



УДК 008 : 312.421

Іларіон ЛЕГЕНЬКИЙ,аспірант Національної музичної академії України
імені П. І. Чайковського

ХУДОЖНІЙ НОНКОНФОРМІЗМ 60-80-РР. В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ

У статті доводиться, що формується молодий ювенальний опір в культурі. Поняття «нонконформізм», «неофіційне мистецтво», «андеграунд» «шістдесятництво», «дисидентство» є суміжними, близькими за змістом. Поняття «нонконформізм» більш універсальне, багатогранне і частіше вживається в мистецтві, культурології, соціології.

Ключові слова: нонконформізм, музика, авангард, полістилістика, мислення.

В статье отмечается, что формируется молодое ювенальное сопротивление в культуре. Понятие «нонконформизм», «неофициальное искусство», «андеграунд», «шестидесятники», «дисидентство» являются смежными, близкими по содержанию. Понятие «нонконформизм» более универсально, многогранно и чаще употребляется в искусстве, культурологии, социологии.

Ключевые слова: нонконформизм, музыка, авангард, полистилистика, мышление.

It is shown in the article that protestant logic of the set aside satisfaction does not satisfy the young people of the West any more. It all testifies to the formation of juvenile resistance within a culture. The sense of the concepts «nonconformism», «unofficial art», «underground», «dissidence» is contiguous. The concept of «nonconformism» is more universal, many-sided and more frequently used in art studies, culturology and sociology.

Key words: nonconformism, music, advance-guard, polystylistics, thinking.

Вступ. Часто нонконформізм порівнюють з авангардом, втім це не зовсім вірно. Можна швидше стверджувати, що виникає не другий авангард, а трансавангард, тобто вже постмодерна течія, з визначеною естетикою авангардного типу, але орієнтованою на альянзи, колаж, бріколаж, іронію.

Другий авангард 60-70-х років фактично є постмодернізмом, але він ще не має своєї стилістично-визначеної самобутності в контексті культури України і культури країн СРСР. Музичний нонконформізм як номінація процесів культуротворення ще не фігурує в мистецтвознавчих та музикознавчих дослідженнях. Можна сказати, що він існує імпліцитно, існує як паралельний розвиток. Важливо, що 60-ті роки на Заході був певний поворот від модернізму до сво-

єрідного поп-арту, тобто до популярного мистецтва, і саме тут формується те, що характеризує поп-арт, кінетичне мистецтво, концептуальне мистецтво, мінімалізм, ленд-арт, гіперреалізм, хеппенінг, боді-арт, наративне мистецтво та ін. як художній образ.

Аналіз публікацій та досліджень.

Проблема музичного нонконформізму піднімалась у працях С. Гриці, О. Зінкевич, Л. Кияновської та ін. [1; 2; 3; 4]. Проте на сьогодні майже не визначена образна специфіка українського нонконформізму.

Мета статті – визначити образні детермінанти нонконформізму в музиці України 60-80-х рр.

Основна частина. Субкультури протестантського руху на Заході оформилися

дуже швидко, локалізувалися в сферу комерційного мистецтва. Нічого подібного не існувало в межах СРСР. Нонконформізм залишався міфом, інтелігібельним, особистісним, орієнтованим на кожну особистість, яка на свій страх і ризик здійснювала опір всьому на світі – зовнішньому тиску, внутрішнім спонукам. Важливо також відмітити, що фактично 60-ті роки або «хрущовська відлига» має назву також «другого відродження», яке було своєрідною новою стадією відновлення Відродження, розстріляного в 20-30-ті роки. Можна зазначити, що в саме ці часи формувалася надзвичайно потужний рух самосвідомості митця. Митці гуртувалися в групи, а також шукали своє «Я» в контексті метакультурних, трансцендентальних явищ національної самосвідомості.

Втім нонконформізм і авангард, трансавангард не завжди є синонімами. Так, один із відомих нонконформістів Віктор Зарецький наслідував модерн, автентичний стиль модерн в особі Гюстава Клімта, його альянзи стають цілком нонконформною відповіддю на метод соцреалізму. Тобто в будь-якому разі рух нонконформізму є широким, це інтелігібельний міф, який примушує до альянзів, синтезу, примушує здійснити опір ідеологізованому мистецтву і визначити контекст своєї власної творчості. І ці часи досить потужно працюють Л. Грабовський, Б. Буєвський, В. Годзянський, І. Блошко, Ю. Іщенко, М. Скорик, В. Губа, Г. Ляшенко, В. Бібік, Є. Станкович та ін.

Фактично це сузір'я імен, які створюють той контекст, що стає інтелігібельним ядром міфу нонконформізму в музичному просторі України. Але їхні уподобання були досить різними. Так, якщо Годзянський, Сіловестров активно засвоїли поетику Нововіденської школи і працювали саме в контексті альтернативи й утворювали абстрактний, геометризований кубістичний простір антитетичного музикування, то Дичко йшла іншим шляхом. Вона начебто роздвоювалася, шукала себе в царині образотворчого мистецтва, засвоює мову живопису, архітектури і інших видів мистецтва.

Першою відповіддю на соцреалізм була «Червона калина» написана для міша-

ного хору, двох фортепіано, арфи і ударних, яка фактично ставала своєрідним жестом боротьби часу «брежнєвського» ідеологічного тиску. Варто зазначити, що в цей час відбулося цькування Гончара за його «Собор», але «Червона калина» стараннями Михайла Кречка увійшла в музичний простір України і дуже швидко була легітимізована.

Легітимація відбулася як широке виконання капелою «Думка». Л. Пахоменко відмічає: «Прем'єра „Червоної калини“ стала тріумфом, вона означала початок нового модерного етапу в українській кантаті, водночас започаткувавши технічне переоснащення хорового виконавства, насамперед „Думки“» [6]. Одна за одною підуть по цьому цікаві прем'єри кантати, ораторії Карабиця, Станковича, Іщенка.

Гра з традицією породила новітній нонконформний синтез в українській культурі. «В чому бунтівна сутність шестидесятників, – запитує О. Зінькевич. – Найперше, що на поверхні вони звернулися до заборонених композиторських технік, засуджених режимом, як ворожих. Це народження ХХ-го століття: серійність, пунктуалізм, алеаторіка, соноріка. Музика немов набула повної свободи і у невагомому без функціональних тягінь ладових співвідношень звуковому просторі» [2, с. 224].

Полістиліска стає головним нервом насиченого альянзів музичного простору. В композиторській творчості рятівним був також шлях тотальної суб'єктивації творчості. Тут музичні тексти В. Сильвестрова і Л. Дичко наближуються до своєрідного палімпсесту. Тобто ми бачимо, що відповідь ідеологічному диктату була досить різною. На межі 60-70-х років Л. Дичко здійснює цикл солоспівів на вірші раннього Павла Тичини «Енгармонійне» і «Пастелі».

«Пастелі» – це твір, який несе в модерні присмаки. Молодий Тичина важко хворий і віщує собі швидкий кінець, звідси знижений тонус фарб – пастелі на сірому. Це начебто блакитні, неяскраві кольори писанки або гострі альянзи Катерини Білокур, де квітка та квітчастість, декоративність орнаменту стають епіцентром формотворення, а погашений інтроспективізм



захоплює багатьох. Твір «Пастелі» пишуть відразу ж три композитори – Л. Дичко, І. Карабиц, Л. Грабовський.

Можна стверджувати, що весь цей контекст робіт Є. Станковича та Л. Дичко вписується в той нонконформістський міфологізм, що формується в 60-80-ті роки і показує надзвичайно гостру світоглядну еволюцію музичного нонконформізму від Абсолютного міфу до міфу сакрального. Міфу українського духу як автентичного християнського хорového мистецтва. Ми якось забуваємо, що тоталітаризм це теж міф. Міфологізований проект тоталітаризму переоцінюється, переосмислюється в рамках нонконформної течії. Міф тоталітарний не потрібно викидати з музичного простору України. Він іконографічно і стилістично відповідає тому ідеологічному образу, який був замовником цього міфу.

Фактично виникає дихотомія міфу, або міфів. Виникає два міфи – один, пов'язаний з традиційним ідеологізованим простором тоталітаризму, а інший як контр-міф виникає на підставі широких альянсів вже постмодерного типу, що формуються досить гостро, антитетично і надзвичайно експресивно. Г. Нікітіна, аналізуючи «Пастелі» як рефлексії трагічної свідомості в трьох музичних версіях одного поетичного циклу, говорить про те, що Л. Дичко, І. Карабиц, Л. Грабовський по-різному відтворили поетичний зміст «Пастелей» Тичини, хоча здійснили свої цікаві опуси майже одночасно. Втім вони були відповіддю на зовнішній тиск, однак були своєрідною інтроспекцією, яка відповідала і наслідувала інтроспективний простір поетичної творчості Павла Тичини [5, с. 145 – 146].

Важливо сказати, що трагічний світогляд не притаманний добі нонконформізму. Авангардна течія нонконформістської вдачі була не трагічною, але трагічні інтонації, які є аркою з «розстріляним відродженням» давали не лише нонконформний імпульс, давали обрії творчості над бар'єрами, обрії творчості космологічної, міфологічної долі, вдачі, яка належить міфологічній особистості.

Художнє мислення як інтроспекція, історіографія, як своєрідна ретроісторична

розвідка і разом як своєрідний модерн з його альянсами, природоподібністю, віталізмом, безмежним орнаменталізмом і теургізмом стають засадою неоміфологічних тенденцій українського музичного нонконформізму.

Еволюційні гілки музичного нонконформізму в Україні як своєрідний пошук материнської вдачі походить від глибоко феміністичного витоку виховання духовності. Це знаходження прадавньої глибини міфу, розшуки Небесної Батьківщини в поганському світі і розшуки Золота як світлоносного небесного субстанційного тла, яке потім християнізується і стає автентичними хоровими композиціями у Л. Дичко. Це пошуки візаві – іпостасі в жіночому пантеоні майстринь Духу в українській культурі. Зокрема – це постаті Г. Собачеко, М. Примайченко, К. Білокур. Катерині Білокур Л. Дичко присвятила свої «Фрески» – монументальний твір ліричного змісту.

Світ як квітка, вість світу, як орнаментальність, безкінечна таїна і глибина самоздійснення митця в темнощах, тумані, осяяному сумом світі української оселі – це, безперечно, патріотичний і разом ліричний мотив, який монументально виявляється у «Фресках». Варто нагадати, що фреска як жанр монументального розпису ніколи не була надзвичайно яскравою, вона завжди несла в собі присмак сірого туману Катерини Білокур, який накриває всі шалені бар'єри ідеологічних тортур і несе в собі розмите сфумато Леонардо да Вінчі, несе в собі неоплатонізм без меж, за О. Лосевим.

Висновки. В 60-80-ті роки ХХ століття сформувалась цікава, яскрава риса творчості як її міфологічна ознака – молитовне звернення до Абсолюту. Втім Абсолютом міг виступати поет, Павло Тичина, до нього зверталися і Є. Станкевич і Л. Дичко, адже за ім'ям Тичини проглядає абсолют християнський, що спонукає до молитовного передстояння. «Пастелі» Тичини і «Пастелі» нонконформістів – це один шлях зростання, молитовного передстояння Абсолюту. Імагінативність цього передстояння є максимумом, є українською вдачею, її особистим шляхом міфологізації реальності.

Імагінація стає опором, стає шляхом осяяння реальності, яка не вбачає і не хоче бачити тоталітарного космологізму, яким би він не був космологічно закругленим і, як би гарно по ньому не крокували тоталітарні постаті. Історична ретроспекція стає одним із міфологічних шляхів, які можна визначити як інтроспекцію митця. Особистісний міф є імагітивний абсолют як утворення імаго над світами, утворення імагінативної реальності, що несе в собі надмірну яскравість колориту і, навпаки, розмитість всіх фарб.

ЛІТЕРАТУРА

1. Грица С. І. Леся Дичко в житті і творчості / С. І. Грица. – Дрогобич : Посвіт, 2012. – 272 с.
2. Зинькевич Е. С. *Mundus musicalae*. Тексти и контексты / Е. С. Зинькевич. – К. : ТОВ «За друга», 2007. – 616 с.
3. Зинькевич Е. Симфонические гипербо-лы. О музыке Е.Станковича / Е.С. Зинькевич. – Ужгород: Лира, 2002. – 208 с.
4. Кияновська Л. Галицька музична культура XIX – XX століття / Л. Кияновська. – Чернівці : Книги – XXI, 2007. – 424 с.
5. Нікітіна А. „Пастелі” : рефлексія трагічної свідомості в трьох музичних версіях одного поетичного циклу / А. Нікітіна // Леся Дичко : грані творчості. Збірка статей. – Науковий Вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. – Вип.19. – Книга 3. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2002. – С. 144 –151.
6. Пархоменко Л. Обриси творчого шляху Лесі Дичко / Л. Пархоменко // Леся Дичко : грані творчості. Збірка статей. – Науковий Вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. – Вип.19. – Книга 3. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2002. – С. 6 – 13.