

---

УДК 78.087.68"1970/1980"

**Н.М. Кречко**, заслужена артистка України, професор

### **ПОЛІСТИЛІЗМ У ХОРОВІЙ КУЛЬТУРІ 70 – 80-Х РР. ХХ СТ.**

**Анотація.** В статті йдеться про формування полістилізму в авангарді. Про період мрвчазни та бурхливого сплеску, про виключність у музично-філософській думці 70–80 рр. ХХ ст..

**Ключові слова:** полістилізм, авангардизм, музична філософія.

**Н.М. Кречко**, заслуженная артистка Украины, профессор

### **ПОЛИСТИЛИЗМ В ХОРОВОЙ КУЛЬТУРЕ 70-80-Х ГГ. ХХ В.**

**Аннотация.** В статье говорится о формировании полистилизму в авангарде. О периоде мрвчазны и бурного всплеска, об исключительности в музыкально-философской мысли 70-80 гг. ХХ в ..

**Ключевые слова:** полистилизм, авангардизм, музыкальная философия.

**N.M. Krechko**, чарук

### **POLYSTYLISM IN CHORAL CULTURE IN THE 70 - 80'S OF XX CENTURY**

**Abstract.** The article refers to the formation polistylizmu in the forefront. About mrvchazny period and the rapid surge of exclusivity in musical and philosophical thought 70-80 years. XX century.

**Keywords:** polystylism, avant-garde, musical philosophy.

**Постановка проблеми.** Звертаючись до питань творчості в цілому та музичної й окремо хорової, сьогодні торкаємось такого поняття як полістилізм. Це поняття набуло гучного розголосу у 70 – 80-х рр. ХХ ст. і потребує окремого дослідження з філософським відтінком розгляду.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** До питань, що пов'язані з полістилізмом звертались такі композитори, науковці, диригенти як А. Шнітке [4], П. Бульоз, К.-Х. Штокгаузен, Годзинський, Сильвесторов, Станкович.

Об'єкт роботи – українська хорова творчість 70 – 80-х рр.. ХХ ст.

**Виділення недосліджених раніше частин загальної проблеми.** Розглядається полістилізм в хоровій творчості 70 – 80-х рр.. ХХ ст. як яскрава категорія постмодерної культури.

**Постановка завдання.** Дослідження полістилізму як яскравого явища музичної філософії авангарду 60–70 рр. ХХ ст.

**Виклад основного матеріалу.** "Полістилізм" – це категорія постмодерної культури. Вперше про полістилізм у музиці почав говорити А. Шнітке – композитор, який тонко відчував усі складнощі доби змін, катастроф, трансформації музичного тексту, ідеологічного тексту тощо. Він 8 жовтня 1971 року у Спілці ком-

позиторів, виступив із доповіддю, яку 20 років не друкували. Це показовий факт: протягом 70–90-х років очікували музичну волю. Про що ж говорив А. Шнітке? Він говорив про полістилізм як настанову доби, як полімодальність, тобто множинну модальність музичного простору, в якому виникають феномени постмодерного зразка: “Останнє десятиліття відмічене широким розповсюдженням полістилістичних тенденцій у музиці. Колажна хвиля сучасної музичної моди є лише зовнішнім виявом нової плюралістичної музичної свідомості в своїй боротьбі з умовами консервативного і авангардного академізму, що переступає через найусталенішу умовність поняття стилю як стерильно чистого явища” [4, с. 146].

Відтак авангард став забобоном, зовнішнім регулятивом і догматом, який слід долати. Це насправді вже нове мислення. Принципи цитування і алюзій вважаються вісхідними принципами полістилістики. Якщо звернемося до постмодерної поетики, побачимо відображення саме її категорії. Алюзії, цитування, пряме або непряме – опосередковане, палімпсест – просвічування шарів, цитат і всіх інших контекстів і разом відхід від них, адхок – орієнтація на споживача, а також колаж, тобто бруталне поєднання, бриколаж, – іронічне знушення над тим, що поєднується, – це фактично весь інструментарій постмодерної поетики, який вже набрид, набрид як принцип іронічного самознищення, самознушення над музичним твором. Але у ті часи це виглядало новітнім і, будемо казати, достатньо оригінальним.

Що для нас є важливим? Те, що від соціологічно-ідеологічної проблематики опору, від протестних напрямів культур, які ми визначили як субкультури нон-конформізму – це бітництво, панк, хіпі, інтелектуалізований загін репресованої філософсько-музичної молоді, яка виборювала своє “Я” в контексті неможливих обставин до креативного нігілізму, який вже визначається хвилею “другого” авангарду, – починається мімікрія музичної свідомості. Віденська школа дуже швидко стала популярною. П. Бульоз, К.-Х. Штокгаузен та інші – представники другої хвилі авангарду, яка здійснюється на терені музичних студій, студентських, університетських лав і у творчості композиторів Годзинського, В. Сильвесторова, Є. Станковича.

Отже, відбувається тектонічне зрушення на осі часу: від скажених паплюжень будь-якого творчого задуму у 50–60-х роках до “відлиги”, коли настає час X – 60–70-ті роки, до виявлення максимального злету творчості, у 70–80-ті роки. За цей час написано більше 200 симфоній (нині вони майже не пишуться), відбулося багато музичних провокацій, які зворушили світ, увійшли в європейський контекст, які повернули світ Європи до України. яка стала не лише відлунням європейських, віденських констеляцій авангардного типу, а і віднайшла власне обличчя. Підтвердженням цього є творчість Л. Дичко, Є. Станковича, В. Сильвесторова та інших. Тобто реальність 50–60-х років – час покарання, переслідування і всілякого догматичного винищування всього живого, 60–70-ті роки – “відлига”, а 70–80-ті – злет. Як би схематично це не виглядало, але хорова культура теж вписується у цей трифазний складний період. Вона мала піднесення, гімнічний жанр ораторій, кантат, хваління, восхваління уявного світу теперішнього і комуністичного майбутнього. У 60–70-ті роки відбувається тихе “вмирання” Слова. Хорові ораторії і симфонічно-вербальні, або вокальні екзерсиси тихо зникають,

на їх місце приходять інструментальна музика. 70–80-і роки – це знуцання, певна іронія над симфонізмом як таким, слово взагалі зникає з підмостків культури ХХ ст.

Хорове мистецтво стає негативним простором. Виникає дискурс, який можна назвати ісихастським, – розумове мовчання. Відбувається напружений обмін енергій: енергії людської з енергією Божественною, але слово мовчить. Слово, яке так гучно звучало із усіх гучномовців, раптом затихає. Немає ораторії, словослав'я, залишаються елегії, постсимфонічні алюзії, та іронія над померлою симфонічною одою слів. Цей період не варто забувати. Тай нині симфонії фактично ніхто не пише. Не тому, що їх не виконують, не тому що немає грошей, а тому, що змінився тип бачення світу. Симфонії, випускників консерваторій, не завжди мають рівень, визначений у просторі 70–80-х років.

Полістилізм, за А. Шнітке, має два виміри: звичайний цитатник із поетичного набору постмодерних констеляцій, і доля людини, яка мусить виправдати власним життям, буттям, творчістю потребу в цих цитатах, необхідність їх використання. І взагалі: чи варто до них звертатись? Модуси екзистенційний і поетичний не зникають з підмостків ХХ і ХХІ ст., але вони не є музичними реаліями. Проте ми їх намагаємося визначити саме в рамках хорового мистецтва, в рамках синтетичної дисципліни, яка поєднує у собі культурологічні та мистецтвознавчі обрії бачення світу. Саме слово, яке вмирає, зникає, тихо уходить з підмостків “симфонічної особистості”, за Л. Карсавіним, у просторі образу тієї людини, яку оспівував П. Тичина, оживає. Ми бачимо, що це слово дуже нагадує ту тишу про яку говорив Г. Палама, – це духовне мовчання, обмін натурами, синергія, спокій.

У останніх роботах В. Сильвестрова, за півтори години симфонізму, тихо, мирно, майже не розгортається тематизм, який раніше легко набував форм типового зразка сонатного алегро, варіації тощо. А нині – тиша, тиша і тиша. Що це? І коли вона почалася в українській культурі, ця тиша? Якщо не лукавити, – то почалася вона у 60-ті роки. Ті, хто здійснював вибух, перегоріли із самого початку. Вони тремтять, як свічки, що несе Меланка у “Свіччиному весіллі” І. Кочерги, – вони одночасно мають надію і не мають її. Вони вже заздалегідь перегоріли, але тихо і впевнено продовжують створювати опір, і на якомусь етапі цей опір закінчується, починається інша містерія – полістилізм.

А. Шнітке підтверджує існування принципів цитування та алюзії прикладами: «Я посилаюсь на авторів деметрально протилежних естети:

Д. Шостакович. “Тріо” – тема неокласицистської пассакалії з цитуючими стиль музики ХVІІІ століття тоніко доміантними послідовностями і зменшення септакордів. 2. А. Берг. “Скрипковий концерт” – цитування бахівського хорала (інтонаційно пов'язаного з музичним матеріалом твору). 3. Б. Чайковський. “Друга симфонія” – цитата із “Пристрастей за Матвієм”. І. С. Баха. 4. К. Пендерецький. “Stabat mater” з “Пристрастей за Лукою” – секундовий мотив-псевдоцитата із григоріанського хорала як інтонаційна засада будь-якого твору. 5. К. Штокгаузен. “Гімни” – суперколажна мозаїка сучасного світу. 6. А. Пярт “Pro et contra” – парадійна опора на кадансні формули бароко, що регулюють форму твору» [4. с.146].

Ця, будемо казати, герметична риторика свідчить про широкі запозичення, алюзії, які швидко стають формульними у просторі 70–80-х років. Але головне

те, що полістилістика певною мірою потребує розуміння, чому ж виникає розмаїття стилів. Шнітке зазначає: “Елементи полістилістики існували в європейській музиці здавна – не лише відверто в пародіях і пастиччо, фантазіях і варіаціях, але і в надрах моностилістичних жанрів (наприклад, образні контрасти музичного театру або концептуально-драматичного симфонізму). Але ступінь свідомості використання полістилістики не виходила за рамки варіацій” [4. с.148].

Відбувається досить презентативний ряд змін, який свідчить про еволюцію та інволюцію, тобто про злет і занепад тієї музичної форми, яка так чи інакше зветься класичною. Відбувається той достатньо структурний процес, який апелює до сегментизації, деструктуризації і разом до множинності бачення світу.

Тобто ми потрапляємо у ту технологію, яка вже належить постмодерній естетиці. Для нас важливим є розгляд полістилістики як одного із мегаконцептів, який дає можливість концептуалізувати соціологічний концепт нонконформізму та моностилістичний концепт “другого” авангарду, його розвиток у постмодерний концепт, котрий вже свідчить про екстенсивний розвиток музичного простору, про намагання здійснитися у всіх можливих і неможливих реаліях музикування, про той надзвичайно складний і піднесений світ, який виник на підставі опору і одночасно формувався як варіативне розмаїття можливого буття в музичному просторі культури.

Так, О. Соколов розбудовує власну модель полістилізму як принципу стильових відмінностей. Він достатньо переконливо доводить, що жоден із стилів ХХ ст. не був завершеним, його перервали або політичними, або ідеологічними, або подальшими формотворчими тенденціями стильових перетворень. Згодом відбувається повернення до полістилізму, що створює ефект оновлення стилю. Стиль у своїй моністичній завданій нормі проходить дві – три стадії розвитку: модерн, постмодерн, постпостмодерн і так далі. Така розгорнута стилістична трансформація, звичайно, корелює з розмаїттям стильових вимірів у просторі.

Якщо ХІХ ст. давало розмаїття моностилів у вигляді еклектики, то ХХ ст., вже після генерації модерну, в одному завданому колі теургізму, орнаменталізму й віталізму, не могло повернутися до такого еклектичного розмаїття. Еклектика виникає не як просторово рознесені топоси різних світів, а як часова структурність єднання різних інтенцій, інтуїцій, спонук і голосів загального діалогу культур міжмистецьких взаємодій, які вже стали реальністю доби. Тобто перед нами – цікава трансформація: моностиль, наприклад неоруський, неовізантійський або неоренесанс, перетворюється на стиль вже іншого типу на підставі постмодерної поетики.

Деконструкція в архітектурі, приміром, розуміється як трансформація авангардних проєктів. У музиці немає такого жорсткого стилістично означеного монізму, але феномен полістилістики, зазначений А. Шнітке, набуває все більше і більше пріоритетних ознак. Він тяжіє до виникнення розмаїття стилів як манер, стилів, як власних можливостей буття, самоствердження, більше того, стилів як певних інтроверсій, тобто заперечень. Відтак креація “другого” авангарду як абсолютній імператив стає маргінальним фактом.

Отже визначаються три аспекти полістилізму: еклектичний, постмодерний і процесуальнодієвий, за О. Соколовим [3]. Слід зауважити полістилізм як креа-

тивний вимір постмодерної культури, або культури посттоталітарного суспільства. Креативізм “другого” авангарду не зник, він лише трансформувався у той проектний пафос, який починає мімікрувати і без кінця ставити під сумнів свою проектну діяльність.

Йдеться про шляхи інверсій, трансверсій, повернення назад, ретро-азуючі шляхи, які ми бачимо у Л. Дичко, і, навпаки, злету кубізму у Годзянського, Сильвестрова, які пророкують майбутні трансформації і катастрофи музичного світу. Тобто нігілізм як фактор заперечення попередньої культури нікуди не зникає. Більше того, він трансформується. “Перший” нігілізм як заперечення відвертого ідеологічного тиску перетворюється на “другий” естетичний нігілізм як заперечення вже пом’якшених ідеологічних форм та естетичних настанов творчих спілок.

Наступний крок, коли вже всі бар’єри знято, коли вже все дозволено, – нова нігілістична фаза розчарування в авангардних креативних тенденціях. Настає той синдром пост симфонізму, або постхорального бачення світу, коли хор вже не потрібен, коли слово не потрібно, коли вже нічого не потрібно, лише, як у Кейджа, сісти за фортепіано... Отже, така тиша є передумовою наступного вибуху, або створення нового темперованого клавіру, за Бахом, створення нової метрики, ритміки, яка, стаючи автентичнішою і знову апелює до класики.

Відтак полістилізм – ще один вимір складної і неоднозначної ситуації протестної культури музичного простору, яка виникла у 70–80-ті роки ХХ ст. Ми свідомо не наголошуємо на 60-х роках, оскільки це була “ембріональна” фаза, що більшою мірою визначається як суто політизований феномен. Але у 70–80-ті вже було відкрито шлюзи – з’явилася можливість художнього самоствердження.

Одностайність і разом клішована формульна завданість, тематика жанрового простору свідчать про, формування досить непохитного, досить стандартного і разом класицистського типу визначеного простору. Тобто тоталітаризм і вся сфера тоталітарної музики – класицизм, але класицизм, який іменувався “сталінське бароко”, соцреалізм, або якимось інакше, але код класицизму, тобто варіювання двох – чотирьох правил визначених у рамках канонів, що надавали архітектурі та мистецтву в цілому величезного масштабу мегаломанів, залишався тією константою, яка свідчила про монументалізм і репрезентативізм.

О. Зінькевич зауважує, що саме з класицизмом порівнюють такі константи, як строга тематична ієрархія, де знаковою є ленінська революційна тематика, жанрова ієрархія, де головними є видовищно-церемоніальні жанри, продиктовані державним церемоніальним етикетом: демонстрації, здоровіці вождям, святкові засідання, урочисті концерти [1, с. 23].

Така морфологічна розгортка дуже багато говорить про легітимний простір літургії музичного зразка, який здійснювався як ритуал, у якому було визначено ролі, прописано ознаки і відкадровано можливість здійснення своїх ролей кожним із персонажів. Отже, слід зазначити, що в українській культурі виник своєрідний внутрішній тектонічний зсув жанрових реалій, який відбувся як протест проти славослів’я вокально-симфонічних гімнових уквітчень влади. Це складна метаморфоза. Утворюється гостра диспозиція: з одного боку, існував загін композиторів і хормейстерів соцреалізму, а з іншого – дифузна суміш контрпозиції,

яка інколи зводилася до одного – двох імен. Хормейстери не могли брати у цьому ніякої участі.

“Другий” авангард формувався в Україні не як запозичення, не як адаптація, а як своєрідна контрпозиція завданому, офіційному музичному простору і західним модним інноваціям, які презентували засоби, прийоми, композиторську техніку, але не могли подати образ. Це цілком зрозуміло: образи, душевність, настанови, про що так багато пише М. Кречко [2], не могли бути запозиченими, вони виникали, утворювалися, здійснювалися шляхом вчинку, шляхом і протистояння.

Так, “Кадиш – реквієм” Є. Станковича і його “Я стверджуюсь” – роботи, які певною мірою є проєкціями саме 70–80-х років бо ті часи є епіцентром кульмінацією формотворення. Хор залишався у рамках завданої системи, але завдяки подвижникам, таким як М. Кречко, він розхитував світоустрій славослів’я і набував полярностей, складних імпровізацій тієї інтерпретативної техніки, про яку пише М. Кречко.

Симфонізм як символічний образ музикування стає настановою музичного мислення 70–80-х років. Отже, як зауважує О. Зінкевич симфонічний вік – золотий вік симфонії був зовсім не тривким. Вже наприкінці 80-х симфонічний потік починає спадати, а наприкінці 90-х українська симфонія знову відходить у тінь. Тому ми намагаємося розгорнути панораму соціологічного нонконформного протистояння: авангардного, креативного, а фактично мистецького і вже постмодерного, або полістилістичного. Ця спонка до інтеграції внутрішнього потенціалу, музичного потенціалу, культурного, сакрального і, зрештою, національного свідчить про те, що 70–80-ті роки справді показали світові, що вони – епіцентр, вибух, вершина піднесення художнього музичного мислення.

Те, що спадає симфонічна творчість, що йдуть на спад великі форми – це не лише симптом посттоталітарної, або посткомуністичної реальності. Те ж саме відбувалося на Заході. Такі діячі, як К.-Х. Штокгаузен, можна порахувати по пальцях. Але перед нами й інша ситуація: звернення до потенціалу і креативних витоків самоздійснення української національної культури 70–80-х років стає тою підживлюючою, більше того, життєподібною і потрібною інтенцією, яка спонукає до творчості.

І в цих обставинах найскладніше говорити про хорову культуру, симфонія – простіша, імена – визначені, назви симфоній – означені, їх виконання, існування – визначене у часі й просторі, а хоровий репертуар не такий монументальний, не такий стабільний і сталий, як симфонічна діяльність. Але між симфонією і хором є багато спільного, спільного саме в контексті розуміння культури, хорової, або симфонічної, музичної культури в цілому. Суб’єкт музичної культури має бути “симфонічною особистістю”, за Л. Карсавіним, має бути носієм, багатоголоссям, багатовимірністю полістилізму як принципу сьогодення, як принципу творчості.

**Висновки.** Це творчість – відкритий діалогізуючий простір, протест, креація і можливість бути в різних світах, бути різним, можливість вступати в діалог кожною часткою свого “Я”, кожною одиницею своїх творів, кожною можливістю бути художником, музикантом, хореографом, композитором. Симфонія вмирає, але

симфонія продовжує існувати, О. Зінкевич зазначає, що на першому фестивалі Music Fest, у 1999-му році було представлено 11 українських симфоній, на другому – 6, на третьому – 2 і так далі. Чому ж вмирає симфонія? Чому її створюють лише ті, хто пережив усі ці народження і вмирання, весну і осінь українського ренесансу після “розстріляного” відродження?

Лише симфонічні медитації В. Сильвестрова, інструментальні концерти Є. Станковича стають тим ланцюгом, який з’єднує 70 і 80-ті роки. Відтак можна стверджувати, що проблема полістилізму показує нам ще один вимір, який характеризує образні, стильові, симфонічні, хорологічні і, найголовніше, етичні виміри 70–80-х років як доленосні виміри буття, що дали можливість зрушити, відкрити простір українського музикування.

#### Література

1. Зінкевич О.С. Дискусійні питання мультикультурних процесів / О.С. Зінкевич // Часопис національної музичної академії імені П.І.Чайковського. – №1. – 2008. – С.82 – 89.
2. Кречко М.М. Думкою окрилені літа. / М.М. Кречко. – 16 с. – Архів автора.
3. Соколов А.С. Введение в музыкальную композицию XX века / А.С. Соколов. – М.: Гуманитар. Изд. Центр ВЛАДОС, 2004. – с. 231 с.
4. Шнитке А. Полистилистические тенденции в современной музыке / Альфред Шнитке // Соколов. А.С. Введение в музыкальную композицию XX века. – М. : Гуманитар. Изд. Центр ВЛАДОС, 2004. – С. 146 – 150.