

Богдан СЮТА

КОНЦЕНЦІЯ ХУДОЖНЬОЇ ЦІЛІСНОСТІ В ПОЛЬСЬКОМУ МУЗИЧНОМУ ПОСТМОДЕРНІЗМІ ТА ЇЇ РЕЦЕНЦІЯ В УКРАЇНІ

Анотація. У статті досліджуються особливості організації художньої цілісності у польській музиці періоду постмодернізму та їх реценція в Україні. Розглядаються також особливості постмодерністичної музичної творчості на прикладі музики польських та українських авторів.

Десь із середини 1950-х рр. музичне життя та культура Польщі почали на решті поступово позбуватися стійких рис провінційності. Про це в Україні протягом певного часу не було прийнято говорити: за мовчазним консенсусом, що склався за останні чверть століття, музична культура Польщі повинна була вважатися чи не еталоном вільного розвитку культури серед країн-сателітів колишнього СРСР. Насправді це було далеко не так. Прочитаймо хоча б відверті свідчення корифея польської музики Вітольда Лютославського про стан музичної культури (та творчості зокрема) у Польщі міжвоєнного десятиліття та перших повоєнних років [1]. Мабуть польський класик світового музичного мистецтва не мав жодних причин, щоб лукавити. Та й сказані були ці слова майстром у 1970-ті рр. із майже піввікової дистанції від характеризуваного часу.

Після закінчення Другої світової війни ситуація в Польщі також змінилася не в кращу сторону. Аби уникнути звинувачень в упередженості та «чорнобілому» баченні недавнього минулого, я просто відішлю прискіпливого читача до праць авторитетних польських музикологів європейського масштабу (хоч схожих свідчень за потреби знайдемо чимало) — Вітольда Рудзінського [2] та Кшиштофа Бацулевського [3]. З цих праць довідаємося з перших рук і про методи насаджування «соціалістичного реалізму», і про роль московських ідеологів-наставників, і про «лекції» 1948 р. спеціально присланого для цього до Варшави Тихона Хреннікова, і про подальше «закручування гайок» в галузі культури (вислів Т. Рудзінського, використаний у згаданій статті).

Певні зміни на краще почали проглядатися щойно після вікопомного 1956 р. (як не порівняти цей стан справ із динамікою змін в культурному житті тогочасної України!). Завдяки успішному «вступові в життя» саме цього року міжнародного фестивалю сучасної музики «Варшавська осінь» композиторська творчість країни почала успішно виборсуватися з-під потужного ідеологічного пресу по прорадянському налаштованих чиновників. І хоч репресивна культурна політика 1944–1956 рр. певною мірою zdeформувала загальну картину музичного життя і навіть змусила багатьох знаних музикантів емігрувати (серед них такі непересічні композитори як Р. Палестер та А. Пануфнік), усе ж наприкінці 1950-х рр. Польща вже могла представити світові показові твори таких видатних представників старшого покоління композиторів як В. Лютославський, К. Сєроцький, Т. Берд, В. Шальонек, В. Котонський, Б. Шеффер, К. Мошуманська-Назар та ін. Якраз тоді розпочинали свій творчий шлях К. Пендерецький, К. Мейер, З. Буйський, З. Пенгерський, Т. Сікорський, Г. М. Турецький, М. Стаховський, З. Краузе. Друга половина 1950-х стала для Польщі тим періодом, умови музичного життя та творчий потенціал якого сприяли поверненню країни до клубу провідних музичних держав світу. Це повернення, що не забарилося, збіглося у часі з початком періоду становлення постмодерністських реалій (1960-ті) та ситуації постмодернізму в цілому (кінець 1960-х — 1970-ті рр.).

Новий період культурно-мистецького розвитку визначався зміною світоглядних та естетичних наставлень. Новим баченням музичних реалій, їх ролі і місця у житті людини й суспільства. Ситуація постмодернізму (саме ситуація як явище, що не має своєї єдиної і цільної філософії, виробленої естетичної теорії, які характеризувалися б світоглядною, теоретичною та жанровою єдністю, хоча виділяється виразними онтологічними, гносеологічними, історико-культурними та естетичними параметрами) почала складатися у 1960-ті й існує *de facto* у художній культурі практично всіх країн Європи приблизно з останньої третини ХХ ст. Вона породила цілий ряд надзвичайно цікавих феноменів та творів мистецтва, а також творчих прийомів та методів роботи з матеріалом у цих творах.

Передусім з'ясуємо, що мається на увазі під терміном постмодернізм. Саме слово постмодернізм (англ. *postmodernism*, франц. *postmodernisme*, нім. *Postmodernismus*) походить від латинського *post* — за, після, далі й французького *moderne* — новітній, сучасний. Це багатозначний і мобільний комплекс філософських, гносеологічних, науково-теоретичних та емоційно-естетичних уявлень. Термін «постмодернізм» з'явився спонтанно в період першої світової війни у роботі Р. Паннвіца «Криза європейської культури» (1917). Від 1939 до 1947 рр. А. Тойнбі («Дослідження історії») починає використовувати цей термін в культурологічному сенсі. Після оприлюднення роботи Ж.-Ф. Ліотара «Стан постмодерну: доповідь про знання» (1979) постмодернізм утвердився у

статусі філософської категорії, що фіксує специфіку ментальності сучасної епохи. Повсюдно вживатися цей термін почав із початку 1960-х. Нині постмодернізм окреслюють як *характеристику певного способу світосприйняття (а не світоглядне наставлення) та оцінки місця і ролі людини у довокошиньому світі*. Також як епоху у *розвитку свідомості (а не соціальної реальності)*. Осмислення постмодернізму почало поступово формуватися повсюдно в різних сферах мистецтва (літературі, музиці, живописі, театрі, архітектурі тощо) та гуманітарних наук після закінчення Другої світової війни. До цього у музичній культурі існувало стрижневе поняття «нової музики», яке, пройшовши складний шлях еволюції у ХХ ст., в останній його третині практично розчинилося в естетично-культурних дефініціях постмодернізму. Наприкінці 1960-х рр. у літературі, мистецтві та філософії остаточно склалася згадана вище, так звана ситуація постмодернізму, яка до початку 1980-х рр. була усвідомлена як загальноестетичний феномен культури й отримала належне відображення у філософії, естетиці, літературній та мистецькій критиці.

Цікавою особливістю постмодернізму є той факт, що він не опирається на конкретні філософські положення однієї школи чи напряму. Основними філософськими складниками постмодернізму в сучасному літературознавстві та мистецтвознавстві стали теорія та практика постструктуралізму і деконструктивізму. А плюралізм світоглядних засад та художніх практик узагалі став визначальною рисою постмодернізму [4]. Спільним для різних його напрямів у культурі є сумнів у безмежності людських можливостей та позитивних результатах прогресу, культурної традиції, переконання у неможливості не лише переробити світ, але й укласти його у певні теоретичні схеми та систематизувати, положення про «втомленість» сучасної культури, есхатологічні настрої та епістеміологічна невпевненість. Також трактування світу і свідомості як різновидів тексту, інтертекстуальність, дифузія великих стилів та змішування художніх мов, практикування метарозповіді та творення метамов, фрагментаризм та труднощі комунікації. Характерною рисою постмодернізму є вже згадуваний принциповий і загальний плюралізм. У музиці та музикознавстві постмодернізм почав виявлятися перш за все як спроба змоделювати на рівні організації музичного тексту певний світоглядний комплекс специфічно оформлених та емоційно забарвлених уявлень.

Впродовж 1960-х поступово втрачає значення односпрямована засада прагнення до «нового». Вона поступається місцем багатополюсним тенденціям, що спрямовуються скоріше до синтезу, аніж до безкомпромісних пошуків, як це було із середини 1950-х до початку 1960-х. Нові ознаки творчих шукань уже не виводилися виключно із духа «авангарду»; вони не вказували на щось, що могло б становити чергове, нове джерело у ряді трансформацій, що їм

підпорядковувалася мова звуків із її трьома складниками естетичної ситуації: твору, творчості і сприймання. Сутність нового напрямку становило передусім прагнення осмислити досягнутий доробок, а також співвіднести його засобом своєрідного діалогу — зі спадщиною минулого у щонайширшому перерізі: матерії, структури та естетичного вираження.

Музичний постмодернізм скоро прибрав вигляду універсальності й поширився поза межі локальних культур. Головною засадою музичного постмодернізму стало співіснування усіх можливих музично-естетичних якостей. До його вихідних положень залучається окрім «нового» ще й «давнє», але вже не на ґрунті споляризованих екстремів, але як естетично рівноправних полів. Слід зауважити також, що постмодернізм є поняттям, пов'язаним із тим, що ми розуміємо під означенням модернізму, але завдяки своїй багатозначності не обов'язково локалізується у гострій опозиції до модернізму, швидше, навпаки, може бути його специфічним продовженням. Саме такі риси характеризують польський музичний постмодернізм, що почав складатися в середині 1960-х років. Схожим шляхом, хіба що з суттєвішими перепонами в царині суспільної рецепції нових засад, прямували й композитори українські.

Зміна статусу культури в постмодернізмі постулює, що митець ніколи не має справи з «чистим» матеріалом: він виявляється завжди так чи інакше культурно освоєним. Конкретним виявом цього положення є широке використання композиторами інтертекстуальних відношень та полістилістики. Загальна «туга за історією» спричиняє все ширше використання як основи мислення змішаного стилю та стильової гри одного чи кількох з історичних стилів. Часто постмодерністи свідомо переорієнтують свою культурну активність із творчості на компіляцію, цитування, колаж, із створення «оригінальних композицій» на полістилістику і пастиш. Помітне місце в музично-творчій практиці займають також концепції фрагментаризму та іронізму. Однією з поширених рис постмодернізму (особливо в музиці з кінця 1970-х) стає повернення до краси як реальності, виразної мелодії та тональної гармонії. Також — поява творів, що ілюструють стирання граней між традиційними видами та жанрами мистецтва (гепенінги, інсталяції та ін.), що власне є окремим виявом притаманного культурі постмодернізму стирання меж між раніше самостійними сферами духовної культури та рівнями свідомості між «науковою» та «звичайною» свідомістю, «високим мистецтвом» та «кічем». Саме постмодернізм остаточно усталює перехід від «твору» до «композиції» чи «тексту», від мистецтва як діяльності для креації творів до діяльності з приводу цієї діяльності.

Композиторами постулюється атрибутивна хаотичність реальності, доконачна потреба перегляду основних положень музичних практик попередніх періодів. Відкриваються нові аспекти осмислення ідей і текстів класичної (аж

до класики ХХ ст.) традиції. Характерними рисами більшості нових композицій починають ставати недовіра до метарозповідності, орієнтація на специфічну пародійність, стилістичну та світоглядну «всеїдність» і плюральність та ін. Виникають нові способи організації художньої цілісності твору, його конкретно-звуково-просторового втілення, формо- та жанротворення.

Формується новий погляд на, здавалося б, очевидні речі чи закономірності, тому що текст, фіксований постмодерністським композитором, в принципі не підпорядковується наперед встановленим правилам, йому не можна винести кінцевого вироку, відповідно до загальновідомих критеріїв оцінювання. Іншими словами, композитор працює без правил, його мета якраз полягає в тому, щоб сформулювати правила того, що тільки-но повинно бути зроблене. Й на рівні організації цілого або ж конкретно форми постмодернізм замість одноступінного функціоналізму, притаманного модернізмові, покладається на дискретність та еkleктичність. Це зумовлено своєрідною сьогоднішньою «фрагментарністю досвіду», для якого реальними є лише переривність та еkleктизм, а будь-яке інше розумне обґрунтування вважається наперед хибним, штучним, довільним. Саме тому з'являється загальна тенденція організації цілого у вигляді фрагментів. Про це неодноразово зазначали ще В. Беньямін [5] та Т. В. Адорно [6], а Д. Бартелм навіть стверджував: «...фрагменти — це єдина форма, якій я довіряю» [7].

Поступово основними тенденціями в процесі роботи над організацією художнього цілого в польській музиці кінця 1970-х стає функціонування таких його складників, як дискретність (або переривність) та еkleктизм. Обидва вони спричинюють звернення до фрагментаризму як одного з найважливіших засобів організації цілого, а також передбачають щонайширше використання інтертекстуальних відношень. Характерними ознаками постмодерністських композицій стали й нові підходи до формування звукового матеріалу та роботи із ним, пошуки нових принципів організації мистецького часу та простору, періодичне послуговування ресурсами так званої експериментальної музики. Вільно дібрані техніки композиції серіалізм чи сонорика, алеаторика чи електронна музика — також викликали до життя нове бачення художньої цілісності, способів її організації (відкриті твори, вільні форми тощо). Тому й не дивно, що ряд творів, які почали з'являтися на переломі 1980-х і були виконані у руслі постмодерністських традицій на надзвичайно високому технічному рівні, як-от «Pianofonia» К. Сероцького чи «Magnificat» К. Пендерецького, три композиції «Chain» В. Лютославського, «Good night» Г. М. Гурецького та ін., відразу по написанні визнавалися класикою сучасної музики.

Власне польська музика, цілком і повністю використовуючи весь арсенал технічних прийомів та технологій постмодерністичної композиції, запропону-

вала свої варіанти бачення актуальних шляхів розвитку сучасної музики. І стосуються вони більшою мірою способів організації художнього цілого. Вже нині можемо говорити про загальну тенденцію парадоксального поєднання стильової та жанрової *плюральності* й трактування музичного твору як *конструкції* (як засадничих принципів організації форми) із збереженням для композитора ролі творця-деміурга конкретної звукової реальності, який здійснює Генеральну режисуру її звученнєво-подієвого поля. Мабуть, найліпше виразив цю парадоксальність один із найбільших авторів «нової музики», писаної в постмодерністичному ключі К. Пендерецький: «Отож не вірю ні в «постмодерністичну “смерть автора”, ані в “присмерк великої форми”. Відкидаю модну зараз розмитість, роздробленість структури твору. Не погоджуюся також на перепого софістики над уявою» [8].

Це позиція, що характеризує (словами К. Пендерецького) загальне наставлення польських композиторів щодо організації музичного цілого. Власне сам ця проблема у музиці постмодернізму удвічі складніша. Вона проектується як на самі твори, так і на їх рецепцію. Якщо способи організації звукового матеріалу, що хоч і піддавалися часом надзвичайно жорстким трансформаціям — аж до полярно протилежних відправних точок (серіалізм алеаторика), від часів утвердження дванадцятитоновості заперечень практично не викликали, то до оновлення формотворення ставлення виявилось далеко не таким толерантним. Щойно із початком 1970-х почало виразно окреслюватись нове розуміння проблем форми з точки зору нових світоглядних позицій з урахуванням фактора впливу мистецьких концепцій постмодернізму.

Головніші принципи організації музичної форми, що усталились як провідні у 1980–1990-ті, можна згрупувати у три великі блоки: 1. Традиційні типи композиції європейської музики до початку ХХ ст.; 2. Нові принципи організації форми (часто — з опорою на традиційні); 3. Новостворені композиторами (сингулярні) форми (часто у вигляді індивідуально-авторських новотворів) [9]. У творах першого з них автори опираються на традиційні принципи та схеми організації форми. Це найчисленніша група творів, до якої окрім відверто епігонської зараховуємо також значний відсоток вартісної в мистецькому плані музики, а також переважну частину творів прикладного характеру (музика для театру, кіно, масових видовищ, розважальна, поп-, рок-, кантрі-, техно- та ін. музика). Друга група є менш чисельною і значно мобільнішою у плані наявності різновидів та їх еволюціонування. Твори саме цієї групи є найчастіше результатом творчих шукань, плідного експериментування. Доречно згадати тут як приклад чудовою сюїту Войцеха Кіляра із музики до фільму Романа Полянського «Сьома брама» (1997), частини якої (твір може сприйматися абсолютно неспіввідносно із фільмом!) завдяки передбаченому слухацькому залученню різнорівневих шарів

інформації із відеоряду трансформуються у багатозначні п'єси, виконані у відкритих формах. До новостворюваних (сингулярних) форм вдаються здебільшого досвідчені композитори, для яких у певний момент творчої еволюції стають недостатніми ресурси нових (найчастіше ними ж розроблених) принципів організації форми (як-от спроба створення нової «ланцюгової» форми у «Chain» № 1–3 В. Лютославського після дводесятилітнього утвердження та шліфування так званої двофазової, або ж «двочастинної форми Лютославського»). Такі новотвори існують іноді у вигляді однієї-двох композицій у творчості якогось автора (власне сингулярні форми, як у вищезгаданих «Chain»), іноді ж функціонують у творчості одного чи кількох композиторів протягом певного часу як — скористаємось доволі точним мовознавчим терміном — оказіоналізми (цілий ряд «метамузичних» концепцій 1980–1990-х рр.).

Крім того на організацію цілого в музиці останніх десятиліть ХХ ст. мають дуже істотний вплив також зміни трактування жанрових рис творів. Ці зміни часом є доволі значними. А найпоказовішими із них можна вважати втрату творами типологічних ознак найзагальніших жанрових груп та поділів. Концепція плюралізму і тут виявляється домінуючою. Відповідно до волі композитора затираються відмінності між жанрами камерними і симфонічними, сольними і хоровими (кількість опозиційних пар можна продовжувати). Постмодерністичний принцип плюральності породжує практику широкого використання *змішаного жанру* (явища того ж порядку, що й змішаний стиль). З'являються різні варіанти одного твору, що починають жити повноцінним життям. Жанрові особливості створюваної композиції перестають бути визначальними (одразу ж пригадується феномен «Мистецтва фуги» Й. С. Баха), а їх нейтральність компенсується зростанням ваги драматургічного принципу організації цілого (про що ще йтиме мова нижче). До таких композицій належать такі досконалі зразки як Смичкове тріо та Симфонієта для струнних (обидва 1990/1991) К. Пендерецького. Очевидно, можна вести мову про певну тенденцію нівелювання усталених жанрових особливостей в контексті організації художнього цілого та повну відмову від домінування деяких із них на користь *драматургічного підходу* в оперуванні матеріалом. Композитор стає режисером, драматургом у специфічному театрі, де акторами є звукові маси, фактурні блоки, окремі тембри, інструменти та їх групи.

Упродовж останньої третини ХХ ст. в європейській музиці утвердився ще один важливий принцип розуміння та організації мистецького твору. Щораз більше авторів трактує свої композиції як різновид культурного *тексту*. Саме такий підхід спричинив зокрема розповсюдження в умовах стильового та жанрового плюралізму змішаних стилів та жанрів і використання у цьому контексті розбудованих систем референційних зв'язків. І найчастіше, за використання

драматургічного способу організації цілого, саме такі зв'язки дають змогу зробити твір більш цілним, а його перебіг у часі більш переконливим. При чому, якщо одні дослідники бачать лише існування стильової множинності (так звані «асиміляція» А. Березовчук, «полістилістика» А. Шнітке чи «змішаний стиль» М. Лобанової), то інші, підтверджуючи правомірність висновків перших, зміщують акцент у своїх спостереженнях із константації факту існування стильового плюралізму на підкреслення ваги референційних зв'язків, що виникають при рецепції та аналізі такого тексту (так званий *stile de reference* Ж. Ж. Натї). Ми ж, стаючи на точку зору останнього, додамо, що такі референційні зв'язки виникають не лише на рівні поєднання стилістичних блоків та фрагментів, але й на рівні жанру та його трансформацій. І саме система таких зв'язків, подана композитором і сприйнята та «розшифрована» слухачем (назвемо її услід за дослідниками-постструктуралістами *інтертекстуальністю*), забезпечує творові цільність концепції та адекватність сприйняття. Спирання на інтертекстуальні зв'язки та референційність уможлиблює довільні відповідно до задуму автора — *трансформації жанру*, іноді позбавлені практично усіх традиційних типологічних ознак. Жанротворення на фоні загального змішування та нівелювання жанрових особливостей творів, що тепер стають просто «музикою», «твором» чи просто назвою, узятую в лапки, цілковито узалежнюється від волі композитора-деміурга, що найчастіше пише твори, які є своєрідними «жанро-формами»

Переважно інтертекстуальність, спричинюючи ситуацію різнорівневого розуміння твору, призводить, по-перше, до появи у слухача наставлення на більш глибоке розуміння твору і, по-друге, розв'язання проблеми нерозуміння тексту (чи текстових аномалій) за рахунок встановлення багатовимірних зв'язків з іншими текстами, що пов'язані з даним звуко-тембровою, референційною, структурно-комбінаторною та ритміко-синтаксичною пам'яттю звучань. Йдеться також про стійкі зв'язки на рівні форми, жанру та стилю з усіма його складниками. Тепер будь-які аномалії на рівні формо- чи жанротворення можна компенсувати нав'язуванням референційних відношень, які зможуть полегшити не лише розуміння задуму автора, але й належним чином оцінити його втілення.

Конкретних прикладів застосування інтертекстуальних відношень з метою оптимізації формо- та жанротворення можна навести справді чимало, але з огляду на обмеженість обсягу цієї роботи наведу лише найбільш показові. До таких належить компактний шестичастинний твір Рафала Аугустина для флейти соло *Varesiana* (1987). Уже сама назва композиції свідчить про його безпосередні зв'язки із творчістю великого франко-американського майстра музики тембрів. Інтертекст базується як на використанні неточної цитати з Е. Ва-

реза (гостросинкопований точковий мотив низхідної терції), так і на використанні чвертьтонових чисто тембрових побудов та характерних алеаторичних принципів роботи з матеріалом.

Ще більш показовим у цьому ракурсі є Квартет для кларнета та смичково-го тріо (1993) К. Пендерецького. Твір цілком витриманий у традиціях ранньоромантичного квартетного циклу. Форма, незважаючи на окремі аномалії внутрішньої структури моделей першої та четвертої частин, дуже чітка, що підкреслюється також прозорою фактурою викладу. Інтертекстом у цьому квартеті служать твори пізнього періоду творчості Ф. П. Шуберта. Інтертекстуальні зв'язки настільки виразні, що відповідна інтерпретанта вибудовується в уяві практично кожного слухача цієї музики. Відповідно референційні зв'язки дають змогу помітно поглибити емоційно-образний зміст твору, до якого включаються виразно романтичні доміанти стилістики і типів розгортання матеріалу. В результаті композитором отримана логічна і струнка концепція циклічного квартетного твору.

Надзвичайно цікавим твором у згаданому ракурсі є «Дивертисмент» для струнного оркестру (1978) польського композитора М. Стаховського. У ньому маємо показовий приклад виходу у барокові та ранньокласичні тексти (що, діалогізуючи із «сучасним», то самі стають основним текстом, то перетворюються на «контекст» для сучасного). Паралельно, на тлі стильових модуляцій поступово вириває ще один паралельний текст, що уособлюється у світі неокласичних течій ХХ століття. У даному випадку інтертекстуальні зв'язки формуються без апеляцій до конкретних авторських текстів. «Іншими» текстами тут служать узагальнені особливості текстів різних діахронічних зрізів культури та мистецьких стилів. Саме інтертекстуальні зв'язки — на рівні згаданого паралельного тексту — служать основним чинником формальної єдності твору.

Коли ж розглянемо Чотири оркестрові поеми («Роза вітрів», 1976, «Борей», 1979, «Сірокко», 1980, «Терра incognita», 1981–1982) В. Котонського, то побачимо виразні інтертекстуальні зв'язки на різних рівнях із конкретними текстами М. Римського-Корсакова («Шехерезада»), К. А. Дебюссі («Море»), О. Скрябіна («Поема екстазу»), К. Шимановського («Міфи», «Метопи»). І одним із дійових засобів у цьому полілозі текстів, що фактично є чотирма фрагментами, є так званий «змішаний стиль» (термін М. Лобанової), який передбачає і стильову гру, і стильові модуляції, і залучення до свого контексту відповідних авторських прочитань форми і жанру із подальшим відповідним їх розкодуванням слухачем у належному інтертекстуальному зв'язку. Саме єдність образного характеру закладених у творі інтертекстуальних зв'язків забезпечує йому композиційну єдність.

Окреслені тенденції у формо- та жанротворенні, що виразно прослідковуються у творчості польських композиторів останніх десятиліть, є надзвичайно показовими для постмодерністського сприйняття дійсності та мистецтва. Тому й рецепція цих реалій та їх прищеплення на інонаціональному культурному ґрунті пов'язана, вочевидь, із мірою усталення реалій постмодерну. Не є винятком тут і українська культура.

Процеси подолання наслідків культурного тоталітаризму тривали в Україні довше та були більш болючими, аніж у сусідній Польщі. Та все ж у із другої половини 1960-х спостерігаємо в українській музиці своєрідну синхронізацію із світовими процесами музичної творчості. На переломі 1960–1970-х рр. вітчизняні автори не просто освоюють усі багаті надбання новітньої світової музичної культури, але й упевнено висуваються на чільні позиції у глобальних музичних процесах. Перші зразки постмодернізму в українській музиці з'явилися наприкінці 1960-ті у творчості А. Грабовського та В. Сильвестрова. Згодом ці тенденції розвинулися у творах В. Балея (США), М. Кузана (Франція), В. Губи, В. Бібіка, В. Губаренка, В. Загорцева, І. Карабиця, Є. Станковича, Г. Ляшенка. Представники покоління 1970–1980-х рр. — Г. Гаврилець, Ю. Гомельська, К. Цепколенко, Ю. Ланюк, О. Томльонова, О. Грінберг, В. Польова, В. Рунчак, С. Зажитько, А. Тур'яб, С. Пілютиков, І. Щербаков, О. Щетинський, А. Юріна у своїх творах уже вільно (спершу навіть несвідомо) оперують системою культурних цінностей та художніх прийомів постмодернізму. Для молодших поколінь українських композиторів (З. Алмаші, А. Загайкевич, С. Луньов, В. Ларчків, І. Небесний, Б. Фроляк та ін.) система цінностей та спосіб світовідчуття постмодернізму стали основою творчої діяльності.

Але процес рецепції надбань музичного постмодернізму в умовах існуючої тоді ідеологічної системи виявився певною мірою розщепленим. Надзвичайно показовим виявився цей процес стосовно сучасної польської музики. Усталилися своєрідні два його дискурси: офіційно-ідеологізований та альтернативно-творчий [10]. Представниками першого з них були представники владних структур та офіційно визнані ідеологи мистецтва (включно із багатьма представниками старшого покоління творчого корпусу). Альтернативу їм становили незаангажовані представники так званої «творчої інтелігенції» із активним ядром покоління «шістдесятників» — композиторів, виконавців, музикознавців. Розщеплення набувало часом обрисів гротеску (також одна із показових рис постмодерністської свідомості!): одні й ті ж особи як представники офіціозу всіляко заперечували та критикували нові віяння, цілковито приймаючи й пропагуючи їх у приватних ситуаціях. Чималу роль відіграло «ретранслявання», правда істотно пом'якшене, позицій московської провладної музичної еліти [11]. Представники «альтернативи» ставили на порядок денний у

першу чергу обмірковування досконалості і новизни художніх концепцій та їх музичного втілення, доцільності використання та креативних можливостей використаних виразових засобів. Характерною особливістю офіційного підходу було відшукування творчих прорахунків та професійної недосконалості і — за найменшої можливості — тотальне заперечення здобутків польських музикантів, які, мовляв, підпали під вплив «буржуазної культури». І в тих, і в інших міркуваннях на перший план виходила рецепція пропонованих концепцій художньої цілісності (запекла критика особливостей музичної мови, новацій у царинах жанру і форми та соціально-філософських концепцій музичних творів якось раптово відійшла у минуле разом із усталенням постмодерністських принципів стильової плюральності та соціальної значимості й доступності мистецтва, називаної часто у 1970-ті роки «новою простотою»).

Зосередимо увагу на особливостях офіційного дискурсу рецепції бачення художньої цілісності музичних творів, запропонованого польськими композиторами. Багато із новітніх здобутків було відкинуто в цілому. Перш за все відкидалася сама ідея практики написання творів у немuzичних формах (зважаємо також на той факт, що практично у всіх музичних навчальних закладах колишнього СРСР еталонним підручником для курсу аналізу музичних творів вважався посібник І. Способіна з промовистою назвою «Музична форма» (Москва, 1947), що вперше побачив світ після закінчення Другої світової війни, відобразив реалії музичної практики до першої чверті ХХ століття, і впродовж наступних сорока років витримав сім стереотипних перевидань. Аналогічно називався також підручник ленінградських авторів, що побачив світ під редакцією Ю. Тюліна 1965 р. і також зазнав ряду перевидань). Праці московських промоторів так званого «цілісного аналізу» Л. Мазеля та В. Цуккермана також брали за основу апріорне переконання про «типи будови музичних творів, що склалися історично, тобто про музичні форми» [12] (Л. Мазель називає їх іноді «композиційними»), що лежать в основі усіх музичних творів. Перші спроби альтернативного бачення формоутворення, особливо ж в сучасній музиці почали робитися щойно від початку 1980-х років. Започаткувало цей процес фундаментальне дослідження Є. Назайкінського «Логика музыкальной композиции», видане 1982 р. у Москві, яке одразу ж знайшло палких прихильників в Україні.

Окрім немuzичних та чисто стохастичних форм (до речі, блискучим зразком такого твору є «Concerto misterioso пам'яті Катерини Білокур» (1977) пера Леоніда Грабовського) тотальній критиці підлягали також твори, написані у сингулярних формах. Тож не випадково «Ланцюги» В. Лютославського вперше зазвучали в Україні лише у 1990-х. Хоча твори, сформовані у художнє ціле заходами згущення чи розрідження фактури, мікрополіфонії, і сонорики акцеп-

тувалися як цілком допустимі. Легко сприймалися також зразки, організовані за чисто драматургічними принципами (як-от «Психодрама» Т. Берда).

Із принципів організації цілісності, запропонованих постмодерністами, найбільш прийнятними вважалися обґрунтовані 1971 р. «радянським композитором А. Шнітке» принципи полістилістики [13], що дозволяли використовувати як засіб формоутворення змішаний стиль та інтертекстуальні зв'язки та культурні референції. Та все ж залучення до арсеналу композитора засобів поєднання найширшого культурного плюралізму, а особливо ж текстових конотацій духовно-релігійного характеру, як і написання творів релігійної музики не схвалювалося і найчастіше критикувалося. Відповідно, інтертекстуальні зв'язки та референційні відсилання у музичних текстах трактувалися поверхово й — часто — урізано (*Prelude and Christmas Carol* В. Кіляра, *Beatus vir* Р. М. Турецького, *Tableaux vivants dans un jardin a l'anglaise* В. Котонського, *Біолончельний концерт № 2* К. Пендерецького та ін.). Особливо вороже наставлення провокували до себе нечисленні ще у 1970–1980-ті твори, організовані як ціле у дискурсі фрагментаризму (*Arabesque* Р. Краузе, *Alkagran...* А. Кжановського, *Variants* К. Мошуманської-Назар, *Fantasmagoria* К. Сероцького). Така саме доля випала й електронним композиціям польських авторів 1970–1990-х: деякі із них зазвучали в Україні щойно на початку цього тисячоліття, а класичні нині композиції К. Сероцького чи К. Кніттля не звучали й понині. Відповідно в музично-культурному просторі України вони практично не існують ані як артефакти, ані як предмет мистецького споживання чи наукового дослідження.

Характерною особливістю офіційного дискурсу рецепції творів польського музичного постмодернізму є факт практично повсюдного акцептування невеликих творів та мініатюр. Це пояснюється вочевидь не в останню чергу більшою простотою їх виконання і можливістю зробити це за потреби власними (чи невеликого кола друзів і однодумців) зусиллями. Такі твори, більш традиційні у плані формоутворення, навіть обмежено функціонували у концертному просторі України тих років. Масштабні ж композиції, організовані за відмінними від усталених формотворчих принципами, приймалися офіційною чиновницькою кастою та «іже з нею» музикознавцями надзвичайно обережно, як правило, за посередництвом Москви (яскравий приклад Концерт для альта з оркестром К. Пендерецького).

Перехідною у відношенні до нашого питання ланкою між офіційним та альтернативним дискурсами було середовище музичних навчальних закладів середньої і, особливо, вищої ланки. Сучасна польська музика активно функціонувала у студентському середовищі, звучала у студентських концертах, її залучали як матеріал (як нотний, так і фонографічний) для вивчення ряду предметів викладачі теоретичних, методичних та виконавських дисциплін.

Таке розщеплення дискурсів рецепції музики польського постмодернізму почало поступово нівелюватися щойно із кінця 1980-х років. Не зайвим буде сказати, що паралельно тривав процес активного освоєння здобутків українського музичного постмодернізму та його бурхливий розвиток. Це, мабуть, найбільшою мірою посприяло залученню її до повноцінного функціонування у музично-культурному просторі України. Уже в 1990-х художні концепції польських авторів минулих десятиліть сприймалися, вивчалися та оцінювалися цілком адекватно до творчих настанов та пріоритетів самих композиторів.

1. *Качинський Т.* Розмови з Вітольдом Лютославським. — Львів, 2002. — С. 91–94.
2. *Rudziński W.* Związek w pierwszym dziesięcioleciu po wojnie // 50 lat Związku kompozytorów polskich. — Warszawa, 1995. — S. 49–61.
3. *Baculewski K.* Polska twórczość kompozytorska 1945–1984. — Kraków, 1987.
4. Див.: *Корнієнко Н.* Український театр у переддень третього тисячоліття: Пошук (Картини. Ціннісні орієнтації. Мова. Прогноз). — Київ, 2000. — С. 71–73; *Skowron Z.* Nowa muzyka amerykańska. — Kraków, 1995. — S. 350–352.
5. Див.: *Беньямін В.* Вибране. — Львів, 2002.
6. Див.: *Адорно Т.* Теорія естетики. — Київ, 2002.
7. *Barthelme D.* Unspeakable practices, unnatural acts. — N.-Y., 1968. — P. 160.
8. *Penderecki K.* Labirynt czasu: Piąt wykładów na koniec wieku. — Warszawa, 1997. — S. 22.
9. Див., наприклад: *Холопов Ю. Н.* Форма музыкальная // Музыкальный энциклопедический словарь. — М., 1990. — С. 582.
10. Про офіційний та альтернативний дискурси див., зокрема: *Зарецький О.* Офіційний та альтернативний дискурси: 1950–1980-ті роки в УРСР. — Київ, 2003.
11. Див., наприклад: *Житомирський Д., Леонтьєва О.* Миражи музыкального прогресса (О западном «авангарде» середины века) // Кризис музыкальной культуры и музыка: Сб. ст. — М., 1983. — Вып. 4. — С. 3–66.
12. *Мазель Л. А.* Строение музыкальных произведений. — 2-е изд. — М., 1979. — С. 4.
13. Повний текст доповіді див.: *Шнитке А.* Полистилистические тенденции в современной музыке // *Холопова В., Чигаєва Е.* Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества. — М., 1990. — С. 327–331.