

**КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ РОЗВИТКУ
УКРАЇНСЬКОЇ ВОКАЛЬНО-СИМФОНІЧНОЇ МУЗИКИ
ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТ.**

Розглядаються культурно-історичні передумови розвитку української вокально-симфонічної музики останньої третини ХХ ст., що призвели до її синтезуючого характеру.

Ключові слова: діалог, музична культура, українська вокально-симфонічна музика.

Рассматриваются культурно-исторические предпосылки развития украинской вокально-симфонической музыки последней трети ХХ в., ставшие основой для ее синтезирующего характера.

Ключевые слова: диалог, музыкальная культура, украинская вокально-симфоническая музыка.

The thesis determine cultural-historical preconditions synthesis in the vocal-symphonic music of the modern Ukrainian composers. It preconditions promote make more active synthesis on the all levels.

Key words: dialogue, musical culture, vocal and symphonic music.

Сучасна музична культурологія потребує нових поглядів, аспектів дослідження музичного мистецтва як минулого, так і сучасного. Серед найсучасніших концепцій розвитку культури висувуються різні за змістом, але особливу увагу привертає концепція Т. Орлової щодо нового етапу в сучасній культурі, названого нею «крос-культурним синтезом». Так, за Т. Орловою, крос-культура складається з синтезуючих творів і сама є синтезуючим утворенням. У ній здійснюється «перехід кордонів» [7, с. 256]. У цьому разі можна провести паралель з теорією діалогу. З одного боку, Т. Орлова стверджує, що сучасна культура будується на стиках, навіть ідеться про вихід за межі однієї культури, але з іншого — такий перехід від «багатоманітної множинності» до «єдності багатоманітності» може бути протиріччям теорії діалогу М. Бахтіна, оскільки в такій єдності можуть «знятися» відмінності, «розділи» голосів культури. Т. Орлова доповнює свою думку тезою про ацентричність такої культури, звідси — знищення периферійності як такої. Подібну думку щодо заміни світоглядних позицій, узагалі логіки розвитку культури, її крос-культурності, мультикультурності, транскультурності висловлює також Б. Сюта [9]. Отже, логічним буде висновок про те, що синтез (який іноді «переростає» в синкретизм) став своєрідним макрознаком сучасної культури і є певний ризик перетворення різних світових культур у єдину монокультуру. Виникає запитання: яким чином особливості сучасного стану української культури впливають на розвиток вокально-симфонічної музики?

Мета статті — аналіз особливостей культурно-історичної ситуації в Україні останньої третини ХХ ст. (в контексті теорії діалогу) та її вплив на розвиток української вокально-симфонічної музики.

Об'єкт дослідження — культурно-історична ситуація в Україні останньої третини ХХ ст. в контексті теорії діалогу.

Предмет дослідження — специфіка культурно-історичної ситуації в Україні останньої третини ХХ ст. (в контексті діалогової теорії) та її вплив на розвиток української вокально-симфонічної музики.

Загальновідомо, що вся історія культури пов'язана з певною картиною світу, з певною ієрархією опозицій. У ХХ ж ст., зокрема з другої половини, всі минулі стереотипи вже не діють, а нових поки що немає, відбувається постійна заміна настанов, форм і засобів відтворення; глобальні зміни в соціально-політичній та економічній сферах; людина ХХ ст. постійно перебувала в хаосі, грі, іронізуванні, карнавалі. Виникає питання, яким чином знайти новий фундамент, на якому можна було б заново вибудувати нову ієрархію смислів, цінностей. Ця обставина, на нашу думку, стала вирішальною на шляху до синтезуючого характеру сучасної культури. Зокрема феномен жанрово-стильового синтезу в музичній культурі — це насамперед відображення поєднання раціонально-інтуїтивного начал у мистецтві, спрямоване до самопізнання через «само-розуміння-в-іншому» (Х. Яусс) [12]. Стосовно вокально-симфонічної музики, синтез став методом на шляху до створення концептуально нового мистецтва, яке було б здатне на підсвідомому, а можливо і свідомому рівнях надати новий еталон творчості.

Більшість дослідників дотримують думки, що ХХ ст. демонструє перехідність, де синтез набуває великого значення в культуротворчих процесах, а остання третина ХХ ст. відзначена непересічними процесами в культурі. Так, деякі дослідники перехідні процеси ХХ ст. по своїй значимості зіставляють з перехідними процесами, що відбувалися в ситуації занепаду середньовічної культури і настання Ренесансу. У зв'язку з перехідністю сучасної культурної ситуації доцільно її порівняти з подібною в деяких аспектах епохою XVII — XVIII ст., коли, як і в другій половині ХХ ст., відбувалося змішання непок'єднуваного: різних пластів реальності, різних стилів і жанрів. Цікаво, що І. Кондаков застосовував термін «полістилістика» стосовно культури ще XVI — XVII ст. При цьому автор відзначив, що «такий «плюралізм» сприймався не як «нормальне», демократичне багатоголосся епохи, а як не пояснений розпад колишньої цілісності та гармонії, як знак настання «останніх часів», як передчуття Апокаліпсису» [4, с. 248]. У зв'язку з цим виникають асоціації із сучасністю, тільки

навпаки, — у спробі винайдення цілісності в культурному багатоголоссі. Але, як і в XVII ст., у XX ст. (особливо з другої половини) жанровий канон перестає «працювати», тому що виявляється нездатним «структурувати реальність» (за І. Кондаковим) складнішу, ніж можна охопити одним жанром. Так, у другій половині XX — початку XXI ст. виникла проблема ідентичності жанру самому собі.

У чому ж саме виявляється перехідність XX ст. і яким чином вона впливає на розвиток сучасної вокально-симфонічної музики?

По-перше, у культурно-історичній ситуації XX ст. мав місце біфуркаційний процес (за М. Хреновим) [11] чи ситуація «вибуху» (за Ю. Лотманом) [5], що характеризує стан перехідності культури. Ця ситуація «вибуху» і нестабільності охопила всі рівні культури, зокрема і соціально-політичний. Свідченням можуть слугувати події 1986 р. (оголошення перебудови, пов'язаної з руйнуванням старих порядків, зі зняттям «залізної завіси»). Наприкінці 80-х рр., зокрема в кантатно-ораторіальному жанрі, змінилися соціальні функції (перш за все — надання першорядного значення комунікативності), він трансформувався в інші жанрові різновиди, витіснивши монументальність, пов'язану із соцреалізмом, масовість як ідею класової єдності. Жанровий зміст став наповнюватися новими смислами, позбавленими ідеологізації. Паралельно посилилася увага до філософських, релігійних, психологічних проблем і тем. Відбувся семантичний поворот до інших граней культури, зокрема сакральних.

Поворотним пунктом у культурі України стало проголошення незалежності в 1991 р., що сприяло розвиткові руху за духовне відродження (або «релігійно-філософський ренесанс»). Саме з 90-х рр. розпочалося активне відродження культурної спадщини, автори звернулися до духовних жанрів у новому прочитанні. Отже, з урахуванням нестабільної соціально-політичної ситуації, логіка творчого процесу музикантів у будь-який момент могла бути перервана новою орієнтацією духовних інтересів епохи, її новим соціокультурним укладом.

По-друге, перехідність виявляється у «вибуху» масовості або видозміні структури масової культури, яка призводить до нівелювання меж не тільки в масовій культурі, але й перенесення її елементів в інші пласти культури. Масова культура в цьому контексті розуміється як протилежна елітній (тобто демократичніша, наближена до яскравого, спрощеного сприйняття світу (це її децю об'єднує з дитячою стадією розвитку культури взагалі). Активність маси, згідно з М. Хреновим, означає прагнення суспільства уникнути імперативів культури, послабити їх і дати волю природним потягам. Отже, якщо розглядати масу в контексті відносин

між природою та культурою, то активізація маси означає вихід за межі культури, повернення до природи, до архаїчного стану, посилення активності архаїчних форм свідомості, для яких була характерна невиокремленість особистості. Щось подібне до «відлиги» (повернення до природи) виникає в середині ХХ ст., точніше в 60-і рр. У зв'язку з цим, наприклад, значний інтерес являє субкультура «шістдесятників», коли виникають дискусії між поколіннями, батьками і дітьми, що набуває певного відтворення в музиці. Невипадково, саме в 60-ті рр., виникає феномен творчості Г. Свиридова, Р. Щедрина, О. Тактакішвілі, Є. Станковича, В. Бібіка та ін. Стосовно кантатно-ораторіального жанру відзначимо використання р'юкових, «попсових» інтонацій та інтонацій масових пісень в академічній музиці. Явище концертності, розширення виконавських площадок також стало своєрідним способом залучення і розширення потенційної слухацької аудиторії. З 60-х рр. ХХ ст., коли послабився ідеологічний тиск на творчість митців, логічним було бажання композиторів створювати щось нове, неординарне з виявленням своєї життєвої позиції. Сплеск новацій, що відбувся в 60-х, вплинув на подальший розвиток вокально-симфонічної музики, яка характеризується яскравими авторськими рішеннями, які безумовно орієнтовані на потенційного слухача. Вже з другої половини ХХ ст., особливо з 90-х рр., спостерігається тенденція, з одного боку, в прагненні авторів до індивідуалізованого концептуального висловлення, а з іншого — в орієнтації й на масового слухача. Активізація масової культури сприяє розвитку явища неоміфологізму в мистецтві.

По-третє, прагнення скасувати історичний час і «пережити екстатичний стрибок» (за М. Хреновим) у міфологічний час — одна з основних ознак сучасної культури, зокрема вокально-симфонічної творчості вітчизняних композиторів неофольклорного напрямку і не тільки. Саме модель міфу як синкретичного світовідчуття активізується в перехідні епохи. Тому не випадковий інтерес композиторів до архаїки. Наприклад, повертає увагу назва кантати А. Гайденка «Чотири дійства»; основою ж кантати А. Шнітке «История доктора Фауста» є не літературна версія вічного сюжету Й. Гете. Композитор усвідомлено обирає першоджерело «Народну книгу» Іоганна Шпіса, опубліковану в 1587 р., що належить ще ХVІ ст. як наближеніша до світовідчуття архаїчної людини. Невипадково композитор використовує ритми танцю, оскільки танець є невід'ємною частиною язичеських обрядів, а тема танцю смерті сягає своїми коренями в середньовічну релігійну містерію [3]. Так, спостерігається тенденція, виявлена в прагненні авторів винайдення цілісного образу через повернення до ідеалів, світосприйняття своїх давніх предків, але при цьому оновленого, адекватного нинішній художній ситуації

або відповідного «естетичному стереотипу» (за О. Лисяною) [6] в жанрово-стильових модифікаціях.

По-четверте, перехідність етапу сучасної культури полягає також, на думку М. Хренова, в тому, що настільки визначальна для культури ідеаціонального (надчуттєвого) типу сакралізація тут виявляється не в релігійних, а світських, секуляризованих формах. Стосовно вокально-симфонічної творчості такий підхід відбився у зверненні до духовних (і релігійних) сюжетів, текстів, але в сучасному світському прочитанні, не призначених для виконання в церкві (ораторія-пасіон О. Козаренка «Страсті господа нашого Ісуса Христа», кантата (хорова симфонія) О. Щетинського «Світ в откровеніє», українська православна меса В. Степурка «Богородичні догмати» та ін.

По-п'яте, в сучасній творчості актуалізується поняття «гра» в смислі творчого непередбачуваного результату, але завжди спрямованого на досягнення чогось нового. Розуміння творчості як гри, що створює свої особливі умовності та правила, стало симптоматичним для всієї сучасної культури. Феномен гри в культурі існує на декількох рівнях: від творчого авторського *Credo* до вільного застосування жанрів, стилів, видів мистецтва, де можуть змінюватися семантика жанру чи взагалі створюватися нові авторські жанри. Ігрове начало своєрідно відбилося й у зверненні сучасних композиторів до стильових напрямів минулого (про що свідчить безліч напрямів сучасного мистецтва з префіксом *нео-*), до жанрів минулих епох (особливо бароко).

Одним із найрадикальніших проявів тенденції звернення до минулої культури, згідно з Н. Герасимовою-Персидською, можна вважати створення мюзиклу про життя легендарної монахині (Хільдегарди Бінгенської — XII ст.) — естрадної вистави, де використані авторські мелодії монахині [2]. Сфера виконавства твору також потрапила до ігрового поля, де часто порушуються стереотипи виконання жанрово-стильових моделей. Гра набуває особливого значення в жанровому трактуванні твору. Доказом цієї тези слугує майже вся вокально-симфонічна творчість сучасних авторів (М. Скорик, Є. Станкович, І. Карабиць, В. Степурко та ін.). Таким чином, гра різносторонньо виявляється в сучасній музичній культурі. Зі грою безпосередньо пов'язане явище карнавалізації.

По-шосте, специфіку перехідного періоду деякі дослідники (М. Бахтін [1], В. Шубарт [11]) пов'язують з формами карнавалізації, смисл якої полягає в перевертанні верху і низу. Як відомо, у сміховій концепції М. Бахтіна великого значення набуло поняття «амбівалентність». Амбівалентний карнавальний сміх, за М. Бахтіним, усе релятивізує, руйнує ціннісні ієрархії та об'єднує протилежності, полярності [1]. У такому разі особливо виявляється зв'язок між карнавалізацією та діалогом. Прикладом

карнавалізації в кантатно-ораторіальному жанрі може слугувати кантата А. Шнітке «История доктора Фауста». Дослідники одно-стайні щодо жанрової близькості кантати до жанру пасіон. А. Денисов істотно зауважує, що в кантаті епізоди пасіона немовби «ввернуті навиворіт»: «...у кантаті Шнітке відбувається семантична інверсія сюжетної моделі пасіона» [3, с. 27]. Як відомо, явище значеннєвої інверсії має ту ж природу, що й поширені в середньовічній культурі карнавальні пародії церковних служб і молитов: «модель світу зображується «догори ногами». Висновок про жанрові джерела твору А. Шнітке, якого дійшов А. Денисов, також відсилає до середньовічної культури; дослідник вважає, що їх слід шукати в театрі літургічної драми і містерії. У музиці кантати поєднані протилежні образні сфери: молитовний піснеспів й інтонації рок культури, а танцювальні ритми танго «сплетені» з образом Смерті в знаменитому Танго Смерті. Концепція А. Шнітке пов'язує Фауста Шпіса з однією з найважливіших тем мистецтва ХХ ст. — амбівалентністю людської свідомості.

Велику роль у концепції М. Бахтіна відіграє поняття «редукований (тобто неявний) карнавальний сміх», яке або дуже близьке, або тотожне поняттю іронії. Нині ж відомо, яке місце відводиться іронічному висловлюванню в культурі постмодернізму. Також сучасні дослідники вважають, що саме в перехідні епохи підвищується семіотичність поведінки і не випадково на межі ХІХ і ХХ ст. та ХХ і ХХІ ст. посилюється вплив символізму в мистецтві.

По-сьоме, вже мистецтво початку ХХ ст. свідчило про наростаюче тяжіння до надчуттєвого, що виявилось в символізмі. Саме в ХХ ст. відбувається повернення до символічних форм мислення (зв'язок з міфом). Наочне підтвердження — прагнення сучасних авторів «вийти» за межі понятійного мислення, передачі почуттів, емоцій через символізацію образів (творчість А. Шнітке, Е. Денисова, С. Губайдуліної; в українській музиці елементи символічного бачення можна віднайти в ораторії-симфонії «Я стверджуюсь» Є. Станковича, «Українському триптиху» В. Дроб'язгіної, «Космологічних суголоссях» Ю. Алжнева та ін.). У зв'язку з цим цікавим є той факт, що В. Жирмунський стосовно символістів початку ХХ ст. використовував термін «неоромантизм», підкреслюючи кореневу єдність цих напрямів у мистецтві. Як відомо, «неофольклорна хвиля» 70-х рр. також багато в чому пов'язана з романтичними віяннями. Отже, логічно визнати контакти неофольклорного руху з романтизмом у музиці і відповідно із символізмом (у широкому смислі).

По-восьме, наукові відкриття ХХ ст. змінили уявлення про світ і місце Людини в ньому. Створення неklasичної фізики (теорія К. Геделя про неповноту знання (неможливість доказу несуперечності теорії засобами цієї теорії), принцип невизначеності

В. Гейзенберга та принцип доповнювальності Н. Бора (що оснований на взаємодоповнювальності раціональними й ірраціональними аспектами дійсності), теорія відносності А. Ейнштейна, відкриття квантової механіки, розвиток астрофізики сприяли зміні картини світу. Головною властивістю нової парадигми культури стала універсальність, у результаті чого протиріччя колишніх опозицій «знято» в новій єдності, цілісності. Доказом виходу за межі поточного земного Часу і Простору може слугувати творчість В. Сильвестрова, у якій виникає нове відчуття простору і часу. Отже, змінилося самовідчуття людини ХХ ст., яка опинилася між декількома культурами, різними історичними епохами. Сучасну ж культуру можна уявити як деяку мегаформу, яка об'єднує елементи різних культур. Багато сучасних дослідників вважають, що настає епоха «багатовимірного діалогу», всеосяжного діалогу як способу буття культури і Людини в цій культурі. Загальновідомо, що, починаючи із символізму, тобто з рубежу ХІХ–ХХ ст., культура заново відкриває різні культурні типи, які існували в попередній історії, і активно асимілює їх цінності в новому культурному контексті. Отже, виникає ситуація активного діалогу культур як у синхронному, так і діахронному аспектах. Крім того, зокрема кантатно-ораторіальний жанр, за своєю суттю, є складносинтетичною мобільною системою і здатний як до внутрішньомузичного, так і міжкультурного діалогу. Діалог завжди був основною рушійною силою культури, але в сучасній композиторській творчості спрацьовує загальна настанова на «винайдення цілісності в множинності» або «все в усьому і для всіх», як результат — діалогічність стала ключовим принципом творчості.

Серед специфічних ознак сучасної культури відзначимо й ідею релятивізму, яка «працює» на принцип забезпечення рівноправності «учасників» діалогу як у культурі в цілому, так і на рівні окремого твору, що сприяє залученню до цілісної композиції першіно різнорідних елементів.

Зростання активності «другої реальності», навіть поглинання текстом самої реальності, надмірність артефактів приводять до необхідності впорядкувати, систематизувати її. Оскільки всі існуючі жанри, стилі, напрями немовби «переросли», вичерпали себе, то вони починають відображати, «переказувати» самих себе на новий лад, звідси пояснення виникненню безлічі різноманітних жанрово-видових, стильових «перехрещень», про що свідчать численні напрями з префіксами «пост», «нео-», «транс-», «гіпер-», «ультра-» та ін. З такого міжтекстового діалогу виникає явище інтертектуальності, яке, по суті, є надбанням саме сучасної культури і корелює з феноменом синтезу різних елементів у вокально-симфонічному творі.

Особливістю сучасного етапу культури також є неоднозначне тлумачення місця автора стосовно своїх творів. З одного боку, дослідники стверджують, що нині перевага надається індивідуалізації авторських творчих задумів, навіть ідеться про «індивідуальні» смисли: «Принцип типізації поступається місцем принципу індивідуалізації» (за В. Холоповою) [10]. З іншого боку, неодноразово відзначався такий високий рівень узагальнення смислу твору, що постать автора поставала уособленням усього людства: «...общинного переживання як особистого, тобто здатність митця ХХ ст. сприймати людство як єдину постать ... набуває такого рівня узагальнення, при якому постать композитора уявляється майже анонімною» [8, с. 132, 133]. Таке поєднання індивідуального із загальним є специфічною ознакою сучасної творчості.

Отже, розглядаючи соціокультурний процес як єдиний, цілісний, стає зрозумілим, яким чином синтез став домінуючим творчим методом і способом сучасного мислення в цілому на шляху до діалогу культур. Систематизувавши передумови активізації синтезуючих процесів в українській музичній культурі, головною назвемо культурно-історичні особливості епохи (специфіка перехідного стану культури), які стали поштовхом для виникнення соціально-політичних передумов (зміни курсу політики керуючої партії на зняття «залізної завіси», надання більшої свободи творчості митцям, відродження національно-самобутньої культури України і долучення її до загальноєвропейського культурного контексту; реструктуризація культури з підсиленням і розширенням масового начала); зрушення в науці, що сприяли зміні уявлень про оточуючий світ і місце Людини в ньому та стрімкий розвиток інформаційних технологій. Таким чином, розкрито специфічні ознаки сучасної культури України, виявлено їх тісний зв'язок з активізацією діалогічних взаємозв'язків у вокально-симфонічній музиці. Тому зважаючи на вищевикладене перспективними є подальші дослідження в цьому напрямі.

Список літератури

1. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / М. Бахтин. — М. : Худ. литература, 1965. — 527 с.
2. Герасимова-Персидская Н. Неомедиевизм в современной музыке как показатель смены культурной парадигмы / Н. Герасимова-Персидская // Старовинна музика : сучасний погляд. — К. : НМАУ, 2003. — Вип. 24, кн. 1. — С. 6–13.
3. Денисов А. Отражение «Фауста» / А. Денисов // Муз. академия. — 2004. — № 4. — С. 24–31.
4. Кондаков И. «Образ мира, в слове явленный»: волны литературоцентризма в истории русской культуры / И. В. Кондаков // Циклические ритмы в истории, культуре, искусстве. — М. : Наука, 2004. — С. 229–294.

5. Лотман Ю. Семиосфера: культура и взрыв. Внутри мыслящих миров / Ю. М. Лотман // Статьи. Исследования. Заметки. — СПб. : Искусство, 2000. — 704 с.
6. Лысяная О. Пути развития русской и украинской культуры от средневековья к XIX веку / О. Г. Лысяная. — Харьков : Основа при ХГУ, 1993. — 270 с.
7. Орлова Т. Крос-культура на етапі комунікативного синтезу / Т. Орлова // Мистецтвознавство України. — К. : Муз. Україна, 2005. — Вип. 5. — С. 255–268.
8. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблемы диалога / А. И. Самойленко. — Одесса : Астропринт, 2002. — 243 с.
9. Сюта Б. Інтертекстуальність як засіб організації форми музичного твору в українському музичному постмодернізмі / Б. Сюта // Українська та світова музична культура : сучасний погляд : наук. вісн. — К. : НМАУ, 2005. — С. 20–33.
10. Холопова В. К проблеме музыкальных форм 60-70-х годов XX века / В. Холопова // Современное искусство музыкальной композиции. — М. : ГМПИ, 1985. — С. 17–28.
11. Хренов Н. Искусство в контексте XX века на фоне повторяющихся флуктуаций в больших длительностях исторического времени / Н. Хренов // Циклические ритмы в истории, культуре, искусстве. — М. : Наука, 2004. — С. 15–74.
12. Яусс Х. К проблеме диалогического понимания; пер. с нем. Е. Богатыревой / Х. Яусс // Вопросы философии. — 1994. — № 12. — С. 97–106.

Надійшла до редколегії 13.03.2012 р.