

УДК 008 312.421

І. Ю. Легенький
аспірант

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

ФЕНОМЕН ПЛЮРАЛІЗАЦІЇ НОНКОНФОРМНОГО РУХУ В ПОЛІСТИЛІСТИЦІ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ

Формотворчі тенденції, що виявилися в першому і другому авангарді, у музичному нонконформізмі корелюють із традиціоналізмом, новою фольклорною хвилею. Час відкриття афроамериканського фольклору був і часом набуття національної самосвідомості українських нонконформістів. Наприкінці ХХ ст., з набуттям незалежності України, відбуваються складні процеси легітимації нонконформного руху та утворення нового мейнстріму, який формується у вимірах постмодерністської культури. Загальні тенденції культуротворення позначаються як виникнення пост-культури. Пост-культура, за В. Бичковим, виводить на арену мистецтва арт-практики, тобто новітні синтези візуальних мистецтв, мас-медіа, шоу-бізнесу тощо.

Виникає почуття трагічного, новий есхатологізм і постсучасна міфологема «втраченої людини», тотальне самознищення Духу. Уся продукція арт-практик різко ділиться на гламур-культуру і треш-культуру. Проте в пострадянському просторі відбувається інерційна фаза нонконформного руху, який уже можна означити як «постнонконформний» [7]. Тобто, настанови міфологізму, національного волевиявлення переходять у формат постмодерної плюральності, яку з часів А. Шнітке стали називати «полістилістика». Феномен «полі», однак, не охоплюється предикатами «пост». Якщо Великий Інший, за В. Бичковим, усувається з ацени культуротворення, то це не можна інтерпретувати як тотальну втрату духовності загалом.

Проблема музичного нонконформізму порушувалась у працях С. Гриці, О. Зінькевич, Л. Кияновської та ін. [2; 4; 5]. Але майже не визначена образна специфіка музичного пост-нонконформізму як постмодерного етапу мистецтва протестного типу.

Мега статті – визначити образні детермінанти постнонконформізму в музиці України кінця ХХ – початку ХХІ ст.

Нонконформізм як «постнонконформізм» існує в різних форматах: інерційної фази змагання за духовні пріоритети, як симулятивний протестний феномен (чорний реп, рок-сцена, панк-сцена тощо), арт-практики (енвайронмент, перформанс, хеппенінг, боді-арт, ленд-арт), як електронна музика, етноверсії музичної культури, політичний флешмоб із використанням відомих діячів мистецтв тощо. Звичайно, ми не можемо навіть побіжно коректно описати всі ці напрями. У наше завдання входить лише прослідкувати феномен плюралізації нонконформного руху 60–80-х рр. ХХ ст.

Усі країни пострадянського простору пережили й досі переживають дві ілюзії. Перша ілюзія 1980-х рр. полягає в тому, що країну можна дуже швидко «перебудувати». Перебудова М. Горбачова зараз виглядає трюїзмом. Ілюзія нульових – жити за західним зразком. Євроінтеграція стає новітньою релігією України.

Так, критичною симулятивною рисою постнонконформної музичної культури Заходу стає чорний реп. «Реп – один із найбільш специфічних і суперечливих жанрів, – пишуть С. Бест, Д. Келлнер, – що виявилися протягом минулого десятиріччя. Реп – значуща частина хіп-хопу, у ньому виражено досвід існування афроамериканців у різних межових ситуаціях, від життя в контексті расових стереотипів до боротьби за виживання в жорстких умовах гетто. У цих культурних умовах людей, позбавлених голосу, реп надає цей голос повічевенням, він дає форму протесту тим, хто виявився на узбіччі соціуму й культури. Він пропонує модель альтернативного стилю культури й модель ідентичності. Отже, реп – не лише музика для танців і вечірок, а й форма культурної ідентичності, що має величезний потенціал.

Він став надзвичайно ефективним засобом культурно-політичного вираження, своєрідним «CNNC для чорних» або їхньою «супутниковою системою зв'язку» в умовах, коли підвищуються ставки на новітні технології. З часом реп зробився культурним вірусом, його образ, звучання і світогляд знаходяться в усій культурній політичній сфері» [1, с. 224].

Реп презентує постмодерністські техніки цитації й колажу. Часто в реп-композиціях звучить не так багато реальної або оригінальної музики, просто на базу ударного ритму накладаються записані звуки. Із 1978–1980 рр. Public Enemy та інші реп-групи почали експериментувати з багатопаровими звуковими колажами, застосовуючи звучання із сучасної медіакультури.

У музиці пострадянських країн діапазон пошуків мімікрує між тоталізацією авангардних інтенцій і ретроархаїзуючими альянсами. Одним із співзвучних західній поезії постмодернізму напрямів українського музичного постнонконформізму можна вважати образний симбіоз електронної музики. Так, у Росії А. Шнітке, С. Губайдуліна свого часу активно експериментували в цьому напрямі. В Україні електронна музика вже в 1960-ті рр. у творах Л. Грабовського, В. Сильвестрова, В. Годзяцького, В. Загорцева стала інструментом опору ідеологічному тиску. Наприкінці ХХ ст. в українській музичній культурі виділяється доробок А. Загайкевич. А. Загайкевич зазначає: «Електронна музика від самого свого зародження оперує принципово інакшою акустичною матерією, пов'язаною з особливою художньою реальністю – світом «синтезованого» мистецтва з притаманним йому колом технологічних концепцій. Утворена “ad marginum” на перехресті тяжіння двох художніх систем сучасного академічного музичного мистецтва та синтетичного медійного мистецтва, електронна музика поступово утворила самодостатню галузь творчості, де постійний метаморфоз зазнають такі фундаментальні для музичної теорії поняття, як «музична творчість», «музичний твір», «музична форма», «музичний інструмент», «тембр», «фактура» [3, с. 39].

Важливим також стає стиль регро, історизм. Тобто, ситуація полістилістики – це розмаїття напрямів, засобів і розмаїття орієнтацій на близьке й далеке оточення музичного простору. Формується нова система художньої комунікації або своєрідної доповнюваності стильових, жанрових та інших артефактів. Можна зазначити, що полістилістика, еkleктика певною мірою є близькими реаліями, а бажана надсистема як своєрідна надеклектика – це вже новітній етап, який починає розшукувати свої архетипні, більше того маньєристичні конструкції.

Полістилізм є тотально-еклектичною реальністю або середовищем, у якому можна визначити більш-менш структурні або автентичні осі альязій і цитувань у комунікативному просторі алеаторики та експресивному багатоголосі сонорики. Утім ми бачимо потреби створення відкритого розчиненого простору, який орієнтований на музичну комунікацію.

Символічна метафорика відсувається, хоча вона є бажаною й потребує свого носія, протагоніста драматизованого середовища. Так, можливо стверджувати, що всі ефекти полістилістики поступово переходять у ту надпрограму динамічного, відкритого середовища, що в музиці характеризує добу «нового бароко» ХХ ст.

А. Шнітке надзвичайно гостро проводить демаркацію між постсучасною композиторською творчістю і класичною: «І тут нам стає зрозумілим увесь трагізм музики Стравінського, який випливає з принципової неможливості повторити сьогодні класичну форму, не впадаючи при цьому в абсурд.

Наївна глибокомисленість і риторична філософічність класичного музичного минулого не можуть відродитися сьогодні в минулих монументальних формах. Можливе лише пародування великих форм або пошуки нових» [10, с. 116].

Отже, у концентрованій формі викладено все проблемне поле полістилістики, але для нас важливо зазначити, що полістилістика є відлунням барочних інтенцій, фактично вона є необарочною реальністю ХХ ст., як це визначила М. Лобанова. Тому необароко як обрій стильових пошуків постнонконформістів у музичній культурі України є актуальною стильовою домінантою постмодерністського простору.

Почуття трагічного героя доби українського бароко й уже новітнього переходу з небуття тоталітаризму в небуття бездуховності новітньої «прагматики» автохтонного капіталізму гостро відчувається у творчості Є. Станковича кінця ХХ ст. Це вже постнонконформістська поетика, що так гостро відбиває історичне тло української історії з її голодомором, Бабиним Ярмом, Чорнобилем. Усі трагічні нотатції тоталітаризму ніби повернулися наприкінці століття. У 1993 р. Є. Станкович пише «Ектенію заупокійну», присвячену голодомору. «Ектенія», «Каддш-реквієм», «Чорна елегія», «Панахида заупокійна» – це величчя музичні форми, українські плачі, місцевий вибух, відповідь на «плюральність» інтерпретації та бачення української історії протягом століття. Відчувається внутрішнє заперечення постмодерної естетики й поетики, яке відбувалося в надрах українського музичного постнонконформізму.

Можна стверджувати, що необарочні алюзії у творчості Л. Дичко теж належать до новітньої течії постнонконформізму. Звернемось до твору, у якому барочні тенденції виявилися найяскравіше. Мова йде про твори «У Києві зорі» та «І нарекоша ім'я Київ». Ці роботи, як зазначають дослідники, найбільше асоціюються з добою бароко, особливо його кольоровістю, звучністю і мажорністю світосприйняття, що пов'язані з барочною асоціативністю й картинністю.

Н. Степаєнко зазначає характерні риси кольорової семантики, а разом барокової поетики творів у Л. Дичко, а саме:

«– твори, у яких головним є текст (кантати, ораторії, хорові опери, романси, де аналіз поетичних, фонетичних основ у зіставленні з музичними засобами дає один рівень вивчення колориту);

– твори, у яких поетичний текст відсутній (балети, твори для фортепіано, флейти), наявний лише побічний, непрямий асоціативний ряд;

– кольорова семантика прямого відношення (де згадується про живопис), де є жанрова зумовленість: «Писанки», «Портрет», «Фрески»;

– кольорова семантика тональностей, ладів, фактури на метафоричному рівні, де не здійснюється пряма аналогія із живописом» [9, с. 135].

Тобто, подається широкий контекст музичного матеріалу, де прямо або опосередковано презентується орнаментальність, колорит і водночас їхні аналоги в музиці як барочні реалії. Важливі барочні інтонації звучать у композиції «Фресок». Це французькі, іспанські, шотландські фрески як своєрідна жанрова алюзія барокової поетики. Як відомо, фреска – це жанр, вид або техніка монументально-декоративного живопису, настінного розпису, де техніками «альфреско» або у вигляді темпері й іншими матеріалами, зокрема енкаустикою, олійним живописом, відбувається розпис архітектурного середовища. Коли йдеться про «фрески» в музиці, то тут теж в імпліцитному вигляді подається простір музичного середовища, у якому на підставі аналогії з живописним простором конструюються музичні артефакти, що надають можливість побачити образ. Отже, не почути, а побачити як синестезійну реальність перекодування слухових модальностей у зорові, а зорових у слухові. Увесь цей контекст, звичайно, пов'язаний з історичними, історико-культурними ремінісценціями, входженням в архітектурне середовище інколи вже втрачених пам'яток, що є своєрідними алюзіями на тему архітектурно-просторових композицій.

Н. Костюк зазначає: «Напрочуд яскравою й мобільною є мовна система «Фресок». Жанровий рельєф п'єси достатньо чіткий, але його створено не стільки «прочитаністю» і «згадуваністю» ритмоформул як однієї з головних властивостей іспанської музики, скільки засобами сучасної стилістики – модальною технікою та санорними ефектами, використанням елементів алеаторики й пуантілізму. Найпростішим і очевидним засобом є зіставлення тембрів: імовірно, що саме в цьому виявилось динаміка фресок як жанру образотворчого мистецтва. Його дія – композиційний рельєф, посилення образних алюзій, зокрема, у найбільш загальному сенсі можна говорити про епізодичну персоніфікацію, що уособлює внутрішнє, особистісне звучання зовнішніх подій. Важливу роль відіграють засоби артикуляційно-штрихової техніки, що апелюють до жанрових чинників і значно полегшують пошук міжвидових аналогів» [6, с. 126–127].

Тобто, «Фрески» – це своєрідні легенди, своєрідні намірвання, міражі, міфологічно здійснені широкими мазками космологічні відтворення в сучасному концентрованому образі історії. Це розпис як широка декоративна брама барокового стилю, яка стає необароко. Брама стає тою величезною аркою між культурою ХХ ст. і культурою бароко, що спонукає до безкінечного варіювання небесного склепіння як міфологічної праатьківщини музики загалом, як космічного ладу, як міфогенної реальності, що спонукає до співтворчості й споглядання.

Прямі паралелі – зв'язок з іконописом, настінним розписом, орнаментом, книжковою графікою, що надає можливість виникнення музичних паралелей із живописними, інтерпретації музики як своєрідного виду образотворчого мистецтва в контексті архітектурного середовища. Це той складний перетин, який формується як міжжанрова, міжхудожня та міжкультурна реальність. Утворюється новітня синтагматика світоустрою, що свідчить про справжній міфологізований простір, у якому величезну роль відіграють синестезія й паралелізм. Синестезія – це перекодування модальностей твору: слухового в зоровий, зорового в тактильний, музичного в живописний тощо, а паралелізм – їх самодостатнє звучання й самодостатнє бачення образних реалій у різних контекстах – просторовому, часовому, живописному, музичному.

Отже, можна зазначити, що поетика необароко тяжіє до стилю модерн: віталізм, яскравий орнаменталізм, небесне склепіння та зелено-білий колір, що символізує небо й землю, – це ті реалії, які в бароко ХХ ст. стають актуальними. Вони визначаються як самодостатній простір землі й неба. Простір активного, візерункового, орнаментального варіювання динаміки гіпертрофованої декоративності, яка в стилі модерн набуває витонченої лінійності.

Важливою є ще одна риса, яка мало визначена, але гостро порушує проблему пекельної краси. Краса бароко вперше визначена в українському бароко як пекельність, нерукотворність глибинної хтонічної сили, що зазначає надмірність краси, яка вже із земної та небесної даності перетворюється на свій антипод – пекельну красу. Це добре зазначав М. Гоголь: «Панночка настільки красива, що не можна передати її красу, але ж є одна вада – вона є відьмою...». Присмак пекельності в бароко надзвичайно актуальний, він стає актуальним також у творчості ХХ–ХХІ ст. Так, О. Лосев прямо говорить, що християнину слухати музику О. Скрибіна не потрібно, бо вона є відвертим сатанізмом. Отже, з позиції ортодоксальної християнської естетики заперечується один із величезних пластів музичної культури. Проте скрибінський сатанізм – відвертий, жорсткий, де в кожному абзаці звучить: «Я – Бог, я – ніщо». О. Скрибін виголошує своє ставлення до світу в просторі можливих і неможливих музичних конструкцій, це призводить до надмірності й надлишковості музики, яка втрачає не лише координати традиції, а й координати самодостатньої естетичної міри та гармонії.

А. Макаров пише: «Наприкінці XVII століття нова людина ренесансного типу мала вже всі підстави святкувати перемогу над своїм ідейним опонентом, відданим

ідеалу старозаповітної душевності. Людина-лицар перемогла людину-ченця. Гордий титан розчавив духовного «хробака». Однак це була піррова перемога, що завершилась у цьому випадку перемогою надлюдини в людині» [7, с. 127].

Отже, новітнє українське бароко склалося й не склалося в 70–80-ті рр. ХХ ст. Воно склалося як типологічна алюзія, як конструктивно-метафоричний хід, як можливість широко протиставити образні інтенції культури, паралельно вистроїти ще один ряд музичних артефактів, а також в архітектурному середовищі розбудувати музичне середовище й, навпаки, у музичному середовищі надати можливість відкритися нескінченності архітектонічного ладу.

Проте ні яскравість, ні кольоровість, ні надмірність і надлишковість бароко ХХ ст. не є саме тією головною ознакою, яка дає йому префікс «нео». Нова барочна лінія полягає в новій пекельності, у новому візаві традицій нищення образу людини, знайденому під землею, відвертому сатанізмі, який зазначив О. Лосев в О. Скрябіна, у тому, що підземна лілея стилю модерн, просякнута вологою всіх туманних рос і далеких ранкових сповідань, дає змогу відчувати простоту і ясність того весвітнього ранку, який настає після метафізичної ночі століття.

Декор спадає, зникають усі непотрібні риси образних алюзій. Усі надбудови землі стають мариними. Земля проламує сама себе й, за М. Гайдегером, оточує, оновлює, висвітлює істину в самій собі. Пекельність або висвітленість чорним, далеким світом прадавньої інтуїції (старозаповітної, язичницької) викриває первинний міф тотальної тотожності людини й усього того, що дається людині у світі, – землі, неба, дерева, каменя, вогню. Усі ці барочно екзальтовані та водночас піднесено-драматичні реалії буття музичної культури ХХ ст. стають особисто визначеними в русі постнонконформізму. Тут є неособ'язковою показова метафорика, паралелі й натягування. Головним є розлад світів, їх роз'єднання, а також намагання їх визначити як надцінність буття людини. Отже, позбавлення цілісності людини в музиці зазначається по-різному: як еkleктика, полістилістика, багатовимірність можливого музичного ідеалу.

Адже за всім розмаїттям засобів проглядає те, що не змінюється й не трансформується, – це хтонізм, земна природна краса, яку частіше за все бачать у фольклоризмі, регіоналізмі. Утім це лише поверхове бачення, за фольклоризмом ховається образ світу, який визначається в урбанізованому середовищі архітектурного простору як «музичні фрески». Фрески ХХ ст. – це не розписи бароко, які писалися в затишному просторі собору. Фрески в музиці кінця ХХ – початку ХХІ ст. – це сучасні технології, позбавлені музичної матерії, фрескового матеріалу. Тут немає каменю, немає піску, є лише звук, що звучить і не звучить. Отже, звуку достатньо, щоб сталося диво необачного світу, якому віддали свою данину не лише Л. Дичко, а й більшість композиторів музичного Відродження України, що формувалося в 70–90-ті рр. ХХ ст.

Література

1. Бест С. Рэп, черный гнев и расовые разногласия / С. Бест, Д. Келлер; пер. англ. Т. Вартачан // Массовая культура : современные западные исследования / пер. с англ.; отв. ред. и послесловие В.В. Зверевой. – М. : Фонд научных исследований «Прагматика культуры», 2005. – С. 224–244.
2. Грица С.І. Леся Дичко в житті і творчості / С.І. Грица. – Дрогобич : Посвіт, 2012. – 272 с.
3. Загайкевич А. Українська електронна музика : практика дослідження / А. Загайкевич // Музика в інформаційному суспільстві : зб. наук. статей. – Вип. 76. – К. : Нац. муз. акад. ім. П.І. Чайковського, 2008. – С. 39–62.
4. Зинькевич Е.С. Mundus musicalae. Тексты и контексты / Е.С. Зинькевич. – К. : ТОВ «Задруга», 2007. – 616 с.
5. Кияновська Л. Галицька музична культура ХІХ–ХХ століття / Л. Кияновська. – Чернівці : Книги – ХХІ, 2007. – 424 с.
6. Костюк Н. «Фрески» за мотивами іспанського мистецтва: міжвидові паралелі та алюзії / Н. Костюк // Леся Дичко : грані творчості : збірка статей // Науковий вісник

Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського. – Вип. 19. – Кн. 3. – К. : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2002. – С. 121–128.

7. Легенький Ю.Г. Мир как культура. Культура как мир (очерки дифференциальной культурологии) / Ю.Г. Легенький. – К. : НПУ імени М.П. Драгоманова, 2012. – 488 с.

8. Макаров А. Світло українського бароко / А. Макаров. – К. : Мистецтво, 1994. – 288 с.

9. Степаненко Н. Кольорова семантика в хорових творах Л. Дичко (на прикладі творів «У Києві зорі» та «І нарекоша ім'я Київ») / Н. Степаненко // Леся Дичко : грані творчості : збірка статей // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського. – Вип. 19. – Кн. 3. – К. : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2002. – С. 128–136.

10. Шнитке А. Полистилистические тенденции в современной музыке / А. Шнитке // Соколов А.С. Введение в музыкальную композицию XX века : [учеб. пособ. для вузов] / А.С. Соколов. – М. : Владос, 2004. – С. 146–150.

Анотація

Легенький І. Ю. Феномен плуралізації нонконформного руху в полістилістичній музичній культурі України кінця ХХ – початку ХХІ століть. – Стаття.

У статті доводиться, що мистецький нонконформізм 60–70-х рр. ХХ ст. виник у СРСР як антитеза ідеологізованому міфу соцреалізму, що актуалізувало міфотворчість митців як своєрідну антитезу культу реальності, завданій згори. Міфопоетика музичного нонконформізму наслідую широкий спектр модерних, авангардних, постмодерністських інтенцій, що створює своєрідне еkleктичне (полістилістичне) ціле художніх інновацій. Нонконформізм сформувався в посттоталітарному просторі як певний протестний рух репресованої інтелігенції, митців, котрі не хотіли підкоритися вимогам соціалістичного реалізму. У контексті андеграунду, тобто підпільного мистецтва, виникає творча настанова перебудови суспільства засобами мистецтва.

Ключові слова: музичне мистецтво, нонконформізм, інновації, образ, полістилістика.

Аннотация

Легенький И. Ю. Феномен плурализации нонконформного движения в полистилистике музыкальной культуры Украины конца XX – начала XXI веков. – Статья.

В статье характеризуется, что художественный нонконформизм 60–70-х гг. XX в. возник в СССР как антитеза идеологизированного мифа соцреализма, что актуализировало мифотворчество художников как своеобразную антитезу культуры реальности, навязанной сверху. Мифопоэтика музыкального нонконформизма подражает широкому спектру современных, авангардных, постмодернистских интенций, что создает своеобразное еkleктическое (полистилистическое) целое художественных инноваций. Нонконформизм возник в посттоталитарном пространстве как определенное протестное движение репрессированной интеллигенции, художников, которые не хотели покориться требованиям социалистического реализма. В контексте андеграунда, то есть подпольного искусства, возникает творческая установка перестройки общества средствами искусства.

Ключевые слова: музыкальное искусство, нонконформизм, инновации, образ, полистилистика.

Summary

Legenkiy I. Yu. The phenomenon of pluralistic of the non-conformism movement in style of musical culture of Ukraine at the end of XX – XXI centuries. – Article.

The article proves that the artistic non-conformism of 60–70ies was appeared in the USSR as the antithesis of the idealized myth of socialist realism. Mythopoetics musical follows the nonconformity of wide range of modern, avant-garde, post-modern intentions, creating his native eclectic (poly stylistic) the whole of artistic innovation. Non-conformism formed in post-totalitarian space as a protest movement repressed intellectuals, artists that would not comply with the socialist realism. In the context of underground art, there is a creative attitude transformation of society through art.

Key words: musical art, non-conformism, innovation, image, polystyle.