

Дорофєєва В.Ю.  
старший викладач  
Київського національного університету культури і мистецтв

## КОМПОЗИЦІЙНІ ОЗНАКИ ПОЛІСТИЛІЗМУ У ТВОРЧОСТІ Є. СТАНКОВИЧА

*У статті висвітлені характерні ознаки полістилізму Є. Станковича, розкрито сакральні виміри музичного тексту, а також здійснено культурологічну реконструкцію полістилізму у творчості композитора як діалогу.*

*Ключові слова: інтертекст, діалог, сакральність, композиція.*

*В статье освещены характерные признаки полистилизма Е. Станковича, раскрыты сакральные измерения музыкального текста, а также сделана культурологическая реконструкция полистилизма в творчестве композитора как диалога.*

*Ключевые слова: интертекст, диалог, сакральность, композиция.*

*Characteristic features of polistilizm are lighted in the article by Ye. Stankovych and sacral measures of musical text are opened, and also culturological reconstruction of polistilizm in the creation of composer as a dialogue is realized.*

*Key words: intertext, dialogue, sacraltics, composition.*

Для висвітлення автентичного культурологічного бачення музичної творчості України другої половини ХХ – початку ХХІ століть достатньо розглянути всього одну постать, одну «симфонічну особистість», яка здатна щиро роз'єднати себе на діалогізуючі «Я» різних культур, здатна цитувати і здійснювати алюзії в просторі інтерпретації, комбінаторики музично-сценічного простору, а також визначити автентику кожного голосу і не перетворити все в плагіат. Такою особистістю є відомий український композитор Є. Станкович.

Одним із принципів його композиторки є полістилізм – надзвичайно складна і сучасна категорія, що весь час на межі перетворення у тотальність наслідування, цитування, запозичення. Як тільки ці аспекти стають тотальними, виникає проблема нового монізму, полістилізм заперечується. Він лише тоді залишається полістилізмом, коли існує модель діалогу або полілогу, за Ю. Крістевою [6], існує текст як напружена єдність різних текстів, контекстів і творів, які живуть на правах частин і одночасно інколи спонукають до утворення ще одного тексту (гіпертексту), бачення тотальності музичної культури, що і відбувається як та лінія культуротворчості, яка є настановою музичної композиції ХХ століття.

Інтертекстуальність як феномен музичної творчості завжди пов'язується з тим, що характеризує текстуальну цілісність у контексті діалогу. «Інтертекст» і «гіпертекст» – найулюбленіші поняття постмодерної естетики, які характеризують текст як об'єднання цитувань, натяків, алюзій, паралелей і діалогів [8].

Поняття «діалог» стало своєрідним маніфестом емансипованого поетичного знання, яке раптом входить у культурологію, естетику, поезику і набуває ознак інтерпретативної парадигми. Проте його не можна розуміти суто натуралістично лише як комунікативне

спілкування двох осіб. Діалог – це не лише взаємодія, не лише комунікація. За цим терміном – величезний пласт традицій, що протистоять трансценденталізму, тобто наперед заданому принципу конституювання цілого.

Трансцендентальний метод або спосіб інтерпретації, бачення і, взагалі, структурування світу, який походить ще від кантівської естетики, загалом визначається передумовами формування будь-якої цілісності, яка в контексті лейбніцівського розуміння універсуму розумілася як передусталена гармонія. Трансценденталізм І. Канта [5] певною мірою є передусталеною гармонією, яка інкримінується всьому простору культури як задана можливість бути. Але з початком катаклізмів і драматичних реалій трансформації культури ХХ століття, світовими війнами й подальшим відчуттям людиною неусталеності світу передусталена гармонія здається не актуальною.

Вже на початку ХХ століття виникають концепції діалогу як певного взаємодоповнення самотнього, втратившого віру в передусталену гармонію індивіда. Такою представлена теорія діалогу у М. Бахтіна та М. Бубера.

Так, діалог у М. Бубера [2] розуміється суто онтологічно, як заданість «Я» – «Ти», як певна єдність «Я – Ти», що є запорукою саме того відношення до світу, яке набуває ознак, з одного боку, непередбачуваності, а з іншого – достатньо визначеної характеристики текстуальності. М. Бахтін інтерпретує діалог у контексті інтертекстуальності, проміжних субстанцій, межових інтуїцій [1]. Сам діалог розуміється естетично, поліфонічно, поетично, але він не є суто жанровою характеристикою. Діалог стає тотальною метафорою – інтерпретатною, яка надає можливість відчутти, окрім заданого імперативного гармонійного імпульсу, необхідність бачення (відчуження) іншої людини як співучасника естетичного буття (спів-буття буття, за М. Бахтіним).

Ця ситуація, що інтерпретується як діалог, можливість відчутти буття людини в одному точковому локальному просторі мистецького твору, чи то поліфонічний роман Достоевського, за М. Бахтіним, чи то карнавал, завжди подвоюється на два голоси, що і зазначив Ю. Лотман. Отже, ці два голоси, два відзвуки одного композиційного цілого починають інтерпретуватися як інтертекстуальність і діалог.

В. Бичков зазначає, що інтертекст – це одне із характерних визначень як постмодернізму, так і всієї середземноморської традиції загалом. «Інтертекст походить від античності та середньовіччя, коли гостро не стояла проблема авторства, а будь-які тексти, особливо сакрального змісту, розглядалися як плід соборної свідомості, що накопичує певні езотеричні знання про духовне буття універсуму. Для того часу було звичайним включення цитат інших текстів у свій без лапок та посилань на їх приналежність. У певний період пізньої античності в моді було створення центонів, текстів повністю набраних із цитат інших текстів без посилань на них» [7; 203].

Інтертекстуальність – це певна архаїзація як актуалізація давньої традиції та втрата авторства, тієї індивідуальності, якою так пишався Новий час. Важливо, що саме гра сенсами, їх інтерпретаціями, зіткненнями та визначеннями в різних контекстах створює той феномен, який розуміється як інтертекстуальність. Це не лише міжтекстовий діалог, навіть більше, ніж єднання текстів, їх синкрези або синтези, це своєрідна парадигма, яка свідчить про те, що діалог існує як імпліцитно задана реальність будь-якого тексту.

Таким чином, поняття «інтертекстуальність» стало використовуватися досить широко – не лише для характеристики особливого способу організації текстів, діалогу, але й на позначення певного методу художнього мислення, що характеризує сучасну культурну ситуацію як відкритий, плюральний, багатомовний світ, або діалог культур. В основі цього методу покладено постійну рефлексію сучасної художньої свідомості, її здатність до операції спеціальними системами перехресних смислових зв'язків.

Інтертекст провокує семантику можливих світів, бо реальний світ завжди є лише одним із можливих, а світ, який розбудовує художник, не лише можливий, а найкращий, більше того, легітимно означений в ідеальному просторі знакових конотацій, які ведуть до протоглибин, до акватичної сутності семантики творів Є. Станковича, яка в своїх реаліях набуває ознак інтертекстуальності.

Можна сказати, що інтертекстуальність – це одна з моделей виміру культури, виміру творів мистецтва, що виходить за межі текстуальності як такої і характеризує дотик, зустріч, чого так боялася вся попередня культура. Жодна з орнаментальних композицій не несе в собі структури, які б були дотичними одна до одної. Всі вони метрично структуровані в просторі, що поділяється на рівні проміжки. Жодна з класичних музичних композицій не несе в собі тих зсувів, тектонічних зламів і дисонансів, які виникають пізніше як міжтекстуальний феномен, які є доказом наявності існування двох світів в одному просторі. Цей простір вже не належить ні першому, ні другому світові, він стає діалогічним.

Отже, пошук симфонічної особистості, людини-оркестру, яка б сама несла в собі спонуки тотальної цілісності, дивним чином об'єктивується, занурюється у текстуальну реальність мистецького твору і, більше того, не знаходячи в жодному тексті засад такого симфонізму, шукає його в проміжках між текстами. Так виникає поняття «інтертекст», тобто композиційна єдність різних текстуальних форм як тотожності митця, культури і мистецтва як такого. Цікавий парадокс, реальність, яку так по-різному інтерпретують, яка так багато визначає і так складно піддається аналізу, передусім тому, що об'єктом аналізу стає образ «симфонічної особистості». Це надзвичайно важливо для інтерпретації такого велетня в музиці, як Є. Станкович.

Не автор симфоній, а «симфонічна особистість» як композитор стає епіцентром розуміння полістилістики як феномену творчості. Гіпертекст або інтертекст характеризує діалог онтологічно, поліфонічно, хоча поняття «поліфонія» тут проблематичне, бо воно вводить у музичний контекст зовсім інше розуміння поліфонічності. М. Бахтін переніс це поняття в поезику, та воно знову повертається в музику, але вже в постбахтінському інтертекстуальному дискурсі. Ми бачимо, що такий спосіб інтерпретації як пошук симфонічного суб'єкта, котрий знаходить свої еквіваленти у текстуальному вимірі, більше свідчить про творчість, про музичність, композиційність, ніж про сам текст. У цьому і парадоксальність, і та етична наявність творчості, яка є тотальною для справжньої музики ХХ століття. Не постають питання: як зробити щось? для чого зробити? – а навпаки: чому так виникло? чому створено таку музику? чому інакше не могло бути? Тобто етичний контекст є характерним, коли діяльність інтерпретується як вчинок, як дія всупереч, як дія непрагматичного змісту, дія як волевиявлення симфонічної людини, людини космічної, універсальної, яка належить своїй добі й своїй культурі.

Якщо говорити про діалогізм як настанову інтертекстуальності творів Є. Станковича, найкраще це можна прослідкувати на матеріалі його творів, обтяжених сценічністю, тобто театрологією знаку, що виходять за простір локального симфонізму, тієї «симфонічної особистості», що визначає себе в симфоніях, а стають операми, балетами – всім тим, розгорнутим сценічним втіленням образу, де діалог є передумовою спілкування композитора з хореографом або режисером. Виникає одна «симфонічна особистість», прогнозована композитором. Але цей прогноз може бути варіативним. Саме діалогізм творчості Станковича характерний тим, що тут зберігається рівночасна модель всіх голосів, всіх дискурсів діалогу як феномену мистецького твору, діалогу зі всіма інтерпретатами, зі всіма учасниками, які втілюють музику і сценічну подію в часі й просторі культури.

Фольк-опера «Цвіт папороті» – це діалог з М. Гоголем, діалог з етнокультурою України, з нащадками – з тими, хто колись почує цю музику. Така відкрита форма надзвичайно складна і поліфонічна, в бахтінському розумінні, де композиція як певна симфонічна картина стає картиною сценічною, а пейзажна лірика, інтермедії, образність, котра народжується з гоголівським світом безкінечного, вільного, прекрасного степу, мелодія, що нескінченно ллється, є справжньою містерією цвітіння папороті.

«Нескінченно ллється мелодія, утворена з фольклорних асоціацій (мікс альтів та віолончелей), що оточується її легким звуком тембровим визначенням (сонорно-алеаторний міксаж, що змінює своє темброве зафарбування; спочатку це дерево, вібрафон, арфи, фортепіано, потім сонорний пласт переміщується у групу міді, і зрештою, в кінці картини – струнні), короткі вибухи мелодійних імпровізацій у флейт – все це покликано розкрити не лише конкретну програму – з думами Тараса, з красою літнього степу, що уявляється як зелений океан, по якому розсіяні мільйони різних квітів, з повітрям, насиченим степовим ароматом і пташиним свистом. Це також, як і пейзаж Гоголя, узагальнення: прекрасне обличчя батьківщини, її безмежних просторів, її могутня родючість, мирне і добре ствердження», – живопише словами О. Зінькевич [4; 87].

Симфонічна особистість розщепленого «Я» відбувається не як зібрання різних «Я», а як поступове розгортання одного могутнього «Я – Ти», яке ніколи не може бути просто «Я», бо це родова цілісність величної, могутньої злитості людини і степу, визначеної у Гоголя, а в картинах сценічного втілення опери воно («Я – Ти») лише трансформується, стає сучасною реальністю.

Діалогізм експліцитний як драматургія сценічного втілення, і діалогізм імпліцитний, який перетворюється на внутрішню драму двох голосів – М. Леонтовича («Русалчин Великдень») і Є. Станковича («Цвіт папороті»), складають найцікавішу дилему, найцікавішу внутрішню інтертекстуальність.

Ще однією важливою ознакою полістилізму творів Є. Станковича, на якій необхідно зосередити увагу, є сакральність. Сакральні твори композитора не можна розглядати поза світовим контекстом пошуків сакральності в культурі, зокрема, у музичному мистецтві ХХ століття. Починаючи з модерного християнства «срібного віку», намагання визначити «софійність» як певний епіцентр жертвовно-естетичного світу (П. Флоренський, С. Булгаков), ім'я славіє, яке підтримував О. Лосєв, різних релігійних



синтез (агні-йога М. Реріха та О. Реріх, теософія О. Блаватської, антропософія Р. Штайнера) та вже суто музичних пошуків сакрального у К. Штокгаузена, А. Шнітке до пошуків автентичного християнського етосу у М. Леонтовича, К. Стеценка, О. Кошиця, а також останніх пошуків Л. Дичко, Ю. Алжнева, Г. Гаврилець, В. Степурка, твори Є. Станковича є неперевершеним зразком збереження традиції. Він надзвичайно ретельно ставиться до перекладу псалмів Давидових українською мовою, зберігає автентичність монодичного співу, що само по собі є величезною рідкістю.

Отже, варто окреслити філософський, культурологічний, теологічний контекст сакрального етосу в культурі ХХ століття, щоб наблизитися до розуміння полістилістики музичного сакрального твору у Є. Станковича, яка є суто національною молитовною реальністю богооткровення, осяяння згори хорового співу, який наслідує, за визначенням опців церкви, ангельський спів. Варто визначити саме морально-етичний контекст сакральних творів Є. Станковича як справжній пошук абсолюту, що йде з глибин, від псалмів Давидових.

Спробуємо реконструювати контекст сакрального етосу в культурі та музиці ХХ століття, щоб визначити особливість традиціоналізму та автентики композиторської творчості Є. Станковича, присвячених християнській тематиці. Адже сакральне у нього не вписується у суто християнський етос, а виходить в інші, споріднені реалії *religare* – єврейський мелос зокрема.

Категорія «етос» давно приваблює музикознавців. Можна стверджувати, що в ній саме реалізується той морально-естетичний потенціал, який походить ще від давньогрецької калокагатії.

Етос – це місце, де спільно існують людина і божество, де божество можливе, де людина існує поруч з абсолютотом. Таке онтологічне і, будемо говорити, «ландшафтне» бачення етосу надзвичайно важливе для музики. Якщо вже категорія «ландшафт» приходить в інтерпретацію музики (так, музика Станковича у О. Зінкевич розглядається як певний пейзаж, пластика), то етос як територія, місце, де людина існує поблизу абсолюту, – певна просторова активність, а також просторова інтерактивність. Простір у сакральній музиці несе в собі божество як онтологічну даність цьому музичному простору вищих моральних, етичних, релігійних цінностей.

Етос набуває ознак надреальності, коли божество є наявним, експліцитним, коли воно має свої іконографічні риси вираження в місці, просторі, коли воно живе поруч із людиною, живе в музиці, в творі, живе в тому, що можна визначити як «дім буття».

Кінець ХХ століття показав, що посткультура, як її характеризує В. Бичков, – це не постреальність, не постбуття, а інша стадія буття, яка спонукає до осмислення нового буття, нових реалій культури [7]. І саме тут постає проблема вищих цінностей. Проблема абсолюту, проблема сакрального, про що писало багато дослідників.

Виникає структурна, риторична, постмодерністська теорія сакрального, яка намагається етос позначити як елемент риторики. Етос розглядається як суто сегустивний потенціал, визначається як «ядерний етос», тобто епіцентр формотворення [3]. Ця інтерпретація належить групі Мю, – засновникам неориторики. Важливо, що етос знову повертається в теорію музики, в теорію культури, але повертається вже не в межах категорії, визначеної як герметичний культурно-історичний пласт осмислення

езотеричної реальності, а як певна семантично перенавантажена метафора. У М. Хайдеггера етос інтерпретується онтологічно, у групи Мю – риторично. У сучасних композиторів етос розуміється як іманентний (музичний) і сакральний синтез.

Утворюється досить неординарна іманентна сакральність, яка в українській ментальності досить складно поєднується з європейським досвідом. По-перше, богослужіння здійснюється українською мовою. Це було нормою вже автокефальної церкви, але якщо говорити про «дім буття», про мову як носій сакрального етосу, то чи вже такими далекими є українська мова і давньослов'янська (церковнослов'янська)? І чи варто так легко замінювати «дім буття», який простояв тисячоліття? Ці проблеми не є однозначними, автентика сакрального як самодостатність мовного дискурсу є саме тим онтологічним феноменом, який ще не визначений саме як реальність етосу.

Можна говорити про автентичність співу, про інтонації, але етос залишається під питанням. Ми висвітлюємо цей аспект з метою показати, що Є. Станкович теж знаходиться на перетині всіх цих питань. Він інтерпретує псалми Давидові в українському перекладі і створює музичні паралельні адекватії того давнього етосу, який існує довічно. Ця стежина є надзвичайно складною і надзвичайно проблематичною для культури.

Весь досвід сакральних якщо не імпровізацій, то алюзій Є. Станковича свідчить про автентичність, толерантність того релігійного простору і про ту заданість, в якій існує автор. Етос митця – це місце поблизу божества, він до нього не наближається, не трансцендує межу. Обмін натурами і здійснюється, і не здійснюється, як це не дивно. Адже синергетичний пафос, молитовне передстояння існує на межі заперечення і богоборства. Іконоборство, відоме ще з візантійських часів, теж є складовою його творів. Він нібито перепробував всі варіанти, всі можливості сакрального входження в світ поблизу божества.

Цей світ не вибухає всіма днями творіння, як у К. Штокгаузена. Не настає восьмий день творіння, як це ми бачимо у М. Бердяєва. Добудова божественного проекту не властива Є. Станковичу, він не береться реанімувати або трансформувати божественний проект.

Він як професіонал займається більше аранжуванням сакрального. І в цьому немає нічого ганебного. Це аранжування має суто іманентний характер. У контексті музичного твору сакральне набуває особистісного виміру і вже живе в світі Є. Станковича. Це велика традиція, яка сформувалася давно, але стала єдиним шляхом самоздійснення на терені сучасної бездуховності, сучасного безмежного плюралізму, де все дозволено і все в однаковому ступені є бездуховним. Рятує лише професіоналізм, лише автентичне визначення творів.

«Ханука», «Ектенія заупокійна», «Ave Maria», «Dictum» – не стилізація, не стилістичне усвідомлення теми, а обробка, аранжування сакрального, яке може бути поліваріантним (полівалентним, якщо вживати семіологічні терміни). Тобто визначаються диспозиції не амбівалентні, де є профанне і сакральне, а полівалентні, де сакральне і профанне безкінечно міняються своїми місцями.

Останні роботи Є. Станковича «Нехай прийде царство Твоє» для хору і симфонічного оркестру на тексти з Біблії, «Музика на псалми Давидові» – це вже ті

сакральні твори, які відрізняються від «Панахиди за померлими від голоду», «Реквієму-Каддиш» та «Чорної елегії» та ін. Це автентична тиха пісня, яка все більше варіює, яка все більше є аранжуванням. Це поєднує Є. Станковича з В. Степурко, Г. Гаврилець.

Твори композитора сучасного періоду позбавлені інфернального чорного світла Калі-юги, посттоталітарного світу, в них є просвітлення, яке можна характеризувати як межові інтонації – інтонації на межі тисячоліть. Тут немає монументальних фресок Л. Дичко, немає монументалізму К. Штокгаузена й експресії А. Шнітке. Є просвітлена гармонія як передусталений етос, традиційно національний, український за своєю терплячою мудрістю і жертвністю.

Отже, інтертекстуальність як загальна парадигма інтертекстуального простору музики характеризується, передусім, діалогічністю, де діалог як інтерпретанта, яка прийшла з поезики, з літературознавчих творів, стає широким полем осмислення взаємодії між текстами, між культурами, між співавторами твору.

Музичний текст як сакральний етос – це ще один вимір, який визначає надцінності існування буття. Ми звертаємось до інтерпретації пошуків сакрального в культурі ХХ століття. Музична мова є особливою проблемою композиції, яка у музичному етосі стає однією з складних проблем кінця ХХ – початку ХХІ століть.

У сакральній музиці виникає також етос реконструктивного зразка, де на підставі реконструкції монодійної форми співу, втрачених форм нотації виникають нові синтези. Всі ці ознаки певною мірою характерні для української музичної культури. У Є. Станковича вони виражені в його творах сакрального спрямування.

#### *Література*

1. Бахтин М. М. *Вопросы литературы и эстетики* / Михаил Михайлович Бахтин. – М. : Худ. лит., 1975. – 502 с.;
2. Бубер М. *Я и Ты* / Мартин Бубер; пер. с нем. В. В. Рынкевича. – М. : Высш. шк., 1993. – 176 с.;
3. Дюбуа Ж. *Обшар риторика* / Дюбуа Ж., Пир Ф., Тринон и др.; [пер. с фр.] – М. : Прогресс, 1986. – 392 с.;
4. Зинькевич Е. *Симфонические гиперболы : О музыке Е. Станковича* / Е. С. Зинькевич. – Ужгород : Лира, 2002. – 208 с.;
5. Кант И. *Критика способности суждения* / И. Кант; пер. с нем. – М. : Искусство, 1994. – 367 с. – (История эстетики в памятниках и документах);
6. Кристева Ю. *Избранные труды : Разрушение поэтики* / Юлия Кристева; пер. с фр. М. : – РОССПЭН, 2004. – 654, [2] с.;
7. *Лексикон неоклассики : Художественно-эстетическая культура ХХ века* / под ред. В. В. Бычкова. – М. : РОССПЭН, 2003. – 608 с.;
8. Руднев В. П. *Словарь культуры ХХ века* / В. П. Руднев. – М. : Аграф, 1997. – 384 с.