джазової труби, тромбона та ударних (1996), «Збігнев Батюк» для співаючого актора, туби та балерини (1998), «Речитатив та арія тіні батька Миколи Нечипорюка з опери “Легенди Нанало-Ямайського округу” (2010).

**Ключові слова:** українська музика, візуалізація, постмодернізм, театр абсурду, музичний абсурдизм, сучасне музичне мислення.

Багато дослідників сучасної музичної творчості звертають увагу на перехідний характер нинішньої цивілізації, зміну парадигм виконання і сприйняття музики, поступове визрівання нового типу мислення в сучасній музичній свідомості. Видатна українська музикознавиця Ніна Герасимова-Персидська пише: «...можна говорити, що ми увійшли в нову добу, і в мистецтві відбувається процес зближення типів музи-

ки, що протистояли один одному в ХХ столітті. Можливо, попереду на нас чекає новий тип, у якому об'єднуються риси попередніх»<sup>1</sup>.

Аналогічну тенденцію спостерігаємо на рівні часо-просторових координат. Зокрема, досліджуючи категорії часу і простору в сучасній музиці, Н. Герасимова-Персидська закономірно приходиться до висновку про їхню злитність, неподільність, формування універсального поняття часопростору<sup>2</sup>.

Інші дослідники відзначають таке явище, як домінування видовищного чинника над власне музичним у сучасному музичному мисленні, дедалі більша візуалізація музичного процесу. До кардинальних змін, які сталися упродовж ХХ і нового ХХІ століття, відносять розвиток так званого інструментального театру. Цей термін виник у першій половині ХХ століття і спочатку використовувався для позначення композиторських пошуків у галузі нового розуміння тембру.

Інструментальний театр як специфічний жанр музичної творчості вперше був усвідомлений у середині 1960-х років. Вивченням цього феномену займалися такі вчені, як Р. Костеланец, Б. Гавронська, І. Ковач, В. Єрохін, Д. Житомирський, Т. Чердиченко, В. Холопова, С. Саркісян, А. Папеніна, В. Барський, М. Воїнова, М. Висоцька, А. Демченко, А. Кром, О. Кузіна, Ю. Пантелєєва, С. Савенко, Р. Фархадов та багато інших. Сьогодні під поняттям «інструментальний театр» розуміють «жанр, твори якого... поєднують музичні і театральні прийоми, несуть слухову та візуальну/вербальну інформацію, мають конкретні елементи театралізації, які спрямовані на виявлення композиторської ідеї»<sup>3</sup>.

Дослідники відзначають такі новаторські риси сучасної музичної творчості, як пошук нових способів гри на музичних інструментах, переосмислення композиторами ролі виконавців і слухачів у процесі музичної комунікації. Новації в розумінні композиторами сфери інструментальної музики полягають у додаванні елементів театралізації, а саме: у зміні традиційного концертного одягу та перевдяганнях на сцені, залученні різноманітного реквізиту, знятті умовної межі між сценою і залом, наділенні музикантів-виконавців невластивими їм функціями тощо. Окремою сферою новаторства у сучасній інструментальній музиці є розширення меж виконавської жестикуляції. Виконавський жест став смислоутворюючим, почав відображати нові музичні контексти.

Візуалізація в різноманітних її проявах стала однією з найпомітніших тенденцій в українському сучасному академічному інструментальному мистецтві. Розвиток цієї тенденції спровокував появу в українській музиці останніх десятиліть нових жанрових різновидів – хепенінгів, перформансів, рольових ігор, музично-акціоністських дійств. Хепенінг і перформанс – синтетичні музично-сценічні жанри ситуативної подієвості, форми так званого «мистецтва дії», колективні мистецькі акції, що вибудовуються на взаємодії двох або більше учасників. Ці нові способи естетичного висловлювання об'єднують ігровий характер, а також елементи театралізації, епатажність. Проте між цими формами нового творчого мислення є відмінності: якщо хе-

---

<sup>1</sup> Тукова І. Ніна Герасимова-Персидська: «Музика, що завжди звучить навколо нас...» / Музика. 2013. №2. С. 11.

<sup>2</sup> Герасимова-Персидська Н. Нове в музичному хронотопі кінця тисячоліття // Українське музикознавство. Вип. 28. Київ, 1998. С. 32–39.

<sup>3</sup> Петров В. Інструментальний театр ХХ века: история и теория жанра: автореф. дис... доктора искусствоведения. Саратов, 2014. URL : <http://cheloveknauka.com/instrumentalnyy-teatr-xx-veka-istoriya-i-teoriya-zhanra> (дата звернення: 16.09.2017).

пенінги (від англ. happening – «випадок, подія») мають суто імпровізаційний характер, часом здаються влаштованими стихійно, незаплановано, передбачають активну роль публіки (тобто у хепенінгу відсутні і сценарій, і мета), то перформанси (від англ. perform – «виконувати», «виконання», «театральна гра») – більш регламентовані, мають у своїй основі певний сценарій та елементи драматургії, передбачають пасивну роль публіки, яка виступає тільки у ролі глядача. Акціонізм – це узагальнена назва для витворів «мистецтва дії», в яких основним стрижнем мистецької концепції є розіграна «вистава» або спровокована «подія».

Найбільш радикальними новаторами музичного акціонізму серед українських композиторів є Сергій Зажитко, Людмила Юріна, Кармелла Цепколенко, Володимир Рунчак, Іван Небесний, Сергій Ярунський та ін.

Ця стаття є спробою виявлення окремих аспектів трансформації сучасного музичного мислення на прикладі творчості українського композитора середньої генерації Сергія Зажитка – майстра музичного акціонізму, автора численних хепенінгів, перформансів, музично-сценічних інсталяцій. Його музика постійно звучить на найбільших фестивальних імпрезах в Україні, іноді викликаючи полярні відгуки у публіки і преси від неймовірного захоплення до повного несприйняття. Оригінальні творчі пошуки зробили композитора відомим і за кордоном – у США, Німеччині, Італії, Бельгії, Швеції, Фінляндії, Польщі, Росії. Незважаючи на це, творчість композитора як цілісне мистецьке явище ще не увійшла до наукового музикознавчого дискурсу як об'єкт дослідження, лише деякі його твори аналізувалися в окремих монографіях і дисертаціях<sup>1</sup> та згадувалися в музично-періодичних виданнях<sup>2</sup>.

Стиль С. Зажитка сформувався під впливом ідеї синтезу мистецтв. Він не є прихильником «чистих» жанрів. Захоплення сучасним образотворчим мистецтвом, літературою, театром, кінематографом, власна літературна творчість сприяли виробленню певної синтетичної форми для самовираження у композиторській практиці. Його опуси, на перший погляд, дійсно здаються провокаційно-етапажними, стихійно-імпровізаційними, але при уважнішому ознайомленні помітними стають логіка у відборі інструментарію, справді режисерська скрупульозність і майстерність у розробці сценаріїв, відточеність деталей музично-театральних дійств.

Творчість С. Зажитка прекрасно «вписалася» у концепцію українського музичного постмодернізму. Як світогляд і філософська течія постмодерн виник у європейській культурі в 1960–1970-х роках і дав паростки в українській культурі у 1980-х і особливо в 1990-х, на тлі краху радянської ідеології і значних соціальних змін у суспільстві. Особливістю українського постмодернізму стало те, що окремі ідеї цієї течії виявилися близькими українській ментальності та історико-культурній традиції. Зокрема, для українського сучасного мистецтва чужими є тенденції деструктивності й повного заперечення всіх і всього, для нього більш характерні пошуки духовної основи нового відродження, естетизм, чуттєво-образне, духовно-релігійне, екзистенціальне усвідомлення людського буття, зв'язок із вічним, катарсичне переживання,

<sup>1</sup> Берегова О. Постмодернізм в українській камерній музиці 80-90-х років ХХ сторіччя. Київ : Видавництво НПУ, 1999. 141 с.; Берегова О. Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80-90-х років ХХ ст. : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. 197 с.

<sup>2</sup> Морозова Л. Конец времени. URL : [www.paiberdin.org/issues/issue37\\_rus.html](http://www.paiberdin.org/issues/issue37_rus.html) (дата звернення: 16.09.2017); Луніна Г. Сергій Зажитко: «Для мене сміх – річ досить серйозна» // Музика. 2014. № 4. С. 28–33.

яке збуджується творами, – це те, що відрізняє українське мистецтво від західно-європейського постмодернізму.

Однією з найвиразніших стильових тенденцій образотворчого мистецтва 1980-х років стала концепція необароко з декларованими нею відчуттями театральності, бурлескності, фрагментованого сприйняття дійсності, пантеїзму і динаміки (твори Ю. Луцкевича, П. Гончара, О. Бородая, А. Захарова, Н. Стороженка та ін.). Творчість українських художників 1990-х років надзвичайно різнопланова, у ній відчутні вияви неоромантизму і психоделічного мистецтва, експресіонізму і неоархаїки, трапляються й елементи соц-арту чи гіперреалізму (А. Савадов, О. Гнилицький, Г. Сенченко, О. Харченко, О. Голосій, художники груп «Паризька комуна», «Вольова грань національного постмодернізму», представники одеської школи О. Ройтбурд, В. Рябченко, С. Ликов та ін.).

В українській літературі, безпосередньо орієнтованій на постмодернізм, працюють поети і письменники творчих угруповань «Бу-ба-бу» (Ю. Андрухович, В. Неборак, О. Ірванець), «Пропала грамота» (Ю. Позаяк, В. Недоступ, С. Либонь) та «Нова дегенерація» (П. Андрусяк, С. Процюк, І. Ципердюк) та ін. Українська постмодерна література широко використовує засоби пародії, скепсису та іронії, риси урбанізму і карнавальності, а також фрагментарність, нульовий синтаксис, візуалізацію тексту, автоцитування, імморалізм та інші постмодерністські прийоми.

Постмодерні вияви характерні й для українського кінематографу (фільми «Три історії» К. Муратової, «Сьомий маршрут» М. Ілленка тощо). Серед засобів постмодернізму кінорежисери найчастіше обирають гру з жанровими можливостями кіно та історичними станами розвитку цього виду мистецтва, акцентування штампованості елементів сюжету, іронічне зіставлення або співіснування різних систем цінностей.

Естетика і стилістика постмодернізму дали яскраві вияви в українському музичному мистецтві другої половини 1980-х–1990-х років, знайшовши відбиток у композиторській творчості, головними рисами якої є розмаїття концепцій та ідей, перегукування епох і стилів, пошуки нової якості звучання музики й нетрадиційних засобів виразності. Музичний постмодерн культивує тенденцію до змішування стилів, жанрів, напрямів музичного мистецтва, в одному творі можуть співіснувати класика і авангард, фольклор і джаз, поп- і рок-музика. Постмодерн стирає грані між сучасністю і архаїкою, елітним і масовим мистецтвом, європейськими і неєвропейськими, регіонально віддаленими музичними традиціями. Естетика музичного постмодерну заснована на принципі гри – з концепціями, стилями, цитатами, інструментарієм, публікою тощо<sup>1</sup>. Підкреслена увага композиторів до ігрового, видовищного чинника у музичній композиції зумовила бурхливий розквіт жанрів музичного акціонізму, що яскраво ілюструє і творчість С. Зажитька. Риси постмодернізму помітні в багатьох його опусах.

Так, захопившись архаїчним фольклором різних народностей і культур – монголів, ескімосів, африканських племен, австралійських аборигенів тощо – композитор включає алузії до них практично в кожний твір, завдяки чому створюються умови для колоритного діалогу культур. Зупинімося для прикладу на церемонії «Чорні лебеді Серафима Тігіпка» для трембіти, волинки, баяну, ударних і трьох вокалістів та акторів. Концепція твору, який музикознавець Л. Морозова сприйняла як пародію

---

<sup>1</sup> Берегова О. Постмодернізм в українській камерній музиці 80–90-х років ХХ сторіччя. Київ : Видавництво НПУ, 1999. 141 с.

на традиційні обрядові дійства Сходу<sup>1</sup>, будується на унікальному тембрі українського архаїчного духового інструмента трембіти, який за формою, тембром, специфікою і силою подачі звука має аналоги в інших народів світу – в азіатів, африканців, австралійських аборигенів. Волинка – також старовинний духовий інструмент, відомий як в Україні, так і в багатьох європейських народів (зокрема, у Білорусі, Польщі, Болгарії, Шотландії, Ірландії, Іспанії, Італії, Німеччині, Франції, а також у балканських і скандинавських країнах). Використаний у творі С. Зажитька баян ніби об'єднує своїм тембром звучання волинки і трембіти, а додавання до цієї комбінації вокалу дає оригінальний ансамблевий ефект. Гра архаїчними тембрами, яка могла б символізувати перегук культур на вісі «Схід–Захід» або «Північ–Південь», так і залишається лише грою з тембрами, не обтяженою зв'язком з будь-якою з сучасних ідей полікультурного діалогу. І, як це часто буває у С. Зажитька, дивна назва ніяк не резонує зі звучанням твору і не виконує кларитивної (пояснювальної) функції, а стає лише ще одним елементом фонічного звучання, в якому при бажанні можна відшукати певну інтригу.

У циклі творів під назвою «Ще!» оригінально втілено ідею нескінченності життя, адже сам по собі вигук потребує постійного продовження, усе нових і нових «ще!». Зупинімося детальніше на одному з творів циклу.

Згідно з концепцією опусу під назвою «Ще!..» для баритона, кларнета-піколо, альт-саксофона, валторни, джазової труби, тромбона та ударних (1996), життя – це нескінченний рух, що виявляє себе у все нових і нових повтореннях і творчих формах, тобто у філософському аспекті життя – це безкінечне «ще і ще». Для втілення цієї ідеї композитор теж обирає імпровізаційні форми викладу музичного матеріалу. Другим компонентом концепції твору С. Зажитька є ідея древнього відчуття музики як певної магії, ритуалу, коли за допомогою звуків досягається стан магічного переживання, своєрідний транс. Викликаний психоделічним впливом музики екстаз і є втіленням ідеї нескінченності, з кожним разом вимагає більше і більше, ще і ще...

Втілення цих двох ідей в музиці відбувається через зіставлення інструментальних епізодів і фрагментів оригінального вокалу.

Інструментальні епізоди твору пов'язані з імпровізаційною манерою сучасного джазового стилю – free-джазу. Надзвичайно інтенсивна, атональна, максимально віртуозна імпровізація кожного з 4-х духових інструментів, що грають на межі своїх динамічних можливостей, створює ефект невинного хаотичного руху, атмосферу творчих шукань. Разом з тим, у цьому звуковому хаосі є й певний стрижень – партія там-тама, який претендує на роль основного упорядковувального фактора. Але організувати, «утримати» композицію за допомогою більш-менш визначеного темпу і чіткого ритму цьому інструменту так і не вдається: жоден з учасників звукового дійства не реагує на постукування там-тама, які дуже нагадують звук військового барабана, і вони стають лише частиною загального звукового хаосу-руху.

Ось такий вигляд має життя в уяві композитора: рух, імпровізація при відсутності взаємодії й чітко визначеної логіки.

Інструментальне звучання різко припиняється зі вступом голосу (ц. 2), який трактується у творі як інструмент колосальних можливостей. Композитор орієнтується на стародавні форми тантричного співу, тобто тибетську культову традицію, пов'язану більше з релігійними обрядами, ніж із навичками професійного співу. Вті-

<sup>1</sup> Морозова Л. Конец времени. URL : [http://www.paiberdin.org/issues/issue37\\_rus.html](http://www.paiberdin.org/issues/issue37_rus.html) (дата звернення: 16.09.2017).

люючи ідею магичної сили музики, С. Зажитько використовує голос як найбільш живий первинний інструмент.

Манера співу, запропонована виконавцеві (баритон), оригінальна і надзвичайно складна. Це відкриті гортанні звуки, особливе горлове vibrato, glissando в напруженому фальцетному регістрі, афектовані вигуки, імітація сміху тощо. Стан трансу, що викликається процесом цих ритуальних дій, - це своєрідна реакція на хаотичний рух першого розділу, а в символічному значенні - реакція людини на хаотичний стан навколишнього світу.

У передостанньому інструментальному епізоді замість чітко ритмізованого там-тама з'являється аритмічний жерстяний ударний інструмент bongho, в результаті чого звуковий хаос стає повним і всепоглинаючим. Твір завершується невеликим сольним епізодом вокаліста з різким обриванням подиху-шепоту в кінці. Обрив як спосіб завершення твору - чи не єдино можливий в цій варіантно-варіаційній композиції, де повтори-чергування інструментальних і вокальних епізодів, за задумом автора, можуть тривати нескінченно.

Ось фрагмент завершення твору з рукопису партитури:

Приклад 1. С. Зажитько. «Ще!...». Фрагмент завершення твору

The image shows a handwritten musical score for the piece 'Ще!...' by S. Zazhityko. It consists of several staves. The top staff is for Piatto (Piano), with a tempo marking of ♩ = 52 and a 'Tamtam' section. The middle staff is for Canto (Singing), with a tempo marking of ♩ = 52 and lyrics 'А-и-ми-о-и' and 'А-[ои]... о-и'. Below this is another Canto staff with a 'meno mosso' tempo marking and lyrics 'А-о-у-мм... мм...'. The bottom staff is a vocal line with a circled '(st) p' marking. There are various performance instructions in Ukrainian and Russian, such as 'грозкий одновременный выкрик' and 'Видох (шепотом) в соответствии с указателем динамики'. The score includes dynamic markings like 'mf', 'p', and 'ff', and articulation marks like 'acc' and 'st'.

- 2) Вместе с ударом Там-тата, по желанию один из исполнителей на духовых может грозко ударить локтем двух рук (по зёрнам и белкам кавказским) в самую точку, если разрешит режиссёр. Удар должен быть коротким, без педали.
- 3) горизонтальные стрелки означают, что от звука к звуку (пласков) нужно переходить плавно, киваясь, геткую атаку каждого звука. Дыхание по возможности брать во время пауз и интер-пауз. Исполнять всемо значительно, наполненным звуком.
- 4) горловое vibrato: закрытым ртом переходящее в glissando (без vibr.). Тиссекогда обрывать на сильном выкрике (не открывая рта).
- 5) Видох (шепотом) в соответствии с указателем динамики (акцентированная атака с последующим быстрым затуханием, переходом в шепот).

Як видно з цього фрагменту, для опусів С. Зажитька характерною є фіксація в партитурах найдрібніших нюансів виконання. І хоча композитор має схильність до режисування і контролю над постановочним процесом власних творів, підвищена деталізація його партитур дозволяє виконавцям обходитися і без присутності автора під час репетицій і концертного виконання. У цьому зв'язку важко не погодитися з Л. Морозовою, яка зауважила, що «... подальше існування цих творів як текстів велими умовне: адже варіант виконання буде значно більше залежати від музиканта-актора, аніж від композитора»<sup>1</sup>.

Розглянутий твір С. Зажитька в момент свого першого виконання був неадекватно сприйнятий публікою (як, до речі, й більшість інших його творів). Серед можливих причин можна виділити незвичайний екзотичний колорит твору, який виникає внаслідок поєднання імпровізаційної манери free-джазу і традиції архаїчного культового співу, тобто суто постмодерністської комбінації сучасного і архаїчного. Але хоча між цими звуковими шарами є багато розмежувань стилістичного, концепційного, історико-культурного характеру, вони мають і спільні риси. Так, free-джаз (вільний джаз), який є творчим винаходом ХХ століття, веде свій початок від інтуїтивно-імпровізаційних форм стародавнього музикування. А емоційна стихійність free-джазу та гіпертрофована, надзвичайно напружена експресія тантричного культового співу за силою впливу на слухача близькі до енергетики експресіоністичного мистецтва.

Таким чином, ідея нескінченності творчого процесу як основи буття людини втілена у творі С. Зажитька за допомогою імпровізаційних форм джазу. У С. Зажитька з його потягом до епатажу, граничної експресії висловлювання та експериментів у сфері сучасних і стародавніх форм музикування акцентуються такі якості творчого процесу, як агресія, хаотичність, емоційна стихійність.

У камерних композиціях другої половини 1990–2000-х років С. Зажитько остаточно визначається з напрямом, у якому він працює, назвавши його «музичний абсурдизм», очевидно, не без впливу естетики «театру абсурду». Як відомо, напрям театру абсурду (або драми абсурду) виник після Другої світової війни, в середині 50-х років ХХ століття, однак основні риси цього напрямку означилися ще в творах Франца Кафки. Мистецтво абсурду як реакція на посилення технологій маніпулювання людьми, знеособлення, уніфікацію суспільства сповнене песимістичного ставлення до життя, просякнуте страхом перед зовнішнім світом, у ньому культивуються почуття тривоги, розгубленості, відчуженості, безвиході, страху. У творах абсурдизму світ постає як суцільне безглуздя, дії і вчинки персонажів, як правило, позбавлені логіки і причинно-наслідкових зв'язків, час і місце дії невизначені і мінливі. У театрі абсурду відсутні реалістичні персонажі і ситуації, драматургія п'єс вибудовується як накопичення фактів і вчинків, безглуздох інтриг і непослідовних дій, безцільної балаканини і діалогів, що повторюються. Персонажі п'єс театру абсурду позбавлені індивідуальності, вони часто мають фізичні вади. Наприклад, персонажі п'єс Ежена Йонеско безликі і роботоподібні, схожі на маріонеток, нездатні висловити свої думки. Абсурдизм Е. Йонеско, який сформувався у результаті прискіпливого вивчення людського існування, дозволяє помітити в людині комічні риси і одночасно підкрес-

<sup>1</sup> Морозова Л. Конец времени. URL : [http://www.paiberdin.org/issues/issue37\\_rus.html](http://www.paiberdin.org/issues/issue37_rus.html) (дата звернення: 16.09.2017).

лити трагізм її існування. Семюел Беккет піднімає проблему некоммунікбельності людини, органічної нездатності людей до розуміння один одного. А якщо людину не розуміють інші, і вона сама не розуміє себе, то, за С. Беккетом, життя, дійсність, світ – парадоксальні й абсурдні.

Естетика абсурдистських творів Ф. Кафки, Е. Йонеско, С. Беккета, С. Мрожека виявилася суголосною світогляду і творчим принципам С. Зажитька, який став родоначальником музичного абсурдизму в українській музиці. Своїми композиціями кінця 1990–2000-х років композитор доводить життєздатність цього напрямку і в наш час. Захопившись ідеями письменників-абсурдистів і шукаючи адекватну форму для їх вираження в музиці, композитор звернувся до жанрів музичного «мистецтва дії» – хепенінгу, перформансу, музично-сценічної інсталяції, оскільки саме вони відповідали його уявленню про музичний твір як про певну акцію. У театру абсурду С. Зажитько запозичив і саму ідею передачі сутнісного, глибинного, часом трагічного змісту через застосування пародійно-сміхових форм, хоча ця ідея в різних творчих інтерпретаціях експлуатувалася задовго до появи театру абсурду (пригадаймо хоча би твори М. Гоголя і окремі літературні школи XIX століття). За словами С. Зажитька, «якщо за допомогою сміху я руйную деякі табу, то вже виходжу за рамки суто сміхової теми, розкриваючи у веселих акціях серйозні проблеми. На будь-яке явище можна поглянути з різних ракурсів. У цьому – прояв множинності, а також двоїстої полярності нашого земного світу»<sup>1</sup>. Ця думка композитора перегукується з бахтінською ідеєю амбівалентності самого сміху як частини людського буття. Досліджуючи карнавальну культуру середньовіччя і Ренесансу, М. Бахтін прийшов до висновку, що карнавальний сміх має амбівалентну природу, тобто одночасно є веселим і таким, що висміює, заперечує і стверджує, умертвляє і відроджує<sup>2</sup>.

Прикладом музичного абсурдизму С. Зажитька може слугувати його твір-присвята «Семюелу Беккету» для контрабаса і актора (1996), в якому ключову для письменника проблему міжлюдської комунікації вирішено в пародійно-ігровій формі. Ігровий аспект опусу посилено за рахунок уведення партії «німого» читця, який звертається до залу «німою мовою»: виконавець використовує ефектні, патетичні пози, міміку, жестикуляцію, яку зазвичай використовують під час публічних виступів оратори, політики, актори, поети тощо, проте виступ відбувається за повної відсутності звуку, як у німому кіно. Абсурдність ситуації полягає в тому, що промовця, незважаючи на всі його зусилля, ніхто не чує. І навіть те, що наприкінці твору у німого персонажа проривається справжня мова, причому не з початку, а з середини речення, ситуацію не змінює: аудиторія так нічого і не зрозуміла, комунікація не відбулася.

У творчості письменників-абсурдистів С. Зажитько почерпнув і нове, відмінне від усталеного, уявлення про програмність у мистецтві. У більшості його творів відсутній зв'язок між назвою та її музичним утіленням, композитор сміливо ламає стереотип про відповідність назви інтонаційній образності твору і про те, що автор, даючи своєму опусу словесний заголовок, має на меті прояснити слухачеві його зміст. С. Зажитько пропонує слухачеві самотійно віднайти зв'язок між назвою і музикою, якого не існує, активізуючи тим самим роль слухача у процесі музичної комунікації і

---

<sup>1</sup> Луніна Г. Сергій Зажитько: «Для мене сміх – річ досить серйозна» // Музика. 2014. № 4. С. 29.

<sup>2</sup> Бахтін М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. URL : [http://www.bim-bad.ru/docs/bakhtin\\_rablai.pdf](http://www.bim-bad.ru/docs/bakhtin_rablai.pdf)



залучаючи його до співтворчості. Назви його творів дуже дивні, загадкові, важко піддаються словесному поясненню. Так, назва твору С. Зажитька «Герстекер» для фортепіано та персонажа (1995) збігається з іменем одного з епізодичних персонажів роману видатного австрійського письменника Франца Кафки «Замок». Проте твір С. Зажитька не пов'язаний з романом, композитора зацікавив лише фонетичний аспект слова «Герстекер», яке ніби «стукає». Опус теж вийшов «стукітливий», фортепіано в ньому використовується здебільшого як ударний інструмент. Отже, композитор розглядає назву твору як суто позасмисловий фонетичний елемент, фонізм якого ідеально змикається з фонізмом музичної мови. Композиція твору, написаного в алеаторичній манері, розвивається у двох самостійних планах – звукоакустичному (виконавець-піаніст) і візуальному (персонаж). Рояль використаний у творі як персонаж інструментального театру, який пародіює, з одного боку, застарілу форму традиційного концертного «ритуалу» (представлена музикою з елементами джазу), з іншого – сучасну музику з нетрадиційними засобами звуковидобування, зокрема, концепцію рояля як ударного інструмента. Безсловесний персонаж (актор) використаний у творі для втілення ідеї повного несприйняття як традиційного, так і суперсучасного звучання музики: упродовж твору він то танцює степ, то розкидає папірці по сцені, а після закінчення твору ще деякий час сидить, затуливши вуха руками.

У контексті звернення композитора до фонетичних аспектів звучання окремих слів і фраз можна згадати ще одну композицію під назвою «Нестор Батюк» (2000), жанр якої визначений самим композитором як «монолог із пританцьовуванням для читця, бубна, скрипки, мандоліни, іграшкових інструментів та інших звуків». Всю композицію побудовано на варіюванні початкової фрази (та її окремих слів) із вірша М. Лермонтова «Белеет парус одинокий». Достатньо насолодившись грою слів фрази М. Лермонтова, далі композитор пропонує власні варіанти розвитку цієї фрази під супровід щоразу нових «інструментів» із заявлених у партитурі («увы, не ищет счастья в море он», «и все по-прежнему белеет»), а на завершення звучить риторичне питання: «и что найдет в стране далекой?». Численні повтори однієї фрази перемикають увагу слухача з фонетичного аспекту на смисловий: у контексті складної соціокультурної ситуації в Україні кінця 1990-початку 2000-х років, пов'язаної зі значним відтоком творчої інтелігенції за кордон, ці слова сприймаються як відверте глузування над тими, хто шукає щастя «в стране далекой». Цим ніби підтверджується думка про те, що інструментальний театр є соціальним явищем, яке чутливо реагує на всі події, що відбуваються в соціумі<sup>1</sup>.

Назви опусів С. Зажитька не завжди пов'язані з рефлексією на літературні твори, іноді назва тієї чи іншої композиції, за словами самого автора, народжується спонтанно, від випадково почутого на вулиці слова. Так, почуте в одному з київських тролейбусів оголошення зупинки «Вулиця Батюка» спровокувало появу цілої серії музичних опусів С. Зажитька під загальною назвою «Батюк» – «Лука Батюк», «Нестор Батюк», «Сара Батюк», «Збігнев Батюк». У творі С. Зажитька «Збігнев Батюк» для співаючого актора, туби та балерини (1998) абсурдне поєднання примітивної акторської пластики з брутальним звучанням найнижчого духового інструмента – туби

<sup>1</sup> Петров В. Інструментальний театр ХХ века: история и теория жанра : автореф. дис. ... доктора искусствоведения. Саратов, 2014. URL : <http://cheloveknauka.com/instrumentalnyy-teatr-xx-veka-istoriya-i-teoriya-zhanra> (дата звернення: 16.09.2017).

та вишуканими балетними па дає підстави припустити, що композитор, працюючи над композицією, орієнтувався на знамените шекспірівське «життя – театр», спроектоване на наше парадоксальне сьогодні, в якому поєднуються високе й низьке, смішне і трагічне.

Суть музичного абсурдизму С. Зажитька полягає у парадоксальному поєднанні протилежних чи несумісних явищ, речей і понять, сатиричному зображенні стереотипів музичного мислення тощо. Показовою в цьому плані є композиція «Речитатив та арія тіні батька Миколи Нечипорука з опери "Легенди Нанало–Ямайського округу" (2010) – це похмура, але дотепна сатира на загальноновживані стереотипи української класичної музики. Сатирико-пародійний ефект і численні смислові підтексти закладені вже в назві твору, в якій згадуються персонаж, якого не існує, точніше, його тінь (алюзія на відомий шекспірівський персонаж «тінь батька Гамлета» як додатковий привід для висміювання змісту українських історико-трагічних опер, у яких герой довго не може померти, а то ще й кілька разів з'являється після смерті у вигляді привида або тіні) з опери, якої не існує (натяк на чергову кризу жанру в сучасному українському музичному театрі), побудований на легендах географічного регіону, якого не існує (напевно, автор мав на меті поглузувати зі схильності деяких українських композиторів до використання в їхніх творах елементів екзотичних, регіонально віддалених культур). Суть композиційного вирішення обраної С. Зажитьком теми полягає у парадоксальному поєднанні тексту і музики, що водночас суперечать і доповнюють один одного. І текст, і музика уособлюють набридливі оперні стереотипи: текст витриманий у дусі тотального нігілізму і сприймається як досить примітивний, нудний і одноманітний; музика також доволі примітивна, з тональною основою, зрозумілою структурою (речитатив відділений від арії, сама ж арія написана у складній тричастинній формі). Згідно з теорією музичної пародії О. Соломонової<sup>1</sup>, твір С. Зажитька відповідає типу пародії-примітиву. Авторське ставлення до примітиву в музиці і мистецтві загалом С. Зажитько висловлює, користуючись улюбленими засобами перфомансу, хепенінгу та інструментального театру (у тому числі позамузичними): твір починається з кількох ударів великого барабана, потім соліст-баритон голосно плює на підлогу і чхає. Після невеликого «соло» баритона альти в унісон затягують ноту мі першої октави, імітуючи процес настроювання інструментів. Соліст, повторивши цю ноту, починає співати свою нехитру арію.

В іншій композиції під назвою «?» С. Зажитько переосмислює простір традиційного концертного залу, змусивши музикантів виходити із залу через загальний вихід і знову повертатися на сцену. Роль диригента в цьому творі також вирішена нетрадиційно: в один із моментів виконання твору він, згідно з авторськими ремарками, високо підстрибує, насвистуючи при цьому.

Таким чином, творчість Сергія Зажитька, заснована на ідеях синтезу мистецтв і стилів, нав'язана програмністю нового типу і пов'язана з розкриттям абсурдності людського існування, віддзеркалює певні трансформаційні процеси сучасного музичного мислення, свідчить про наявність таких тенденцій у музиці кінця ХХ – початку ХХІ століть, як:

---

<sup>1</sup> Соломонова О. Типологія музикальної пародії // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Вип. 80. Київ, 2009. С. 193–206.

- візуалізація музичного мистецтва, поява і активний розвиток нових для української музики жанрів музичного акціонізму;
- постмодерні тенденції, пов'язані з варіативністю мистецьких світоглядів і плюралізмом художніх концепцій, діалогом епох і стилів, ігровими аспектами сучасного художнього мислення, пошуками нових засобів виразності;
- поява і розвиток напряду так званого музичного абсурдизму, який виник під впливом театру абсурду;
- нове розуміння програмності, яку в творах С. Зажитька доцільніше було б назвати антипрограмністю, оскільки їхні назви здебільшого ніяк не пов'язані з музичним змістом;
- посилення сатирико-пародійного спрямування концепцій творів, гра підтекстами, висміювання заявлених музичних штампів і стереотипних моделей музичного мислення;
- переосмислення простору концертного залу і традиційних ролей учасників процесу музичної комунікації (зокрема диригента), посилення ролі музиканта-виконавця.

Викладений у цій статті матеріал є своєрідним підтвердженням музикознавчих прогнозів майже 20-річної давнини<sup>1</sup> про те, що в сучасній музиці відкриються нові потужні енергетично-емоційні канали взаємодії митця зі слухачем, з'являться нові художні форми, в яких об'єднуються кілька видів мистецтва, а роль самого мистецтва в суспільних процесах буде дедалі зростати.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. URL: [http://www.bim-bad.ru/docs/bakhtin\\_rablai.pdf](http://www.bim-bad.ru/docs/bakhtin_rablai.pdf) (дата звернення: 16.09.2017).
2. Берегова О. Постмодернізм в українській камерній музиці 80–90-х років ХХ сторіччя. Київ : Видавництво НПУ, 1999. 141 с.
3. Берегова О. Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80-90-х років ХХ ст. : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. 197 с.
4. Герасимова-Персидська Н. Нове в музичному хронотопі кінця тисячоліття // Українське музикознавство. Вип. 28. Київ, 1998. С. 32–39.
5. Морозова Л. Кінець времени. URL : [www.paiberdin.org/issues/issue37\\_rus.html](http://www.paiberdin.org/issues/issue37_rus.html) (дата звернення: 16.09.2017).
6. Луніна Г. Сергій Зажитько: «Для мене сміх – річ досить серйозна» // Музика. 2014. № 4. С. 28–33.
7. Петров В. Инструментальный театр ХХ века: история и теория жанра: автореф. дис. ... доктора искусствоведения. Саратов, 2014. URL : <http://cheloveknauka.com/instrumentalnuu-teatr-xx-veka-istoriya-i-teoriya-zhanra> (дата звернення: 16.09.2017).
8. Соломонова О. Типология музыкальной пародии // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Вип. 80. Київ, 2009. С. 193–206.

<sup>1</sup> Берегова О. Постмодернізм в українській камерній музиці 80–90-х років ХХ сторіччя. Київ : Видавництво НПУ, 1999. 141 с.

9. Тукова І. Ніна Герасимова-Персидська: «Музика, що завжди звучить навколо нас...» // Музика. 2013. №2. С. 8–11.

#### REFERENCES

1. Baxtin, M. *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura srednevekov'ya i Rennanssa* [Francois Rabelais's Creativity and the folk culture of the Middle Ages and the Renaissance]. Available at : [http://www.bim-bad.ru/docs/bakhtin\\_rablai.pdf](http://www.bim-bad.ru/docs/bakhtin_rablai.pdf) (Accessed: 16.09.2017).
2. Beregova, O. (1999). *Postmodernism v ukrainskiy kamerniy musyci 80-90-h rokiv XX st.* [Postmodernism in Ukrainian Chamber Music of 80-90s of the 20th Century]. Kyiv : NPBU, 141.
3. Beregova, O. (2000). *Tendencii postmodernismu v kamernyh tvorah ukrainskyh kompozytoriv 80-90-h rokiv XX st.* [The tendencies of postmodernism in chamber works of Ukrainian composers 80-90-ies of the twentieth century]. Kyiv : NMAU im. P. I. Chajkovs'kogo, 197.
4. Herasymova-Persyds'ka, N. (1998). *Nove v muzychnomu hronotopi kincyа tysyacholittya.* [New in the musical chronotop of the end of the millennium]. *Ukrayins'ke muzykoznavstvo*, 28, 32–39.
5. Morozova, L. *Konec vremeny* [End of time]. Available at : [www.paiberdin.org/issues/issue37\\_rus.html](http://www.paiberdin.org/issues/issue37_rus.html) (Accessed: 16.09.2017).
6. Lunina, A. (2014). *Serhij Zazhyt'ko: «Dlja mene smix – rič dosyt' serjozna»* [Sergei Zazhytko: "A laugh is a thing quite serious for me"]. *Muzyka*, 4, 28–33.
7. Petrov, V. (2014). *Instrumentalnyy teatr XX veka: istoriya i teoriya zhanra* [Instrumental theater of the XX century: history and theory of the genre]. Saratov. Available at : <http://cheloveknauka.com/instrumentalnyy-teatr-xx-veka-istoriya-i-teoriya-zhanra> (Accessed: 16.09.2017).
8. Solomonova, O. (2009). *Tipologiya muzykalnoi parodii* [Typology of musical parody]. *Naukovyy visnyk Natsionalnoi musuchoi akademii im. P. I. Tchaikovskogo*, 80, 193–206.
9. Tukova, I. (2013). *Nina Herasymova-Persyds'ka: «Muzyka, shcho zavzhdy zvuchyt' navkolo nas...»* [Nina Gerasymova-Persydska: "The music that always sounds around us ..."]. *Muzyka*, 2, 8–11.

**Береговая Е. Н. Трансформация современного музыкального мышления сквозь призму творчества Сергея Зажытько.** Акцентируется внимание на переходном характере нынешней цивилизации, смене парадигм исполнения и восприятия музыки, постепенном вы­зревании нового типа мышления в современном музыкальном сознании. Отмечаются такие явления, как доминирование зрелищного фактора над собственно музыкальным в современном музыкальном мышлении, все большая визуализация музыкального процесса. Развитие этой тенденции спровоцировало появление в украинской музыке последних десятилетий новых жанровых разновидностей, отсутствовавших ранее – хеппенингов, перформансов, ролевых игр, музыкально-акционистских дей­ств. Отдельные аспекты трансформации современного музыкального мышления выявлены на примере творчества украинского композитора средней генерации Сергея Зажытько. С­тиль С. Зажытько сформировался под влиянием идеи синтеза искусств. Его заинтересованность современным изобразительным искусством, литературой, театром, кинематографом, собственное литературное творчество способствовали выработке определенной синтетической формы для самовыражения в композиторской прак-

тике. Творчество С. Зажитко «вписалось» в концепцию украинского музыкального постмодернизма. В статье рассмотрен постмодерн как философское течение и тип мировоззрения современного художника. Увлечение театром абсурда, эстетикой произведений Ф. Кафки, Э. Ионеско, С. Беккета, С. Мрожека оказалось созвучным мировоззрению и творческим принципам С. Зажитко, ставшего родоначальником музыкального абсурдизма в украинской музыке. Процессы трансформации современного музыкального мышления проиллюстрированы на примере обзорного анализа таких произведений С. Зажитко, как «Герстекер» для фортепиано и персонажа (1995), «Сэмюэлю Беккету» для контрабаса и актера (1996), «Еще! ..» для баритона, кларнета-пикколо, альт-саксофона, валторны, джазовой трубы, тромбона и ударных (1996), «Збигнев Батюк» для поющего актера, тубы и балерины (1998), «Речитатив и ария тени отца Николая Нечипорука из оперы "Легенды Нанало-Ямайского округа" (2010).

**Ключевые слова:** украинская музыка, визуализация, постмодернизм, театр абсурда, музыкальный абсурдизм, современное музыкальное мышление.

**Beregova O. Transformation of modern musical thinking through the prism of Sergei Zazhytko's creativity.** The focus is on the transitional nature of the present civilization, the changing paradigms of the performance and perception of music, the gradual maturing of a new type of thinking in contemporary musical consciousness. There are such phenomena as the dominance of the spectacular factor over the actual musical in modern musical thinking, the increasing visualization of the musical process. The development of this trend provoked the emergence in Ukrainian music of the last decades of new genre varieties that had never been before – happenings, performances, role-playing games, musical-actionist actions. Some aspects of the transformation of contemporary musical thinking are revealed on the example of creativity of the Ukrainian composer of middle generation Sergei Zazhytko. The style of S. Zazhytko was formed under the influence of the idea of the synthesis of arts. The fascination with modern fine arts, literature, theater, cinema, and his own literary work contributed to the development of a certain synthetic form for expression in composer's practice. The creativity of S. Zazhytko "fit" into the concept of Ukrainian musical postmodernism. In the article postmodern is considered as a philosophical trend and the type of outlook of contemporary artist. The fascination with the theater of the absurd, the aesthetics of the works of F. Kafka, E. Yonesko, S. Becket and S. Mrozhek turned out to be a coherent world outlook and creative principles of S. Zazhytko, who became the founder of musical absurdism in Ukrainian music. The processes of transformation of contemporary musical thinking are illustrated by the example of the review analysis of such works by S. Zazhytko as «Gersteker» for piano and character (1995), «For Samuel Beckett» for double bass and actor (1996), «More! ..» for baritone, clarinet (1996), «Zbigniew Batyuk» for singing actor, balloons and balloons (1998), «Recitative and aria of the shadow of father Nicholas Nechiporuk from the opera "Legends of the Nanalo-Jamaican District"(2010).

**Keywords:** Ukrainian music, visualization, postmodernism, theater of absurd, musical absurdism, modern musical thinking.

*Стаття надійшла до редакції 03.10.2017 р.*