

УДК 78.01/.083/.83.47+784.671

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-37-10>**Георгій Георгійович Кожухар**

ORCID: 0009-0002-9105-521X

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
madhyaloka@gmail.com

КОЛИСКОВА ЯК МУЗИЧНИЙ ЖАНР, ЩО АПЕЛЮЄ ДО МІФОЛОГІЧНОЇ СВІДОМОСТІ

Мета дослідження – виявити основні засоби, за допомогою яких коліскова звертається безпосередньо до міфологічної свідомості людини, використовуючи психологічні механізми обходу аналітичної свідомості; конкретизувати музичні виразові засоби, за допомогою яких композитор чи виконавець-інтерпретатор може досягати аналогічних психологічних ефектів незалежно від жанру музики. **Методологія** дослідження полягає у проведенні історично-географічного огляду жанру та структурного аналізу з компаративним підходом. **Наукова новизна** роботи полягає в актуальності аналізу виразових засобів коліскової у контексті міфологічної свідомості людини і психологічних ефектів, взаємодіючих з цим боком людської особистості. Комплексний підхід з міфологічного, психологічного та музично-аналітичного боків дозволяє більш чітко конкретизувати засоби досягнення певних впливів на психіку та особистість людини, що, з одного боку, полегшує подальший аналіз композиторських стилів та виконавських інтерпретацій, з другого боку – може використовуватись безпосередньо композиторами та виконавцями у роботі. **Висновки:** коліскова, як універсальний жанр – безвідносно епохи, географічної культури та належності до прикладної чи художньої галузі музичного мистецтва – є впливовим психологічним інструментом, що активує міфологічну свідомість людини через певні виразні засоби, у тому числі за рахунок дуалістичної символіки коліскової. У композиторському мистецтві цей ефект також може посилюватись шляхом відсилань та музичних цитат, відомих масовому слухачу та асоційованих з певними стереотипами. Таким чином, прослідковуючи спільність цих засобів у прикладних коліскових піснях різних народів і у композиторській музиці, можна більш повно викрити механізми взаємодії аналітичної та міфологічної свідомості людини, важелі впливу на прояви тієї чи іншої форми свідомості, функції коліскової пісні у цьому контексті з мистецтвознавчого боку, у тому числі для можливості подальшого їх використання у виконавській інтерпретації незалежно від жанру, стилю та (певною мірою) інструментального складу.

Ключові слова: коліскова, міфологічна свідомість, прикладна музика, виразні засоби у музиці.

Kozhukhar George Georgiiovych, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Lullaby as a musical genre that appeals to mythological consciousness

The purpose of the study is to identify the main means by which the lullaby directly addresses the mythological consciousness of a person, using psychological mechanisms of bypassing analytical consciousness; specify musical means of expression, with the help of which a composer or performer-interpreter can achieve similar psychological effects regardless of the genre of music. ***The research methodology*** consists in conducting a historical-geographic survey of the genre and a structural analysis with a comparative approach. ***The scientific novelty*** of the work lies in the relevance of the analysis of the expressive means of the lullaby in the context of the mythological consciousness of man and the psychological effects interacting with this side of the human personality. A comprehensive approach from the mythological, psychological, and musical-analytical sides makes it possible to more clearly specify the means of achieving certain effects on the psyche and personality of a person, which, on the one hand, facilitates the further analysis of compositional styles and performing interpretations, on the other hand, it can be used directly by composers and performers at work. ***Conclusions:*** the lullaby, as a universal genre regardless of the era, geographical culture and belonging to the functional or artistic branch of musical art, is an influential psychological tool that activates the mythological consciousness of a person through certain expressive means, including due to the dualistic symbolism of the lullaby. In the art of composition, this effect can also be enhanced by references and musical quotations known to the mass listener and associated with certain stereotypes. Thus, tracing the commonality of these tools in the functional lullabies of various nations and in the composer's music, it is possible to more fully expose the mechanisms of the interaction of the analytical and mythological consciousness of a person, the levers of influence on the manifestations of this or that form of consciousness and the function of the lullaby in this context from the art history side, including for the possibility of their further use in performing interpretation regardless of genre, style and (to some extent) instrumental composition.

Key words: lullaby, mythological consciousness, applied music, expressive means in music.

Актуальність теми дослідження. Парадигма мислення, яку зараз визначають як міфологічне усвідомлення, грає важливу роль у глибинній психіці сучасної людини, а для давньої людини була ледве не основною. Дослідження взаємодії міфологічного мислення та музичного мистецтва набуло актуальності достатньо давно і активно продовжується у XXI столітті (зокрема, велику роботу

по зведенню минулих досліджень, присвячених міфологічній свідомості, стосовно виразних засобів сучасної музики, провів у своїх публікаціях Д. Козел [5–6]). Колискова, з одного боку, є одним з найуніверсальніших відносно епохи музичних жанрів, котрі не втрачають актуальності та популярності з найдавніших часів по сьогоднішній день; з іншого боку – вона є міцним інструментом впливу на психіку людини. Через це має сенс розглянути структуру та виразні засоби жанру колискової у даному контексті. Подібний підхід дозволяє більш чітко та різнобічно викрити функції тих чи інших виразових засобів досліднику музичних творів, більш свідомо використовувати ці виразові засоби безпосередньо митцю.

Мета дослідження – виявити основні засоби, за допомогою яких колискова є зверненою до міфологічної свідомості людини, активізуючи психологічні механізми обходу раціональної аналітичної свідомості; конкретизувати музичні виразові засоби, за допомогою яких композитор чи виконавець-інтерпретатор можуть досягати аналогічних психологічних ефектів, незалежно від жанру музики.

Основний зміст. Людська цивілізація з давніх часів виховує в людині логіку художнього мислення та сенсорну парадигму образного сприйняття, що спочатку сприяло формуванню цілісної картини світу, включаючи науково-технічний прогрес, розвитку рефлексії та загалом – подальшому розвитку самої цивілізації. Водночас, подібні мисленнєві парадигми людини відсувають на другий план більш давній, первісний примордіальний вид свідомості, який прийнято називати міфологічною свідомістю. «Міфологічному часу», що не має чітких відрізків, окрім умовного «минулого», «майбутнього» та «теперішнього» (хоча б через те, що в давнину були певні складнощі з вимірюванням часу), протиставляється час звичайний, історичний, лінійний, «профанний». Міфологічній самоверифікації інформації (див. відомий вислів

Гадамера «Міф – це те, що розказане, переказ, але те, що сказано в цьому переказі, не допускає жодної іншої можливості досвіду, окрім тієї, яку отримано за допомогою цього переказу» [1, с. 102]) протиставляється парадигма критичного мислення, перевірки фактів, фіксації причинно-наслідкових зв'язків та чіткої розстановки подій на часовій шкалі лінійного характеру.

Тим не менш, міфологічна свідомість, будучи первинною по відношенню до раціонально-аналітичної свідомості, нікуди не зникає і продовжує функціонувати у фоновому режимі, подібно до того, як рептильний мозок повноцінно функціонує, не заважаючи процесам, в неокортексі, який відповідає за когнітивні функції людини і продовжує функціонувати навіть при деградації кори головного мозку і згасанні цих самих когнітивних функцій.

При цьому міфологічна свідомість, як і будь-який функціонуючий «орган», потребує можливостей для прояву. Примусове блокування одного з базових «секторів» свідомості порушує гармонійне і здорове функціонування людської психіки. Це призводить до суб'єктивного дискомфорту і ризику виникнення розладів особистості.

В історичну епоху, на тлі все більш підпорядкованого раціональним схемам способу життя і картини світу людини, одним з основних способів прояву міфологічної свідомості є мистецтво. В ньому більше, ніж деінде, дозволено (а часто і заохочується) відступати від раціонально-аналітичної парадигми. У реалізації через різні види мистецтва, в дуже значній мірі міфологічна свідомість проявляється в музиці.

Цьому сприяє, в першу чергу, специфічне сприйняття часу в музиці, яке значною мірою є близьким до поняття «міфологічного часу». Це питання було детально розглянуто в статті Девіда Козела «Time Models in Myth and Music of the 20th Century» [6]. Крім того, в музиці завжди

зберігається невизначеність і варіативність інтерпретації музичного матеріалу. Це стосується, як мінімум, музики, що не супроводжується вербальним текстом, особливо музики непрограмної, хоча й програмної це також значною мірою стосується. Це пов'язано з індивідуальним особистим досвідом та індивідуальною «базою даних» у пам'яті кожної людини, що формують культурний код і унікальний для кожної людини алгоритм інтуїтивної інтерпретації. Також одним з факторів є загальна здатність невербального «слухового» матеріалу психологічно впливати на людину. Він зачіпає її підсвідомість напряму, в обхід критичної свідомості, та звільняє міфологічну свідомість, яка в звичайному житті витісняється на задній план.

Звичайно, подібна дія музики була відома людям з давнини, і цей її ефект неодноразово використовувався в прикладних цілях, а саме – в сугестивних. Масові ритуальні пісенспіви (ефект яких часто посилювали танці), пісенна форма заклинань в шаманських та інших магічних практиках, військові марші, «офіційні» святкові пісні та танці – все це було призвано ввести людину в певні психологічні стани, часто без її відома, а іноді навіть проти її волі.

Одним із найпотужніших інструментів психологічного впливу протягом усієї історії була колискова пісня. Спочатку призначена для заколисування, вона в найбільшій мірі була пристосована для гіпнотичного впливу на слухача (не випадково слово «ὄλκος» перекладається з давньогрецької як «сон», а Гіпнос було ім'ям давньогрецького божества сну). Помилковим буде уявлення, що колискова призначалася виключно для дітей, у багатьох культурах неодноразово згадується її вплив на дорослих. Більше того, в деяких культурах володіння колисковою було одним з показників кваліфікації музикантів. Зокрема, ірландські філиди, згідно з одним із джерел, зобов'язані були вміти виконувати пісні трьох

типів: веселу, сумну і «сонну». В ірландських тріадах говориться: «tríide nemtighther cruit; goltraiges, gentraiges, suantraiges» [8, с. 17]: «три речі складають арфіста: мелодія, від якої ти заплачеш; мелодія, від якої ти засмієшся; мелодія, від якої ти заснеш».

Неодноразово проводились дослідження про взаємозв'язок колискової і гіпнозу та про її використання в якості гіпнотичної практики (або каталізатора, що посилює вплив гіпнозу) [9]. Важливо зазначити, що однією з основних цілей будь-якого гіпнозу є тимчасове відключення раціонально-аналітичного апарату людини, введення її в стани від легкого трансу до глибокого сну (цілі можуть бути різними – від розважальних до соціально-маніпулятивних, від терапевтичних до злочинних). Важливо те, що при ослабленні критичного сприйняття та раціонально-аналітичних механізмів у людини активізується міфологічна свідомість. Взаємозв'язок сну та міфологічного символізму з точки зору наукового підходу вивчається з часів зародження сучасної психології як науки, але він був відомий значно раніше і використовувався, в першу чергу, релігійними та містичними практиками (жерці, шамани, оракули тощо). Сон здавна вважався, з одного боку, станом, в якому людина не використовує раціональне мислення і від того є вразливою та керованою (не випадково письменники, поети і оратори нерідко називали «сплячими» цілі народи, закликали їх «пробудитися від сну» і таке інше), з іншого боку – станом, в якому людина більш схильна до контакту з потойбічними/вищими силами (сновидіння нерідко вважалися наслідком цього контакту і були підставою для прийняття серйозних рішень).

В контексті вищезазначеного, колискова пісня з найдавніших часів мала велике символічне та містичне значення. При цьому вона не обов'язково була символом комфорту та безтурботності, оскільки сон традиційно також асоціювався зі смертю (зокрема, в давньогрецькій

міфології братом-близнюком вже згаданого Гіпноса був не хто інший як Танатос – бог смерті). Уві сні – знову ж таки, в силу уявлень про більшу відкритість до контакту з потойбічними силами, – людина вважалася більш схильною до впливу ворожих представників цих сил. Уві сні людина нерідко вважалася такою, що знаходиться в лімінальному, перехідному просторі між світами. Трансовий стан, в якому шамани спілкувалися з духами під час камлання, часто вважався дуже небезпечним.

Таким чином, колискова, з одного боку, заспокоює дитину (або не дитину) і наближає її спокійний відпочинок, з іншого боку – неявно символізує вхід на «слизьку доріжку» між земним світом і потойбічним, тим самим – маючи свою «темну сторону». Не кажучи вже про феномен «смертних колискових» [3], які, з одного боку, служили своєрідним оберегом для дитини, з іншого – на їх формування безсумнівно вплинула значна в ті часи дитяча смертність.

В цілому ж, за рахунок «присипання» в подібних станах раціонально-критичної свідомості та активізації свідомості міфологічної, сприйняття музичних виразових засобів, характерних для колискової пісні (певна динаміка, специфічні інтонації, монотонність тощо), є двоїстим, і це нерідко використовувалося і використовується композиторами для створення жахливої, неспокійної, гнітючої атмосфери, коли музика нібито призначена нести спокій, але переносить людину в стан, від спокою далекий – в стан дискомфорту і психологічної нестійкості – лімінальності. До речі, прагнення до досягнення подібного ефекту в мистецтві та естетиці – досить поширене явище і використовується/використовувалося не тільки в музиці. Оптичні ілюзії, використовувані художниками; елементи в архітектурі різних епох, що «давлять» масштабами або нестандартною формою; сучасна інтернет-субкультура, присвячена естетиці «лімінальних просторів»; використання ефекту, який сьогодні при-

йнято називати «зловісною долиною» — всі перераховані естетичні засоби покликані порушити «рівняння» в свідомості людини, вивести її зі стану, в якому все (відносно) відомо і (відносно) прораховується, і ввести в стан, коли логічне мислення людині ніяк не допомагає. Тобто знову ж таки шляхом пригнічення свідомості аналітичної можна пробудити свідомість міфологічну.

В цілому, психологічні ефекти колискової, як і у випадку з будь-яким іншим жанром, можна поділити на первинні та вторинні. Первинні — це ті, що досягаються власне виразовими засобами, які існують поза рамками жанру (але згодом цей жанр формують), безпосередньо апелюючи до сприйняття людини через ритмічні, динамічні, артикуляційні нюанси, звуконаслідування тощо.

Вторинний ефект досягається за рахунок відсилання до самого жанру колискової. Емоції, що викликаються у слухача, виникають не лише за рахунок власне виразових засобів, але й за рахунок впізнаваності жанру. Слухач не просто сприймає музику, що має ефект колискової пісні; він знає, що це колискова, у нього виникають асоціації з вже відомими йому піснями. Композитор у цьому випадку діє на межі музичного цитування, синхронізуючи безпосередньо ефекти виразових засобів з використанням особистого досвіду слухача. Знову ж таки, це може стосуватися не лише колискової, але й інших жанрів. Наприклад, якщо композитор у музичний малюнок твору вставить маршоподібну тріоль «♪♪♪♪» у чотиридольному ритмі, це буде в значній мірі сприйматися як умовно маршова музика, що викликає певні асоціації, в тому числі — на рівні підсвідомості. Однак, якщо ця тріоль буде зіграна на мідному духовому інструменті, це буде прямим відсиланням до численних військових маршів, де подібна музична фігура використовувалася в аналогічній інструментовці.

Якщо конкретизувати та систематизувати виразні засоби, якими характеризується той чи інший жанр,

досягається той чи інший психологічний ефект, їх можна умовно поділити на такі групи: 1) форма, 2) лад та гармонія, 3) темп і метроритмічні засоби, 4) фактура, 5) динаміка, 6) артикуляція, 7) тембр (інструментовка, вокалізація).

Для колискової пісні (та іншої музики, незалежно від жанру, автор якої бажає досягти відповідних ефектів) в цілому характерні такі маркери:

1. Проста форма: куплетна або максимально спрощена до одного-двох повторюваних мотивів (див. практики гіпнозу, часто засновані на повторюваних простих конструкціях – зорових або слухових). Між мотивами часто може бути невелика пауза, у якій можна через рівні проміжки взяти дихання – окрім зручності для співу, подібний прийом веде до неусвідомленої синхронізації дихання слухача (дитини) з диханням виконавця, що, знову ж, є важливою частиною рапорта (специфічного контакту між людиною, що застосовує гіпноз, і людиною, на яку він діє). По мірі того, як колискова відходить від прикладної функції і стає художнім твором (особливо в інструментальній формі), пауза може замінюватися довгою нотою. При наявності слів, у повторюваному мотиві слова часто також повторюються (іноді – більше заради фонетичного навантаження, аніж смислового) – це множить психологічний ефект і робить колискову близькою до сакральних жанрів, включаючи мантри.

2. При наявності акомпанементу, як правило, консонантні гармонії та прості гармонічні послідовності – дана музика зберігає баланс, з одного боку за рахунок музичної упорядкованості протиставляючись відволікаючому шуму навколо, з іншого боку – не ускладнена надмірно, щоб не служити відволікаючим фактором для самої себе. Лад може відрізнятись в залежності від конкретної традиції; у багатьох країнах, незважаючи на загальну «заспокійливу» прикладну функцію колискової, популярними є

мінорні лади. Наприклад, Ф. Гарсія Лорка, досліджуючи колискові пісні різних народів, відзначав: «Відтоді я став збирати колискові пісні по всій Іспанії; я схотів дізнатися, як уколисують дітей наші жінки, і через деякий час дістав досить повне уявлення про те, якими мелодіями забарвлює Іспанія перший сон своїх дітей. Йдеться не про якийсь один тип чи про пісню, відому в такій-то окрузі. Ні, всі провінції в цьому різновиді співу виявляють свій поетичний характер і глибину своєї туги...

Існують європейські колискові пісні, ніжні й монотонні — вони солодко огортають дитину, все в них навіює сон. Франція і Німеччина дають тут найхарактерніші зразки; у нас європейські нотки чутні в колискових піснях басків, сповнених ніжності і милої простоти, властивої пісням нордичним. Європейські колискові пісні не знають іншої мети, як приспати дитину; на відміну від іспанських, вони не тривожать і не хвилюють її.

Відомі мені російські колискові пісні,— хоч і бринить у них, як і в усій російській музиці, пронизлива слов'янська печаль — вилиця й далина — не знають випаленої ясності, глибокого зсуву й патетичної простоти, характерних для пісень іспанських. Дитина ще здатна перетерпіти тугу російської колискової, як терплять непогоду, визираючи крізь тьмяні вікна. Не так в Іспанії. Іспанія — країна чітких контурів. Тут нема розмитих граней, крізь які можна втекти в інший світ. Все окреслено й обрисовано з граничною точністю. Мертвий в Іспанії мертвіший, ніж у будь-якій іншій частині світу. І той, хто хоче перестрибнути в сон, ранив ноги об лезо бритви» [2, с. 86–87]. Тут варто для порівняння згадати «смертні колискові», про які йшлося вище, та подвійне сприйняття сну на рівні міфологічної свідомості, і в цьому контексті спостереження Гарсія Лорки цілком не дивні.

3. Переважно не швидкі темпи (бувають рідкісні винятки, і тут функція пісні може відходити від «заспокоїти-приспати» в бік «заспокоїти-розвеселити»), прості

дводольні або тридольні розміри. Тридольність створює ефект, з одного боку, за рахунок синхронізації з гойданням колиски (або його імітації, якщо мова йде не про прикладну, а про композиторську музику), з іншого – імітація ритму биття материнського серця, звук якого, згідно з рядом досліджень (і емпіричним досвідом людства) є для немовляти сильним снодійним фактором, а також благотворно впливає на його здоров'я в цілому. Згідно з нещодавно проведеним дослідженням, поєднання звуків серцебиття матері та білого шуму може навіть ефективно знижувати частоту серцевих скорочень у недоношених дітей, стабілізувати їх емоційний стан, покращувати сон, збільшувати обсяг споживання молока під час госпіталізації, прискорювати набір ваги і сприяти їх фізичному розвитку [10]. Також для порівняння варто згадати поширене використання маятника в гіпнотичних практиках. У старих фольклорних коліскових музичний розмір може бути нестандартним, оскільки мелодія в більшій мірі підлаштовується під дихання.

4. Як правило, одноголосна партія, що супроводжується простим акомпанементом, якщо йдеться про коліскову як художній музичний твір (коліскова як прикладна музика, з очевидних причин, завжди одноголосна і акомпанементу не має).

5. Переважно тихі динамічні відтінки, мінімальна кількість контрастів.

6. Вкрай рідко використовується стакато (зазвичай у тих самих контекстах, коли використовується і відносно швидкий темп), мала кількість акцентів; переважно м'яка, легатна артикуляція, при цьому зазвичай використовується не одна довга ліга, а короткі ліги, що розділяють мотиви (підсилюючи цим ефект ритмічного фактора з п. 3). Що характерно, ліга рідко закінчуватиметься на сильній долі, а якщо буде, то ця частка все одно буде пом'якшена інтонаційно, оскільки фраза, що закінчується акцентом, не присипляє, а будить.

7. Інструментальна реалізація може бути різною, але по можливості використовуються інструменти без яскраво вираженої атаки та різкого звучання загалом. Тим не менш, це не можна сприймати як загальне правило, оскільки більшість музикантів, володіючи одним-двома інструментами, не мають у цьому плані великого вибору, і популярна колискова неминуче матиме версії для практично всіх інструментів.

Тут варто зауважити, що якщо мова йде про «темне», «зловісне», «лімінальне» (і т.д.) використання колискової, то автор може навмисно порушити одну або кілька з вищенаведених закономірностей, щоб посилити ефект «вибивання» слухача із зони комфорту, зробити музику менш передбачуваною сприйняттям і цим додатково послабити «логічні шаблони» слухача.

Зрозуміло, що знаючи (або інтуїтивно розуміючи) механізми впливу даного жанру на слухача, виконавець може задля досягнення певного ефекту використовувати його елементи у будь-якому жанрі, у межах виконавського інструментарію (агогіка, артикуляція, динаміка тощо).

Далі наводиться ряд прикладів з фольклорної та композиторської музики для ілюстрації вищесказаного. Список не є довгим, наведені зразки у якості прикладів, оскільки в цій статті мета – зробити список не максимально повним, а максимально різноманітним за вибіркою для порівняльного аналізу.

Macochi Pitentzin (ацтекська колиска) – тридольний ритм, мелодія заснована на простому мінорному тризвуку, проста гармонія – «тоніка-субдомінанта», багаторазове повторення однакових фігурацій з текстом, що повторюється, невеличкі паузи між фразами, що дозволяють взяти дихання.

Pelel, pelel nelk miegelj (литовська колискова) – дводольний ритм, мелодія заснована на багаторазовому повторенні мотиву, побудованого на трьох сусідніх нотах, проста гармонія «тоніка-домінанта».

Ruri Ruri (вірменська колискова) — мінор, мелодика побудована на чотирьох сусідніх нотах, стандартні «мікрокуплети», кожен куплет розділений на частини — мотиви (які, головним чином, повторюються), з паузою між ними. Мотиви, що повторюються, у свою чергу, складаються з двонотних низхідних мікромотивів.

Thula tata (колискова африканського народу Коса) — повторення не однакових за мелодикою, але ідентичних за ритмом коротких фраз, з паузами між ними, класичне для колискової повторення «ключового слова», що посилює «гіпнотичний» ефект.

Коліскова з Такеда (японська) — заснована на повторенні довгих мотивів (або навіть коротких фраз) зі схожим мелодійним малюнком, мелодика використовується лінійна з поправкою на поширену в східній музиці пентатоніку.

Котику сіренький, котику біленький (українська колискова) — мелодія заснована на коротких фразах, що повторюються, з паузою між ними (залежно від варіанту виконання). Тут також є функція пісні як оберега — «кітку волохатий, не ходи по хаті, не буди дитяти»: в міфологічних уявленнях слов'ян, кіт — неоднозначний персонаж, який може бути пов'язаний з темними, «відьомськими» силами і псуванням, у тому числі з «негативною» стороною сну (зокрема, персонаж слов'янського фольклору Кіт-Баюн, що присипляє своїх жертв голосом).

При деякому розмаїтті (особливо у масштабі планети), у колискових різних народів простежуються прийоми музичної виразності, характерні для «не буденної» музики, частіше використовуються у ритуальних та інших жанрах, притупляючих аналітичне сприйняття слухача.

Цікавим у даному випадку є те, як цей набір художніх «інструментів» використовують композитори. Нижче — деякі приклади відомих композиторських колискових (список, знову ж таки, не претендує на повне та всебічне охоплення композиторської творчості в даному жанрі):

Schlafe, mein Prinzchen, schlaf ein (авторство музики дискусійне, довгий час помилково приписувалося Моцарту) – тріольна фактура, при характерному для композиторської музики більшому (порівняно з прикладною фольклорною музикою) мелодійному розмаїтті, зберігаються характерні риси: короткі, ритмічно ідентичні фрази з паузами між ними.

Wiegenlied Й. Брамса – тридольність, в основі мелодії дворазове повторення мотиву з паузою (довгою нотою) у проміжках. Як і попередній приклад, – типова «європейська» колискова, висловлюючись термінами Гарсія Лорки. Заколисуючий метроритмічний ефект мелодії значно посилюється супроводом: характерні «похитування маятника» у Брамса винесені в ліву руку акомпанементу та позначені лігами, що з'єднують другу та третю частку.

Тут варто зазначити, що в композиторській музиці багато характерних для колискової риси елементів часто бувають перенесені в акомпанемент (який у фольклорній прикладній колисковій був відсутній), таким чином збільшується «простір для маневрів», іноді дозволяючи зовсім не «колисковій» (якби вона звучала окремо) мелодії виробляти необхідний ефект.

«*Коліскова струмка*» з циклу «Прекрасна мельничиха» Ф. Шуберта – ритмічний малюнок основи мелодії складений за тією ж схемою, що і у вищезгаданій колисковій Брамса, за винятком того, що він не є тридольним. Акомпанемент також характерний мотивами, що повторюються, і короткими лігами. Подібна артикуляція в акомпанементі необхідна з огляду на те, що вокаліст, що виконує твір, у будь-якому випадку не бере подих так часто, як це робить матір, що заколисує дитину, і дані ремарки дозволяють компенсувати відсутність відповідного фразування у вокаліста. Крім того, одним із засобів виразності композиторської інструментальної колискової стає остинатна фактура.

Summertime з опери Дж. Гершвіна «Поргі та Бесс» — структура значно видозмінюється і переосмислюється, мелодійна лінія більш розвинена, фраза подовжена, але суть залишається впізнаваною, оскільки структурно мало що змінюється — проста куплетна форма, фрази з ритмічним малюнком, що повторюється, переважно закінчуються на частці, пауза між фразами через рівні проміжки, специфічна фактура та гармонійні ходи в акомпанементі (особливо у вступі), характерна динаміка. Все це окремо може існувати в різних жанрах, але в поєднанні — виводить музику за рамки «повсякденної», «побутової», що повністю підлягає аналітичному сприйняттю, в той же час не відводячи її до позиції сентиментального жанру, який до міфологічної свідомості зазвичай не апелює.

Колискова Л. Грабовського з циклу «Чотири українські пісні» для хору та симфонічного оркестру — тут також артикуляційна частина жанрового навантаження в основному винесена в партію оркестру, що у поєднанні з повторюваністю фраз та низкою інших елементів справляє потрібний ефект.

«*Hijo de la Luna*» — естрадна пісня Хосе Марія Кано (спочатку виконувана іспанською групою Месано і багаторазово переспівана різними виконавцями) — є практично всі ознаки колискової — повторювані мотиви, що закінчуються на слабкій частці, з паузами між ними, короткі ліги в акомпанементі, і тут жанр колыбельной (прямо у назві не заявлений, але спочатку мається на увазі і прямо зазначений у самому тексті пісні) служить саме для більш глибокого сприйняття містичного сюжету. Тут знову варто згадати «смертні колискові», слова Гарсія Лорки про іспанські колискові, а також факт того, що місяць у низці культур, включаючи іспанську, часто асоціювався зі смертю, що знайшло відображення у віршах того ж таки Гарсія Лорки) [11]. У жодному іншому жанрі ця пісня не сприймалася б настільки безпосередньо.

Б'єрк Квюдмюндсдоуттір виконує пісню «*New World*» у фільмі «Танцюристка в темряві» у сцені підвищення головної героїні, де пісня має всі ознаки колискової і переривається безпосереднім виконанням вироку.

Можна нескінченно перераховувати різні приклади, варіації та способи використання композиторами виразних засобів колискових та посилянь до колискових для психологічного впливу на слухача – у класичній та сучасній музиці, у театрі, у музиці до кінофільмів (включаючи хорори), до відеоігор тощо.

Підхід до сприйняття виразових засобів колискової як до одного з «ключів» до міфологічної свідомості людини відкриває ряд можливостей для музичних виконавців у переважній більшості жанрів. Інтерпретування наявного музичного матеріалу в інтонаційних, ритмічних, динамічних і артикуляційних нюансах, що підказуються жанром колисковою, дозволяє повністю переосмислити музичний текст і якісно змінити його сприйняття як виконавцем, так і слухачем, відкриваючи в ньому додаткові смисли.

Висновки: колискова, як універсальний жанр безвідносно епохи, географічної культури та належності до прикладної чи художньої галузі музичного мистецтва, є впливовим психологічним інструментом, що активує міфологічну свідомість людини через певні виразові засоби, у тому числі за рахунок дуалістичної символіки колискової. У композиторському мистецтві цей ефект також може посилюватись шляхом відсилань та музичних цитат, відомих масовому слухачу та асоційованих з певними стереотипами. Таким чином, прослідковуючи спільність цих засобів у прикладних колискових піснях різних народів і у композиторській музиці, можна більш повно викрити механізми взаємодії аналітичної та міфологічної свідомості людини, важелі впливу на прояви тієї чи іншої форми свідомості та функції колискової пісні у цьому контексті з мистецтвознавчого боку, у тому числі

для можливості подальшого їх використання у виконавській інтерпретації незалежно від жанру, стилю та (певною мірою) інструментального складу.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Гадамер Г.-Г. Міф і розум. Київ : Юніверс. 2001.
2. Гарсія-Лорка Федеріко. Думки про мистецтво. Київ : Мистецтво. 1975.
3. Achte, K. et al. Themes of death and violence in lullabies of different countries. // Helsinki: *Omega: Journal of Death and Dying*, v20 n3 p193-204. 1989-90.
4. Jung, C. G. Dream analysis : notes of the seminar given in 1928-1930. Princeton, N.J. : Princeton University Press. 1984.
5. Kozel, D. Repetition as a Principle of Mythological Thinking and Music of the Twentieth Century // *January 2017. Musicologica Brunensia* 52(2):157-167.
6. Kozel, D. Time Models in Myth and Music of the 20th Century // *June 2019. Musicological Annual VI(1)*: 177-194.
7. Leemin, D.A. Creation Myths of the World: An Encyclopedia. Bloomsbury Academic. 2010
8. Meyer, K. The triads of Ireland. Dublin : Hodges, Figgis, & Co., Ltd. London: Williams & Norgate. 1906.
9. Rossi, Elisabetta; Zuppi, Paolo. Everyday trance: lullaby as a hypnotic practice // *Contemporary Hypnosis & Integrative Therapy, 2021, Vol 35, Issue 1*, p 7.
10. Shiyang Zhang, Chunmei H. Effect of the sound of the mother's heartbeat combined with white noise on heart rate, weight, and sleep in premature infants: a retrospective comparative cohort study // *Ann Palliat Med* 2023;12(1): 111-120.
11. Vanegas, William Leonardo Perdomo. La luna como simbolo de muerte en «El romance de la luna, luna» // February 2008 *Praxis Pedagogica* 8(9):18.
12. Zhang, Jie et al. A Literature Review of the Research on the Uncanny Valley, Cross-Cultural Design // *User Experience of Products, Services, and Intelligent Environments, 12th International Conference, CCD 2020, Held as Part of the 22nd HCI International Conference, HCII 2020, Copenhagen, Denmark, July 19-24, 2020, Proceedings, Part I* (pp. 255-268).

REFERENCES

1. Gadamer, H.-G. (2001). Myth and Reason. Kyiv : Univer [in Ukrainian].
2. Garcia Lorca F. (1975). Thoughts about art. Kyiv : Mystetstvo [in Ukrainian].
3. Achte, K. et al. (1990). Themes of death and violence in lullabies of different countries. // Helsinki: *Omega: Journal of Death and Dying*, v20 n3 p193-204. 1989-90.

4. Jung, C. G. (1984). *Dream analysis : notes of the seminar given in 1928-1930*. Princeton, N.J. : Princeton University Press.
5. Kozel, D. (2017). Repetition as a Principle of Mythological Thinking and Music of the Twentieth Century // *January 2017. Musicologica Brunensia* 52(2):157-167.
6. Kozel, D. (2019). Time Models in Myth and Music of the 20th Century // *June 2019. Musicological Annual VI(1)*:177-194.
7. Leemin, D.A. (2010) *Creation Myths of the World: An Encyclopedia*. Bloomsbury Academic.
8. Meyer, K. (1906). *The triads of Ireland*. Dublin : Hodges, Figgis, & Co., Ltd. London: Williams & Norgate.
9. Rossi, Elisabetta; Zuppi, Paolo. (2021). Everyday trance: lullaby as a hypnotic practice // *Contemporary Hypnosis & Integrative Therapy, 2021, Vol 35, Issue 1*, p 7.
10. Shiyang Zhang, Chunmei H. (2023) Effect of the sound of the mother's heartbeat combined with white noise on heart rate, weight, and sleep in premature infants: a retrospective comparative cohort study // *Ann Palliat Med* 2023;12(1):111-120.
11. Vanegas, W.L.P. (2008). La luna como simbolo de muerte en «El romance de la luna, luna» // February 2008 *Praxis Pedagógica* 8(9):18 [in Spanish].
12. Zhang, Jie et al. (2020). A Literature Review of the Research on the Uncanny Valley, Cross-Cultural Design // *User Experience of Products, Services, and Intelligent Environments, 12th International Conference, CCD 2020, Held as Part of the 22nd HCI International Conference, HCII 2020, Copenhagen, Denmark, July 19-24, 2020, Proceedings, Part I* (pp. 255-268).