

УДК 784.087.68.082.1]008(477.62)(045)
DOI: 10.31318/2522-4190.2025.143.342813

ЄРМОЛЕНКО А. О.

Єрмоленко Анастасія Олександрівна — аспірантка творчої аспірантури кафедри хорового диригування Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0005-5560-6995>

yermolenko.nmau@gmail.com

© Єрмоленко А. О., 2025

КУЛЬТУРНІ СИМВОЛИ ДОНЕЧЧИНИ У ХОРОВІЙ СИМФОНІЇ-ПЕРФОРМАНСІ ЄВГЕНА ПЕТРИЧЕНКА «ОСЯЯНІ ЧОРНИМ СОНЦЕМ»

Досліджено й обґрунтовано причини звернення Євгена Петриченка до трагічних сторінок історії донецького регіону, визначних постатей, легенд та фольклорних оповідок, які яскраво підкреслюють духовну силу мешканців краю. Композитор звертається не лише до творчості вихідця з Донбасу Миколи Чернявського, а й до поета, чия доля тісно пов'язана з цим краєм — Василя Стуса. Важливим є включення вірша Ігоря Калинця, поета родом із західної частини України. Таким чином, автор проводить паралель між подібними долями поетів-дисидентів, які жили в різних регіонах держави, але переслідували спільну мету. Висвітлено синтез музичних традицій та сучасних композиторських технік, спрямованих на яскраве сценічне втілення художнього задуму та підкреслення культурної ідентичності регіону. Проаналізовано структурні особливості, музичну мову та перформативні засоби, використані для відображення образного змісту твору. «Осучаснення» жанру хорової симфонії шляхом додавання візуальної складової спрямоване, зокрема, на популяризацію твору, а відповідно й донесення та розуміння історико-культурних рис, відтворених Євгеном Петриченком. Розкрито локальну важливість сонячної символіки для Донбасу з точки зору соціальних та культурних особливостей Донеччини, доведено багатоаспектне втілення солярних символів засобами музичної та сценічної виразності. Розглянуто звернення композитора до синтезу мистецтв з метою відтворення архаїчної обрядовості, що символізує повагу до стародавнього культу та підкреслює ідею історичної тяглості регіону. Композиторське прочитання та музичне втілення культурних символів Донеччини охарактеризоване як намір підкреслити її невіддільність від єдиної України та прагнення віддати шану багатовіковій боротьбі «Осяяних чорним сонцем» за свободу. Доведено, що всі музичні й перформативні засоби, використані у творі, спрямовані на розкриття єдиного художнього образу.

Ключові слова: культурні символи Донеччини, творчість Євгена Петриченка, хорова симфонія-перформанс, синтез мистецтв, культурна пам'ять, регіональна ідентичність.

Вступ. Донецька композиторська школа бере початок у 70-х роках минулого століття, з моменту заснування Донецького осередку Національної Спілки композиторів України. В сучасних умовах частина композиторської спільноти Донеччини залишила окуповану територію України і продовжує інтенсивну діяльність, репрезентуючи культурні особливості краю. Одним із яскравих представників когорти

донецьких митців є композитор Євген Петриченко, який у своїй творчості нерідко звертається до різноманітних культурних атрибутів регіону. Втілення певних символів загалом широко застосовується українськими композиторами, проте музична інтерпретація культурних символів саме Донецького краю стала новацією Є. Петриченка. Використання в хорovій симфонії-перформансі «Осяяні чорним сонцем» символічних елементів, які підкреслюють глибоку історичну тяглість регіону, нівелює стереотипне сприйняття краю як суто індустріального.

Твір викликав активну реакцію музичної спільноти, про що свідчать критичні огляди виконань, численні інтерв'ю з автором та постановниками. Разом з тим аналітичні дослідження, присвячені проблемі втілення символічного змісту композиції, наразі відсутні, що й забезпечує *актуальність* цієї статті.

Аналіз публікацій. Традиційно культурно-мистецькі (зокрема музичні) особливості Донеччини вивчалися перш за все місцевими науковцями. Існує досить широке коло культурологічних та музикознавчих розвідок, присвячених музичній культурі Донбасу. Серед них фундаментальна монографія Олени Ущапівської [Ущапівська, 2011], статті Олени Тюрикової [Тюрикова, 2001], Анни Каменевої [Каменева, 2017], Валентини Кузик [Кузик, 2021], Аліни Плахтієнко [Плахтієнко] та ін. Творчий доробок та риси стилю Євгена Петриченка висвітлено у статті Олени Ущапівської [Ущапівська, 2009]. Інформативну цінність безперечно мають інтерв'ю самого митця, розміщені на інтернет-сайтах ([Гордієнко, 2021]; [Петриченко, 2023]). Вивчаючи творчість сучасних композиторів — вихідців з Донеччини, необхідно брати до уваги соціокультурні реалії сьогодення, тож одним із ракурсів, задіяних при підготовці статті, стала проблема втілення теми війни у композиторській творчості ([Берегова, 2024]; [Редя, 2024]; [Тукоча, 2024]). Окремий пласт у контексті обраної теми складають дослідження істориків, культурологів, філологів, краєзнавців, пов'язані з історією та культурними традиціями Донбасу ([Ануфрієв]; [Воропай, 1958]; [Грінберг, 2021]).

Мета статті — розкрити засоби музичного втілення культурної символіки Донеччини у хорovій симфонії-перформансі «Осяяні чорним сонцем» Євгена Петриченка. *Наукова новизна* публікації полягає у вперше здійсненому аналізі хорovої симфонії-перформансу Євгена Петриченка «Осяяні чорним сонцем».

Методологічне підґрунтя базується на культурологічному підході і включає історико-культурний та структурно-аналітичний методи дослідження.

Результати дослідження. Хорova симфонія-перформанс «Осяяні чорним сонцем» Євгена Петриченка створена у 2021 році, на восьмому році російсько-української війни. Саме історичні умови стали визначальним чинником при виборі образного змісту «Осяяних». Як зазначає сам автор, Осяяні — це «...воїни світла, воїни чорного сонця, які з прадавніх часів і донині боронять Україну-Русь від ворожої навали» [Петриченко, 2023].

Кожен із використаних у творі образних елементів є символом глибокої історичної тягlosti Донбасу і руйнує стереотипне сприйняття Донеччини як суто індустріального регіону. Історія краю розкривається, починаючи від архаїчних символів (скіфські кам'яні баби, скам'янілий ліс), трагічних подій ХХ століття (розстріляний поет Микола Чернявський, Рутченкове поле) — до сучасної боротьби за ідентичність та незалежність. Таким чином, автор підкреслює зв'язок Донбасу із загальноукраїнською культурною традицією.

Жанр хорovої симфонії-перформансу, обраний Євгеном Петриченком, є новаторським внеском у жанрову систему вітчизняної хорovої музики, розширюючи

виразні можливості традиційної хорової симфонії за рахунок внесення елементів театралізації та візуально-сценічних ефектів¹. Подібне прагнення бере початок із прадавньої традиції народно-обрядового синкретизму. У професійній творчості українських композиторів синтетичні жанри отримали нове життя в період активного піднесення національної ідеї — у 1960-х роках. Ідеї шістдесятництва знайшли втілення у таких хорових жанрах, як фольк-опера «Коли цвіте папороть» Євгена Станковича, хорові опери «Ятранські ігри» Ігоря Шамо, «Золотослов» та «Різдвяне дійство» Лесі Дичко. Поєднання музики, театральності та візуальних елементів є не лише творчим експериментом, а й своєрідним поверненням до первісних форм мистецтва, у яких музика, дія та слово існували як єдине ціле. Ця тенденція особливо характерна для періодів національного відродження, коли діячі культури, з метою переосмислення власної ідентичності, звертаються до своїх глибинних коренів.

Хорова симфонія-перформанс складається з восьми частин, нерозривно пов'язаних між собою концепцією твору, і кожна частина розкриває грані його образного світу. Твір не є симфонією у традиційному розумінні, проте масштабність задуму та наявність цілеспрямованого драматургічного розвитку дають право говорити про симфонічний метод мислення автора. Композитор дотримується засад контрастності всередині твору та створює арку між першою й останньою частинами циклу. Простежуючи риси симфонізму у творі Євгена Петриченка, звертаємося до Олександра Гужви, який характеризує симфонізм як «характер концептуального цілого, прояв найістотніших сторін того образу світу, який містять у собі музичні твори, що знаходять індивідуалізовані жанрові рішення і все ж залишаються причетними до родового кореня — симфонії» [Гужва, 2008, с. 44]. Отже, «Осяяні чорним сонцем», хоча і не є симфонією в традиційному значенні, проте безперечно втілюють ознаки симфонічної концепції.

В основу твору покладено вірші українських поетів, фрагмент фольклорного тексту, а також «концептуальні вигуки»²:

1. «Заходить чорне сонце дня» (Василь Стус)
2. «Луганський стоунхендж» (рунічні символи)
3. «Легенда про кам'яних бабів» (Ігор Калинець)
4. «Розстріляний сонет» (Микола Чернявський)
5. «Страсті поля Рутченкового» (без вербального тексту)
6. «Легенда скам'янілого лісу» (фольклорне джерело)
7. «Історія одного муралу» (Світлана Александрова)
8. «Осяяні чорним сонцем» (Василь Стус)

Основою **першої частини «Заходить чорне сонце дня»** і репрезентацією його основного символу став вірш Василя Стуса — поета, нерозривно пов'язаного з Донбасом, життя якого трагічно обірвалося у засланні.

¹ Хорова симфонія — досить поширений жанр у творчості сучасних українських композиторів. Згадаємо, зокрема, «Симфонію-Диптих» Євгена Станковича для хору а cappella на вірші Тараса Шевченка (1985), «Узнай себе» Олександра Щетинського — симфонію для мішаного хору а cappella на слова Григорія Сковороди (2003), «Світлі піснеспіви» Вікторії Польової — хорову симфонію на канонічні тексти у 15 частинах для солістів та мішаного хору а cappella (2015), «Memento Mori, Memento Vivere» Михайла Шуха — хорову симфонію-реквієм на вірші Григорія Фальковича (2016).

² Під поняттям «концептуальні вигуки» розуміємо звукові елементи, які мають семантичне навантаження в рамках твору. Використовуються автором задля розкриття глибинної ідеї.

Композитор порівнює поетів із воїнами, які захищають Україну: «У кожного такого воїна є своя зброя. Зброя поета — це слово, здатне пробуджувати національну ідентичність і самосвідомість. Таких воїнів найбільше боялися тоталітарні режими» [Петриченко, 2023].

Чорне сонце — давній знак, що має досить неоднозначну історію, а його тлумачення варіюються залежно від культури, соціального та історичного контексту [Грінберг, 2021]. Попри суперечливі конотації, чорне сонце здавна вважалося містичним символом: перші згадки про його використання зустрічаються ще у Середньовіччі. На Русі цей символ був втіленням зв'язку з пращурами та слугував засобом посилення зв'язку із власним родом. У сучасній Україні чорне сонце також є символом хоробрості та військової доблесті [Рейнс]. У Василя Стуса чорне сонце постає символом трагізму: на відміну від світла, що традиційно асоціюється із сонцем, у вірші йдеться про затемнення. Багатошарова образна структура вірша — міфологічна, релігійна та історична — знайшла яскраве втілення у музиці цього твору.

Музична складова заглиблює слухача у символічний вимір поетичного першоджерела. Твір розпочинається інструментальним вступом: глюкофон озвучує п'ятитактову фразу, що повторюється *ostinato* протягом усього першого розділу й відновлюється в завершальному епізоді. Вступ хору ніби продовжує реверберацію глюкофона, створюючи звукове тло для солюючого голосу. Мелодика хору побудована на основі початкового матеріалу, що звучить у глюкофона. Сольна партія відрізняється гармонічною та мелодичною будовою, проте в усіх шарах фактури простежується принцип повторності в мелодичному розвитку. Така організація музичного матеріалу відображає солярний символ, що є центральним образом цієї частини¹. Розвиток музичної тканини безпосередньо підпорядкований літературному тексту. Композитор точно відтіняє слово, підкреслюючи його засобами музичної виразності. Наприклад, у рядку «сонце колобродить» поступове прискорення, що досягається завдяки скороченню тривалостей у хоровій партії (чверті ---> вісімки ---> шістнадцяті). Крім того, використання імітаційного компонента створює ефект руху «по колу», що підсилює змістову картину.

Середній розділ (з т. 31) — контрастний епізод, у якому автор змальовує описану поетом «*вельможну ходу*» шляхом розширення тривалостей та змін у тембровому забарвленні (чоловічий хор). Фраза «*гнівno повела бровою*» символізує незадоволення ліричної героїні та осуд сучасників, які не змогли вистояти перед випробуваннями (*Пройшла вельможною ходою — і гнівno повела бровою. Не вистояли ми. Прости*), яскраво підкреслена висхідним рухом мелодії та стрімким *crescendo*.

Наступний епізод (тт. 43–51) — кульмінаційний. Фраза «*Не вистояли ми. Прости*» постає центральним мотивом твору — мотивом каяття. Хорова партія набуває пісенної мелодики, тоді як лінія соліста тяжіє до декламаційності. Використання статичної мелодії речитативного складу може трактуватися як відсилання до християнської символіки розп'яття — образу жертвовності. Слова «*малі для власного розп'яття*» доручаються всьому хоровому складу, що підкреслює кульмінаційний момент першої частини. Заключний розділ повертає до початкового музичного матеріалу — образу сонця, проте фінал звучить в G-dur (т. 62), що створює у слухача відчуття просвітлення та надії (початковий розділ звучав у соль мінорі).

¹ Солярні — найдавніші графічні знаки, що відображають взаємозв'язок людства із Сонцем та його вплив на природний і духовний світ. Ці знаки уособлюють життя, енергію, відродження, циклічність і божественну силу [Івчик].

Отже, композитор використовує лише фрагмент вірша, зупиняючи оповідь на думці про власне безсилля. Однак повертаючи наприкінці перші рядки та додаючи мажорний третій ступінь, він дає слухачеві надію на те, що все можна виправити.

Друга частина «Луганський стоунхендж» контрастує з попередньою. Композитор відходить від мелодики як провідного засобу виразності, використовуючи лише шепіт та вигуки без певної звуковисотності (подекуди вказано: «викрик у високому регістрі»). Таке рішення пов'язане з бажанням втілити на сцені атмосферу архаїчної обрядовості, що підкреслено також використанням шаманського бубна та ритмічного плескання хористами в долоні. «Магічні обряди, — зауважує композитор, — це зброя прадавніх людей, які за бронзової доби (орієнтовно I–II тис. до н.е.) неподалік сучасного села Степанівка (Луганська область) розбудували святилище солярного культу для проведення обрядів поклоніння богу Сонця» [Гордієнко, 2023].

Як вербальну складову композитор застосовує руни: «“Алгіз-Совуло-Алгіз” — послідовність з рунічних символів, яка з давніх часів активізує енергію сонячного захисту від темних сил» [Гордієнко, 2023]¹. «Луганський стоунхендж» або «Мергелева гряда» — святилище солярного культу, тож звернення до символу сонця наявне і в цій частині. В музиці це втілено передусім через повторюваність ритмічних патернів, які поступово видозмінюються, а згодом переплітаються між собою. Така трансформація ритмічних структур також є визначальною у драматургічній побудові твору (Схема 1²).

Схема 1.

Розвиток ритмічних побудов

	A	B	C	D	E	F	G	H	
S							$u_2 \cdot X_2$	$u_2 + g, X_3$	$3+h, f$
					g	$u_2 \cdot X_4$	$u_2 \cdot X_2$	$u_2 + g, X_3$	$3+h, f$
	u_2	$1, виг.$	$1, виг.$	$1, виг.$	u_2, X, X_1	$u_2 + g, X$	$u_2 + g, X_2$	$u_2 + g, X_3$	$3+h, f$
		u_2, g_4	u_2, g_4	$5, g_6$	u_2, X	u_2, X	u_2, X_1	u_2, X_2	$3+h, f$
ar.	g	g	g	g				g	h
			1					2	g_3
-T	a	a	b	b	c	d	d	d	e
	1		1		$, c_1, a_2$				$, f$

¹ Руни — давньогерманська та нордична абетка, що має як графічне, так і вербальне значення.

² x — плескання в долоні; *виг.* — вигукування тексту.

Схема 1 (продовження)

а *sf mp pp* б *pp* в (колотушкою) *pp*
 д *sf sf sf* е *sf* ф *sf* г (пошепки) *sf pp* *pp* *pp* *pp*
 х — плескання в долоні; виг. — вигуки

Зазначений прийом також створює певний медитативний вплив на реципієнта, що підкреслює ритуальний характер другої частини. Відсутність звуковисотності сприяє виходу на перший план інших засобів музичної виразності (ритм, динаміка), надаючи звучанню рис жанрової первісності. Драматургія частини розвивається за рахунок хорового *crescendo*, що досягається шляхом збільшення кількості голосів та динамічним розвитком (перехід від шепотіння до «голосу», перегукування між голосами тощо).

Структура другої частини чітко поділяється на періоди, кожен із яких знаменує новий етап музичного розвитку — через додавання голосів, зміну ритмічних патернів або варіацію звуковисотності. Драматургічне розгортання відбувається, в тому числі, за рахунок умовного прискорення, реалізованого через скорочення тривалостей та зміни розміру ($\frac{4}{4}$ — $\frac{3}{8}$). Завершується частина скандуванням тексту *tutti*, що символізує єдність усіх голосів, спрямованих до Сонця: спочатку частини спостерігається індивідуалізоване звертання, але з поступовим розвитком, відокремлені голоси зливаються в єдине ціле.

Символами, що постають у **третьій частині**, є кам'яні баби — антропоморфні статуї, що з'явилися на території України понад шість тисяч років тому. Окрім України та сусідніх країн Європи, схожі скульптури знайдено також в Азії та Німеччині, і скрізь вони оповиті численними легендами. Одну з них втілює у «Легенді про кам'яних бабів» Є. Петриченко: «Кам'яні Баби — своєрідні сфінкси, які охороняли не лише східні кордони Скіфії та Сарматії, але й на козацьких землях боронили вхід у царство мертвих. За легендою, ці ідоли колись були людьми, але за образи бога Сонця їх було обернуто в камінь» [Гордієнко, 2023].

Слово «баба» має індоєвропейське походження і в різних мовах може означати представників різних поколінь: дитину, чоловіка, жінку. Також існує версія, що тлумачення цього слова у перекладі з санскриту — батько або пращур¹. У цій частині продовжується концепція зв'язку з прадавніми часами та попередніми поколіннями українців — нашими пращурами, що є наскрізною ідеєю твору.

Композитор використовує легенду в переспіві поета-дисидента Ігоря Калинця (виходець з Галичини), доля його тісно пов'язана з долею Василя Стуса. Так само, як і Стус, Калинець був засуджений за участь у дисидентському русі та відбував покарання в радянських таборах². Петриченко відтворює саме легенду, описану поетом — про людей, яких було перетворено на кам'яні скульптури як покарання за те, що «зі сонця посміли глумитись». Таким чином, у творі продовжується лінія

¹ Див.: <https://predky.blogspot.com/2015/12/blog-post.html>

² Низку представників української інтелігенції було заарештовано під час колядування в 1972 році у Львові, серед них були і згадані поети. Див.: https://tvoemisto.tv/exclusive/vidchuty_togochasnyu_duh_rizdva_yak_kolys_u_lvovi_kolyaduvaly_ta_vodyly_vertepy_116473.html

основного символу — Сонця, що постає тут з точки зору іншої взаємодії з людьми: йдеться не про поклоніння Сонцю (як у попередній частині), а про зворотню ситуацію. Неможливо оминати аналогію з подіями, що супроводжували долю поета: затиснуті, пригнічені люди, охоплені бажанням помсти (можна трактувати цей підтекст як натяк на історичне повернення та відплату). У літературному тексті цієї частини також продовжена ритуальна лінія — зокрема, образ «відьомських віч» як символу містичності.

Усі лінії та символи, виокремлені в літературному тексті, композитор яскраво підкреслює засобами музичної виразності. На початку частини використано «наговори» без певної звуковисотності, які стають яскравим втіленням архаїчності та містифікації. Важливу роль у відтворенні поетичної та символічної складової відіграє вибір музичних інструментів — зокрема, дримби¹, яка здавна була частиною різноманітних магічних обрядів. У другому епізоді до дримби додається шаманський бубон. Незвичайним елементом є крик, з якого починається частина, його мета — передати біль і страх, які відчували люди в момент перетворення на кам'яні споруди. Крім того, композитор застосовує сміх у жіночих голосах, який лунає в різних частинах діапазону. У комплексі з постійною акцентуацією різних складів, зміною ритмічних та ладогармонічних (мінорний лад із низьким другим та високими шостим і сьомим ступенями) структур, активним використанням рухомої та раптової динаміки створюється надзвичайно яскраве слухове «дійство».

Початкова мелодична лінія в партії тенорів стає основою тематичного матеріалу, який формує розвиток усієї частини (приклад 1).

Приклад 1.

Партія тенорів



Мелодія тенора проводиться на тлі *basso ostinato*, накладаючись на тонічну функцію. Нашарування голосів, що виникають з одного «зерна» (унісон), у комплексі з хвилеподібною динамікою створює відчуття містичності. Подальший драматургічний розвиток відбувається через поступове *crescendo* та фактурне об'єднання усіх голосів (шепотіння тексту в жіночому хорі дублює музичний матеріал в чоловічому). Перший епізод закінчується кульмінацією (хорове tutti), наближеною до верхнього краю теситури в чоловічих голосах, переходом від шепотіння до «голосу» в жіночих та загальною динамікою *sf–sf*. Таким чином, відбувається перехід до нового тематичного утворення (на словах «Ми велети»). «Масштабність» персонажів підкреслено збільшенням тривалостей (перевагу мають половинні, чверті та цілі), широкими інтервальними ходами в усіх партіях, об'єднаними *glissando*, нюансом *forte*. Прагнучи уникнути природного спаду динаміки при низхідних стрибках, автор вказує *crescendo* до нижньої ноти. При цьому композитор залишає першу тему в жіночих голосах, які звучать в рамках *piano*, рухаючись вісімками при речитативному складі мелодії, створюючи таким чином поліпластовість фактури (приклад 2).

¹ Дримба — обертоновий щипковий музичний інструмент.

Поєднання тематичних утворень

Розвиток другого епізоду завершується більш яскравою кульмінацією, що посилюється теситурним розширенням за рахунок додавання жіночого хору.

Наступний розділ розпочинається контрастом до попереднього. Між ними, слугуючи умовною зв'язкою, протягом двох тактів звучить тонічний звук у дрибми з остинатним ритмічним малюнком (винятком стають лише два аналогічні епізоди, що зв'язують розділи). Вступ хору відбувається на нюансі *piano*. Розвиток здійснюється на основі першої теми, синхронно у жіночих та чоловічих голосах, проте з різним ритмічним малюнком. Композитор використовує у другому розділі хвилеподібний динамічний розвиток *p-f*, *p-f*. Слова «Стоїмо як ідоли чорної пустелі, віхи знамення татарви й вовкулаків» у поєднанні з цим прийомом та використаними автором акцентами і паузами між складами слів створюють містичну атмосферу ворожіння.

Другий та третій розділи зв'язані двотактовою перегрою дрибми (аналогічно переходу з першого на другий). Третій розділ стає умовною репризою (тематична повторність у хоровій тканині). Проте в сольних голосах (яким до цього були доручені крик та сміх) з'являється новий тематичний матеріал (приклад 3), що контрастує з попереднім завдяки тембральному забарвленню жіночих голосів, пісенній мелодичній структурі та проведенню мелодії в терцію.

Пісенний мотив

Розвиток протягом усього розділу побудовано на хоровому *crescendo*, реалізованому шляхом поступового додавання голосів, підйому теситури, підсилення динаміки та акцентуації кожного звуку. Таке зростання органічно призводить до заключного епізоду третього розділу, в якому поєднуються три основні тематичні

лінії. Початкове остинато в басовій партії звучить в октавному унісоні, проте йому передує V ступінь, що створює ефект кадансування. Завершення стає кульмінацією всієї частини.

Драматургічний розвиток відбувається завдяки горизонтальному руху: мелодичні лінії утворюють акордові структури. Варіант драматургії — наскрізний розвиток за рахунок монотематичності, що є однією з ознак симфонічного мислення. Умовно всі музичні епізоди цієї частини вкладаються у тричастинну форму з рисами репрізности.

Назва **четвертої частини «Розстріляний сонет»** є алюзією на збірку бахмутського поета Миколи Чернявського та трагічні обставини його смерті¹. «Донецькі сонети» — перше з відомих на сьогодні на теренах Донецького регіону поетичних видань українською мовою. Символічно «розстріляними» стають сонети Чернявського — його поетичний голос, що відображає цілеспрямоване знищення культури. Вірш, обраний композитором, композиційно не є сонетом, проте за образністю та філософською ідеєю близький до оригінального жанру. Основна тема, розкрита в літературному першоджерелі — тема життя та смерті, де смерть є не трагедією, а лише природним відходом «в небуття». Жанрова основа літературного першоджерела, заявлена у назві, зумовила відповідні засоби музичної виразності. Сонет — жанр, що має пісенну природу та сувору ритмічну організованість². Пісенна мелодика та гомофонно-гармонічна фактура, що превалюють протягом твору, різко контрастують з попередніми частинами.

Основним культурним символом Донеччини, що розкривається в цій частині, є поетичне слово Миколи Чернявського. Географічна приналежність символіки вірша яскраво втілена образами степу та маків — однієї з найхарактерніших степових квіток, що є символом регіону. Маки стають і центральним сценічним образом: окрім зображення макового поля на заднику сцени, виконавці, зображуючи квіти, легенько хитаються «від вітру»³. В музиці композитор тонко відтіняє образи, використані поетом, за допомогою засобів виразності: *agitato* та стрімке *crescendo* на словах «мов жар»; остаточно «розвіювання» образу відбувається за рахунок темпу та динаміки наприкінці частини.

Наскрізний символ твору — Сонце — постає тут як джерело життя і причина смерті водночас. Ім'я Дажбога⁴ пов'язує одночасно і з основним символом, і з архаїчним пластом культури. Композитор втілює образ за рахунок повторюваності мотиву в усіх голосах та оспівування опорного тону в мелодії (рух по колу), використовуючи такі ж засоби втілення образу Сонця, що і в попередніх частинах.

П'ята частина «Страсті поля Рутченкового» — музична рефлексія на тему трагедії та жертвовності. Рутченкове поле — місце захоронення понад п'яти тисяч жертв політичних репресій 1930–40-х років, розташоване на території

¹ Поета розстріляли в січні 1938 року як «ворога народу».

² Сонет (від італ. *sonetto*) буквально означає «маленька пісня», а корінь son- (від лат. *sonus*) — «звук». <https://www.merriam-webster.com/dictionary/sonnet>

³ Євген Петриченко. Осяяні чорним сонцем. Виконавці – Хор Національної опери України імені Т. Г. Шевченка. Хореограф-постановник Олександр Майбенко. Режим доступу: https://www.youtube.com/watch?v=xVh_Uryn7vU

⁴ Дажбог (Даждьбог) — у слов'янській міфології бог Сонця, світла та добра.

сучасного Донецька. Визначення «страсті»¹ у назві звучить як втілення страждань невинно вбитих, у значенні музично-церковного вжитку².

Композитор кодує у творі інтертекстуальні відсилки до жанрів, притаманних народній музиці. Найяскравіше проявляються риси плачу-голосіння: близький до імпровізаційного ритмічний малюнок, виконання доручене жіночим голосам, невеликий діапазон поспівок, прикраси та *glissando*. Також характерним для голосінь є розспівування звуку «е», що підкреслює «відкрити» народну манеру сольних партій. Голосіння виникає тут не лише як засіб вираження туги за померлими, а й як спосіб звернення до найдавніших пластів культури. Окрім жанрової основи плачу, присутні ознаки ритуального камлання (речитативний повтор ритуальних вигуків у межах *pp* і в низькій теситурі) та колискових (повільний темп, невеликий діапазон, короткі поспівки, подекуди *rubato*). Говорячи про інтерпретацію жанру у цій частині, зазначимо також вживання вигуку «гойда», що є притаманним, зокрема, колисковим пісням. Втілюється «гойдання» на руках у солісток і в режисерській постановці³.

Хоча у цій частині немає прямого звернення до Сонця, проте залишаються засоби музичного втілення, що продовжують цю лінію, зокрема, повторюваність мотивів та їх замкнена будова. Вербальна складова включає слово «коло», яке, крім прямого зв'язку з солярною символікою, відсилає до символу уробороса⁴ як уособлення циклічності трагічних подій в історії України, які попри все не стають кінцевою точкою, а є лише частиною процесу перетворення.

Шоста частина «Легенда скам'янілого лісу» переносить слухача в іншу локацію Донбасу, до одного із природних чудес України — Дружківського скам'янілого лісу⁵. Для музичного втілення цього символу композитор обрав фрагмент народної пісні «Ой ти гаю, гаю» із записів, здійснених свого часу в селі Єгорівка Волноваського району (сьогодні село практично знищене і стало місцем дислокації ворожих військ). Наявність питомо українського фольклорного надбання (риса народно-пісенної мелодики, типова підголоскова поліфонія) вказує на етнокультурну автохтонність регіону. Однак звучання набуває сучасного колориту шляхом застосування поліладовості, що спричиняє утворення дисонуючих інтервалів та акордів. Варійоване повторення мелодичного матеріалу створює ефект «луни» (затримання кожного останнього звуку в імітаційному проведенні, на який накладається наступний, подібно фортепіанній педалі) і стає провідним чинником у втіленні образу лісу.

Сценічне відображення символу скам'янілого лісу є дуальним: лінія кола продовжується в жіночій групі, проте в чоловічій вводиться новий візуальний елемент — квадрат. Коло (наскрізна лінія твору) видозмінюється в цій частині,

¹ Слово «страсть» (церк.-слов. страсть, старослов'ян. страсть) походить від давньогрецького *πάσχω* (*pascho*) — «страждати». У латині — *passio* (звідси, наприклад, англ. *passion*). [<https://goroh.pp.ua/%D0%95%D1%82%D0%B8%D0%BC%D0%BE%D0%BB%D0%BE%B3%D1%8C>]

² «Страсті Господні» — жанр, що описує страждання Христа, з яким вочевидь проводить паралель Є. Петриченко.

³ Осяяні чорним сонцем. URL: https://www.youtube.com/watch?v=xVh_Uryn7vU

⁴ Уроборос – міфологічний світовий змії, який обвиває кільцем Землю, схопивши себе за хвіст, — символ нескінченного відродження.

⁵ Зародження скам'янілих лісів на території Донецького кряжу відносять до 300–280 мільйонів тому. Див.: <https://www.naturalist.if.ua/?p=6557>

розширюючи семантику солярних символів до вічного життя — родючості — жіноцтва. Квадрат виступає, на протизагу жіночності, символом чоловічого начала. Зауважимо принагідно, що в книзі «Звичаї нашого народу» Олекси Воропая квадрат та його варіанти розглядаються як зображення «засіяного поля», що часто пов'язується з чоловічою функцією. Таке поєднання геометричних фігур зустрічається, зокрема, на козацьких гербах, щитах та прапорах, а отже, позначає силу, спрямовану на оборону рідної землі¹.

Сьома частина «Історія одного муралу» присвячена сучасному артефакту — муралу на багатоповерхівці в Авдіївці Донецької області. Зображення портрету вчительки української мови, яка дивиться в бік Донецького аеропорту, стало яскравим втіленням болі української жінки. Героїня портрету — Марина Марченко мусила покинути свій дім в 2022 році, який невдовзі було знищено. Життя жінки закінчилося в тимчасовому прихистку в Дніпрі.

Доповнюючи образ, композитор обирає вербальною основою вірш Світлани Александрової, назва якого — не менш знаковий символ українського сьогодення: «Повертайся, будь ласка, живим». Події останніх років втілені сучасними інструментарієм: модернізований жанр живопису поєднується з музичними засобами, що асоціюються з популярною музикою². Музична тканина на всіх рівнях підтверджує звернення композитора до жанру академічного кросовера. Елементами академічності постають виконавський склад, форма твору, манера співу. На протизагу автор використовує риси популярної музики в усіх пластах. Гармонічне виявлення полягає у використанні, зокрема, акордів з затриманням другого або четвертого тонів (*suspended chord* або *sus chord*), тритоновій заміні та підміні тонічного розв'язання септакордом VI ступеню. У мелодичному пласті характерними є оспівування квінти та репетитивність, у хоровій фактурі використано прийом «перегукування» (*call and response*), характерний для західної популярної музики.

Створення образу жінки як топосу болю, що символізує горе матері під час війни, композитор доручає соло жіночих голосів. Альт, який звучить на початку в низькій теситурі, уособлює Пієту. Сценічне втілення також відповідає концепції: жінки моляться на колінах, благаючи: «Щоб нещастя тебе не спіткало <...> І шоб куля лихої орди Не побачила, не зачепила». Ще більш яскраво втілено образ багатостраждальної матері в постановці Ансамблю класичної музики імені Бориса Лятошинського, коли солістка Олена Циганкова виконувала сольну партію з маленьким сином на руках³.

Заключна **восьма частина «Осяні чорним сонцем»** утворює головний образ — Сонце. У фіналі, з метою створення смислової кульмінації симфонії-перфомансу, синтезовано основні тематичні та драматургічні елементи попередніх частин, що є яскравою рисою симфонічної драматургії. Музична вершина твору реалізована цілком звичними засобами виразності — динаміка, теситурна, tutti хору та інструментального супроводу, — орієнтованими на семіотичну інтерпретацію грози, описаної в літературному тексті. З точки зору вияву символіки

¹ Див.: <https://www.radiosvoboda.org/a/kozatski-symvoly-u-suchasnykh-viyskovykh-emblemakh-ukrayiny/31680176.html>

² Мурал (лат. murus — стіна) бере початок з архаїчних розписів помешкань, проте сьогодні як жанр обов'язково включає соціальне висловлювання. Див.: <https://www.britannica.com/art/mural-painting>

³ Прем'єра відбулася 30 серпня 2022 року.

кола автор продовжує ідею аркової структури, відправляючи слухача до першої частини (повернення символу чорного сонця, сольної партії баритона, звернення до того самого поетичного джерела). Основна відмінність від першої частини — мажорне просвітлення в кінці, що має символізувати надію. Сценічне втілення відтворює зв'язок минулого із сьогоденням: сучасний воїн стоїть попереду «народу», над усіма сходить чорне сонце, візуально відтворене підсвіченим шаманським бубном.

Висновки та перспективи дослідження. Культурні символи Донеччини, використані у симфонії-перфомансі Євгена Петриченка, є не просто художніми образами, але й носіями культурної спадщини та регіональної унікальності. Звертаючись до віршів дисидентів пов'язаних з Донбасом, образів сміливих воїнів та жертв війни і репресій, композитор підкреслює невіддільність регіону від загальнонаціональної боротьби за незалежність. Дослідження таких символів сприяє міжрегіональному діалогу та знищенню стереотипного портрету Донецького регіону. Наскрізна образ, що трансформується протягом усього твору, — Сонце. Для східного регіону це не лише природний символ. Сонце має локальне значення як джерело тепла та енергії, яке часто ототожнюють із «закам'янілим Сонцем» — вугіллям. А метафорична фраза «Сонце України встає на Донбасі» сьогодні символізує невіддільність краю від єдиної держави. «Осяяні» — не лише ті, хто освітлений промінням, насамперед це люди, натхненні на подальшу боротьбу. Проведене аналітичне дослідження доводить, що солярна символіка втілена протягом усього твору різноманітними засобами музичної та сценічної виразності. Хорову симфонію-перформанс розглянуто з позицій синтетичного відтворення культурних символів: автор використовує традиційні та нестандартні музичні інструменти, вигуки, крики, шепіт, театралізацію хорового дійства. Твір є важливим для сучасної української культури з точки зору репрезентації Донбасу як культурного регіону та новаторської інтерпретації Євгеном Петриченком великого хорового циклу.

Перспектива подальшого дослідження вбачає шлях до міждисциплінарних розвідок, які включатимуть музикознавчі, театрознавчі, семіотичні та культурологічні аспекти з метою розкриття ролі культурних символів в сучасному музичному мистецтві.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Ануфрієв О. Своєрідність образно-символічної поетики української народної культури. URL: <https://ird.npu.edu.ua/files/anyfrieiev.pdf> (дата звернення 30.03.2025).
2. Берегова О. М. Мистецтво незламних: українська композиторська творчість проти російської агресії. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Дніпро, 2024. Вип. 24. С. 115-127. DOI: 10.33287/222446 (дата звернення 24.03.2025).
3. Воропай О. Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис. Мюнхен : Українське видавництво, 1958. 310 с.
4. Гордієнко М. «Звуки Донбасу» – «Осяяні чорним сонцем» (інтерв'ю з Євгеном Петриченком). *Музика : Український інтернет журнал*. 2021. 23 серпня. URL: <https://mus.art.co.ua/zvuky-donbasu-osiaiani-chornym-sontsem/> (дата звернення 12.03.2025).
5. Грінберг М. Символи ненависті : довідник. Київ : Українська Гельсінська спілка з прав людини, 2021. 47 с. URL: https://www.helsinki.org.ua/wp-content/uploads/2021/02/Prev-Hate_Symbols_A4.pdf (дата звернення 3.04.2025).

6. Гужва О. П. Симфонізм як феномен духовної культури *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2008. № 1. С. 43–51. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2008_1_6 (дата звернення 14.04.2025).
7. Звуки Донбасу: хорова симфонія-перфоманс. URL: <https://biggggidea.com/project/zvuki-donbasu-horova-simfoniya-performens/> (дата звернення 14.04.2025).
8. Івчик Н. Солярні символи у мистецтві: свастика, сонячний хрест і спіралі. URL: <https://nataliaivchuk.com/solyarni-symvoly-u-mystetstvi-vid-arhayiky-do-sogodennya/#text> (дата звернення 22.03.2025).
9. Каменєва А. Музично-поетичні символи в хоровій творчості Михайла Шуха. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики*. Харків, 2017. Вип. 47. С. 82–92.
10. Кузик В. В. Композиторські «старті» Олексія Скрипника, Євгена Петриченка, Діни Писаренко. *Музична культура Донбасу, Криму: науково-популярні нариси*. Київ : ІМФЕ, 2021. С. 75–85.
11. Плахтієнко А. Не стадіоном єдиним. Як музиканти переосмислюють символи Донбасу. *Claquers*. 2021. 13 вересня. URL: <https://theclaquers.com/posts/7449> (дата звернення 22.02.2025).
12. Редя В. Я. Музика в культурній дипломатії сучасної України. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* : наук. збірник. Рівне, 2024. Вип. 48. С. 153–160. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucrmk.v48i.764> (дата звернення 22.02.2025).
13. Рейнс О. Символ «Чорне сонце в контексті українського націоналізму. URL: <https://cnsl.net/black-sun-symbol/> (дата звернення 20.03.2025).
14. Тюрікова О. Сучасне життя фольклорних традицій в музичній культурі Донецького краю (культурологічний огляд). *Музичне мистецтво Донбасу: вчора, сьогодні, завтра* : зб. статей. Київ–Донецьк : ТОВ «Юго-Восток, Лтд», 2001. С. 54–64.
15. Ущапівська О. М. Культурно-мистецьке життя Донеччини (кінець XIX – початок ХХІ століття). Київ : ПАРАПАН, 2011. 480 с.
16. Ущапівська О. М. Творчість Є. Петриченка: до проблеми визначення основних параметрів стилю композитора. *Сучасне мистецтво* : зб. статей. 2009. Вип. 6. С. 349–355. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/S_myst_2009_6_35 (дата звернення 22.02.2025).
17. Tukova I. Art music and war: Ukrainian case 2022. *Musicologica Brunensia*. 2023. Vol. 58, Issue 2. P. 193–204. DOI: <https://doi.org/10.5817/MB2023-2-12>.

REFERENCES

1. Anufriyev, O. Svoyeridnist` obrazno-sy`mvolicnoyi poety`ky` ukrayins`koyi narodnoyi kul`tury` [The uniqueness of figurative and symbolic poetics of Ukrainian folk culture]. Available at: <https://ird.npu.edu.ua/files/anyfrieiv.pdf> (accessed: 30.03.2025) [in Ukrainian].
2. Beregova, O. M. (2024). My`stecztvo nezlamny`x: ukrayins`ka kompozy`tors`ka tvorchist` proty` rosijs`koyi agresiyi [The Art of the Invincible: Ukrainian Composers' Creativity Against Russian Aggression]. In: *Muzy`koznavcha dumka Dnipropetrovshhy`ny`* [Musicological opinion of the Dnipropetrovsk region]. Dnipro, Vol. 24. С. 115-127. DOI: 10.33287/222446 (accessed: 24.03.2025) [in Ukrainian].
3. Voropaj, O. (1958). Zvy`chayi nashogo narodu. Etnografichny`j nary`s [Customs of our people. Ethnographic essay]. Myunxen, Ukrayins`ke vy`davny`cztvo, 310 p. [in Ukrainian].
4. Gordiyenko, M. (2021). «Zvuky` Donbasu» – «Osyayani chorny`m soncem» (interv`yu z Yevgenom Petry`chenkom). [“Sounds of Donbas” – “Illuminated by the Black Sun” (interview with Yevhen Petrichenko)]. In: *Muzy`ka : Ukrayins`ky`j internet zhurnal* [Music: Ukrainian online mag-

azine]. 23 serpnia. Available at: <https://mus.art.co.ua/zvuky-donbasu-osiaini-chornym-sontsem/> (accessed: 12.03.2025) [in Ukrainian].

5. Grinberg, M. (2021). *Sy`mvoly` nenavy`sti : dovidny`k* [Symbols of hate: a guide]. Ky`yiv, Ukrayins`ka Gel`sins`ka spilka z prav lyudy`ny`, 47 p. Available at: https://www.helsinki.org.ua/wp-content/uploads/2021/02/Prev-HateSymbols_A4 .pdf (accessed: 3.04.2025) [in Ukrainian].

6. Guzhva, O. P. (2008). *Sy`mfonizm yak fenomen duxovnoyi kul`tury`* [Symphonism as a phenomenon of spiritual culture]. In: *Visny`k Xarkivs`koyi derzhavnoyi akademiyi dy`zajnu i my`stecztv* [Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts]. Issue 1, pp. 43–51. Available at: http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2008_1_6 (accessed: 14.04.2025) [in Ukrainian].

7. *Zvuky` Donbasu: xorova sy`mfoniya-perfomans* [Sounds of Donbass: Choral Symphony Performance]. Available at: <https://biggggidea.com/project/zvuki-donbasu-horova-simfoniya-performens/> (accessed: 14.04.2025) [in Ukrainian].

8. Ivchy`k, N. *Solyarni sy`mvoly` u my`stecztvi: svasty`ka, sonyachny`j xrest i spirali* [Solar symbols in art: the swastika, the solar cross, and spirals]. Available at: <https://nataliaivchyk.com/solyarni-symvoly-u-mystetstvi-vid-arhayiky-do-sogodennya/#text> (accessed: 22.03.2025) [in Ukrainian].

9. Kamenyeva, A. (2017). *Muzy`chno-poety`chni sy`mvoly` v xorovij tvorchosti My`xayila Shuxa* [Musical and poetic symbols in the choral work of Mikhail Shukh]. In: *Problemy` vzayemodiyi my`stecztva, pedagogiky` ta teoriyi i prakty`ky`* [Problems of interaction between art, pedagogy, and theory and practice]. Xarkiv, Vol. 47, pp. 82–92 [in Ukrainian].

10. Kuzyk, V. V. (2021). *Kompozy`tors`ki «starty`» Oleksiya Skry`pny`ka, Yevgena Petry`chenka, Diny` Py`sarenko* [The composer "starts" of Oleksiy Skrypnyk, Yevhen Petrichenko, and Dina Pysarenko]. In: *Muzy`chna kul`tura Donbasu, Kry`mu: naukovo-populyarni nary`sy`* [Musical culture of Donbass, Crimea: popular science essays]. Kyiv, pp. 75–85 [in Ukrainian].

11. Plaxtiyenko, A. (2021). *Ne stadionom yedy`ny`m. Yak muzy`kanty` pereosmy`slyuyut` sy`mvoly` Donbasu* [Not just a stadium. How musicians reinterpret the symbols of Donbas]. In: *Claquers*, 13 veresnya. Available at: <https://theclaquers.com/posts/7449> (accessed: 22.02.2025) [in Ukrainian].

12. Redya, V. Ya. (2024). *Muzy`ka v kul`turnij dy`plomatiyi suchasnoyi Ukrayiny`* [Music in the cultural diplomacy of modern Ukraine]. In: *Ukrayins`ka kul`tura: my`nule, suchasne, shlyaxy` rozvy`tku* [Ukrainian culture: past, present, ways of development]: nauk. zbirny`k. Rivne, Vol. 48. pp. 153–160. Available at: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v48i.764> (accessed: 22.02.2025) [in Ukrainian].

13. Rejns, O. *y`mvol «Chorne sonce v konteksti ukrajins`kogo nacionalizmu* [The symbol "Black Sun" in the context of Ukrainian nationalism]. Available at: <https://cns1.net/black-sun-symbol/> (accessed: 20.03.2025) [in Ukrainian].

14. Tyury`kova, O. (2001). *Suchasne zhy`ttya fol`klorny`x trady`cij v muzy`chnij kul`turi Donecz`kogo krayu (kul`turologichny`j oglyad)* [Modern life of folklore traditions in the musical culture of the Donetsk region (culturological review)]. In: *Muzy`chne my`stecztvo Donbasu: vchora, s`ogodni, zavtra* [Musical art of Donbass: yesterday, today, tomorrow]: zb. statej. Ky`yiv–Donecz`k, pp. 54–64 [in Ukrainian].

15. Ushhapivs`ka, O. M. (2011). *Kul`turno-my`stecz`ke zhy`ttya Donechchy`ny` (kinecz` XIX –pochatok XXI stolittya)* [Cultural and artistic life of the Donetsk region (late 19th-early 21st centuries)]. Kyiv,. 480 p. [in Ukrainian].

16. Ushhapivs`ka, O. M. (2009). *Tvorchist` Ye. Petry`chenka: do problemy` vy`znachennya osnovny`x parametriv sty`lyu kompozy`tora* [The work of E. Petrichenko: to the problem of deter-

mining the main parameters of the composer's style]. In: *Suchasne my'steczto* [Modern art]: *zb. statej*. Vol. 6, pp. 349–355. Available at: http://nbuv.gov.ua/UJRN/S_myst_2009_6_35 (accessed: 22.02.2025) [in Ukrainian].

17. Tukova, I. (2023). Art music and war: Ukrainian case 2022. In: *Musicologica Brunensia*. Vol. 58, Issue 2, pp. 193–204. DOI: <https://doi.org/10.5817/MB2023-2-12> [in English].

ANASTASIIA YERMOLENKO

Yermolenko, Anastasiia— Postgraduate Student at the Department of Choral Conducting at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0005-5560-6995>

yermolenko.nmau@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.143.342813

CULTURAL SYMBOLS OF DONETSK REGION IN YEVHEN PETRYCHENKO'S CHORAL SYMPHONY-PERFORMANCE «ILLUMINATED BY THE BLACK SUN»

The relevance of the study. One of the prominent figures among Donetsk artists is composer Yevhen Petrychenko, who frequently incorporates various cultural attributes of the region into his work. The use of symbolic elements in the choral symphony-performance «Illuminated by the Black Sun», which highlight the rich historical heritage of the region, challenges the stereotypical perception of Donetsk as merely an industrial area. The work has sparked significant response within the musical community, as evidenced by critical reviews of performances, numerous interviews with the composer and directors, and other discussions. However, analytical studies exploring the embodiment of the composition's symbolic content are currently lacking.

The main objective of the study is to explore the musical means of embodying the cultural symbolism of the Donetsk region in Yevhen Petrychenko's choral symphony-performance «Illuminated by the Black Sun». **The methodology** is based on a culturological approach and includes historical-cultural and structural-analytical research methods.

The main results and conclusions. The cultural symbols of the Donetsk region in Yevhen Petrychenko's choral symphony-performance «Illuminated by the Black Sun» are more than artistic imagery; they embody the region's rich cultural heritage and unique identity. This article provides a detailed analysis of all eight parts of the work, exploring how cultural symbols are expressed through musical language, structural elements, and performative techniques. Petrychenko harnesses musical expression to bring the work's concept to life, integrating traditional and unconventional instruments, vocal exclamations, shouts, whispers, and theatrical choral staging. The piece stands as a significant contribution to contemporary Ukrainian culture, redefining Donbas as a vibrant cultural region and showcasing Petrychenko's innovative approach to the grand choral cycle. Future research could pursue interdisciplinary approaches, blending musicology, theater studies, semiotics, and cultural analysis to further illuminate the role of cultural symbols in modern musical art.

Keywords: cultural symbols of Donetsk region, works of Yevhen Petrychenko, choral symphony-performance, synthesis of arts, cultural memory, regional identity.

Стаття надійшла до редакції 10.09.2025
Отримано після доопрацювання 01.10.2025
Прийнято до друку 13.10.2025