

ГАРМЕЛЬ О. В.

<https://orcid.org/0000-0001-6817-7038>

Київський інститут музики
імені Р. М. Глієра (Київ, Україна)
ocean_music@ukr.net

ФЕНОМЕН ДІАСПОРИ В АСПЕКТІ ПАМ'ЯТІ КУЛЬТУРИ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ВІРКА БАЛЕЯ)

У контексті сучасного наукового напрямку *memory studies* («студії пам'яті») пропонується розглянути феномен діаспори на прикладі творчості композитора української діаспори в США Вірка Балея (1938 р. н.). Окреслено сфери діяльності митця у діалозі з музичним життям України. У камерних творах «Скульптурні птахи» (1979–1984), «Орфей співає» (1994), Скрипковому концерті *quasi una fantasia* (1987), симфонії «Священні пам'ятники» (1999) акцентовано різні варіанти творчого звернення композитора до української культурної пам'яті.

Ключові слова: пам'ять культури, українська діаспора, осмислення української культури, творчість Вірка Балея, симфонія «Священні пам'ятники».

80-ті роки ХХ століття «винесли на поверхню хвилі» та актуалізували гуманітарні дослідження, пов'язані з вивченням феномену пам'яті у культуротворчому вимірі. Ця потужна тенденція охопила сьогодні значну кількість міждисциплінарних студій і отримала назву *memory studies* («студії пам'яті»), які постійно розширюють коло наукових інтересів. До концепцій, що розглядають явища культури крізь призму пам'яті, звернулися дослідники з історії, соціології, політичних наук, філософії, теології, психології, літературознавства, медійних технологій, мистецтвознавства та ін.² «Поле *memory studies* постійно переструктурується і внутрішньо ускладнюється. Постановка та обговорення одних проблем одразу висуває сукупність нових питань. Потік робіт дослідників різних спеціальностей, які відчувають тяжіння до цієї проблематики, також зростає лавиноподібно» [5, 49]. Зважаючи на значне поширення та ступінь актуальності *memory studies*, сьогодні говорять про концепцію культурної пам'яті як про парадигму сучасної гуманітаристики, тому що вона «<...> по-новому відкриває цілу область явищ та презентує у новому світлі ті феномени, котрі до сих пір розумілися зовсім інакше» [18, 14].

Розгалужена проблематика сучасних досліджень культурної пам'яті бере свої витoki з робіт загальноновизнаних основоположників *memory studies* – французького

© Гармель О. В., 2018

² Виразним прикладом вагомості цієї тенденції є матеріали міждисциплінарної збірки наукових праць: *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook* / Eds. Astrid Erll and Ansgar Nünning, in collaboration with Sara B. Young. Berlin/New York : de Gruyter, 2008. 441 p. [17].

соціолога Моріса Хальбвакса (Maurice Halbwachs) «Соціальні межі пам'яті» («Les Cadres sociaux de la mémoire», 1925) і «Коллективна пам'ять» («La Mémoire collective», 1950) та німецького мистецтвознавця Абі Моріца Варбурга (Aby Moritz Warburg), зокрема, з його проекту «Атлас Мнемозіни» («Der bilderatlas Mnemosyne», посмертне видання 2000). Відштовхуючись від ідей М. Хальбвакса та А. Варбурга, сучасні науковці знаходяться у постійному пошуку методів дослідження різних проявів культурної пам'яті, трактуючи її як процес, що перебуває у постійному розгортанні та трансформації, не завжди характеризується лінійністю, раціональністю та логічністю, а також має тенденції до вибіркості та потенційної конфліктності (у соціокультурному сенсі).

Важливим аспектом багатьох досліджень з кола memory studies є роздуми над співвідношенням пам'яті та історії. Означеній проблематиці присвячені роботи значних сучасних західних дослідників Яна Ассмана «Культурна пам'ять» (Jan Assmann «Das kulturelle Gedächtnis», 1992), Аляйди Ассман «Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті» (Aleida Assmann «Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses», 1999), Поля Рікоєра «Пам'ять, історія, забуття» (Paul Ricoeur «La mémoire, l'histoire, l'oubli», 2000), Аллана Мегілла «Історичне знання, історична помилка» (Allan Megill «Historical Knowledge, Historical Error», 2007), Жака Ле Гоффа «Історія і пам'ять» (Jacques Le Goff «Histoire et mémoire», 1988) та ін.

У роздумах науковців історія та пам'ять часто опиняються на різних полюсах, утворюють між собою певне ментальне напруження та мають різне узгодження з часовим виміром людського існування: історії як об'єктивній хронологічній послідовності подій протиставляється культурна пам'ять як фактор збереження ідентичності певної спільноти з її власним розумінням минулого, що постійно підлягає інтерпретації та реорганізації, наповнюється певними знаками, символами, місцями та ритуалами пам'яті.

Неабиякого значення набуває вимір культурної пам'яті у спробах усвідомлення феномену діаспори як особливої культурної спільноти. Так, одним з критеріїв класичної діаспори називають колективну пам'ять про країну виходу та її міфологізацію [1, 131]. Історичні події, які вимушено сприяли міграції, породжують травму, яка – за думкою відомого дослідника діаспор, професора Уесліанського університету Хачіка Тололяна – стає концептуальним ядром роботи пам'яті [13]. Тому діаспора (з позиції людей, що в ній проживають) виступає певним «<...> „депозитарієм” культурних кодів, ідеологем та цінностей, які були притаманні втраченій історичній батьківщині та мають бути збережені» [13].

У цьому процесі значне місце посідає мистецтво діаспори, вивчення якого в аспекті пам'яті культури є важливим й актуальним. Воно не тільки демонструє прагнення представників діаспори зберегти фундаментальні основи рідної культури, а й розкриває їхнє специфічне світобачення, в якому поєднуються прагнення створити «внутрішню батьківщину» та активне залучення до сучасного життя нового культурного ареалу. Окреслена проблематика визначила мету статті – розглянути феномен діаспори в аспекті пам'яті культури на прикладі творчої постаті сучасного композитора української діаспори Вірка Балея, зосередивши увагу на тих інтенціях його творчості, в яких визначальними виявляються знаки і символи, що несуть пам'ять про українську культуру та, водночас, виступають інтерпретантами в усвідомленні більш широкого кола сучасних культурних явищ.

В якості методологічного орієнтиру важливо згадати досвід відомого культуролога і семіотика Юрія Лотмана, який, зокрема, ґрунтовно досліджував

особливості прояву пам'яті культури в творах мистецтва. У декількох роботах він залишив тонкі спостереження, які відкривають сутність пам'яті як багатовимірного культурного феномену:

1) у роботі «Пам'ять культури» дослідник зазначає: «Семіотичні аспекти культури (наприклад, історія мистецтва) розвиваються, скоріше, за законами, що нагадують закони пам'яті, при яких минуле не знищується і не зникає у небуття, а, піддаючись відбору і складному кодуванню, переходить у зберігання, з тим щоб при певних умовах знову заявити про себе» [11, 615];

2) у дослідженні «Всередині мислячих світів» Ю. Лотман пише: «Взаємовідношення пам'яті культури та її саморефлексії будується як постійний діалог: деякі тексти з хронологічно більш ранніх пластів вносяться в культуру, взаємодіючи з її сучасними механізмами, генерують образ історичного минулого, який переноситься культурою у минуле і вже як рівноправний учасник діалогу впливає на теперішнє. Але у світлі трансформованого теперішнього і минуле міняє свій образ» [9, 389];

3) у статті «Пам'ять у культурологічному висвітленні», характеризуючи процеси актуалізації та деактуалізації («неначе забуття») текстів культури, дослідник зауважує: «<...> ця сторона пам'яті культури має панхронний, континуально-просторовий характер. <...> Таке розташування текстів ... утворює у своїй цілісності текст, який слід асоціювати не з бібліотекою або машинною пам'яттю ..., а з кінострічкою типу “Дзеркала” А. Тарковського або “Égy barány” (“Агнець Божий”) Міклоша Янчо»; і далі – «культурна пам'ять як творчий механізм не тільки панхронна, але й протистойть часу. Вона зберігає минуле як таке, що триває» [10, 674].

Повертаючись до роздумів про феномен діаспори в аспекті пам'яті культури, можна припустити, що він полягає у тому, що, з одного боку, представники діаспори (її митці) об'єктивно прагнуть усвідомлення своєї національної ідентичності та спрямовують свою творчу діяльність на її активний вияв, підтримання, продовження у нових поколіннях; з іншого боку, кожен з митців української діаспори несе у власній свідомості свій особистий, інтимний образ країни-витоку, країни-джерела, і по-своєму, індивідуально відчуває зв'язок з нею (що і стає концептуальним ядром роботи їхньої пам'яті). Тому і знаки національної культури проявляють себе у творах мистецтва з різним ступенем автентичності, міфологізації, символізації чи трансформації. І тим цікавий для нас такий впізнаваний, але різноманітний, багатогранний образ України, який постає крізь культурну пам'ять діаспори в творах її митців.

Своєрідне відлуння української культури та історії пронизує творчість Вірка Балея (Вірослава Петровича Балея) – одного з визначних представників української діаспори в США, композитора, піаніста, диригента, музикознавця, музичного менеджера та продюсера. Ім'я цього митця, який серед інших залучився до активних процесів оновлення музично-культурного життя України 90-х років ХХ століття (зокрема, до створення міжнародного фестивалю «Київ Музик Фест»), вже добре знане, але його творчість ще чекає поглибленого вивчення.

Перш ніж звернутися до творів В. Балея, варто згадати окремі сторінки його життя, які розкривають наполегливе прагнення до усвідомлення власної творчої ідентичності як митця, тісно пов'язаного з українським музичним світом. Він народився у містечку Радехів Львівської області у 1938 році, а через рік на початку Другої світової війни всю родину було відправлено до Словаччини (окрім батька, який потрапив до Освенціма). Наприкінці війни сім'я воз'єдналася у Німеччині та

проживала певний час у Мюнхені, потім декілька років у Регенсбурзі, а 1949 року спрямувала до США. Там В. Балеї закінчив Консерваторію музики та мистецтв (зараз – Каліфорнійський інститут мистецтв) у Лос-Анджелесі, де отримав ступінь магістра як піаніст та композитор¹, і невдовзі занурився в активне творче життя Америки, приділяючи найбільше уваги піаністичній, педагогічній та музично-концертній діяльності².

Але постійним лейтмотивом творчого життя В. Балея було свідоме, наполегливе прагнення дізнатися про сучасну українську музику: чи склалася тут самостійна композиторська школа і чи є митці, які прагнуть авангардного пошуку на зразок західного мистецтва? Відповіді В. Балеї отримав лише у 70-ті роки ХХ століття: на їх початку він вперше на власні очі побачив партитури симфонічних творів Бориса Лятошинського і був вражений їх змістовною глибиною та високим композиторським професіоналізмом. Передбачаючи, що у такого визначного митця мають бути учні, В. Балеї знаходить можливість відвідати Україну, і восени 1974 року він проводить дев'ять днів у Києві та чотири дні у Львові. Тут він знайомиться з композиторами Євгеном Станковичем, Іваном Карабицем, Володимиром Губою, Володимиром Загорцевим, Петром Соловкіним, Віталієм Годзяцьким, Лесею Дичко, Валентином Сильвестровим, спілкується з ними про творчі прагнення, слухає їх твори та отримує в дар окремі партитури, які дивом не вилучили на прикордонній митниці Радянського Союзу.

Результатом поїздки стали нариси В. Балея про український музичний авангард. Зокрема, в середині 70-х років ХХ століття у музикологічному часописі «*Nimbus-West*» (Вашингтон, США) вийшла стаття «Київський авангард – ретроспектива головної течії», яка невдовзі була опублікована в перекладі у журналі «*Melos*» (Берлін, Німеччина). За твердженням Леоніда Грабовського, «так вперше Захід дізнався про те, що існує український музичний модерн» [7, 124]. Інша стаття «*Orpheus Unleashed*» («Орфей розкутий»), що побудована як щоденникові записи про зустрічі В. Балея з українськими композиторами під час подорожі Україною у 1974 році, спочатку побачила світ у часописі «*Soviet Ukrainian Affairs*» («Питання Радянської України», Лондон, 1988 рік, № 3, 4), а потім в українському перекладі двічі була розміщена у журналі «Сучасність» (Ньюарк, США) – у 1990 році (№ 11, 12), коли видання розповсюджувалося ще тільки у колі української діаспори, та у 1994 році (№ 2, 3), коли з матеріалом змогли ознайомитися і читачі України.

Також результатом поїздки до України стали подорожі В. Балея різними мистецькими центрами з розповідями про сучасних українських композиторів. Він читав лекції в Гарвардському, Єльському, Ратгерському університетах, у Клівлендському інституті музики (США), в університеті Торонто (Канада) та ін. Пізніше, наприкінці 80-х років ХХ століття В. Балеї організовує поїздки до США українських композиторів В. Сильвестрова, М. Скорика, І. Карабиця, В. Загорцева з виконанням їх

¹ Основи гри на фортепіано В. Балеї засвоїв ще у Німеччині, де він недовго брав уроки у відомого українського піаніста Романа Савицького-старшого (1907–1960), який у 1946 році заснував дитячу музичну школу у Берхтесгадені, неподалік від Мюнхена, і був її директором протягом трьох років.

² В. Балеї після завершення навчання виступав як піаніст і викладав основні музично-теоретичні дисципліни та фортепіано в Невадському університеті в місті Лас-Вегасі, там само започаткував щорічний міжнародний фестиваль сучасної музики (з 1971 року), створив камерний ансамбль «Лас-Вегаські камералісти» та симфонічний оркестр університету (у 1981 році).

творів. «Навесні 1987 року в Нью-Йорку, в Центрі виконавських мистецтв імені Лінкольна відбувається перший концерт, програма котрого цілком складається з сучасних українських творів. Вірко Балеї – головний ініціатор – постачає потний матеріал, складає програми, пише анотації. Прихильна рецензія з'являється в “Нью-Йорк Таймс”. Українська музика стає реальністю світового музичного життя» [7, 125].

Але особливо важливим є те, що після залучення до творчої атмосфери нової української музики відбулася активізація власної композиторської творчості В. Балея. Він починає плідно працювати у різних жанрах: перш за все – камерно-інструментальному, а також – симфонічному, концертному, камерно-вокальному, оперному, музики до кіно¹.

Щодо музичної образності та стилістики, В. Балеї є одним з непересічних представників української діаспори серед тих, хто активно відгукнувся на авангардні (а пізніше – постмодерні) мистецькі тенденції, пройшовши етап активного засвоєння новітньої музичної мови з подальшим переходом до етапу синтезу різних витоків, інтонацій, технік, жанрів, що покликані втілити тонку гру смислових нашарувань.

Переважає більшість творів В. Балея «інкрустована» інтонаційними та жанровими знаками української музики. Вони не є домінуючими, акцентованими, але завжди є впізнаваними; вони наче мимоволі (підсвідомо) виникають у пам'яті, яка, за наведеними раніш висловами Ю. Лотмана, «... як творчий механізм не тільки панхронна, але й протистоїть часу...». При детальному знайомстві з творами В. Балея формується впевнений висновок про те, що творче залучення композитора до глибокої культурної національної пам'яті є важливим, необхідним фундаментом у його мистецьких роздумах над більш широким колом культурних явищ; національна інтонація, жанр, сюжет стають символами, крізь які композитору важливо досягти різні виміри буття.

Наведемо приклади творів різного жанру та часу створення.

Поштовхом до створення найбільш авангардного, конструктивістського камерного твору для кларнету і фортепіано «Скульптурні птахи» («Sculptured Birds», 1979–1984) стали дві творчі інтенції. Перша – це зацікавленість композитора сучасною скульптурою, яка створює специфічне відчуття простору (через свою певну фрагментарність, лаконізм, конструювання цілого з окремих зіставлених елементів) і вимагає активної роботи уяви для охоплення композиції та проникнення у її задум. Друга – це згадка відомої думки Ф. Шеллінга: «архітектура – це застигла музика», аналогічно з якою і скульптуру також можна сприймати як застиглу музику. Отже її можна озвучити, «розчинити у часі». Кожна частина циклу «Скульптурні птахи» написана під впливом споглядання скульптури одного з майстрів – американця, представника абстрактного експресіонізму Девіда Сміта («Птах юрського періоду» / «Jurassic Bird»), французького скульптора румунського походження, одного із засновників стилю абстрактної скульптури Костянтина Бранкузі («Птах у просторі» / «Bird in Glide»), німецького і французького художника-авангардиста Макса Ернста (колаж «Китайський соловей» / «The Chinese Nightingale»). До обраного кола видатних західних скульпторів В. Балею важливо було залучити й українського митця, доробок якого є визначним для розвитку сучасної скульптури. І він звертається до творчості одного із засновників кубізму в скульптурі Олександра Архипенка, знаходить роботу, яка відповідає загальному задуму, та присвячує їй частину

¹ Перелік своїх творів В. Балеї веде з 1959 року, коли він створив дві «Думи» для фортепіано. Але більш потужний творчий період розпочався саме від середини 70-х років ХХ століття.

(«Орел» / «Eagle»). Кожна з частин циклу, за словами автора, має свою загадку: приховані інтонації або смислові підтексти. Так, у «Птаку юрського періоду» композитор непомітно влітає в партії інструментів інтонації секвенції «Dies irae», які складно впізнати через політональні нашарування. На певну механістичність звучання «Китайського солов'я» вплинув не лише колаж М. Ернста, але й кадри з фільму Федеріко Фелліні «Казанова» (1976), в якому головний герой періодично заводить механічного птаха. А у частині «Орел» використана українська народна пісня, але вона тонко прихована і «ніхто ніколи не здогадається, яка вона»¹. Таким чином, звернення до скульптури українського майстра поряд зі зразками відомих західних митців, але приховування «знаків» національної музики, демонструє прагнення композитора усвідомлювати творчість сучасних українській митців у широкому культурному контексті, але при цьому зберігати свою індивідуальну «внутрішню батьківщину».

У першому Скрипковому концерті *quasi una fantasia* (1987), створеному у неоромантичній стилістиці, ми виразно чуємо думні інтонації, тематичні елементи у гуцульському ладу в партії скрипки в першій частині, звороти, які беззаперечно викликають асоціації з українським кантом в оркестровій партії першої та третьої частин, імітації народного інструментального музикування та інтонації коломиїнок у четвертій частині (які періодично «приховуються» естрадно-джазовим інструментуванням). Але крізь всі ці інтонаційні та жанрові знаки української музики осмислюється трагічна сфера буття: художні образи першої, другої і третьої частин концерту конкретизовані латинськими назвами з реквієму – I. *Lacrymosa*, II. *Dies irae*, III. *Lux aeterna*. А в четвертій частині *Agon* композитор (за його власними словами) хотів створити образ на зразок сцени похоронів Івана з фільму «Тіні забутих предків» режисера Сергія Параджанова (1965), де поховальний обряд поступово переходить у танець і символізує неспинний коловорот життя.

У творі «Орфей співає» («Orpheus Singing») для гобою і струнних (1994) українській знаки стають призмою для осмислення одного з європейських культурних міфів. Джерелом натхнення для цієї тричастинної камерної композиції стали «Сонети до Орфея» Райнера Марія Рільке, проникненні поетичними роздумами про життя, смерть, безсмертя, вічність та об'єднані метафорою співу Орфея². Глибокі філософські вірші наштовхнули композитора звернутися до відомого міфу, але не до тієї основної частини історії про Орфея та Еврідіку, яка зацікавлювала багатьох композиторів різних часів, а до сцени загибелі Орфея, якого розривають вакханки. Для втілення задуму В. Балей обирає загальну структуру, яка нагадує розгорнуту сольну сцену з опери: перша частина – «Речитатив», друга – «Арія», третя – «Кабалетта». Партія гобою, виразна, лірична, ностальгійна, не переривається протягом всього твору і символізує голос Орфея. Її звучання у першій та другій частинах можна характеризувати, запозичивши вислови Л. Грабовського про лірику В. Балей: «Музика переважно ллється, неначе неквапна розповідь, і найбільш слухним її визначенням <...> було б поняття думи в її сублімованому сенсі» [7, 125]. А у «Кабалетті» композитор залучає мотиви близько тридцяти коломиїнок, які звучать у

¹ Наведена фраза – з бесіди автора статті з В. Балеем 30 вересня 1998 року під час Дев'ятого «Київ Музик Фесту».

² Таке загальне смислове наповнення циклу «Сонети до Орфею» викликане тим, що він написаний як надгробок для Віри Оукама-Кнооп, яка пішла з життя у 1922 році у вісімнадцятирічному віці.

поліфонічних нашаруваннях, втілюючи танцювальну оргію, яка назавжди перервала спів Орфея. Отже, В. Балея знову у фінальній частині свого опусу залучає жанрові знаки коломийки, яка, таким чином, набуває в його творах рис драматичного танцю-символу, що відмежовує життя і смерть.

У творчості В. Балея можна знайти виразні приклади творів, в яких він звернувся до гостро драматичної тематики, що складає зони травми української історії, травми культурної пам'яті – це камерна опера «Голод» («Hunger», 1985, 1995–97, 2011–13) за лібрето поета Богдана Бойчука (1927–2017), в якій трагедія нації передана як глибоко пережита особиста драма, а також музика до фільмів режисера Юрія Іллєнка «Лебедине озеро. Зона» (1989) і «Молитва за гетьмана Мазепу» (2001).

І, однозначно, найвагомішим твором В. Балея, який логічно розглядати в аспекті пам'яті культури, є масштабна симфонія «Священні пам'ятники» («Sacred Monuments»), яка була завершена у 1999 році та вперше прозвучала 17 травня 1999 року у Клівлендському університеті (США) у виконанні Клівлендського симфонічного оркестру під керівництвом автора (в Україні виконання симфонії у повній версії ще не відбулося).

Центральна ідея симфонії – творче осмислення музичної культури України, її минулого й сучасності, та створення національної симфонії-меморіалу. «Священні пам'ятники» – це музична данина пам'яті чотирьом видатним українським композиторам: Максиму Березовському (I частина «Час вовка»), Артемію Веделю (II частина «Дума, монолог»), Дмитру Бортнянському (III частина «Agnus Dei») та Борису Лятошинському (IV частина «Постлюдія»). У кожній частині циклу крізь особливе моделювання художнього простору відобразилося сприйняття В. Балеєм долі цих композиторів. За словами автора, у творі втілено «подорож крізь час і пам'ять, здійснену вигнанцем, який живе в Америці з 1949 року» [19].

Музична «подорож у часі» – не лише художня метафора. У цій симфонії знайшла музичне втілення ідея нелінійного часу, яка в різних інтерпретаціях була активізована у культурно-мистецькому просторі ще у першій половині ХХ століття, але захоплює митців й до сьогодні. Смысловим центром композиторської естетики В. Балея є концепція *dreamtime* («час снів»), в якій сконцентровано уявлення про симультанне існування людської свідомості у двох часових вимірах. Один з них – «ньютонівий час», вектор якого спрямований з минулого у майбутнє, а другий – «час снів», який є особливим граничним станом на перетині сну і реальності, коли свідомість вивільняється від контролю раціонального розуму. Тому вимір *dreamtime* виявляється простороподібним: тут можна подумки переміщатися у минуле і майбутнє, знаходити парадоксальні співпадіння, несподівані асоціації та паралелі, які нездійсненні у лінійному часі. Саме так можна характеризувати і вимір нашої пам'яті.

Примітно, що у походженні позначення цього особливого виміру простежується зв'язок із часом міфу. *Dreamtime* – так позначається доба створення Всесвіту в міфології австралійських племен, «час одкровення у снах». При цьому зв'язок зі змінним станом свідомості (сном) вказує на те, що цей час розуміється не лише як доісторичний, але й надісторичний.

У часопросторі симфонії В. Балея постійно відбуваються «часові модуляції» з минулого у теперішнє, їх взаємне відображення. Такий художній ефект виникає завдяки значній кількості музичних інтертекстуальних посилань, органічно вплетених в оркестрову тканину твору. Вони – «ключові герої» у створенні концепції симфонії. Серед них, зокрема, цитати (український кант, народна пісня «Їхав козак за

Дунай», quasi-трембітні звучання з «Карпатського» концерту М. Скорика, текст протестантського хоралу «Wir essen und leben» та ін.), алюзії, тонкі стилізації, автоцитати. Їх поєднання, нашарування створює лабіринт смислів¹.

Найважливішими семіотичними одиницями у драматургії цілого є твори композиторів, яким присвячено симфонію. Це хорові концерти «Не отвержи мене во время старости» М. Березовського, «Доколе, Господи, забудеши мя» А. Веделя та «Приидите, воспоим» Д. Бортнянського. Для створення музичного портрету Б. Лятошинського як певна інтонаційна модель були використані характерні риси лірики композитора. Згідно з авторським задумом, у кожній частині «Священних пам'ятників» вибудовується послідовність асоціацій – міфологічних ототожнень: запозичений музичний матеріал виявляється тотожним своєму автору, а особливості його «існування» у художньому просторі симфонії стають символічним відображенням долі композиторів: трагічної у М. Березовського і А. Веделя та сповненої творчих успіхів у Д. Бортнянського. Для цього композитор знаходить оригінальну метафору: у I та II частинах короткі цитати хорових концертів М. Березовського і А. Веделя досить ретельно приховані у голосах партитури (неначе існуюча, але не почута музика), а в III частині хоровий концерт Д. Бортнянського використаний повністю (як метафора повноцінної творчої реалізації). Фінал, присвячений пам'яті Б. Лятошинського, – це не стільки музичний портрет, скільки величезна кода всього циклу. Якщо у перших трьох частинах відобразилося сприйняття В. Балеєм земних життєвих колізій, то в останній здійснено спробу втілити в музиці перехід в інший «надземний» вимір, де звучання перетворюється у відлуння. Таке спрямування задуму підкреслено в епіграфі частини, яким обрано вислів американського письменника Германа Мелвілла (Herman Melville): «Тиша – це єдиний голос нашого Бога» («Silence is the only voice of our God»).

Вибір саме такого фіналу для масштабного циклу-меморіалу не випадковий, адже у смисловому вимірі симфонії композитор прагне духовного узагальнення. Як він сам зазначає у коментарі, «“глибинна” структура всієї симфонії вибудована на зразок зіккурату» [19]. Згадаємо, що зіккурат – це назва культової пірамідальної споруди у древньому Шумеро-Вавілоні, яка складалася з серії структур, що завершались святилищем на самій горі. І щоб досягти храму, потрібно було подолати значну кількість сходинок. Якщо спробувати розкрити символіку зіккурату як священної споруди, то її можна прочитати як символ поступового духовного сходження. А якщо це екстраполювати на симфонію «Священні пам'ятники», то задум її композиції у співвіднесенні з символікою зіккурату – це втілення поступового індивідуального осмислення духовних цінностей української культури, устремління до її духовних витоків, усвідомлення культурної пам'яті в єдності минулого, сучасного і майбутнього.

На прикладі оглянутих інтенцій творчості Вірка Балея можна запропонувати деякі спостереження щодо мистецьких студій діаспори в аспекті пам'яті культури. Дійсно, образ країни-витоку (дещо міфологізований) є важливим орієнтиром, «плюсом тяжіння» багатьох творчих проектів. Він є «концептуальним ядром роботи пам'яті», що знаходить свій прояв у проростанні національних тем, сюжетів, образів,

¹ Більш детальний аналіз інтертекстуального виміру симфонії пропонуємо у статті: Гармель О. Dreamtime и виртуальные реальности в симфонии «Священные памятники» Вирко Балея // Час. Простір. Музика. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2003. Вип. 25. С. 134–142 [6].

жанрів, інтонацій у вкрай різноманітних творчих проектах. Але важливо за цими проявами вбачати не лише ностальгійність, збереження традиції, акцентування національної приналежності й т. п., адже діалог з пам'яттю рідної культури є багаторівневим. Національні знаки й символи стають тією призмою, крізь яку усвідомлюється широке коло культурних явищ на зразок руху з глибин своєї душі до розуміння істини людського існування.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Авдашкин А. Феномен диаспоры: методологические основы научного исследования // Вестник Челябинского государственного университета. 2015. № 2(357). История. Вып. 62. С. 131–137.
2. Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті / Пер. з нім. К. Дмитренко, Л. Доронічева, О. Юдін. Київ : Ніка-Центр, 2012. 440 с.
3. Ассман Я. Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / Пер. с нем. М. М. Сокольской. Москва : Языки славянской культуры, 2004. 368 с.
4. Варбург А. Великое переселение образов. Исследование по истории и психологии возрождения античности. Москва : Азбука, 2008. 384 с.
5. Васильев А. Современные memory studies и трансформация классического наследия // Диалоги со временем: память о прошлом в контексте истории / Под ред. Л. П. Репиной. Москва : Кругъ, 2008. С. 19–49.
6. Гармель О. Dreamtime и виртуальные реальности в симфонии «Священные памятники» Вирко Балея // Час. Простір. Музика. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2003. Вип. 25. С. 134–142.
7. Грабовський Л. Свічка, що горить з обох кінців. Лірична пісня подорожнього майстра в салоні трансконтинентального літака // Міжнародний музичний фестиваль «Київ Музик Фест» (1990–1999): Матеріали преси, фотодокументи, програми. Київ : Центрмузінформ, 1999. С. 124–126.
8. Ле Гофф Ж. История и память / Пер. с франц. К. З. Акопяна. Москва : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2013. 303 с.
9. Лотман Ю. Внутри мыслящих миров // Лотман Ю. Семиосфера. Санкт-Петербург: Искусство–СПБ, 2000. С. 150–390.
10. Лотман Ю. Память в культурологическом освещении // Лотман Ю. Семиосфера. Санкт-Петербург : Искусство–СПБ, 2000. С. 673–676.
11. Лотман Ю. Память культуры // Лотман Ю. Семиосфера. Санкт-Петербург : Искусство–СПБ, 2000. С. 614–621.
12. Мегилл А. История и память: за и против // Философия и общество. Москва, 2005. № 2(39). С. 132–165.
13. Прохорова И. Диаспорическое воображение и культурная идентичность // Новое литературное обозрение. 2014. № 127(3/2014). URL: <http://www.nlobooks.ru/node/5143> (дата звернення: 13.04.2018).
14. Рикёр П. Память, история, забвение / Пер. с франц. Москва: Издательство гуманитарной литературы, 2004. 728 с.
15. Хальбвакс М. Коллективная и историческая память // Неприкосновенный запас. Москва, 2005. № 2–3 (40–41). С. 8–27.
16. Хальбвакс М. Социальные рамки памяти / Пер. с фр. и вступ. статья С. Н. Зенкина. Москва: Новое издательство, 2007. 348 с.

17. Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook / Eds. Astrid Erll and Ansgar Nünning, in collaboration with Sara B. Young. Berlin/New York: de Gruyter, 2008. 441 p.

18. Kontexte und Kulturen des Erinnerns. Maurice Halbwachs und das Paradigma des kollektiven Gedächtnisses. Mit einem Geleitwort von Jan Assmann / Gerald Echterhoff, Martin Saar (Hg.). Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH, 2002. 289 s.

19. Virko Baley. Symphony № 1: Sacred Monuments (1985; 1997–1999). A Symphony in Four Parts (chamber orchestra version). Las Vegas, NV89104, 1999. 220 p.

REFERENCES

1. Avdashkin, A. (2015). Fenomen diasporiy: metodologicheskie osnovyi nauchnogo issledovaniya. Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta, 2(357), Istoriya, Vyip. 62, s. 131–137. [in Russian].

2. Assman, A. (2012). Prostory spohadu. Formy ta transformatsii kulturnoi pam'iaty. Per. z nim. K. Dmytrenko, L. Doronicheva, O. Yudin. Kyiv: Nika-Tsentr, 440 s. [in Ukrainian].

3. Assman, Ya. (2004). Kulturnaya pamyat: Pismo, pamyat o proshlom i politicheskaya identichnost v vyisokih kulturah drevnosti. Per. s nem. M. Sokolskoy. Moskva: Yazyki slavyanskoy kulturyi, 368 s. [in Russian].

4. Varburg, A. (2008). Velikoe pereselenie obrazov. Issledovanie po istorii i psihologii vozrozhdeniya antichnosti. Moskva: Azbuka, 384 s. [in Russian].

5. Vasilev, A. (2008). Sovremennyye memory studies i transformatsiya klassicheskogo naslediya. Dialogi so vremenem: pamyat o proshlom v kontekste istorii. Pod red. L. Repinoy. Moskva: Krug', s. 19–49. [in Russian].

6. Garmel, O. Dreamtime i virtualnyie realnosti v simfonii «Svyaschennyye pamyatniki» Virko Baleya. Chas. Prostir. Muzyka. Naukovyj visnyk NMAU im. P. I. Chaikovs'koho. Vyp. 25. Kyiv: NMAU im. P. I. Chaikovs'koho, s. 134–142. [in Ukrainian].

7. Hrabovskiy, L. (1999). Svichka, shcho horyt z obokh kintsiv. Lirychna pisnia podorozhnoho maistra v saloni transkontynentalnoho litaka. Mizhnarodnyi muzychnyi festyval «Kyiv Muzyk Fest» (1990–1999): Materialy presy, fotodokumenty, prohramy. Kyiv: Tsentr muzinform, s. 124–126. [in Ukrainian].

8. Le Goff, Zh. (2013). Istoriya i pamyat. Per. s frants. K. Akopyana. Moskva: Rossiyskaya politicheskaya entsiklopediya (ROSSPEN), 303 s. [in Russian].

9. Lotman, Yu. (2000). Vnutri mysl'yaschih mirov. In: Yu. Lotman. Semiosfera. Sankt-Peterburg: Iskusstvo–SPB, s. 150–390. [in Russian].

10. Lotman, Yu. (2000). Pamyat v kulturologicheskom osveschenii. In: Yu. Lotman. Semiosfera. Sankt-Peterburg: Iskusstvo–SPB, s. 673–676. [in Russian].

11. Lotman, Yu. (2000). Pamyat kulturyi. In: Yu. Lotman. Semiosfera. Sankt-Peterburg: Iskusstvo–SPB, s. 614–621. [in Russian].

12. Megill, A. (2005). Istoriya i pamyat: za i protiv. Filosofiya i obschestvo. Moskva, 2(39), s. 132–165. [in Russian].

13. Prohorova, I. (2014). Diasporicheskoe voobrazhenie i kulturnaya identichnost. Novoe literaturnoe obozrenie, [online] Volume 127(3/2014). Available at: <http://www.nlobooks.ru/node/5143> [Accessed 13 Apr. 2018]. [in Russian].

14. Rikyor, P. (2004). Pamyat, istoriya, zabvenie. Per. s frants. Moskva: Izdatelstvo gumanitarnoy literatury, 728 s. [in Russian].

15. Halbvaks, M. (2005). Kollektivnaya i istoricheskaya pamyat. Neprikosnovennyiy zapas. Moskva, 2–3(40–41), s. 8–27. [in Russian].

16. Halbvaks, M. (2007). Sotsialnyie ramki pamyaty. Per. s fr. i vstup. statya S. Zenkina. Moskva: Novoe izdatelstvo, 348 s. [in Russian].

17. Erll, A., Nünning, A. and Young, S., eds. (2008). *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin/New York: de Gruyter, 441 p.

18. Echterhoff, G., Saar, M., hg (2002). *Kontexte und Kulturen des Erinnerns. Maurice Halbwachs und das Paradigma des kollektiven Gedächtnisses*. Mit einem Geleitwort von Jan Assmann. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH, 289 s. [in German].

19. Baley, V. (1999). *Symphony № 1: Sacred Monuments (1985; 1997–1999)*. A Symphony in Four Parts (chamber orchestra version). Las Vegas: NV89104, 220 p.

Стаття надійшла до редакції 10.01.2018 р.

Oksana Garmel

<https://orcid.org/0000-0001-6817-7038>

R. Glier Kyiv Institute of Music (Kyiv, Ukraine).

ocean_music@ukr.net

THE PHENOMENON OF THE DIASPORA IN THE ASPECT OF CULTURAL MEMORY (WITH THE EXAMPLE OF VIRKO BALEY'S CREATION)

The relevance of the study is determined by the fact that the musical art of the Ukrainian diaspora has not been researched in the aspect of cultural memory.

While studying the phenomenon of the Diaspora the issues of history and the memory of culture acquire special importance in the study. The historical events that led to migration cause a psychological trauma, which becomes the conceptual core of the work of memory. Therefore, the Diaspora representatives think of themselves as guardians of the cultural values of their lost historical homeland.

The purpose of the study: to explore the ways of dialogue with the memory of the culture in the musical art of the Ukrainian diaspora on the example of the creative works of modern composer Vyrk Balay (USA, 1938 g.).

Methodology of the study is music intonation analysis, music semiotic analysis. How the study was done: in the article was made an intonational analysis of the following V. Baley's works: *Sculptural Birds* for clarinet and pianoforte (1979–1984), *Violin Concerto quasi una fantasia* (1987), *Orpheus Singing* for oboe and strings (1994), *symphony Sacred monuments* (1999). As a result of the analysis, were revealed signs that indicate the composer's dialogue with the memory of Ukrainian culture.

Results and conclusions. The most multifaceted topic of cultural memory V. Baley actualizes in his *Symphony Sacred monuments*. The *Symphony* is a large-scale intertextual composition in which many intonation signs from the depths of the memory of Ukrainian culture are used. Through them the author reveals his comprehension of Ukrainian musical history.

Significance. The observation of the art of the diaspora in the aspect of cultural memory (on the example of V. Baley's creation) convinces us that the use of various national signs (themes, images, genres, intonations) in works is caused not only by the desire to preserve the tradition and national roots. Through a touch to the memory of national culture, there is an awareness of the various spheres of human existence.

Keywords: cultural memory, the Ukrainian Diaspora, comprehension of Ukrainian culture, Virko Baley's creation, the *Symphony Sacred monuments*.

Гармель О. В.

<https://orcid.org/0000-0001-6817-7038>

Киевский институт музыки

имени Р. М. Глиера (Киев, Украина)

ocean_music@ukr.net

ФЕНОМЕН ДИАСПОРЫ В АСПЕКТЕ ПАМЯТИ КУЛЬТУРЫ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА ВИРКО БАЛЕЯ)

Актуальность исследования обусловлена тем, что музыкальное искусство украинской диаспоры не исследовано в аспекте памяти культуры. Особое значение вопросы истории и памяти культуры приобретают при изучении феномена диаспоры. Исторические события, которые стали причиной миграции, вызывают психологическую травму, а она становится концептуальным ядром работы памяти. Поэтому представители диаспоры воспринимают себя хранителями культурных ценностей своей потерянной исторической родины.

Цель исследования: изучить способы диалога с памятью культуры в музыкальном искусстве украинской диаспоры на примере творчества современного композитора Вирко Балея (США, 1938 г. р.).

Методы исследования: музыкальный интонационный анализ, музыкальный семиотический анализ. Применение методов исследования: проведён интонационный анализ произведений В. Балея «Скульптурные птицы» для кларнета и фортепиано (1979–1984), Скрипичный концерт *quasi una fantasia* (1987), «Орфей поёт» для гобоя и струнных (1994), симфонии «Священные памятники» (1999), в результате которого выявлены знаки, указывающие на диалог композитора с памятью украинской культуры.

Результаты и выводы исследования. Наиболее многогранно вопросы памяти культуры В. Балея актуализирует в своей симфонии «Священные памятники». Симфония – это масштабная интертекстуальная композиция, в которой использовано много интонационных знаков из глубин памяти украинской культуры. Через них автор раскрывает своё понимание украинской музыкальной истории.

Значение. Наблюдение над искусством диаспоры в аспекте памяти культуры (на примере творчества В. Балея) убеждает в том, что использование в произведениях различных национальных знаков (тем, образов, жанров, интонаций) вызвано не только стремлением к сохранению традиции и национальных корней. Через прикосновение к памяти национальной культуры происходит осознание различных сфер человеческого существования.

Ключевые слова: память культуры, украинская диаспора, осмысление украинской культуры, творчество Вирко Балея, симфония «Священные памятники».