

УДК 78.27; 78.36

Анастасія Марушко (Одеса)

ЯВИЩЕ МІЖАВТОРСЬКОГО ДІАЛОГУ В ОРКЕСТРОВІЙ ТВОРЧОСТІ М. РАВЕЛЯ

Стаття розкриває певні принципи взаємодії творчої свідомості М. Равеля зі спорідненими йому жанрово-стильовими аспектами мислення інших авторів. На прикладі оркестрових перекладень М. Равелем авторських та не авторських інструментальних творів аналізуються причини, що активізують його власне стильове мислення.

Ключові слова: *вібрації творчої особистості, жанрово-стильова дихотомія, діалог на рівні тексту, діалог зі стилем.*

У процесі творчості особистість митця, що рухається в тому чи іншому художньому напрямку, формує певний художній простір, існуючий у вигляді так званих *вібрацій творчої особистості*. Подібні вібрації притаманні кожній особистості, яка проявляє справжню творчу активність, а здатність цих вібрацій взаємодіяти між собою продукує своєрідний *діалогічний простір*.

Діалог в даному контексті розглядається як принциповий момент взаємодії автора – творця власного художнього простору – з близьким, спорідненим, подібним йому авторським простором, вібрації якого, з певних причин, викликали відповідну хвилю. При зіткненні такі простори починають діалогізувати, причому діалог може здійснюватися диференційовано – по рівнях. У першу чергу, це відбувається на рівні тексту, скоріше навіть – за допомогою його.

Розглядаючи авторський текст як завідомо включений у всю сферу текстів, якими повниться культурний простір, можна стверджувати, що будь-який конкретний текст хоча б частково включає в себе інший текст (або інші тексти). Так виникає феномен «тексту в тексті», який сам у свою чергу знаходиться в іншому тексті – так можна продовжити перелік, утворивши так звану текстову «анфіладу», нескінченне доповнення існуючих текстів новими смислами, новими текстами. При цьому ми не завжди зможемо відзначити той момент чи ту перехідну зону, де можна констатувати вплив одного тексту на інший або ж вихід одного тексту за межі іншого.

Однак наблизимось безпосередньо до явища **міжавторського діалогу** на прикладі оркестрової творчості Моріса Равеля. Будучи неймовірно чуйним до різного роду просторових вібрацій, а також до специфічних властивостей тексту, Равель, все ж таки, керувався певними принципами, виходячи з яких ним обирався той чи інший *суб'єкт діалогу*. У першу чергу здійснювався пошук такого тексту, який через певну низку причин наближувався до равелівського принципу мислення, або ж навпаки – принцип мислення Равеля полягав саме у витягу з усієї маси існуючих авторських текстів найбільш здатних реалізувати його власну *авторську Ідею тексту*. Знаходячи при цьому так звані перехідні зони, де вже існуючий текст є відкритим для ведення діалогу, Равель вступає в цей **«діалог за допомогою тексту»** і таким чином реалізує свій авторський текстуальний задум. А ось новоявлений текст, в єдності з першоджерелом, створює те саме відчуття *«текстуальної перехідності»*: коли кордони між попереднім та майбутнім текстом стерті, а ми (спостерігачі) є свідками відкритого діалогічного простору, що реалізується через авторський текст.

При подібних міркуваннях дуже важливо відзначити той факт, що Равель діалогізує не з самим автором безпосередньо (так як у більшості подібних діалогів він є відділеним від «співрозмовника» просторово-часовим фактором), а, скоріше, з його стилем, формою

його твору, у першу чергу – з його текстом. А точніше – саме на підставі існування цього тексту подібний діалог стає можливим. Таким чином, явище міжавторського діалогу розглядається нами в аспекті *міжтекстуальності*, тобто як діалог, що реалізується в процесі зіткнення особистостей на підставі виникнення авторських текстів.

Так, в літературознавстві ХХ століття з'являється термін, здатний охарактеризувати ступінь нелінійності міжтекстуального переходу, спосіб організації зв'язків між текстами як системи позірно зазначених можливих переходів – йдеться про таке явище, як **гіпертекст**. Створюється свого роду «ігровий» ефект, «ігровий» простір тексту, де учасниками «гри» є автор тексту і його читач. Таким чином, смислове наповнення, розвиток сюжетних ліній, послідовність певних епізодів координуються не тільки авторської задумкою, але і творчою волею читача, що значною мірою розширює текстуальний простір, підсилює зони взаємовпливу і опосередкованого дотику текстів, відкриваючи будь-який текст «фактору часу». Такий текст мовби не може мати завершеності в часі, бо він не належить тільки самому собі, оскільки є континуальним, нескінченним за своєю природою.

Спостерігаючи явища інтертекстуальності та гіпертекстуальності, можна констатувати, що кожен текст є інтертекстом. Інші тексти присутні в ньому на різних рівнях у більш-менш впізнаваних формах: тексти попередньої культури та тексти сучасної культури. І неминучо є увімкнення будь-якого новоявленого тексту до вже існуючого «внутрішньотекстового» культурного простору, що утворює міжтекстуальний, безперервний «діалог».

Беручи до уваги запропонований аспект, в процесі дослідження взаємозв'язків між фортепіанним і оркестровим принципами вираження музичної думки, можна констатувати прецедент діалогу. Мова йде про особистісно-композиторське дистанційоване спілкування Мусоргського та Равеля. При цьому неможливо з абсолютною впевненістю стверджувати, що це є: «розмова Равеля з Мусоргським», актуалізація комунікаційного посилю Мусоргського, або ж **діалог Равеля зі своїм власним стилем крізь артефакти музичної творчості Мусоргського?..**

Це питання видається нам найбільш захоплюючим у світлі специфіки даного дослідження та його векторної спрямованості. А конкретніше – наближає нас до досягнення однієї важливої мети: здійснити за допомогою діалогічного методу «вихід» на стиль М. Равеля через його оркестровку фортепіанного циклу М. Мусоргського. І

хоча спочатку шлях, який був обраний нами, може здатися «тернистим» або «обхідним», однак рухаючись саме цим шляхом, ми спроможемося виправдати специфічність цього вибору.

Тепер заглибимося безпосередньо в суть питання, яким саме чином за допомогою дослідження оркестрового перекладення твору, створеного за рахунок одного соло інструменту (фортепіано), можна «розгледіти» саме стиль творця оркестровки. По-перше: Равель не поділяє в своїй свідомості оркестр та фортепіано як інструмент-оркестр за своїми можливостями, що є причиною його інтересу до оркестрових перекладань як своїх власних творів, так і творів близьких йому за духом композиторів. По-друге: багатшаровість равелівського слуху дозволяє йому, незалежно від обраного інструменту, «віртуально» привносити в його звучання властивості інших інструментів, що таку багатшаровість і забезпечує. Оркестровки, що хронологічно передують «Картинкам з виставки», лише підкріплюють подібне припущення [7].

До авторських оркестровок равелівських творів можна віднести наступні перекладання: «Хабанера» з сюїти для двох фортепіано (1895), оркестрована Равелем і увійшла до складу «Іспанської рапсодії» (1907); «Павана пам'яті покійною інфанти» з сюїти для двох фортепіано (1899), оркестрована Равелем у 1910 р.; «Човен в океані» з сюїти для фортепіано «Дзеркала» (1905), оркестрована Равелем 1906 р.; «Ранкова серенада блазня» також з сюїти для фортепіано «Дзеркала», оркестрована Равелем у 1918 р.; «Матінка-Гуска» (1908) для фортепіано в 4 руки, оркестрована Равелем у 1911 р.; «Благородні і сентиментальні вальси» (1912) для фортепіано в 4 руки, оркестрована Равелем одразу ж у 1912 р.; «Пам'яті Куперена» (1907), сюїта для фортепіано, оркестрована Равелем в 1919 р.: Прелюд, Форлана, Менует, Рігодон. Всі ці твори, що в обох випадках належать Равелю, насправді є неймовірно відкритими для переінтонування, «перегривання», перевтілення.

Коли ж мова заходить про вибір Равелем того чи іншого фортепіанного тексту, що належить іншій авторській свідомості, то цей вибір здійснюється також виходячи зі здатності такого тексту розкриватися в новому ракурсі, відштовхуючись від ступеня вищевказаної «текстуальної перехідності, від початкової «схильності» іншого авторського тексту до «ведення діалогу».

Оркестрові перекладання Моріса Равеля існують саме в цій особливій формі «текстуальної перехідності». У кожному окремому

випадку перехідні зони обумовлені певними стилістичними, структурними, жанровими, нарешті, естетичними факторами, що спонукають Равеля «вторгнутись» у іншу текстуальну сферу. Цей процес завершується актом кореляції авторського та не-авторського в єдності «новоявленої Ідеї» оркестрового перекладення. Знаходячи специфічну відкритість форми, Равель розглядає предмет оркестрового перекладення як певну заданість, розкритися в новому ракурсі, варто тільки почати з нею діалогізувати. Однак, подібна заданість не розглядається ним як щось пасивно існуюче в попередньому досвіді. Навпаки – він бачить у фортепіанному першоджерелі наявність потенційних звучань, які саме активізують його композиторське мислення.

Прикладами подібної авторської «реакції» можуть служити такі оркестрові перекладання, як: оркестровка *Прелюду до «Сина Зірок»* Еріка Саті (1911), оркестровка *«Карнавалу»* Р. Шумана (1914), оркестровка *«Сильфіда»* Ф. Шопена, (1914), оркестровка *«Помпезного менуету»* Е. Шабріє (1918), оркестровка *Сарабанди і Танцю К. Дебюссі* (1922), та оркестровка *«Картинок з виставки»* М. Мусоргського (1922).

Сміливі експерименти Е. Шабріє та Е. Саті, що свого часу вразили вишукану музичну публіку Парижа, а в більшості випадків – відвернули її від двох вищевказаних особистостей внаслідок їх епатажної поведінки, навпаки залучили найпильнішу увагу Моріса Равеля. У тому числі, він вступив з ними в «діалог на рівні тексту», і таким чином з'явилися його оркестрові перекладання *«Помпезного менуету»* Еммануеля Шабріє (1918) та *Прелюду до «Сина Зірок»* Еріка Саті (1911). Подібний діалог базувався саме на близькості специфіки композиторського мислення, властивого цим особистостям, мисленню самого Равеля, а також на спорідненості національної культури, мелодійної спрямованості і гармонійної яскравості. Більше того – цей діалог був продовжений самим Равелем в його авторських творах. Прикладом подібного явища може служити авторська оркестровка *«Павани пам'яті покійної інфанти»* (оркестрована в 1910), де Равелем продовжена лінія світської помпезності і химерності, проте вже у властивих йому м'яких, вишуканих тонах.

Іншу лінію підтримує оркестровка *Сарабанди і Танцю К. Дебюссі* (1922). Тут діалог з Дебюссі ведеться більш на рівні стилю, аніж на рівні тексту. Розглядаючи категорії «первинності» – тобто жанр, і «вторинності» – стиль, всередині художнього тексту виявляємо так звану **жанрово-стильову дихотомію** (М. Бахтін) [2]. Саме в такому

ракурсі, на нашу думку, можна розглядати діалог особистості Равеля з особистістю Дебюссі.

Ідея оркестровки фортепіанного циклу *«Карнавал»* Р. Шумана, що виникла дещо раніше оркестровки *«Картинки з виставки»* (в 1914 р.), більше того – паралельно з ідеєю створення оркестрового перекладення *«Сильфід»* Ф. Шопена (рукопис яких, на жаль, був загублений), може характеризувати специфіку мислення Равеля, який, мабуть, на той момент був захоплений звучанням музики періоду романтизму. Особливу увагу Равеля привернув шуманівський *«Карнавал»*, де німецький музикант-просвітник буквально «у відкрити» діалогізує не тільки з сучасним йому культурним соціумом, але і дозволяє вступати в діалог кожному, хто здатний почути його послання, виражене в звуках.

Мабуть, таке поняття, як послання, найбільш точно здатне висловити саме таку властивість відкритості тексту, коли його автор перестає бути єдиним носієм закладених у ньому смислів, а відкриває їх значення для інших, здатних прочитати ці послання в тексті, відчути їх у вібраціях особистості, почути в звучанні музики. Ця властивість, що, безсумнівно, притаманна особистості М. Равеля, відображена у неймовірно чітко сформульованій назві *монографії В. Жаркової*, що присвячена творчості цього видатного французького композитора: **«Прогулянки в музичному світі Моріса Равеля (у пошуках сенсу послання Майстра)»** [4].

Особливу увагу викликає равелівська оркестровка фортепіанного циклу М. Мусоргського *«Картинки з виставки»* [6], першопричиною якої є безумовна «відкритість» форми даного фортепіанного твору, а закладена Мусоргським потенційна оркестральність, також властива його композиторському мисленню, на рівні вібрацій творчої особистості неймовірно близька мисленню Равеля. Саме ці збіги дозволяють вивести на рівень тексту діалог двох авторів, де новоявлений текст Равеля не «оркестрова копія» фортепіанного першоджерела Мусоргського, а *відкрита форма діалогу зі своїм власним стилем*.

У першу чергу в якості одного з предметів нашого дослідження розглянемо специфіку побудови даного фортепіанного циклу. Спочатку розглядаючи цикл *«Картинки з виставки»* у двох його іпостасях – фортепіанному варіанті М. Мусоргського та оркестровому варіанті М. Равеля – ми вже стикаємося з двома різними, за своєю сутністю, текстами. Текст М. Мусоргського – це образно ємне, багате тембральними і фактурними контрастами музичне полотно.

Однак, за природою свого виникнення, воно розраховане на звучання лише одного інструменту – рояля. І хоча можливості рояля в порівнянні з іншими інструментами неймовірно великі, він все ж таки не здатний повністю реалізувати акустичний ефект, що створюється звучанням оркестрової маси. Саме ця потенційно закладена М. Мусоргського можливість розширення звукового простору і була сприйнята М. Равелем.

Ілюзорна, але передбачувана глибина фортепіанної фактури, складна архітектоніка образів, ступінь їх конкретності, упредметнення, і, нарешті, мальовничості – ось зони збігу двох композиторських задумів. Крім цього для Равеля стала одкровенням сама побудова циклу з точки зору організації часу. Кожна п'єса циклу закінчена і самостійна, але сприймаються «Картинки з виставки» як цілісний нециклічний(!) твір. Причому циклічна єдність (за структурою циклічність присутня) досягається тут меншою мірою за рахунок видимої структурно-тематичної основи. Ідейно-образна сфера – ось основне джерело відчуття єдиного розвитку та цілісності форми.

Враховуючи непідробну любов Равеля до сюїтності як корінну рису французького мислення, можна констатувати кросскультурний діалог. А точніше – створення французьким «майстром таїнства» оркестрового перекладення «Картинок», що матеріалізувало діалог двох значних художніх індивідуальностей. Це Діалог, здатний вказувати на повноту тексту і виявляти його особливі властивості, а сам Текст – суть підкріплення діалогічної основи «співпраці» двох майстрів музики.

Однак обидва вищевказані тексти відносяться до музичної сфери, і не варто забувати про образ, який спочатку був заданий засобами іншого тексту, позамузичного. Мова йде про «текст», що був закладений в зображеннях художника В. Гартмана [4, 120]. Точніше, про образи, створені талановитим сучасником Мусоргського, поза будь-якого зв'язку між цими образами. Сполучну функцію по відношенню до такого образного спектру виконує виключно особистість художника.

Рух у напрямку образу, його реалізація, незважаючи на універсальність даного поняття в системі культури, в різних її напрямках, здійснюється шляхами подібними, але не однозначними. При зіставленні таких напрямків, як живопис та музика, можна виявити специфічні ознаки руху до образу в кожному з них. Так, у сфері живопису подібний рух іде від конкретного змісту певного явища,

ситуації чи емоційного стану до образного узагальнення. Навпаки, музична сфера «практикує» зворотний, більш природний для себе рух – від образу, що є провідником, до конкретики музичних звучань. Так, Мусоргський знаходить способи конкретизації образності Гартмана в своїх музично-знакових відображеннях. Як би уточнюючи образний зміст, композитор дає своїм п'єсам програмні назви. Це своєрідні символічні «іменні знаки» циклу, що вказують на перехідну зону між матеріалом живопису та музичним задумом.

Тепер звернемося до кореляційних особливостей співвідношення текстів, ідентичних за обраною культурною сферою (музика), але відмінних за методами реалізації задуму. Мається на увазі співвідношення двох варіантів існування музичного тексту «Картинок з виставки». Йдучи шляхом порівняльного аналізу двох типів тексту – фортепіанного твору М. Мусоргського і оркестрової партитури М. Равеля – ми висуваємо припущення, що причина, котра активізує творчий інтерес М. Равеля до даного жанрового типу твору, криється в особистості самого французького майстра. Такий підхід розширює межі спостережень і розкриває нові можливості для дослідження композиторського стилю та авторського мислення М. Равеля.

Однак шляхи осягнення одного і того ж самого тексту, крізь призму сприйняття конкретної особистості, яка володіє творчою уявою, не завжди є ідентичними з точки зору вибору ракурсу та принципів позицій такого осягнення. Тобто один і той же текст може розглядатися різними авторами з позицій жанрової, інтонаційної, структурної, стилістичної аттрактивності і, нарешті, з точки зору специфічності форми – на предмет створення інваріанта образного тексту. Різниця у формі підходів, таким чином, породжує відмінності у формі реалізації задуму, і, в кінцевому результаті, один і той же текст майже завжди знаходиться в стані відкритості для нових інтерпретацій. У такому контексті, розглядаючи текст як явище, можна припускати, що ідеальний образ будь-якого тексту (реального або можливого) існує саме на межі його «перехідності».

Але не варто помилятися, припускаючи, що підсумувавши всі можливі варіанти інтерпретацій з усіх можливих точок зору, ми зможемо відтворити ідеальний образ явища. Це породжує так званий «конфлікт інтерпретацій» (П. Рікьор), що і призводить до проблеми відмінностей істини, точніше – до відсутності єдиної, «ідеальної» точки зору. Але подібного роду міркування не повинні зупиняти наукову і творчу думку на шляху до своєї власної точки зору, бо, на

відміну від філософії, яка завжди мала намір створити повноцінну картину світу, мистецтвознавчій науці завжди був необхідний момент виходу за межі досягнутого.

Задля з'ясування принципів методологічних рис равелівської вибірковості, спробуємо зазирнути у його міжавторську «творчу лабораторію», яка не була об'єднана у просторі і часі, але існувала у вигляді платонівської Ідеї, що об'єднує творчий порив двох особистостей, незалежно від просторово-часових обмежень. Для цього нам необхідно охарактеризувати деякі категорії, котрими ми згодом будемо оперувати, виходячи з чого ми створимо з них умовний логічний ланцюжок і нижче розглянемо кожну з його складових окремо і в співвідношенні.

При розгляді понятійного ланцюжка тембр – образне значення – сенс, з точки зору музичної специфіки, відчутно її зовнішню єдність при внутрішній знаковій самодостатності кожного з елементів .

Отже, задана понятійний ланцюжок тембр – образне значення – сенс постає тепер не як перерахування явищ, властивості яких в більшості випадків поширюються на будь-який музичний твір. У цьому випадку очевидна їх взаємодоповнюваність, своєрідне перетікання одного явища в інше, взаємозумовленість існування кожного із них. І все це виявляє тембрально-динамічна реакція Равеля на смисли, закладені іншою авторською волею у фортепіанних «символах», на підставі запозичених зі світової культури образів – «бо сенс втрачає поза образом свою явленість, а образ поза сенсом розсипається на свої компоненти» [1, 386].

Саме яким методом здійснювалася «оркестрова реакція» Равеля на фортепіанні тембрально-динамічні ефекти Мусоргського? Справа в тому, що хронологічно рік створення даної оркестровки – 1922 – якраз знаходився в межах того періоду, коли в оркестровому стилі Моріса Равеля переважав так званий «крупний оркестровий штрих». В цей же час ним були написані симфонічна поема «Вальс» (1920), «Болеро» (1928), епізоди «Дафніс і Хлоя». І методи, обрані Равелем для реалізації задуму, що в нього виникав, в першу чергу стосувалися саме тембральної та динамічної сторін.

Зіставлення статичної і динамічної оркестрових звучань, навмисне уникнення ряду оркестрових груп задля подальшої яскравості звучання – запорука створення ефекту «мовби» нових оркестрових груп на підставі специфічних тембрових поєднань, накладень, переключень – навіть перетину семантичних і композиційних функцій – такою є творча «лабораторія» Равеля.

Також специфіка самого принципу створення музики для симфонічного оркестру вже з самого початку обумовлена деякими технічними моментами, дія яких є неймовірно вигідною для здійснення даного задуму. Відчуття просторовості, закладене в фортепіанній фактурі «Картинок з виставки» Мусоргського, для оркестру є природним. Саме його залучення сприяє посиленню стереоскопічності звучання, фактичному збільшенню звукового «масштабу», укрупненню просторової динаміки. Останнє є особливо близьким обом композиторам, що потужно розширює зону зустрічі двох композиторських поетик.

Розглядаючи досвід Равеля у сфері оркестрових інваріантів його власних фортепіанних текстів, тобто звертаючись до його оркестрових перекладань власної фортепіанної музики, можна констатувати певну перехідність зі сфери моно- у сферу полі-інструментальності, що притаманна авторському фортепіанному першоджерелу. Це наптовхує на думку про свідоме не-розділення Равелем фортепіанного і оркестрового принципів мислення у власній художній свідомості, у своєму авторському творчому просторі.

Література

1. Аверинцев С. Софія-Логос : словник / С. Аверинцев ; [упоряд. К. Сігов, М. Погребинський та ін.]. – К. : Дух і Літера, 1999. – 460 с.
2. Бахтин М. Литературно-критические статьи. / М. Бахтин / [сост. С. Г. Бочаров, В. В. Кожин]. – М. : Худ. лит., 1986. – 543 с.
3. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы / В. Бобровский. – М. : Музыка, 1978. – 332 с.
4. Жаркова В. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера): Монография / Валерия Жаркова. – К.: АВТОГРАФ, 2009. – 528 с.
5. Лотман Ю. Структура художественного текста / Ю. Лотман. – М. : Искусство, 1975. – 384 с.
6. Орлова А. Труды и дни М. П. Мусоргского. Летопись жизни и творчества / А. Орлова. – М. : Государственное музыкальное издательство, 1963. – 702 с.
7. Смирнов В. Морис Равель // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 14. – Л.: Музыка, 1975. – 224 с.
8. Шалю Р. Равель в зеркале своих писем / Р. Шалю / [сост. М. Жерар и Р. Шалю]. – [пер. с франц.]. – [2-е издание]. – Л.: Музыка, 1988. – 248 с.

Марушко А. Явление межавторского диалога в оркестровом творчестве Мориса Равеля. Данная статья раскрывает определённые принципы взаимодействия творческого сознания М. Равеля с родственными ему жанрово-стилевыми аспектами мышления других авторов.

На примере оркестровых переложений М. Равелем авторских и не авторских инструментальных произведений анализируются причины, активизирующие его собственное стилевое мышление.

Ключевые слова: вибрации творческой личности, жанрово-стилевая дихотомия, диалог на уровне текста, диалог со стилем.

Anastasia Marushko. The phenomenon of the author's dialogue in Maurice Ravel's orchestral works. This article reveals some principles of interaction of Ravel's creative minds with it related genre and stylistic aspects of the thinking of other authors. For example, Ravel's orchestral transcriptions, author and not author instrumental works, analyzes the reasons for activating its stylistic own thinking.

During the creative personality of the artist who moves in a different artistic direction, creates a certain space which existing in the form of, so called, the vibrations of creative personality. Such vibrations inherent in every individual that exhibits real creativity, and the ability of these vibrations interact with each other producing original dialogical space.

The dialogue in this context is considered as fundamental point of interaction between the author – and the creator of his own artistic space – with close, kindred similar like him authorial space, vibration which caused, for some reason, the corresponding wave.

In a collision such spaces begin to interact through the dialogue, and dialogue can be differentiated – by level. Primarily, this occurs at the level of the text, even more – by using it.

But come closer to the direct effects of author's dialogue on the example of the Maurice Ravel's orchestral works.

Being extremely sensitive to various of spatial vibration, and to the specific properties of text, Ravel still guided by certain principles, basis of he was elected one or the other subject of dialogue.

First of all it was carried out the searching of text that after a number of reasons approaching to Ravel's principle thinking, or vice versa – the Ravel's principal thinking was with an extract from all mass existing of authorial texts which are most able to realize its own idea of the author's text.

Finding in so called transition zone where the existing text is opened of dialogue's transaction, Ravel enters into this "dialogue via text", and thus realizes the author's textual design. But the newly-born/newly appeared text in unity with the original, creating the same feeling of "textual transitivity": when the boundaries between the previous and future text are erased, and we (observers) are witnessing of open dialogic space that is realized through the author's text.

Keywords: vibrations of creative personality, genre and stylistic dichotomy, dialogue at the level of text, dialogue with style.