

УДК 821.161.2:7038.6

ББК 83.3 (4Укр.)1

## ТАРАС ШЕВЧЕНКО В КОНТЕКСТІ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ПОСТМОДЕРНІЗМУ (НА ПРИКЛАДІ ОРАТОРІЇ «НЕОФІТИ» МАР'ЯНА КУЗАНА)

**Г. В. Карась**

*Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ-15,  
вул. Січневого повстання, 21; тел. 80342-555-888*

*У статті на прикладі ораторії французького композитора українського походження М. Кузина досліджено творчість Т. Шевченка в музичній культурі постмодернізму. Використано інтегральний, міждисциплінарний підходи: філософське шевченкознавство, філософію музики, її семіотичний аспект та ідею етноцентризму.*

***Ключові слова:** постмодернізм, ораторія, композитор, семіотика, філософія, музика.*

Уже півтора століття українська музична шевченкіана поповнюється новими творами, які віддзеркалюють час, напрямки і стилі. Мабуть, немає жодного українського композитора, який не звертався б до безсмертного слова Кобзаря. Дослідники нараховують понад дві тисячі композицій на слова Тараса Шевченка. Жанрова палітра музичної шевченкіани надзвичайно широка – це солоспіви, хорові п'єси, кантати і ораторії. Найглибшим інтерпретатором «Кобзаря» був основоположник української музики Микола Лисенко. Саме в його творчості кристалізуються вокально-хорові жанри, які отримали розвиток у ХХ ст. Композитор не тільки утверджував жанр кантати в українській музиці, а й знайшов у ній «найоптимальнішу форму музичного втілення монументальних творів Шевченка» [2, 76]. У першій половині ХХ ст. жанр кантати розвивають Л. Ревуцький, Б. Лятошинський, С. Людкевич. Монументальна кантата-симфонія «Кавказ» останнього – найвизначніше музичне втілення поезії Шевченка.

Друга половина ХХ ст. (час, коли музична шевченкіана знаходить новий вияв) означається як **постмодернізм**, який «сформувався як значуща культурна, політична й інтелектуальна сила, що визначає нашу епоху»; водночас «це не так стиль, як безперервний процес, процес одночасного розпаду та перетворення в межах безлічі мистецьких, культурних та інтелектуальних традицій» [6, 11], певна генералізуюча тенденція художнього мислення останніх тридцяти років [7, 348].

Осягнення Шевченка в контексті постмодернізму зумовлює фокусування уваги на філософії та літературознавстві цього періоду й *актуалізує* дослідження на перетині наук. В історії шевченкознавства у 1980-х рр. з'являються студії славістів Л. Плюща, Г. Грабовича, Б. Рубчака, а згодом О. Забужко, які означили тенденцію філософсько-

атропологічного підходу до Шевченкової творчості, тобто вони стали піонерами сучасного **філософського шевченкознавства**. Американський славіст Г. Грабович у післямові до українського видання своєї монографії «Шевченко як міфотворець» наголошує: «він таки залишиться пророком, бо не можна не враховувати історичної пам'яті й своєрідного, глибоко закарбованого в українських серцях, здається Богом даного, тайнопису його слова» [3, 211]. Філософ Д. Чижевський свого часу нарікав на те, що сучасному читачеві Шевченкова символіка, «на жаль», «не впадає в вічі» [17, 413], тобто втрачається культурний код [5, 133]. О. Забужко вважає писання Шевченка «...і художніми, і філософськими, й релігійними, ...і історичними (чи, принаймні, історико-культурними...)» [5, 13-14]. Такому синкретизму відповідає, на її думку, тільки один вид духовної діяльності – міф [5, 14], який артикулює мовою символів насамперед архетипи колективного несвідомого [5, 87]. О. Забужко робить важливе підсумування, що тільки інтегральний, міждисциплінарний підхід та системний аналіз «Кобзаря» можуть претендувати на те, щоб осягнути його в цілості [5, 36]. Саме ці підходи необхідні і для розуміння втілення Шевченкового слова в музиці постмодернізму, яскравим представником якого є сучасний український композитор зарубіжжя **Мар'ян Кузан** (1925 – 2002?).

Дискурс постмодернізму в українському музикознавстві в означеному нами контексті, репрезентований С. Павлишин [15], Н. Королук [9], О. Козаренком [8], О. Береговою [1], О. І. Черновою [16], аналізувався паралельно із вивченням аналогічних процесів у царині інших видів мистецтв, зокрема, текстів Г. Грабовича [3], О. Забужко [5], К. Юнга [19], Д. Чижевського [17, 18] та О. Левченко [11]. Багатоаспектне висвітлення проблеми постмодернізму в українському музикознавчому дискурсі допомагає сконцентрувати основну увагу на наступних питаннях: *інтертекстуальність* як одна з можливостей нового «прочитання» художньо-світоглядних традицій; *полістилізм*, як універсальний стиль, метамова, що об'єднує культурні надбання минулого і сучасного; постійне прямування до *універсальних категорій*; новий *статус твору як тексту* та використання різних способів текстових взаємодій, а саме: забарвлені іронією алюзійні перегуки із чужими текстами, усталення таких методів роботи, як змішаний стиль, монтаж музично-звукових блоків; *фрагментарність* «організує» більшість текстів, еkleктизм визначається як типовий конструктивний принцип мистецтва постмодернізму [16, 7].

*Предметом дослідження* є творчість українського поета Т. Шевченка в музичній культурі постмодернізму на прикладі ораторії французького композитора українського походження М. Кузана. Ми, як і багато дослідників до нас, прагнемо «зв'язати ім'я Шевченка з тим чи іншим моментом сучасності», аби відшукати в нього тотожні відповіді на сучасні проблеми [18, 172], адже «Шевченко – це в естетичних формах ніби *квінтесенція чистої реальності національного буття*» [18, 177]. Для досягнення означеної мети передбачається вирішити такі завдання: виявити особливості інтерпретації поезії Т. Шевченка в музиці другої по-

ловини ХХ ст.; за допомогою сучасних методик суміжних галузей (філософії, літературознавства, психології) показати на прикладі творчості М. Кузана симбіоз модерних течій і глибинного національного архетипу.

Залежно від базового психологічного типу митців (екстраверт та інтроверт – за К. Юнгом), ми зустрічаємося і з певним типом творчості: або спрямованою, обдуманною за формою і розрахованою на бажаний вплив, або ж такою, що «є витвором позасвідомої природи, який з'являється на світ без участі людської свідомості, іноді навіть всупереч їй, примхливо нав'язує власну форму і вплив» [19, 277]. Філософи вважають, що якщо митець першого типу чує голос сучасної традиції, то митець другого – голос таємничих архетипів [11, 120.]. М. Кузан в цій проекції, на нашу думку, в ранній і середній періоди творчості постає як митець першого типу (його подає С. Павлишин у перших сторінках своєї монографії [15, 3] ), в пізній, коли працює над творами Т. Шевченка – другого типу. Вихованець Паризької консерваторії (навчався композиції у Ж. Дандельо, учня Форе), М. Кузан пройшов нелегкий шлях в мистецтві. Він звертається до поезії Шевченка в пізній період творчості і пише дві вершинні опуси: дві ораторії – «Неофіти»<sup>1</sup> та монументальна «Посланіє»<sup>2</sup>, хоровий цикл *a cappella* «Псалми Давидові» (1988 р.).

В роботі над текстами Шевченка<sup>3</sup> композитор вступає у процес комунікації, занурюється у глибини (етнічні, національні) і творить власний текст, який є виявом симбіозу сучасних модерних течій і проявом глибинного національного архетипу. Тобто відбувається процес у контексті концепції Ю. Лотмана, який розглядає культуру як феномен, всередині якого відбувається діалог між міфічним та хронікально-історичним часом (двома моделюючими мовами) [14]. Інтелектуалізація творчого процесу М. Кузана відбувається як результат глибоких студій праць найвизначніших філософів людства, від Платона й Арістотеля до Спінози, Ясперса, Гуссерля та найсучасніших досліджень з феноменології, герменевтики, семіотики, соціології, містики та ін. [15, 8].

Г. Грабович з метою розкриття поетичного світу Т. Шевченка вибудовує *модель*, що ґрунтується на структурно-антропологічному підході до міфа Леві-Строса і Віктора Тернера [3, 54-44]. Її фундаментальні прикмети – багатолінійність, динаміка, універсальність, вихід за межі часу і простору резонують із особистим досвідом і творчістю М. Кузана. Композитор суголосний Шевченковому міфу, який розмикає межі часу й простору, а Україна для поета (і для композитора також) – це «стан буття» [3, 67]. Таким чином, музична інтерпретація М. Кузаном поетичного світу Шевченкових «Неофітів» якнайкраще відповідає означеній моделі [9, 149].

<sup>1</sup> Написана з нагоди 1000-ліття хрещення Руси-України в 1985 р. і тріумфально виконана в Лінкольн-центрі в Нью-Йорку (США) в 1988.

<sup>2</sup> Написана в 1992 р., прем'єра в Едмонтоні (Канада), 2002 р. за участю автора.

<sup>3</sup> «З погляду семіотики, обставини художньої комунікації є структурним елементом художнього тексту» [11, 130].

Для розуміння культури постмодернізму, до якої належить композитор, сучасне музикознавство залучає методики суміжних галузей науки і перетворюється у своєрідну *філософію музики* [8, 3]. Центральним тут виступає *семіотичний* аспект<sup>4</sup>, глибоко розроблений О. Козаренком [8]. Вчений розглядає національну музичну мову як семіологічну систему, авторські мовленнєві коди як конкретні локальні знакові системи. Сучасний український філософ Олена Левченко, спираючись на вже класичні висновки семіотики про те, що культура, будучи комунікативною системою, обслуговуючи комунікативні функції і підкоряючись конструктивним законам семіотичних систем, пропонує для дослідження певної культури збудувати найзагальнішу *модель*, якою може виступати *текст* [11, 10]. Варто наголосити, що *текст* сьогодні мислиться не як певний стабільний об'єкт з певними ознаками, а як *функція* [13, 103]. «Тому важливо розглядати текст не просто горизонтально (синтагматично) у його наративно-смісловій енергетиці, а й у парадигматичній глибині закладених у кожний момент як можливостей здійснення, так і можливостей інтерпретації, зумовленої незнанням кінця» [11, 84]. О. Козаренко вважає, що «саме семіологічний підхід до національної історії музики є плідним сьогодні» її слід пояснювати як *гіпертекст*, «сене якого можна збагнути тільки через розгортання змістів окремих його складових та в їх зіставленні» [8, 7-8]. В семіологічній системі (якою є кожна національна культура) Гіпертекстом (за О. Козаренком) можуть бути окремі твори, доробок певного автора чи ціла історико-стильова епоха [8, 8], а мова музики виступає засобом «збереження генетичної пам'яті, усвідомлення самототожності та життєво необхідної єдності етносу (хай навіть уявної!) в *часі-просторі*» [8, 10]

Для адекватного «прочитання» національного музично-історичного процесу О. Козаренко вибудовує модель, в основу якої покладена ідея *етноцентризму*, яка детермінує перехід від «історії стилів» до «історії ментальностей» [8, 19]. Цей принцип дає можливість розглядати національну музичну культуру як єдине функціональне ціле, яка включає і музику українських композиторів зарубіжжя.

Центральною фігурою у процесі становлення національної музичної мови у дослідженнях О. Козаренка постає Микола Лисенко. Якщо Шевченко задав «політично внесамостійненій українській спільноті, поставленій перед загрозою заникання... суто *духовну* національну самосвідомість» [5, 141], то М. Лисенко «зумів замкнути багатовікові семіотичні процеси у власній музичній мові, що стала моделлю *національної ... музичної мови*» [8, 36-37]. О. Козаренко визначає *національну музичну мову* як характерну невербальну знакову систему, «*що забезпечує фіксацію–збереження–відтворення–передання (у синхронному і діахронному вимірах) суттєвої для етносу емоційно–образної інформації специфічно–музичними засобами*» [8, 56-57.]. «Задана Лисенком багатоша-

<sup>4</sup> Семіотика – наука, що досліджує життя знаків у суспільстві, використовуючи мову як первісну модель, через яку можна зрозуміти всі інші системи моделей [6, 378].

рова структура національної стильової парадигми, де співіснують етнолокальне (окреме), національне (особливе) та міжнаціональне (загальне), сформувало складну семантичну будову його авторської музичної мови» [8, 79], паралелі якої ми знаходимо і у М. Кузана.

У творчо-активній свідомості М. Кузана також відбулося зімкнення кількох мовно-стильових блоків: українського фольклору, західноєвропейського музичного професіоналізму, сучасної музики ХХ ст. Кожен з них (блоків) має свою систему звукореалізації, свою музичну мову і все це дивним чином переплітається у мовно-стильовому феномені його масштабної ораторії «Неофіти», яка вражає полістильовим синтезом. Це один з найцікавіших творів композитора, сучасне прочитання цієї поезії. Вона написана для солістів (сопрано, мецо, тенора, баритона, баса), мішаного хору та оркестру, складається з Увертюри, Прологу та 14 частин, в яких послідовно розгортається сюжет [10].

Шукаючи *інтонаційних відповідників* Шевченковому слову, композитор занурюється у свою підсвідомість. Можна сказати, що він залучає у творчий акт «стовбур генетичної пам'яті» [8, 263]. Сам композитор говорив так про українську пісню: «...цією музикою я дихав упродовж цілого мого дитинства; вона мене заколисувала, вона формувала клітини мого мозку, цілого мого тіла, і всі її вібрації врізалися в моє ество...» [15, 7]. Шукаючи в музиці нових шляхів, композитор «свідомо використовує тут відносно прості засоби, музичну мову, яка асоціюється з традиціями церковної музики і навіть українського фольклору» [15, 53]. Разом з тим, М. Кузан – митець ХХ ст. із власним оригінальним стилем, а музична мова його творів самобутня і багата. Якщо в ранній і середній періоди творчості він, за визначенням С. Павлишин, близький до імпресіонізму, а також конструктивізму серійної системи, то в останньому, зрілому періоді, настає перелом у творчості, звернення до тем гуманістичного звучання (зокрема до Шевченкового слова), «він має свою оригінальну музичну мову, витворив... власний почерк, який є узагальненням діатоніки, походить з вільного поєднання західноєвропейської середньовічної і слов'янської народної ладовості» [15, 11]. Універсальна здатність постмодерну поєднувати непоєднуване дивним чином переплітається в *музичній мові М. Кузана*: поряд із алеаторикою, засобами сонористики, додекафонії, мінімалізмом та атональністю, знаходимо присутність архетипових етнохарактерних музичних знаків, які є першою мікроструктурою музичної мови, носієм значення [8, 50]. Визначене О. Козаренком *знакове поле національно-своєрідної семантики* музичної мови М. Лисенка, що проявляється в мелосі, ладо-гармонії, організації багатоголосся, типах розвитку [8, 84-85], знаходимо і в ораторії М. Кузана.

С. Павлишин виділяє українські риси ораторії в образі матері: побудова мелодії в № 4 «є відбитком майже лисенківського бачення Шевченка» [15, 55]; «співзвучність плинних мелодичних зворотів і їх поліфонічний розвиток, також в оркестрі, частково імітаційний, та ще більше гетерофонний і навіть підголосковий» в №7 [15, 54]; в діатоніці, яка будучи композиторським узагальненим відтворенням епохи перших віків

християнства, виразно набуває українських національних рис [15, 55, 57]; а також в останньому фрагменті уверюри, який є «найбільш промелодизованим, підголосковим..., виразно українським» [15, 56]. На українських рисах ораторії наголошує і Н. Корольок. Так, № 4, де змальовано образ матері Алкіда, «доля якої подібна до гіркої долі тисяч українських матерів», за своїм колоритом та інтонаційним наповненням найбільше наближається до українських народних ліричних пісень. Інструментальний супровід, що імітує награвання на сопілці, розспівна мелодика мінорного нахилу з ладовою перемінністю вказують на очевидні жанрові джерела музичного тематизму [9, 157].

Семантика хроматизованих ходів, за визначенням М. Лисенка, суголосна емоційному досвіду народу – «піднесення експресії мелодії»... для виразу «особливого напруження» (зб.4) чи «почуття горя, стискаючого, прибиваючого...» (зм.5) [12, 20]. Прикладом такого використання є епізод «Кати...» в Пролозі. Центральним інтонаційним осередком тут виступає «висхідна збільшена кварта, яка разом зі збільшеною секундою та «сповзаючими» хроматизмами панує у надзвичайно напруженій вокальній партії баритона соло, що звучить у високій теситурі» [9, 154].

Поняття «слово», «правда», «воля», які мають ключове значення у Шевченка, набувають «статусу символів» в ораторії «Неофіти» (за Н. Корольок). Так, в завершенні Прологу кульмінаційна точка виявляється найвищим мелодичним тоном *as* другої октави, ритмічним акцентом та розспівуванням у хорі («слово, Божеє кадило») [9, 154-155]

Для зображення зла, що уособлюється в Нероні, композитор в № 6 змінює інтонаційну сферу: «короткі уривчасті фрази, побудовані на закличних інтонаціях (найважливіша серед них – тритон), пунктирний ритм, рух паралельними тритонами в низхідних оркестрових пасажах, грізні акордові «спески» [9, 158].

**Модальність** як провідний принцип висотної організації у ладомелодичній системі, яка проявилася у творчості М. Лисенка і супроводжується розшаруванням фактури, наявністю поліфінкційних, поліладових та політональних епізодів [8, 75], у М. Кузана проявляється (за визначенням С. Павлишин) як полімодальність: «Найчастіше це контрасна поліфонія, гетерофонія, взаємопроникнення голосів, їх злучення у гармонічні, хоч не гармонійні співзвуччя» [15, 129]. Свій вияв знаходить і полішаровість вертикалі, «балансування» між тональними центрами. Гармонія композитора «не підлягає системі; в ній немає ні постійної ладової, ні тональної опори» [15, 129]. В № 11 молитва «Господи, помилуй», розпочавшись в унісон, поступово переростає у секундовий кластер [9, 163]. Певну знаковість мають **тональні плани**: М. Кузан в № 12, де змальована трагічна картина загибелі Алкіда і неофітів, використовує, як і Ф. Шопен, трагічний сі-бемоль-мінор, а фінал, що символізує ідею торжества християнської віри буде в світлій тональності *As-dur*. Характеризуючи Пролог твору, Н. Корольок говорить, що «гармонічна вертикаль, в якій зливаються водночас голоси соліста, хору та оркестру, своїм м'якодисонуючим звучанням, тональною нестійкістю, біфункціональніс-

тю є ознакою сучасності. Вона вказує на ту часову площину, яка у творі є універсальною і об'єднує художній світ поета, композитора і слухача» [9, 153]. Тут же, в наступному фрагменті, М. Кузан використовує прийоми алеаторичного письма: «Виконання у «вільному режимі» в оркестрі та хорі різних мелодико-ритмічних груп створює враження натовпу людей, котрі у розпачі повторюють одне запитання «за що?»» [9, 153].

Найважливішим засобом розвитку у композитора є колористичний фактор. *Сонористичні* ефекти формують звукозображальну семантику його твору в руслі імпресіонізму. Стихія «музики дзвонів», відкрита російськими композиторами, продовжена М. Лисенком, знаходить свій вияв в ораторії М. Кузана. Якщо на початку №11 дзвони відтворюють звук кайданів неофітів, то в кінці цієї частини виступають в ролі дзвонів церковних, таку ж роль вони відіграють і при закінченні твору, щоправда це радісний утверджуючий передзвін (№ 14). В № 13 композитор використовує майже дебюсистський прийом – зображення кіл на воді (вібрафон), що відтворюють завмирання хвиль ріки після скинення трупів у Тібр [15, 58]. Яскраві сонористичні ефекти (регит, шум, гомін, обговорення появи Петра) застосовує композитор у зображенні оргії у термах у № 3.

М. Кузан використовує окремі *жанрові моделі* як знаки певної доби, символи чи асоціації: архаїчні давньослов'янські і григоріанські наспіви, гімн у закінченні № 8 та в № 14 асоціюються з «середньовічними органумами – поліфонії на «досконаліх» інтервалах» [15, 129]; жіночий хор в № 13 звучить як скорботний урочисто-трагічний хорал; монолог читця у Пролозі асоціюється з давньоруським співцем Бояном; з прославними історичними піснями у фіналі; мелодика хору в № 1 нагадує веснянки, а соло баритона в № 5, який розповідає про страту апостола Петра, асоціюється із старим сліпим лірником, мелодика цього розділу насичена виразними «думними» інтонаціями [9, 155, 158]. Один із вражаючих епізодів ораторії – виконання закутими в кайдани неофітами псалма в № 10: «Іх суворий, величний, архаїчний спів – спів приречених фанатичних людей, які готові прийняти мученицьку смерть за свою святу віру, має «надсюжетний», надчасовий та надособистісний характер, набуває глибокого символічного значення» [9, 162].

Важливою є роль інструментального та хорового плану ораторії: «емоціоналізація інструментального стилю, внесення в нього етнохарактерних рис», яка відбувалася на певному етапі формування української національної музичної мови [8, 32], знаходить свій вияв у М. Кузана. Інструментовка твору різноманітна і змінюється у відповідності до характеру образу, часто використовується індивідуалізовано. То вона «прозора, ясна, більш камерна» [15, 58], то в драматичних моментах – насичена. В № 3 стереофонічна оркестрова педаль «дає відчуття широкого, величного, всеосяжного – вселенського – простору» [9, 156]. Цікаво, що мішаний склад хору в № 2 трактується композитором «як одна з інструментальних груп оркестру, тобто особлива оркестрова барва» [9, 155]. Хору належить важлива роль в ораторії: він «виступає як головний оповідач (передає зовнішній бік дії, сюжету), по-друге, уособлю-

ється в ролі того чи іншого персонажа, а також виявляє себе як сторонній коментатор, споглядач, що, безумовно, нагадує про спадкоємність сучасного мистецтва від традицій античної трагедії» [9, 166-167]

Хорові, оркестрові та сольні епізоди ораторії, що часто нагадують оперні сцени і є яскравими елементами оперної драматургії, наближають твір до сценічного втілення. «Драматургія твору, статична зовні, базується на контрастному співставленні окремих частин, кожна з яких має вільну побудову, за принципом «монтажу» [9, 166].

Дослідники знаходять в ораторії М. Кузана *стильові орієнтації на західноєвропейських та навіть російських композиторів*. Так, С. Павлишин роль баритона-декламатора в увертюрі нагадує «Створення світу» Гайдна [15, 56], завершення № 11 вона вважає майже калькою сцени з останньої дії «Трубадура» Дж. Верді [15, 58], а хоровий епізод у Пролозі викликає асоціацію з пасіонами Баха і Шютца [15, 59]. Епізод приходу апостола Петра в № 3 за своїм загальним настроєм у Н. Корольок збуджує асоціації з образами вагнерівських пілігримів [9, 156], а семантика тритонових пасажів у мідних духових, побудованих на цілотоновому звукоряді, пов'язана із змалюванням образів зла і тиранії, що веде свій початок від глінківського Чорномора [9, 159]. Трагічна загибель Алкіда і неофітів у № 12 нагадує фрагмент загибелі Егмонта в одноіменній увертюрі Л. Бетовена [9, 163].

Таким чином, М. Кузан своєрідно прочитує складний, «поліфонічний», за термінологією М. Бахтіна, твір Шевченка. Дихотомія М. Кузана, що проявляється у симбіозі європейської музичної освіти і національного ества, емоційної наснаги (як риси української психіки) і раціональної врівноваженості, продуманості (набутої риси особистості європейського гатунку), простоти, щирості висловлювання і чіткої структури з граничною доцільністю у вживанні музичних засобів [15, 59], є відповідною глибоко філософській постаті і поезії Т. Шевченка. Ораторія композитора свідчить, що і сьогодні в напружену і динамічну епоху постмодернізму «монументальний хоровий жанр, своєрідна хорова фреска, генетично пов'язана з геніальними пасіонами Й.-С. Баха і величними ораторіями Г.-Ф. Генделя, не тільки продовжує існування в українській і світовій музичній культурі, а й набуває нових, сучасних форм, що дає змогу композиторам втілювати універсальний, наднаціональний і надчасовий зміст поезії Шевченка» [9, 167], а духовність й емоційність, як визначальні вартості музики М. Кузана (за С. Павлишин), не тільки привертають увагу, а й знаходять відгук у душах українців ХХІ ст.

### *Література*

1. Берегова О. Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80-90-х років ХХ сторіччя. Автореф. канд. мистецтвознавства. – К., 2000.
2. Білинська М. Грає кобзар, виспіває. – К.: Муз. Україна, 1981.
3. Грабович Гр. Шевченко як міфотворець: Семантика символів у творчості поета / Пер. з англ. С.Павличко. – К.: Рад. письменник, 1991.



4. Грабовський В. «Французький українець» // Музика. – 1995. – № 6. – С. 23.
5. Забужко О. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу. – 3-є вид. – К.: ФАКТ, 2006. – 148 с.
6. Енциклопедія постмодернізму / За ред. Ч.Е.Вінквіста та І.Е.Тейлора. Пер. з англ. В.Шовкун. – К.: ОСНОВИ, 2003.
7. Кияновська Л. Галицька музична культура XIX – XX ст. – Чернівці: Книги – XXI, 2007.
8. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / Ред. І. Пясковський, О.Купчинський. – Львів: НТШ, 2000. – 285 с.
9. Королюк Н. Полум'яне слово Шевченка в музиці. Хорова творчість українських композиторів. – К.: Вид. ім. Олени Теліги, 1995. – 197 с.
10. Кузан М. Неофіти. Ораторія за поемою Т.Шевченка. Партитура. – Вінніпег, Манітоба, Канада, 1988. – 187 с.
11. Левченко О. Текст культури в пошуках автора: Масова свідомість і художня культура у тексті радянської культури (за матеріалами театру і кіно). – К., 2006. – 288 с.
12. Лисенко М. В. Народні музичні інструменти на Україні. – К.: Мистецтво, 1955.
13. Лотман Ю.М. Культура и взрыв // Лотман Ю. М. Семиосфера. – С.-Пб.: Искусство С-Пб., 2000. – С. 12-149.
14. Лотман Ю. Феномен культури // Лотман Ю.М. Семиосфера. – С.-Пб.: Искусство С-Пб., 2000. – С. 568-579.
15. Павлишин С. Мар'ян Кузан. – Львів, 1993.
16. Чернова І. Музичне виконавство в ситуації постмодернізму. Автореф... канд. мистецтвознавства. – Львів, 2007.
17. Чижевський Д. Історія української літератури: Від початків до доби реалізму. – Тернопіль: МПП «Презент», ТОВ «Феміна», 1994.
18. Чижевський Д. Думки про Шевченка (естетичні та історико-філософські фрагменти) // Чижевський Д. Філософські твори у 4-х т. Т.2. – К.: Смолоскип, 2005. – С. 172-178.
19. Юнг К. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству // Юнг К.Г. Архетип и символ. – М.: Renaissance, 1991. – С. 265-285.

**TARAS SHEVCHENKO IN THE CONTEXT OF MUSICAL  
CULTURE OF POSTMODERNISM (AS AN INSTANCE OF  
ORATORIO NEOPHITES OF MARIAN KUZAN)**

**H. V. Karas'**

*State academy of leading shots of culture and arts, Kyiv-15,  
st. of January revolt, 21; tel. 80342-555-888*

*Creative works of Ukrainian poet T. Shevchenko in a context of musical  
culture of postmodernism based on an example of oratorio Neophites of a*

---

*French-Ukrainian composer Mariian Kuzan are researched in the article. The research utilizes integral interdisciplinary approaches: philosophical study of Shevchenko, philosophy of music, semiotics aspects and idea of ethnocentrism.*

**Key words:** *postmodernism, oratorio, composer, semiotics, philosophy, music*