

АЛЕКСАНДРОВА Н. Г.,
м. Одеса

СЕМАНТИКА «ДУХОВНОГО» У ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Проблема семантики у музиці є однією з ключових для усіх питань музичного змісту та формотворчості. Безпосередньо пов'язана з розумінням і визначенням відношень людини зі світом, її місця у культурі, вона набуває значення дискурсивної,

тобто потребує розглядання музично-сміслових ініціатив у широкому соціальному контексті. Дві суттєві сторони дискурсу музичної семантики (що повинен охопити усі змістовно-сміслові можливості музики і тому виступає багатоаспектною теоретичною системою) - історична спрямованість (історіософічність) та соціокультурна актуальність (публіцистичність). Перша з них розкриває співвідношення музичного змісту з ціннісними (мов би справжніми) формами культури. Друга - виказує його зумовленість формами самого життя - в усій його повноті, але і з усією його несталістю, ціннісною невизначеністю..

Саме як дискурсивна проблема, що має яскраво виявлені прагматичну, соціопсихологічну та формально-конструктивну (номенклатурну) функції, не менш важливі, ніж емоційно-ціннісні, проблема музичної семантики знаходить себе у галузі жанрового змісту музики. Жанрові номінації, яких завжди потребує досвід музичної творчості на кожному етапі історичного розвитку, є не тільки конкретно-програмними, інтертекстуальними - вони є вказівками на універсальні контекстуальні можливості семантики у музиці.

Змістовна природа музики перебуває у розвитку завдяки її стійким зв'язкам з життєвими ситуаціями (прообразами). Останні набувають історично-ціннісних, отже, типологічно-жанрових аспектів. Найбільш близькими до життєвих підстав, тому особливо важливими у загальному процесі створення музичних смислів є жанри прикладної музики («ужитково-первинні» у термінології Г. Беселера та О. Сохора). Їхні прагматичні властивості зумовлюють типовість провідних чинників їх змісту та структури. Тому саме у прикладній музиці насамперед і найяскравіше проступають жанрові детермінанти музичної семантики. Вони пояснюють її легке пізнання, асоціативну ясність. Саме первинно-жанрова семантика створює коло «звукових реалій», тобто загальновідомої та універсально-значущої сукупності засобів музичної виразності. Однак, вторинні, композиторські «авторизовані» жанри також мають досить стійку логіко-семантичну природу; вона лише важча для музикознавчих визначень. Її механізми заховані значно глибше, не завжди традиційні, залежать не тільки від історичних канонів жанру, але й від індивідуального стильового пошуку композитора. Останній (авторський стиль) може ставати особисто-безпосереднім носієм музичної семантики і завдяки цьому більш ініціативним началом. Але - як справедливо помітив М. Бахтін - доля стильових та стилістичних модифікацій не повинна заступати долю жанрів, оскільки саме останні

створюють художню історію. У цьому плані М. Бахтіна влучно доповнюють спостереження Д. Ліхачова, що переконливо довів - що стиль виникає історично як внутрішньожанрове явище, і межі стилю, відповідно, і його семантичні функції, цілком визначені жанровими межами та структурно-смысловими нормами.

Протягом ряду століть музика як певна галузь жанрово-стильового досвіду розвивалась від авторитету (установок, норм колективної творчості) до авторства (до прояви особистих ініціатив). Останні десятиріччя ХХ століття свідчать швидше про протилежний процес - про рух від авторського начала, що викликає дедалі більші інтерес і довіру, до нового музичного авторитету. Таке явище зумовлено двома головними обставинами: по-перше, зростанням гостроти проблеми особистої самосвідомості; по-друге, історичною та логічною вичерпаністю відомих традиційних засобів жанроутворення і - у зв'язку з цим - необхідністю оновлення логіки музичного жанру, відкриття нових шляхів жанрової упорядкованості, нормативності музики. Саме тому у сучасній композиторській творчості співвідношення загальних й індивідуальних канонів суттєво змінюється.

Якщо у музиці класично-романтичного періоду формування загальних стильових установок лише доповнювалось, уточнювалось з боку індивідуальних композиторських рішень, намірів, то для музичної культури другої половини ХХ століття (у деяких випадках і раніше) відправним моментом стають самі ці наміри і рішення.

Творчість сучасних українських композиторів ставить перед дослідниками проблему знаходження кожний раз, для кожного автора особливого шляху аналітичного розгляду музики та визначення її жанрово-семантичної концепції. Іншою мовою, диференціація стильових принципів музичної формотворчості як авторизовано-жанрова, ті нові імпульси канонізації музичної мови (музики як мови), що виникають у випадку індивідуальних авторських пошуків, примушують музикознавців відмовлятися від академізованих теоретичних позицій, замислюватися над необхідністю глибоких змін загальної і окремої методології музикознавства.

Одним з питань, що потребують методологічного оновлення, є історико-культурологічне співвідношення у музичній творчості «духовного» та «світського» - як двох принципово різних жанрових систем. Ускладненість цього питання посилюється певними факторами.

По-перше, духовна музика у її історико-генетичній зумовленості виступає як галузь прикладних первинних жанрів

(першим історичним типом музичного професіоналізму). Світська музика, яка також набуває своїх традиційних форм, зосереджує досвід вторинної композиторської творчості (історично другий тип професіоналізму). Однак вже починаючи з XVI-XVII століть, тобто на межі названих типів професіоналізму, канони культових жанрів - їх композиційні засоби як канонічні - переходять до галузі світського жанроутворення, асимілюються у ній, здобуваючи іншу, іноді навіть протилежну первинній, семантику. Таким чином, протиставлення культового як «канонічного» (а у зв'язку з цим і «духовного») та «світського» (мирського) як «не-канонічного» (і тому позбавленого духовно-семантичної спрямованості) виявляється вельми умовним і, таким чином, викликає суперечливі оцінки, а відповідно, і суперечливість поняття канону.

По-друге, звична дихотомічна жанрова номінація «духовне»-«світське» розкриває свою некоректність у відношенні до смислових можливостей музичної творчості Нового часу. Відмінність світської професійної музичної традиції (передусім як індивідуально-авторської) пов'язана з новим розумінням духовності як семантичної доміанти музики. У порівнянні з релігійно-культовою світська музика являє собою інший тип духовності - але не заперечує перший, використовує його у вигляді певних жанрових моделей - як узагальнених, так і внутрішньоконпозиційних. Спадкоємність семантики «духовного» у світській музиці у порівнянні з церковною традицією, отже, не значить її звуження чи збіднення. Відомо і про процес зворотного впливу - проникнення світських авторизованих стильових норм у музично-службові жанри (чинопоследовності). Це можна зрозуміти у світі необхідності актуалізації та підвищення емоційної експресії мови культової музики.

По-третє, прагнення створювати світську духовну музику і тим самим «повернути» музиці у її вторинному жанровому бутті піднесене сакральне призначення примушує композиторів буквально звертатися до тематики, структури, до словесно-канонічних засад службових церковних жанрів - однак призначати їх не для храмової практики, а для концертно-симфонічного (чи театрального) виконання. Останнє особливо характерне для музики ХХ століття, що стурбована пошуком та ствердженням духовних ідеалів, загальноважливих цінностей - тобто універсальї духовної культури.

Найбільш типово це для тих музично-стильових напрямків, які зумовлені задачами національного Відродження: однією з таких умов виявляється відновлення релігійних

традицій у музиці, що здатні відкривати глибокі онтологічні інтереси людини. Усе вищесказане не вказує на зменшення авторської ініціативи, а лише підкреслює нові стимули зацікавленої уваги до неї з боку гуманітарної науки.

Питання про взаємодію духовного та світського у сучасній композиторській творчості, зокрема, у музиці українських авторів, можливо розглянути з двох боків: як питання про ті жанрові традиції, канони, що зберігають своє культурологічне значення сьогодні у ролі носіїв загальнолюдської сакралізованої духовності; і як питання про такі індивідуальні стильові відкриття, які ведуть до суттєвих змін у жанрових формах музики та їх номінаціях, які безпосередньо виявляють своєрідну «діалогічну природу музики як засобу розуміння «духовного». Для сучасної української композиторської школи змістом цих питань стає насамперед широка історична реконструкція, водночас - перетворення музики як духовної в своїх головних засадах традиції.

Спираючись на досвід неокласицизму, українські автори звертаються до діалогу з різноманітними музично-творчими епохами: шляхом складного стильового сплаву вони створюють єдиний, водночас, багатобічний образ музики Ренесансу, бароко, Просвітництва, класицизму, романтизму, відкриваючи, таким чином, «поліфонічний» характер семантики «духовного» і нові аспекти смислового ствердження (жанрового найменування) духовних доміант культури через музику.

Творчість українських композиторів 80-х - 90-х років позначена широкою панорамою інтерпретації духовної теми - саме тим, що дозволяє виявляти жанрову типізацію нових концепцій ціннісно-духовного змісту культури, особистості. Іншою мовою, сьогодні стильові авторські реформи вже досить відчутно складаються у єдність нових семантично-жанрових інваріантів ідеї духовності. Головні напрямки створення цих інваріантів - образні сфери «віри» і «пам'яті». Кожна з них має свої розгалуження. Тематика «віри» виступає а) у галузі використання відомих канонічних жанрів - меси, літургії, «стабат матер», духовного концерту та інших; б) як залучення канонічних текстів (зокрема, з Святого Письма); в) як узагальнене використання тематики духовно-службових жанрів у новій композиційній якості.

Відзначимо, що серед найменувань авторських опусів досить часто повторюється слово «молитва». Воно набуває характеру стійкої вказівки на нову жанрову якість. Образ молитви, таким чином, є передумовою нової жанрової номінації,

водночас, збірного стильового начала. Він, з одного боку, узагальнює ідею звертання до бога вже за межами храмової практики, з іншого, привертає увагу багатьох, досить різних за індивідуальними нахилами, авторів. Зауважимо, що у відкритті нової жанрової орієнтації «віри - молитви» саме музика випереджає інші прояви самосвідомості культури, бо досягає сталого визначення певного ціннісного смислу. Прагнення здійснити сакральну функцію мистецтва відбивається і у сучасному театрі, і у живописі, але у строкатій картині так званого постмодерну воно «...ухиляється, вислизає, живе «на межі» художньої культури, не піддається аналізу...» (Українська художня культура: Навч. посіб. - К., 1996. - С. 375).

Про пошуки нових жанрових прототипів та їх смислове навантаження перш за все свідчать програмні тенденції музики. Тому вони і набувають значення формотворчої парадигми у сучасній українській професійній музиці - досить сталої ознаки семантичної цілереалізації, незалежної від виконавського складу опусу, від зовнішньої - поверхової - спрямованості музичного задуму до «чистої» чи «змішаної» (синтетичної) жанрової форми.

До названого напрямку можливо віднести твори В. Бібіка, О. Гугеля, А. Дичко, В. Рунчака, Ю. Шамо, І. Кириліної, Л. Самодаєвої, М. Щуха та інших.

Своє коло жанрових виявлень знаходить і семантика «пам'яті» (меморіальна). Тут виникають такі жанрові номінації, як «Присвята», «пам'яті...», епітафія, ностальгія, ретро..., «метамузика» та деякі інші. Діалогічна інтерпретація цих нових жанрових форм (чи «передбачення» їх як нових жанрових напрямів) набуває конкретної, навіть особистої спрямованості: наприклад, «Концерт пам'яті Едгара Вареза» С. Зажитько, «Присвята Арво Пярту» О. Гугеля, «Музичний дарунок Моцарту» В. Рунчака, «Поклонение Баху», «Подражание Танеєву» В. Гончаренко, «Транскрипції музики епохи барокко» Б. Котюка та багато інших.

Ідея «музики про музику», тобто семантичної поліфонії у музичному опусі, що відтворює діалог культур, здійснюється у ряді творів «в стилі...» (чи, як позначає свій твір В. Губаренко, «in modo...») Розмаїтість стильового вибору дозволяє прийти до висновку про безмежність неостилістичних пошуків; вона до певної міри відповідає сучасним уявленням про еkleктику як ту «недоздійсненість синтезу», ту антропокосмічну парадигму, що є передчуттям необароко. Але відносно музичної творчості можливо стверджувати не лише передчуття необароко. Воно

вже достатньо здійснило себе - до того ж у тій історичній формі, яка залишила глибокий відбиток у історії національної культури: у особливому поєднанні з ознаками Відродження - антично-класицистичної парадигми - Просвітництва. Досвід XVIII століття у перекладі «латинської вченості» на «мову» національної освіти виявляє зараз нову актуальність - як один із засобів діалогу світової та національної культур.

Наполегливість інтересу до програмності, що присутній в багатьох творах українських майстрів, пов'язана з проблемою залучення православного та католицького типів релігійної музики, каноничного та авторсько-індивідуального до словесно-поетичних засад твору (наприклад, поєднання традиційно культурної тематики з текстами сучасних композитору поетів), типових інтонаційно-тематичних моделей первинних національних жанрів та гостро-сучасних засобів музичної виразності.

Взаємодія європейського та національного набуває особливої ваги у випадку інтерпретації у новому необарочному напрямі традиційного православного жанра літургії. Саме таку інтерпретацію пропонують «Літургії» Л. Дичко (I і II). Дичко цей жанр приваблює тим, що зберігає ідеї національного стилеутворення; обидві «Літургії» написані на український варіант службового тексту, а це, як відомо, у зв'язку з фактом перекладу тексту Святого Письма є певним кроком у бік національного самовизначення... Звертання Дичко до українського перекладу підтверджує думку про її намір розвинути саме українські риси у православній літургії. У музичному тексті літургії це пов'язано з використанням стилістики канту, що виявляє увагу композитора до творчості М. Леонтовича і, водночас, до тенденцій національно-стильового Відродження духовної української музики, сформованих на початку століття. Кант стає провідником від минулого духовного національного досвіду до сучасності, посередником між колективною та авторською свідомістю, «сталим епітетом» (термін Н. Герасимової-Персидської). Останнє підготоване історичною еволюцією самого жанра канту, що завжди прагнув до формульності та риторичності, тобто - до високого ступеня типізації музичного «висловлювання». Крім цього, український кант на відміну від його російського завжди безпосередньо відбивав свої духовні першочинники. Враховуючи різноманітні внутрішньостильові модифікації канту, Дичко робить його семантичним «знаком» образів моління та славлення бога: тому кантовість виступає на рівні провідного тематизму «Літургій» і викликає суттєві для їх загального змісту образно-стилістичні

алюзії. Серед них - тема радості з «Дев'ятої симфонії» Бетховена, тема «Славсья» Глінки та, найбільш цитатна, тема «щедрика», в якій посилені кантові риси. Остання тема (використана у Першій Літургії) підкреслює обрядовий характер деяких розділів твору і примушує ще раз згадати про творчість Леонтовича, зв'язок з якою, як бачимо, стає для Дичко принциповим. «Злитість» фольклорного і релігійного, що відчутна у музиці Леонтовича, знаходить продовження у творах Дичко.

Семантика кантовості дає уявлення про «общиність», «соборність», тобто інтегрує музичні засоби зберігання та збагачення загальних ціннісних орієнтацій культури, що завжди залишались важливими рушіями національної самосвідомості.

У надбанні кантом формульності та метафоричності особлива роль належить фактурі. Водночас саме через фактуру Дичко створює сучасний обрис канту. Двоїстість ролі фактури канту зумовлена тим, що і цьому жанру, і мові Дичко властиві паралелізми; в «Літургіях» вони викладені і як консонантно-гармонізуючий засіб музичного руху та поєднання голосів (у тому числі - як найбільш типові для канту терцові і секстові, рідше, квартові й тризвучні паралелізми), і як жорсткий лінійно-гетерофонний склад вертикалі (що свідчить про належність автора «Літургій» до покоління композиторів останньої третини ХХ століття).

Твори Дичко дозволяють визначити дві провідні сторони явища національно-духовного у музичному стилі: зовнішню, що легко сприймається, досить безумовна у своїх смислових значеннях, і внутрішню, приховану, що звернена до складних духовних ідей. Перша сторона звичайно створена цитатним використанням або алюзійним відображенням відомих первинних жанрів - чи фольклорних, чи ужитково-службових. Друга виникає як реінтерпретація семантичних традицій музики, як її жанрове перевтілення.

Таке перевтілення літургійного жанру у творчості Дичко найбільш яскраво проступає у семантично-образних сферах драматичного (I Літургія) та трагедійного (II Літургія). Сум'яття, збентеженість - це ті чуттєві визначення, до яких ведуть названі сфери. Вони виступають як «слово від автора», відкриваючи напруженість, експресію лірики Л. Дичко. Їхньою лексичною основою стають різноманітні темброво-сонорні ефекти - хорове *glissando*, кластери, мовні загострення інтонації, шеліт, свист та дещо інше. У Другій Літургії образи драматичного запалу розширюються і навіть проникають у сферу моління, надаючи їй підкреслено особистого значення. До

їх стилістики приєднуються стереофонічні ефекти чергування співу двох хорів (на сцені та за сценою), специфічні фарби старовинних ладів, динамічні контрасти, роззв'иченість юбіляціями та дещо інше, що сприяє підвищеній емоційній яскравості, «концертності» літургії.

Використання старовинних ладів у деяких випадках пояснюється наміром композитора натякнути на архаїчне візантійське минуле літургії, її первинний обрядовий характер. Занурюючись ще в більш глибоке минуле музики, Дичко намагається повернути музичним ладам емоційно-етичні функції, що було особливою ознакою античної грецької музичної теорії.

Водночас у загальній драматургії Літургій не можна не помітити впливу російської традиції, зокрема, О. Гречанинова, С. Рахманінова. Це і застосування моноінтонаційності, і наявність смислової тріади, і особиста зумовленість емоцій, і безумовні риси музичного циклу, і, нарешті, той факт, що «Літургії» можливо виконувати (за задумом автора) як у філармонічних, так і у храмових умовах. Але їх музична концепція не підвладна у повній мірі ні концертно-філармонічним, ні службовим вимогам, їх незгладима двоїстість дивовижно відповідає перехідній сутності усїєї галузі духовної семантики, що її наздоганяє сучасна українська композиторська школа...

Таким чином, проблема семантики «духовного» пов'язана також із пошуками сучасними авторами своєрідності української музичної культури - зі спробами визначення її місця у загальному контексті музики шляхом різноманітних форм діалогу. У певному розумінні - це пошук своєї «музичної Вітчизни», отже, своєї «вітчизняної» музичної мови. Все це робить нові жанрово-семантичні форми «духовного» відкритою галуззю невпинного експерименту, що повинен не тільки включати сучасних українських авторів у процес створення нової «картини світу» як узагальнення досвіду культури, але й надавати нового значення індивідуально-авторським зусиллям формування жанрової системи музики.