

## ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ ЛЕСІ ДИЧКО

УДК 7.071.1

ББК 85.313

Олександра Самойленко

### ЕСТЕТИКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ВИМІРИ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ ст.

Сьогодні в центрі уваги митців і науковців, що прагнуть до досягнення ціннісно-смыслового потенціалу музичної культури, опиняється людина як суб'єкт діалогу з навколишнім світом, діалогу, активність якого примушує предметні реалії навколишнього світу займати позиції адресата чи адресанта – залежно від обраного людиною типу діалогу.

**Ключові слова:** *поетика, художня форма, естетика, семантика, композиторська індивідуальність.*

Мистецтву надається особливе право, але й особлива відповідальність відтворення, швидше навіть створення – виявлення у відчутній формі – такого діалогу. Тому й постає як провідна в мистецтвознавстві широкого профілю проблема поетики – художньо-естетичного моделювання дійсності з надією досягти до пізнання та розуміння. Унаслідок будь-який естетичний феномен, узятий як художній, може й повинен розглядатися як феномен поетики, тобто в широкому сенсі художньої дії, як результат прояву певного художнього методу зі всіма супроводжуваними його принципами. Саме це має на увазі М.Бахтін, коли пише: “Поняття естетичного не можна видобути з художнього твору інтуїтивним або емпіричним шляхом. Воно буде наївним, суб'єктивним і нестійким. Для впевненого й точного самовизначення йому необхідні взаємовизначення з іншими галузями в єдності людської культури” [2, с.29].

Обговорюючи явище поетики, М.Бахтін пов'язує його саме з культурологічною галуззю, оскільки єдність мистецтва для нього, як і особистісна єдність, виражає цілісність людської культури. Отже, з одного боку, категорія поетики є своєрідним заступником феномену естетичного в галузі мистецтва, а з іншого боку, категорія поетики є цілковито культурологічною і змушує бачити в будь-якому художньому творі невід'ємну частину певної культури.

До поняття поетики своєрідно підходив і Л.Виготський (хоча прямо ним не користувався, замінюючи формулою “мистецтво як прийом”). І Бахтін, і Виготський говорять про художню форму як про своєрідне подолання матеріалу, звільнення від щоденних, ужиткових функцій мови й прояву того особливого смислу, що не може бути відокремленим від художньої форми. М.Бахтін із цього приводу пише: “Тільки в поезії мова розкриває всі свої можливості, але поезія настільки вимоглива до мови, що переборює її як лінгвістичну визначеність. Художня творчість, що визначається стосовно матеріалу, і є його переборювання” [1, с.65]. Ця фраза дублює в багатьох відношеннях думку Виготського про те, що мистецтво належить до життя, як вино до винограду; у мистецтві художник створює машину, що “легша за повітря”, політ якої є великою таємницею, таємницею катарсису насамперед [5, с.309, 315–317]. Не користуючись цим терміном, Бахтін також приходив до визначення катартичних функцій художньої творчості; усе, що він пише про взаємовідношення форми, матеріалу та змісту в художньому творі, прямо веде до того розуміння катарсису, яке виявляє праця Виготського. Подолання формою матеріалу, певний опір художньої форми життєвому матеріалу і, навпаки, – як пише Виготський, “...життєвий матеріал немов би всіма силами опирається тому, що хоче сказати митець” – ця взаємна боротьба призводить до деякої розрядки, образно-смыслового замикання, особливого зіткнення афектів як до катарсису (за Виготським).

Проблема *композиторської поетики* в музикознавстві невід'ємна від питань про значення і смисл у музичній мові, тобто питань про той план змісту, який звичайно називається в мовознавстві семантикою й оснований на єдності та протистоянні знакових і значеннєвих одиниць. У музиці будь-яке “висловлювання” (скористуємося терміном Бахтіна), будь-яке композиційне рішення є певний смисл або група смислів, протиставлення форми та змісту у звичному тлумаченні цих складових поетики фактично неможливе. Саме тому аналіз музичної семантики або, як пише Бахтін, естетичний аналіз як смисловий, отже, і як ціннісний, у музиці є особливо складним.

Під ціннісно-смысловим тезаурусом культури, що виражається засобами музичної творчості й піддається відтворенню та систематичному вивченню, можна розуміти:

- образно-смысловий зміст конкретного музичного твору;
- певну естетичну ідею як вираження, передусім, естетичної позиції автора, його особистих настанов;
- поєднання, розташування образів-смыслів, яке відповідає послідовності задуму автора й дозволяє говорити про музичну драматургію, незалежно від того, наскільки музичний зміст звертається до якогось предметно-дієвого ряду або уникає схожості з ним;
- усі процеси смыслоутворення, тобто смыслоутворюючі аспекти поетики як методу творчості, усі механізми створення музичного звучання, у тому числі ті, що презентують мовно-мовленнєві функції музики.

Отже, *естетика – поетика – семантика – три взаємозворотні рівні музичного смыслоутворення* або музики як автономної художньої форми, тобто форми смыслу, з яких естетичне відношення є відправним і суміжним із загальножиттєвим досвідом переживання антиномічної “картини світу”. Не дивно, що воно викликає особливу увагу як центральний момент “розуміючого спілкування”, феномену людяності, життєвої і художньої співтворчості. Бахтін зауважує і таку його подвійність, як завершеність – відкритість. З позиції цієї подвійності він розглядає залежності естетичного й етичного як “вчинку творчістю” і “вчинку життям” [3]. Зв’язок зазначених відносин є важливим для дослідника тому, що обидві вони виражають ціннісний досвід, але кожна по-своєму. Хід його міркувань дозволяє нам (Бахтін прямо цього не робить) дійти висновку, що в повсякденному досвіді (у житті) етичне може досить далеко стояти від естетичного, підкоряти його собі в логіці вчинку, у вираженні моральної відповідальності, зовні завершувати, оформляти особистісні зусилля “бути присутнім у житті”, знаходити для цього місце й час, таким чином, обмежувати, звужувати, але й робити цільовим естетичний досвід.

Отож, проблема особисто-творчої спрямованості композиторської творчості розкривається як проблема вивчення людської індивідуальності, у тому числі мистецької індивідуальності, набуває в такій якості естетико-культурологічного резонансу. Проте вона завжди несе певну небезпеку розчинення в широкій галузі гуманітарного знання як сукупності підходів, питань і суперечностей. Тому дуже важливим здається задавати названій проблемі свої питання, знаходити свої власні, обґрунтовані музикознавчим досвідом, підходи, викривати ті протиріччя, що можуть стати перешкодою до оригінальної концептуалізації. Спеціально зупинимося на понятті концептуалізації. Його ми сприймаємо як знак переваги концепційного підходу, що сьогодні стає все більш помітним у мистецтвознавчих і культурологічних працях, відповідаючи зростанню їх розуміючих тенденцій.

Надзвичайно важливим нам здається те, що в межах концепційного підходу можна пропонувати не тільки множинність аспектів актуалізації композиторської індивідуальності, а й виявляти складний зміст, смыслову багаторівневість кожного з таких аспектів. В усякому разі *проблема індивідуальності* стає однією з провідних, навіть претендує на значення фундаментальної методологічної в системі сучасного знання: упродовж минулого століття невпинно зростає складність індивідуальної свідомості людини відповідно до стрімкого розширення інформаційного поля культури та до принципових змін у характері інформації (її інтегрованості, з одного боку, стратифікації, з іншого, – певного “омасовлення” – водночас герметичності, що потребує володіння особливими кодами тощо). З позиції змін у “смысловій побудові” людської свідомості не лише відкриваються шляхи композиторського мислення, напрями творчої актуалізації композитора, а й пояснюються ті суто музичні ідеї та форми їх утілення в музиці, що є справжнім змістом “модусів композиторської індивідуальності” (термін І. Драч). Таким чином, музичний твір, що в архітектоніці та семантичному наповненні наслідую індивідуальний духовний світ свого творця, стає тим матеріалом, на основі якого можна з достатньою впевненістю судити не лише про аспекти композиторської індивідуальності, а й про смыслові доміанти культурного середовища, про близькі й далекі кола спілкування. Таким шляхом роз’яснюється, що “категоричний імператив” композиторської творчості є невід’ємним від живої тканини музичного твору, що, у свою чергу, “вплітається” у структуру музичного тексту на жанрово-стильовому рівні, тобто стає елементом у загальній системі музичного мовлення, додаючи до неї індивідуалізовані складові. *Індивідуальні “компоненти стилю” композитора не*

залишаються лише приналежністю його особистісної свідомості. Вони сприяють тому процесу авторизації музичного стилю, що активно відбувається в композиторській творчості ХХ століття; твори Лесі Дичко складаються в таку авторизовану стильову парадигму для української музики останньої третини минулого століття.

Дослідження, що презентує модель авторської концептуалізації, повинно торкатися не лише проблеми композиторської індивідуальності, а й тенденцій трактування людської індивідуальності в цілому. Виникає досить широке охоплення феномену індивідуальності, навіть можна казати про синтез гуманітарних методів при вивченні креативних сторін людської особистості/індивідуальності. *Поняття про композиторську індивідуальність* нагадує думку М.Бахтіна: “Три галузі людської культури – наука, мистецтво та життя – знаходять свою єдність тільки в особистості, яка залучає їх до своєї єдності... Мистецтво й життя не одне, але повинно стати в мені єдиним, в єдності моєї відповідальності”. Це висловлення М.Бахтіна (у статті “Мистецтво та відповідальність” [4, с.8]) можна прийняти як певний методичний заклик до вивчення людської особистості з її неповторними, водночас типовими психологічними рисами. І цілком зрозуміло, що саме особистість композитора як “героя культури”, але героя в тому розумінні, що пропонує саме психологічна думка другої половини ХХ століття, як того, хто здатний відмовитися від особистого добробуту задля вищої духовної мети, тобто “героя-жертви”, стає особливим внутрішнім предметом у ряді музикознавчих і культурологічних робіт.

Актуальність, водночас проблемно-тематична узагальненість праць ряду українських дослідників зумовлюються тим, що феномен музичної культури стає спеціальним предметом наукової музикознавчої уваги як *художньо-естетична єдність типових жанрових структур та оригінальних композиторських задумів*. Одночасно виникає певна антологія персоналій, причетних до становлення музичного мистецтва в Україні, справедливо виводячи на перше місце за художньою значущістю дійсно непересічну творчу особистість. Звертання до творчих індивідуальностей, тобто до постатей композиторів – майстрів музики, дозволяє створювати ряд яскравих музичних портретів, розвиваючи монографічний напрям музичної історіографії та підкреслюючи значення особистісно-творчої спрямованості сучасної музичної культури, що приводить до ряду історичних “відкриттів”. Так, саме творчість Лесі Дичко зовсім нещодавно постала предметом поглиблено наукового музикознавчого дослідження, хоча так чи інакше минути її не вдається жодному з дослідників сучасної української музичної культури, зокрема, української духовної музики; сьогодні відкриваються її нові аспекти й оцінні критерії, до того ж такі, що, як думається, глибше за інші розкривають своєрідність ставлення композиторки до соціального покликання та потреб музичного діяння, звідси – до завдань музичного майстра в його діалозі із широкими верствами реципієнтів. Отже, може акцентуватися ще недостатньо оцінений у науковому сьогодні внесок композиторки в розробку “жанрових версій” літургії, опери-ораторії, музичної фрески тощо, заснований на зближенні європейських і регіональних фольклорних першоджерел, можуть пропонуватись оновлені розгорнуті стилістичні аналізи її творів.

Особливо цікавим є те, що як найбільш евристичний компонент творчості композиторки постають реінтерпретовані жанрово-стильові елементи, зокрема, у хоровій музиці. Звідси відкривається факт, що Дичко тяжіє, водночас, до збереження і перетворення жанрових прототипів; останнє – задля підвищення їх сюжетно-драматичної виразності. Вона підтверджує власне музичне кредо як прагнення до синтезу традиційного й авторського мовостилів у межах одного твору; таким чином, відкривається можливість поглибленого аналітичного розгляду стильового синтезу як методично вагомої ознаки сучасної української музики, а також розгляду типових сьогодні засобів підвищення експресії музичного висловлювання, створення нових сонорно-сонористичних ефектів. Про важливість останніх у музиці Дичко свідчить її особлива увага до тембрових фарб і фактурно-просторових чинників композиції.

Не можна не зауважити, що поняття авторського композиторського стилю настільки поширилось і вкорінилося в музикознавчій думці останніх декількох десятиріч, що нині воно перетворилося на своєрідну дискурсивну універсалью, яка здатна протистояти експансії поняття про постмодернізм. Можна сказати достатньо впевнено: у філософсько-культурологічній думці з дефініцією постмодернізму поєднують характеристику кризового стану культури й людської свідомості середини – другої половини ХХ століття, а також протиріччя в оцінках лю-

дини як гранично антиномічної істоти, водночас природної і соціальної, матеріальної і духовної, божественної і мирської, сакральної і профанної, піднесеної та приниженої. Саме постмодерністська думка дістається ідеї “смерті людини” (М.Фуко), коли проголошує відмову від єдиної та загальної уяви про людину; але той самий Фуко вказує на необхідність створення гуманітарних контрнаук, що були б спроможні проникнути в глибинні структури діяльності, форм поведінки, висловлень і, нарешті, мислення людини.

Цей заклик М.Фуко можна зрозуміти і як визнання необхідності з більшою вірогідністю підходити до природи та можливостей людини, вирішувати питання про міру людського в людині та про суто людські засоби виміру дійсності, а звідси – і як заклик звільнити постмодерністську свідомість, якщо вона вже панує на обріях сучасної культури, від лише негативних оцінок, знайти в ній виправдовуючий її позитивний гуманітарний сенс. Поки гуманітарії мета-теоретичного рівня прислухаються до цього заклику, у мистецтвознавчих розвідках він уже знаходить досить упевнене втілення. Творча постать Лесі Дичко є переконливою відмовою постмодерністській руйнації або відкриттям позитивно-ціннісних рис у плюралістичному постмодерністському мисленні.

Таким чином, “виправданням постмодернізму” стає поглиблений підхід до нього в контексті авторського композиторського стилю, ставлення до постмодернізму не лише як до “звалища цінностей”, що втрачають своє продуктивне значення та назавжди руйнуються, а як до нового збирання та перетворення ціннісного досвіду минулого на основі особистісної творчої свідомості, його наближення до сучасного творця, певної інтимізації. Цей аспект сучасних досліджень є найбільш актуальним, водночас методично узагальнюючим, а тому особливо *методологічно плідним і перспективним у його естетико-культурологічному сенсі.*

1. Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет. – М. : Худ. лит., 1975. – 502 с.
2. Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности / М. Бахтин // Эстетика словесного творчества. – 2-ое изд. / [сост. С. Бочаров, прим. С. Бочарова, С. Аверинцева]. – М. : Искусство, 1986. – С. 9–191.
3. Бахтин М. К философии поступка / М. М. Бахтин // Работы 1920-х годов / М. М. Бахтин. – К. : Наукова думка, 1994. – С. 9–68.
4. Бахтин М. Искусство и ответственность / М. Бахтин // Эстетика словесного творчества. – М., 1986. – С. 7–8.
5. Выготский Л. Психология искусства / Л. Выготский. – М. : Искусство, 1968. – 576 с.

*Сегодня в центре внимания художников и ученых, стремящихся к постижению ценностно-смыслового потенциала музыкальной культуры, оказывается человек как субъект диалога с окружающим миром, диалога, активность которого заставляет предметные реалии окружающего мира занимать позиции адресата или адресанта в зависимости от выбранного человеком типа диалога.*

**Ключевые слова:** поэтика, художественная форма, эстетика, семантика, композиторская индивидуальность.

*Today the focus of artists and scholars who wish to attain value-semantic potential musical culture, a man finds himself as the subject of dialogue with the world, the dialogue, which makes the subject activity realities surrounding the world occupy the position of the recipient or sender – depending on the selected person type of dialogue.*

**Key words:** poetry, art form, aesthetics, semantics, composer's personality.