

УДК 008:312.421 (Мистецтвознавство)
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/74-1-20>

Світлана КИСЛА,
orcid.org/0000-0002-7088-4062
заслужена артистка України, доцент,
доцент кафедри академічного співу
Київської муніципальної академії музики імені Р.М. Глієра
(Київ, Україна) *kysla_natalja@ukr.net*

Анна АРЕФ'ЄВА,
orcid.org/0000-0003-4619-9281
кандидат філософських наук,
докторантка кафедри етики та естетики
Державного педагогічного університету імені Михайла Драгоманова
(Київ, Україна) *anna.arefieva@gmail.com*

МУЗИЧНА КУЛЬТУРА ЯК СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ: ОБРАЗИ ПОСТРЕФЛЕКСІЇ В СЦЕНІЧНІЙ ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ

Актуальність проблеми обумовлена необхідністю визначити творчість композиторів ХХ століття як певну сценічну пострефлексію, орієнтовану на збереження традицій синтезу мистецтв, що були сформовані в контексті діяльності композиторів, хореографів, художників в Парижі. Мета дослідження – реконструювати образні настанови здійснення оперних творів, симфоній в контексті полістилістики творчості С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича, А. Шнітке, Є. Станковича. Методологія дослідження презентована компаративним та системним методами, що дає можливість здійснити порівняльний аналіз творчості композиторів початку та середини ХХ століття. Наукова новизна дослідження полягає в тому, що здійснений порівняльний аналіз синтетичних систем сценічного синтезу в Парижі початку ХХ століття та тоталітарної і посттоталітарної реальності культуротворення. Художня культура надзвичайно трансформується на початку ХХ століття, формується в рамках стилю модерн, авангарду, постмодерну. ХХ століття позначилося формуванням гострих трансформативних спонук в музикологічній рефлексії. Так, починають осмислювати досвід формування мистецтва модерну, авангарду, постмодерну в контексті мультикультуралізму та глобалізації культури. Втім, культурна глобалізація не зводиться до процесів інтеграції засобів, типів формотворення та ін. Формуються новітні поетичні, образні системи і новітні надсистемні регулятиви осмислення особистості митця в нескінченному просторі культурного всесвіту. Висновки. Художній образ як диво імагінації є пріоритетним культурним артефактом, стає надзвичайно важливим на початку ХХІ століття як феномен синтетичного бачення світу, адже він також був пріоритетним і на початку ХХ століття. Ця еквівалентність, подібність масштабів, завдань трансформації художньої свідомості свідчить про те, що досвід звернення до могутніх імпульсів культуротворчості, пов'язаних з культурними інституціями синтезу мистецтв, стає не просто інтерпретативним простором (реаліями, схемами, системами, коридорами, маркерами чи форматами художнього мислення сьогоденних процесів глобалізації культури), адже і шляхом визначення самої суті музичної культури як динамічної цілісності.

Ключові слова: музична культура, синтез мистецтв, сценічна творчість, пострефлексія, художній образ.

Svitlana KISLA,
orcid.org/0000-0002-7088-4062
Honored Artist of Ukraine, Associate Professor,
Associate Professor at the Academic Singing Department
R. Glier Kyiv Municipal Academy of Music
(Kyiv, Ukraine) *kysla_natalja@ukr.net*

Anna AREFYEVA,
orcid.org/0000-0003-4619-9281
Candidate of Philosophical Sciences,
Doctoral student of the Department of Ethics and Aesthetics
Mykhailo Drahomanov State Pedagogical University
(Kyiv, Ukraine) *anna.arefieva@gmail.com*

MUSICAL CULTURE AS A SYNTHESIS OF THE ARTS: IMAGES OF POST- REFLECTION IN THE STAGE CREATIVITY OF COMPOSERS

The relevance of the problem is due to the need to define the work of composers of the 20th century as a certain stage post-reflection, focused on preserving the traditions of the synthesis of arts, which were formed in the context of the

activities of composers, choreographers, and artists in Paris. The purpose of the research is to reconstruct the figurative instructions for the performance of opera works, symphonies in the context of the polystylistics of the works of S. Prokofiev, D. Shostakovich, A. Shnitke, and E. Stankovich. The research methodology is presented using comparative and systematic methods, which makes it possible to carry out a comparative analysis of the work of composers of the beginning and middle of the 20th century. The scientific novelty of the study is that a comparative analysis of synthetic systems of stage synthesis in Paris at the beginning of the 20th century and the totalitarian and post-totalitarian reality of cultural creation was carried out. Artistic culture was transformed tremendously at the beginning of the 20th century, formed within the framework of modern, avant-garde, and postmodern styles. The 20th century was marked by the formation of acute transformative impulses in musicological reflection. Thus, they begin to understand the experience of the formation of modern, avant-garde, and postmodern art in the context of multiculturalism and the globalization of culture. However, cultural globalization is not reduced to the processes of integration of means, types of formation, etc. The latest poetics, figurative systems and the latest suprasystemic regulations of understanding the personality of the artist in the infinite space of the cultural universe are being formed. Conclusions. The artistic image as a miracle of imagination is a priority cultural artifact, becoming extremely important at the beginning of the 21st century as a phenomenon of a synthetic vision of the world, because it was also a priority at the beginning of the 20th century. This equivalence, similarity of scales, tasks of transformation of artistic consciousness indicates that the experience of addressing the powerful impulses of cultural creation associated with cultural institutions of art synthesis becomes not just an interpretive space (realities, schemes, systems, corridors, markers or formats of artistic thinking today's processes of globalization of culture), after all, by defining the very essence of musical culture as a dynamic integrity.

Key words: musical culture, synthesis of arts, stage creativity, post-reflection, artistic image.

Постановка проблеми. Засадою синтезу мистецтв в сценічному просторі виступає поетика як музичний інструментарій творчості композитора. Поетика як творчий, системотворчий і, будемо говорити, завершений простір конструювання і створення твору є інтегративною дисципліною для композиції та виконавського мистецтва. Власне поетику І. Стравінський розуміє за грецьким зразком, як творення. В свої промові в Кембриджському університеті на кафедрі поезики, де його запросили читати лекції, композитор говорить: «Я не буду забувати, що знаходжусь на кафедрі поезики. Ні для кого з вас не секрет, що поезика в буквальному сенсі слова визначає роблення твору. Дієслово «*poesis*», з котрого походить слово «поетика» означає ні що інше, як робити (to make). Поетика античних філософів не пропускає ліричних виливів за рахунок природного хисту та сутності прекрасного. Одне і теж слово «*poesis*», означає не що інше як «витончені» мистецтва і прикладні, воно відноситься до науки і до вивчення певних правил ремесел. Тому поезика Арістотеля постійно повертається до понять індивідуальної роботи, розположення і структури» (Стравінський, 1982).

Аналіз досліджень і публікацій. Проблема сценічного синтезу мистецтв в естетичному вимірі досліджувалася в роботах М. Бахтіна, Ю. Легенького, С. Лифаря, П. Паві, І. Стравінського та ін. В музикологічних дослідженнях слід виділити роботи Р. Станкович-Польської, О. Зінькевич, А. Мухи. Проте синтез мистецтв як пострефлексія композиторів є ще маловизначеним.

Мета дослідження – реконструювати образні настанови здійснення оперних творів, симфоній в контексті полістилістики творчості С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича, А. Шнітке, Є. Станковича.

Виклад основного матеріалу. Ми використовуємо категорії «музична культура», «пострефлексія» для того, щоб знайти синтагматику, тобто рознесення в різних національних культурних локусах еквівалентних феноменів, осмислити їх в реаліях тої рефлексії, яка виникає після «Музичної поезики» І. Стравінського, формується в рамках художнього синтезу М. Равеля, К. Дебюссі, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича, А. Шнітке, Є. Станковича та ін.

Виникає реальність інтерпретації художньої цілісності твору. Так, якщо горизонталь та вертикаль в музиці розуміються досить метафорично, а інколи неадекватно, то варто намагатись розуміти під горизонталлю не просто кантилену (мелодичність, часовість, відмінювання образних констеляцій), а певний екстенсивний вимір мелодизму. Під вертикаллю частіше всього розуміють поєднання звуків, співзвуччя, акорди, що домінують в творі. Ми будемо бачити вертикаль більш широко – як певну тектоніку. Горизонталь – це екстенсивна метрика виходу у простір, його захоплення, що характерно для всіх глобалізаційних інтенцій культури, а вертикаль – це інтенсивна метрика, духовна інтенсифікація звучної матерії. Вертикаль – це синхронний образ. Така синхронія та діахронія синтетичного музичного образу є важливою, щоб зрозуміти зовнішній та внутрішній сценізм музики.

Звернемося до творчості провідних композиторів ХХ століття, які опікувалися сценічним синтезом мистецтв, в контексті художнього мислення формували феномен пострефлексії постмодерного типу, зокрема до Д. Шостаковича, А. Шнітке, Є. Станковича. Так, Д. Шостакович в опері «Ніс» дає архетипи, концепти, філософську вертикаль музичної, синтетичної метрики синтезу мистецтв,

дає образ тої справжньої сакральності, яка маркується в низових карнавальних формах. Кістяк лібрето здійснив сам Шостакович, але йому допомагав ще один лібретист – Євгеній Зам'ятін. Фактично, ми бачимо, що власне із твору Гоголя взята його семантична та міфологічна сутність. Але сценічна тканина опери, образна розгортка драматичної події рефлектує інші гоголівські твори: «Шинель», «Весілля», «Записки божевільного», «Мертві душі».

Всеволод Мейерхольд, на якого орієнтувався Дмитро Шостакович, не міг взяти цю партитуру у роботу, бо був зайнятий іншою роботою. Нам важко сказати, які б образи чикали цей твір, але він вбачається в рамках супрематонів Малевича, світу супрема як антисвіту, позбавленого предметності, світу, який волає, викидає світ «харчовиків» і говорить про більш глобальний, тотальний вимір людського буття. Опишемо персонажі твору як синтетичні сценічно-музичні конструкти.

Платон Кузьмич Ковальов – баритон, Іван Якович, циркульник – бас, Просков'я Йосипівна, дружина Івана Яковича, – сопрано, квартальний наглядач – тенор, лакей графині – баритон, чиновник з газетної експедиції – бас, вісім двірників, які дають об'яву – басы, поліцейські – басы та тенори, супроводжуючі – без співу, дама, що його супроводжує – без співу, пан, що проводить, – без співу, батько – бас, мати – сопрано, перший син – тенор, другий син – баритон, Петро Федорович – тенор, Іван Іванович – баритон, стара бариня – контральто, приживалки (6–8 людей) – сопрано, торговка – сопрано, доктор – бас, Яричкін – тенор, штаб-офіцерша – меццо-сопрано, її донька – сопрано, сім панів – басы і тенори, старий – тенор, перший, що прибув – тенор, другий, що прибув – бас, спекулятор – бас, заслужений полковник – тенор, перший франт – тенор, другий франт – бас, дехто – бас, вісім студентів – басы і тенори, почтенна дама – меццо-сопрано, перший син почтенної дами – бас, другий син почтенної дами – бас, перший знайомий Ковальова – бас, другий знайомий Ковальова – тенор, третій знайомий Ковальова – бас, булочник – бас, гайдук – бас, привратник поліцмейстра – тенор, виїзні – бас, кучер – бас, знайомий Івана Яковича – без співу, дама похилого віку – без співу, тоненька дама – без слів, торговка, що продає манишки – без слів, пожежники – без слів, люди, що моляться, ті, що від'їжджають, проводжають, обивателі, поліцейські, євнухи – хор.

Вже така величезна машинерія абсурдних персонажів і не менш абсурдно прикріплених до них голосів або мовчазного дискурсу інтервалів,

в яких проривається сутність події, вражає своїм інструменталізмом, який композитор тут же ідентифікує як гротескний образ.

Якщо взяти духові і інші складові оркестру, то ми їх перерахуємо, щоб дати паралельний ряд – інструментальний. Дерев'яні духові: флейта, флейта-піккало, контральтова флейта in G, гобой, англійський рижок in F, кларнет in B, кларнет-піккало in C, кларнет in A, бас-кларнет in B, фагот. Мідні духові: валторна in F, труба in B, тромбон. Ударні: трикутник, бубен, кастаньети, барабан, трещітка, тарілки, великий барабан, тамтам, дзвіночки, дзвінок, ксилофон, флексатон. Струнні: домбри малі, домбри альтові, дві балалайки, дві арфи, скрипки перші і другі, альти, віолончелі, контрабаси. Клавійні: фортепіано.

Шостакович, без сумніву, був прекрасним геральдично налаштованим композитором, а його композиції як єднання позицій *compositio* (диспозитив як єднання позицій і транспозитив як перехід з однієї позиції на іншу) створює ту синтагматику обміну місць, де виникає образ гідної людини, яка має місце в бутті, і ця людина пише музику.

Сьома симфонія написана Шостаковичем під час війни, зазвучала в Америці завдяки італійському диригенту Тоскані, потім вона звучала дуже багато. Фактично, це була інша іпостась опери «Ніс», однак, вже не геральдично-метафорична трансформація музично-сценічного образу в контексті гротескної поетики гоголівського типу, а ораторія перемоги. Ораторія великих духів, образ не антисистеми, а системи народної величчї духовного упокоїння над будь-якою боротьбою, битвою і над будь-яким змаганням.

Це і почули, і не почули. Цькування композиторів було одним із тих скажених, сценічних, кровавих театрів, де засуджували «ворогів народу». І те, що Шостакович сидів один в ряду в Спілці Композиторів – це теж сценічна реальність тих часів, це теж мізансцена, це теж театр. Однак, композитор намагається якось увійти в світ партійно-непартійних алітерацій звуків, подій – і, зрештою, йому це вдається. Він міг все.

Коли Шостакович виступав на одному із симпозіумів на Заході, йому задавали багато питань, зокрема, чому він в своїх політичних виступах буквально цитує слова владних ідеологів, міфологеми соцреалізму. Де ж він справжній? В його музиці чи у вербальному дискурсі? Шостакович казав: «І там, і там». Йому не вірили, освістували, лише Ігор Стравінський сказав: «Що ви хочете від людини? Він не вільний». Але ні, – Шостакович був духовно вільним, стояв над бар'єрами, все те,

що він створював, – це була одна велика сцена. Останню роботу «Танки. Пісні смерті», оркестрований твір Мусоргського, партитуру композитор передав дружині Шнітке. «Тринадцята симфонія», яка була прямою, майже ідеологічною відповіддю тоталітаризму, не була поставлена. В. Ростропович вивіз партитуру творів Шостаковича за кордон і Філадельфійський симфонічний оркестр зіграв її. «П'ятнадцятий квартет» – це найвищий філософський твір, який вже не є геральдично-метафоричним, він не приховує сенс за лісами інструментів та семантичними побудовами, які можна лише реконструювати. Це вже відповідь прямим текстом. Це той сценізм, який, фактично, не міг здійснитися ніде. Адже Шостакович не змінював своєму принципу імпліцитного дискурсу геральдики і своєї модельно-проектної ретроспекції, яку можна назвати неоміфологічною інтерпретацією творчості Гоголя. Ми бачимо, однак, що вже в «Четвертій симфонії» та в останньому квартеті, він говорить від свого імені.

Якщо порівнювати «Сталевий скок» С. Прокоф'єва і оперу «Ніс», то у них дуже багато схожого: карнавальність, кантеленість, достатньо складна драматична режисура. Так, хор в Ісаакіївському соборі – це авангардний, якщо не постмодерний артефакт. Сценічний синтез формується як пострефлексія – після однієї вистави виникає інша, паралельна.

Ми не дарма звернулися до цих авторів, щоб показати, як поєдналися початок і кінець століття в одній системі пострефлексії, яка сформувалася як діалог з музичними образами початку ХХ століття у Франції з музичними концепціями, сценічними інсталяціями, музичними домінантами синтезу мистецтв більш пізніх часів. Якщо говорити, що паралельно існував світ А. Шенберга, Нововіденської школи, світ першого і другого авангарду, як це зараз номінують, то, звичайно, Шнітке був тим стилістом, синтезатором, який міг поєднати і створити свій особливий сплав, а те, що він створив, композитор зазначив як «полістилістику».

Алюзії, натякання є не просто перенесення з одного простору в інший, але своєрідні, як пише Шнітке, гібриди, тобто ті конструкції, які є гетерохронічними, поєднують різночасові елементи з гетеротопічними, тобто поєднують простір різних систем, різних елементів музикування. Тобто ідеться про свідому еkleктику, яка стає гіпереклектикою, більше того, – принцип еkleктизму як поліморфізм, стає космоморфізмом, тобто в побудові якого вже не можна розшукати вертикальну засаду.

Виникає «діагональ» в музиці. Втім, цей образ діагоналі імпліцитно втілює метафору К. Мельні-

кова в архітектурі – «діагональ, що танцює». Це чудовий приклад осмислення хореїчного виміру сучасної полістилістики. Полістилістика і є діагональ, що танцює. Діагональ, яка розсувається в ритмічних, метричних констеляціях, конструкціях, можна ще краще сказати, – інсталяціях, які мають чітко пластичний, візуальний образ. Це образ танку, а танок, на відміну від танцю, – це вже сакральна система витанцювання сенсу, образу, абсолюту, духу. Проте, цей образ не має душі, він бездушний. Чому? Тому, що він механістичний по суті, його ціннісні вектори розмиті, діалектичні, доповнюючи тенденції до повернення єдиної органічної форми виявляють еkleктику новітнього музичного простору.

Шнітке в одному з інтерв'ю писав, що бувають такі теми, якими займаєшся все життя і боїшся, що так і не встигнеш їх закінчити. Фауст – це його головна тема і незадовго до закінчення останньої опери «Історія доктора Іоганна Фауста», – опера в 3 актах с прологом та епілогом, лібретто Йорга Моргенера и Альфреда Шнітке до «Народної книги» Іоганна Шпіса. Музика одноіменної кантати увійшла в 3-й акт. Прем'єра 22 липня 1995 року в Гамбургському оперному театрі, – композитор цю оперу здійснив як певний акорд або фінал власних філософських роздумів.

Є. Станкович написав всього одну оперу, в якій немає вокальних партій. Композитор вважає, що ця робота виникла випадковою в його житті (Станкович-Польська, 2005). Втім, у Львові відбулося вже двадцять прем'єр Є. Станкович стверджує: «В Дніпропетровську опера йде теж, але як варіант. Там теж гарний колектив, дуже талановитий диригент і балетмейстер. Адаже вони сильно досить переробили подію під своє бачення. У Львові теж все перероблено, але сценічно. Зовсім інші символи у Вовкуна, сучасні, але музика від першої і до останньої ноти залишилася такою, якою була. Постановка ближче до авангардної, сучасної...»

Скажу чесно, – не чекав. Завдяки Вовкуну, який, до речі, давно хотів ставити оперу, я навіть цього і не знав. Сіренко теж давно хотів. Вовкун зробив сучасну трактовку, мені подобається. Хочу зробити наголос, що справа, однак, не в мені. Фольклор (я несу відповідальність), має елементи, яким біля двох тисяч років. Фольклор вижив, не дивлячись на війни, на викорінення, на усілякі голодомори – вижив саме як український фольклор. Якщо автентичний мелос витримав таке, то витримає і інше. Унікальний грудний спів, викладення мелодики, особливо у центральній Україні. Чому? Тому що західна Україна (моя) більш обмежена через словацький, польський впливи.

Я колись казав, якщо ви хочете ідентифікувати народ, вивчить фольклор. Це – єдине, де все збереглося від «а» до «я». Фольклор існував ще до княгині Ольги. Я цим займався багато років, дивився і вивчав історичні дані, тому що на пустому місці не можна писати» (Походзей, 2019: 5).

Фактично вся музична рефлексія ХХ століття – це проблема фаустівського питання, питання добра і зла поза межами етики землі і хліба, в рамках етики мистецтва, коли людина вільна, коли всі максими універсальні. Не можна урівняти добро і зло, не можна скотитися до нового зороастризму, але фаустівський комплекс не дає спокою нікому, піддає сумніву всі твори. Всі інструменталізації голосів і сценічних подій свідчать, наскільки цей простір можливий і актуальний, потрібний в сьогодні.

Можна говорити, що людська сутність Фауста, душа, яка шукає себе, шукає у внутрішній боротьбі засади і сама засадничість цього світу піддається сумніву. Так, інтонаційна зламність найкраще за все передається струнними інтенціями і свободи темперацій, скрипка як виразник духу фаустівської робінзонади стає інструментом близьким до людського голосу, взагалі, до логосу, який можна зрозуміти в християнському розумінні як антитеза диявольської спокусливої реальності.

Шнітке побачив фаустівський міф постфактум, як пострефлексією вимученого, віджившого свій час ХХ століття. Шостакович приховав цей мотив за фактурою гоголівських героїв, які співають дивними голосами. У Станковича герої зовсім не співають, не мають власного голосу – це теж своєрідна пострефлексія на фаустівську тему.

Отже, можна стверджувати, що вийти на метапозицію поза межами добра і зла неможливо, і будь-яка діалектика, яку нав'язує чи то Ніцше, чи то вона артикулюється вустами Томаса Манна, так чи інакше, стосується диявольської реальності спокусливого блуду. Єдиний вихід – це розімкнути коло звичайного, естетичного виміру музичного буття, вийти на іншу сцену, прийти в інше місце, де можливе божество. Потрібно побачити з іншого світу домівку музики як такої, яка розгортається як образ, як цілісність буття, як каяття, як молитва, як творчість. Ці інтроверсії не є простими, звичайно, вони походять від автентичного християнського співу, пошуку образу в автентичному християнському просторі, коли автори звертаються до релігійних творів, а водночас до своєрідних паралелізмів, які формуються як світський еквівалент тієї благої вістки, що визначається в Середньовіччі як еквівокація, двоосмисленість буття з позиції Абсолюту і з позиції реальної людської онтології існування.

Сергій Прокоф'єв – це мандрівник, паломник, який здійснює прощу між світами різних культур, його танцювальна хореїчна цютність і образ є надзвичайно важливими як артефакти самоздійснення, але за цим стоїть найважливіший вимір, який можна зазначити як деконструкцію. Пошук нових пригод – пластичних, хореографічних, музичних – розгубленість на шляху вічного подорожування. Париж, Америка, Росія, Солнцівка, сьогоднішній Донбас визначають маршрут його духовних мандрів. І водночас – це гра, яка зазвучала по-різному. «Сталевий скок» – це певне «загравання» з владою, адже «Ромео і Джульєтта» – трагічна маска століття.

Пострефлексія музичного нонконформізму і взагалі той синтез, який створили Дмитро Шостакович і Альфред Шнітке – це два модуси, два полюси прочитування європейського досвіду. Якщо Дмитро Шостакович буквально паралельно створив антисвіт тоталітаризму в ранній опері «Ніс», розбудувавши інструментально-геральдичні образи волі під маскою блазнів, то Прокоф'єв педалює тему блазня як антисистеми. Цей діалог як протоцілісність сміхової слов'янської культури набуває ознак музичних синтезів у взаємодії гетерохронії та гетеротопії сценічного простору, де багато часів і багато просторових відсилок створюють алюзії, натякання, які можна концептуально визначити як певну систему музичного нонконформізму. Але це не лише моральні алюзії, а естетичний пошук тотальної сцени, одної, великої, сцени європейської культури, яка формується як танок, новітня сакральна, ритуальна подія. Кантилена, розгорнута по горизонталі як мелодика танцю і, навпаки, вертикаль діалогу культур структурована акордами, співзвуччями, мізансценами, позами, жестами, кубістичним силуетом хореографічних інтенцій.

Висновки. Образ синтезу мистецтв проходить наскрізною лінією у вербальній рефлексії Стравінського в його «Хроніці», «Музичній поетиці», «Діалогах». Така іманентна рефлексія над музичною практикою перетворюється в рефлексію в інше, коли свій досвід потрібно донести всім іншим не лише в плані педагогічної системи, а в контексті розсіювання великих образів музики ХХ століття. Стравінський стверджував, що музику можна зрозуміти тільки музикою, музика виражає тільки те, чим вона є, вона не може змагатися з словом, танком, з чимось іншим. І водночас ми розуміємо, що в музиці звучать голоси всіх інших мистецтв, музична поетика несе в собі вербальний, танцювальний, навіть, скульптурний і архітектурний простір. Все це і стало тою проблемою, яку не можна формалізувати, визначити набір стилів та жанрів, тому і обрана парадигма синтезу мистецтв стає предметом філософської рефлексії композиторів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Зінкевич О. С. Дискусійні питання мультикультурних процесів. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. Науковий журнал. № 1. 2008. С. 82 – 89.
2. Легенький Ю. Г. Сценічний простір як феномен культури. *Культура в контексті практичних форм буття людини*. Ніжин. Видавець М.М. Лисенко, 2022. С. 367– 381.
3. Муха А. І. Формування і розвиток естетико-творчого напрямку досліджень в українському музикознавстві другої половини ХХ століття. *Культурологічні проблеми української музики: (наукові дискурси пам'яті академіка І. Ф. Ляшенка)*. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2002. С. 25–32.
4. Походзей С. Інтерв'ю з Євгеном Станковичем. Травень 2019 рік. *Архів Є.Походзея*.
5. Станкович-Спольська Р.С. «Цвіт папороті» Євгена Станковича: проблема жанру: автореферат дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Київ. 2005. 18 с.
6. Bakhtine M. Les genres du discours, dans *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984. 408 p. URL: <https://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Bibliotheque-des-Idees/Esthetique-de-la-creation-verbale>
7. Lifar, S. Serge Diaghilev. His life, his work, his legend. Цифрова бібліотека «Київ», доступний 16 серпня 2023 р. URL: <https://dlib.kiev.ua/items/show/639>.
8. Pavis P. *Dictionare of the theatre : terms, concepts and analysis*. Toronto, Buffalo, and London : University of Toronto Press, 1998. 498 p.
9. Stravinsky I. Poetia Musicl. Nacid en Oraniesbaum, (Gan Petexsbuxgo, Rasa) el 18 de junio de 1982. URL: https://monoskop.org/images/e/ee/Stravinsky_Igor_Poetica_musical.pdf

REFERENCES

1. Zinkevych, O. (2008). Diskusiini pyttannia multykulturnykh protsesiv [Discussion issues of multicultural processes]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P.I. Chaikovskoho*. Naukovyi zhurnal. № 1. S. 82 – 89. [In Ukrainian].
2. Lehenkyi, Yu. (2022). Stsenichniy prostir yak fenomen kultury [Scenic space as a phenomenon of culture]. *Kultura v konteksti praktychnykh form buttia liudyny*. Nizhyn. Vydavets M.M. Lysenko. S. 367– 381. [In Ukrainian].
3. Mukha, A. (2002). Formuvannia i rozvytok estetyko-tvorchoho napriamku doslidzhen v ukrainskomu muzykoznavstvi druhoi polovyny KhKh stolittia [Formation and development of the aesthetic and creative direction of research in Ukrainian musicology of the second half of the 20th century]. *Kulturolohichni problemy ukrainskoi muzyky: (naukovi dyskursy pamiaty akademika I. F. Liashenka)*. Kyiv : NMAU im. P. I. Chaikovskoho. S. 25–32. [In Ukrainian].
4. Pokhodzei, Ye. (2019). Interviu z Yevhenom Stankovychem [Interview with Yevhen Stankovich]. Traven 2019 rik. *Arkhiv Ye.Pokhodzeia*. [In Ukrainian].
5. Stankovych-Spolska R. (2005). «Tsvit paporoti» Yevhena Stankovycha: problema zhanru [«Fern Flower» by Yevhen Stankovich: the problem of the genre]: avtoreferat dys. na zdobuttia nauk. stupenia kand.mystetstvoznnavstva : spets. 17.00.03 – Muzychne mystetstvo. Kyiv. [In Ukrainian].
6. Bakhtine, M. (1984). Les genres du discours, dans *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard. URL: <https://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Bibliotheque-des-Idees/Esthetique-de-la-creation-verbale>
7. Lifar, S. (2023).Serge Diaghilev. His life, his work, his legend. Tsyfrova biblioteka «Kyiv», dostupnyi 16 serpnia. URL: <https://dlib.kiev.ua/items/show/639>.
8. Pavis, P. (1998). *Dictionare of the theatre : terms, concepts and analysis*. Toronto, Buffalo, and London : University of Toronto Press.
9. Stravinsky, I. (1982). Poetia Musicl. Nacid en Oraniesbaum, (Gan Petexsbuxgo, Rasa) el 18 de junio de 1982. URL: https://monoskop.org/images/e/ee/Stravinsky_Igor_Poetica_musical.pdf