

УДК 781.6
ББК 85.314

Світлана Осадча

ЛІТУРГІЙНА СИМВОЛІКА У ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ ДИЧКО (на прикладі “Урочистої літургії”)

Стаття присвячена питанням літургійної символіки у творчості Л.Дичко. Явище літургійної культури розглядається в єдності з явищами ноосфери, канону в історичному жанровому, текстологічному й стильовому контекстах як духовна парадигма композиторського мислення.

Ключові слова: символ, літургія, літургійна символіка, ноосфера, канон, традиція.

Останні десятиліття ХХ – початок ХХІ століть яскраво демонструють звернення українських композиторів до релігійно-духовної тематики, у тому числі, до службових храмових форм і текстів. Таке зацікавлення храмовою літургійною традицією перетворилося в досить міцну жанрову тенденцію, у якій своєрідно з’єдналися традиційний типологічний та авторський індивідуальний стильові підходи. Їх взаємодія дозволяє говорити про особливе призначення літургійної символіки в сучасній вітчизняній композиторській творчості.

Важливим при розгляді явища функціонування літургійної символіки в сучасній композиторській творчості є залучення деяких категорій у коло музикознавчих дослідницьких дефініцій. Поняття про ноетичне пов’язане з трьома джерелами: філософсько-релігійними вченнями про світобудову, природничо-науковими теоріями еволюції життя на Землі та психологічними концепціями про людину. Воно походить від понять “нуса” (теорія Арістотеля та ноологічна теорія катарсису в інтерпретації праць Арістотеля О.Лосевим), “ноогенеза” (Тейар де Шарден), “ноосфера” (В.Вернадський), “ноетичний вимір свідомості” (В.Франкл). Кожне із цих понять у контексті відповідного підходу зумовлене розв’язанням кола питань про походження, організацію (обладнання, порядок) і доцільність розумності людського життя (від грец. “ноос” – “розум”), претендує на позначення вищої (божественної) свідомості, розуму як інструмента пізнання всього, що відбувається з людиною у світі, усієї творчої свідомої діяльності людини. Таким чином, поняття про ноетичне звернене до людського досвіду в його універсальних (загальних і єдиних) границях, і як поняття може бути віднесене до “категорії граничних підстав” (термін О.Кирилюка [3]) культури.

Трактуючи поняття ноосфери, автор енциклопедичної статті [6] знаходить його основу в навчанні Плотіна, не відзначаючи його залежності, насамперед, від арістотелевої онтології. Перехідність теорії ноосфери, її причетність і до “католицького модернізму” (Ле Руа, Тейар де Шарден), і до “наукового еволюціонізму” (В.Вернадський), і до “матеріалістичного панпсихізму” (Е.Цюлковський), і до концепції “пневмосфери” (“круговороту духу”, П.Флоренський), і до “російського космізму” (О.Сухов-Кобилін, Н.Федоров) свідчить про недостатню визначеність з необхідною точністю явищ, які стоять за поняттям ноосфери.

Зазначена теорія до сьогодні залишається досить нероз’ясненою. Однак нас цікавлять ті її аспекти, які можна вважати загальними для різних її напрямів, якщо й не пізнаними (відомими), але, принаймні, зрозумілими (хоча й невідомими, тобто, що не пояснюються до кінця, не верифікуються досвідом людського існування). Так, ноосфера розглядається як межа між космічним (божественним) макросвітом і людським земним мікросвітом, який є “нескінченно малим” для першого та “нескінченно великим” для другого. Вона спрямована на постійне ускладнення, кількісне зростання та підвищення рівня організованості, консолідацію.

Ця консолідація пов’язана з процесами “концентрації свідомості”, тобто відбувається як розвиток можливостей особистісної свідомості – спочатку його виокремленості з “космічної речовини”, а потім перетворення в універсальне, понадособистісне, як у надлюдський стан. Такий стан свідомості “...надає космосу ідею, зміст і мету” [6, с.319], тобто свідчить про досягнення свідомістю рівня системної творчої самоорганізації, а також про те, що “ідея, зміст, мета” у людському житті – споконвічно універсальні “понадрозумні” ноетичні феномени.

Напрямною силою подібної еволюції свідомості є “мисляча душа”, одухотворена думка, у тому числі наукова, інтелектуальні зусилля як зусилля з “постійного приросту духовного”, що дозволяє бачити у феномені людини не природну аномалію, а “вісь еволюції Всесвіту” і пояснювати останню у взаємозв’язку із сенсом існування матеріального світу й людини.

Таким чином, з ноетичної точки зору духовне не ізольоване від матеріального, а є засобом його завершення, що відкриває нові, ще не звідані можливості матеріального середовища в її вже не тільки земному, але й всесвітньому обсязі. Перефразовуючи Аверинцевське визначення символу, можна сказати, що матеріальне стає духовною силою, а духовна сила дає збутися новим значенневим можливостям матерії. Одночасно є зрозуміло, що вся так звана велика людська символіка – ноетичного походження, і саме це дозволяє їй ініціювати розвиток культури як людської діяльності з перетворення, насамперед, самої людини [4, с.81–82].

Символіка православної співацької традиції також здобуває інший, у порівнянні з художньою, характер: для неї типове прагнення до повної неподільності знака й значення, форми й змісту, тоді як автономна художня символіка збільшує дистанцію між ними, відкриває безмежність значень для даної знакової форми та демонструє варіабельність знакової форми для даного значення.

У богослужінні “духовність обертається матеріальною силою, а матеріальна сила дозволяє збутися духовному змісту” [2, с.234]. Це “сполучення” (“сопряжение” у П.Флоренського), у якому “горнєє сходить до дольнього, а дольнєє сходить до горнього” [2, с.234], стає процесом, у результаті якого народжується символ, у тому числі й музичний.

Як указував С.Аверинцев, символ можна трактувати як “розпізнавальну прикмету” образу, узятого в аспекті його знаковості. Усякий символ (у тому числі музичний) є образом, але якщо категорія образу “припускає предметну тотожність самому собі” (С.Аверинцев), проте категорія символу акцентує іншій бік, а саме – вихід образу за свої власні межі. При цьому образ і глибинний зміст можуть розумітися як два полюси символу, які не існують один без одного, тому що “зміст втрачає поза образом свою явленність, а образ поза змістом розпадається на свої компоненти” [2, с.154]. Разом з тим зміст “просвічує” крізь символ, є, свого роду, “значенневою глибиною”, “значенневою перспективою”.

Літургійні символи в музиці виникають завдяки закріпленості певного способу, приймання озвучування за певним молитовним текстом, стійкості його місця в службі в цілому. Таким чином, молитовний рівень виступає як фактор семантичної стабільності – закріпленості смислового значення за конкретним музичним елементом, що й дозволяє останньому входити в “генералізовану” музичну інтонацію. Як і словесний, генералізований музичний знак складається з простих елементів музичної мови.

Значеннева структура музичного символу багатоплоскова й розрахована на активну роботу виконавського й слухачького сприйняття. “Причому ці змісти не тільки рівною мірою присутні у внутрішній структурі твору, але й переливаються один в одний: так, в образі космічної рівноваги можна, у свою чергу, побачити тільки знак для морально-соціальної людської гармонії, але можливо поміняти значуще й означуване місцями, так що думка буде йти від людського до всесвітньої рівноваги” [2, с.155].

Зміст символу існує не як даність, а як якась “заданість”. Таким чином, символ неможливо роз’яснити якою-небудь простою логічною формулою, його можна тільки пояснити, співвідносячи “з подальшими символічними зчепленнями” (С.Аверинцев), зі знову придбаними смисловими значеннями. Отже, слідкуючи за думкою С.Аверинцева, ми можемо укласти, що канонічна композиторська свідомість шукала й знаходила в богослужбових книгах, у церковнім Писанні й церковних традиціях “регламентуючі прототипи всякого людського стану, сану й чину” [1, с.408]. Ці джерела ставали свого роду “дзеркалом”, у якому кожний художник повинен був побачити й усвідомити себе.

Отже, у цілому, завдання автора, що входить у стильове русло православної традиції, принципово відрізняється від світської композиторської й, насамперед, полягає в тому, щоб знайти найбільш адекватну форму для відомого стійкого й незмінного релігійного змісту, таким чином, затвердити вічне в аспекті тимчасового, духовне – шляхом особистісної іпостасі.

Серед широкого й різноманітного звертання українських авторів до традиційних духовних жанрів виділяється інтерес до православної літургії. Саме літургійний спів найбільше відповідає національній природі музичних уявлень про духовне. До сьогодення залишається дискусійним питання про правомочність і стильову своєрідність сучасних композиторських інтерпретацій літургійного тексту. Жанрові й формотворні (структурно-композиційні) властивості літургії до останнього часу не були включені в типологічні характеристики ком-

позиторської поезики. Літургійна співацька традиція стає однією з найактуальніших галузей композиторської творчості. Явище літургійної музики як окремої жанрово-стильової галузі творчості сучасних українських композиторів займає нині одне з провідних місць.

Культура, у тому числі літургійна, існує як спосіб відносин людини зі світом, є результатом “обробки” людей людьми й “формування” людини з людей. Виходячи із цього, можна зробити висновок, що культура завжди особлива тотожність матеріального й духовного початків на всіх її рівнях. Коли культуру оцінюють як цілісний, історичний і, у той самий час, універсальний феномен, то головними критеріями такої оцінки стає духовне. Історія культури, таким чином, надає можливість простежити історію “духовності”, зокрема, шляху втілення духовного в художніх символах. Саме тому музикознавчі визначення поняття духовності безпосередньо залежать від спостережень над структурними та змістовними специфічними ознаками музики. Літургійна культура, а також і літургійна символіка, можуть розумітися як підґрунтя, як “генетичне ядро” вітчизняної музичної культури.

У ній можна виділити такі найважливіші поняття, як “літургійна інтонація”, “соборність” та ін. Таким чином, у музичній культурі можна виявити систему особливих символів, інтонаційно та жанрово “упредметнених” значень. Літургійна музична культура може пояснюватися як спроба знайти особливі шляхи й способи духовної формотворчості в широкому розумінні цього слова, що містять у собі як універсальні, тобто незмінно властиві культурі риси, так і специфічні, котрі важливі для окремого історичного періоду.

Літургійна тематика та літургійна символіка в музиці й історико-культурологічна обумовленість музикознавчих уявлень про духовність (духовну тему в музиці) розуміються як жанрові, а головні жанрові сфери музики – як історичні системи жанрів. Перша з них, історично більш рання, зв’язана з перевагою прагматичної спрямованості, з повновладдям первинних жанрів; друга, котра остаточно затверджується в післяренесансний період і, загалом, означає виникнення “чистої” абсолютної музики, має такі риси, як художня автономія і свобода.

Отже, духовність можна розглянути як особливий музичний феномен, що виявляє історично перехідну природу; перш за все треба підкреслити, що найбільше зацікавлення символічними аспектами духовності виникає саме в перехідні епохи, коли смисловий зміст людського життя, відповідно до нього – жанрово-стильовий зміст музики (мистецтва) – переживає кризу. Виявляється, що вже із середини XIX століття в хоровій вітчизняній музиці окреслюються дві рівнозначні жанрові тенденції. Перша з них зв’язана з розвитком традиційного службового (храмового) співу, зі збереженням і зростанням інтересу до культової хорової музики як до найдавнішої і тривалої традиції національного мистецтва. Друга тенденція означає нові уявлення про можливості хорової музики – уже за межами культової практики й у зв’язку з усім досвідом світської композиторської творчості, нове ставлення до жанрово-семантичних можливостей хорової музики, починає вимагати окремої форми, автономних композиційних рішень.

Можна визначити, що в українській музиці другої половини XX століття поширюються стильові прообрази й стилістичні “емблеми” тих хорових жанрів, що, з одного боку, виникли як перехідні, з особливою метою зв’язати, привести до взаєморозуміння протилежні за характером історичні епохи, з іншого боку, стали важливими носіями національних ознак музичного стилю і тому здатні впроваджувати ідею духовності в контекст проблем національної свідомості, створювати власний музично-стильовий контекст для взаємопереходу загальноестетичних уявлень про духовне й особливих національних умов його інтерпретації.

Як яскраві приклади перехідних жанрів, досвід яких залишається актуальним для сучасної композиторської творчості, характеризуються кант і партесний концерт, у тому числі як “стилістичні епітети” в авторських композиціях. Треба підкреслити необхідність текстологічного підходу до літургії, насамперед, у зв’язку зі спробами її розгляду як жанру. При такому розгляді в силу вступають позахудожні фактори та критерії літургії (літургійної традиції), що можуть змусити взагалі засумніватися в правомірності застосування поняття жанру, сформованого мистецтвознавчими й естетичними дослідженнями.

“Виправдання” жанрово-стильової художньо-естетичної оцінки літургії ми знаходимо тоді, коли поміщаємо досліджуваний предмет у контекст музики як автономної галузі творчості. Такий контекст необхідний, коли мова йде про композиторський досвід інтерпретації

літургійних канонів; дані канони виявляються тим текстом, що своєрідно “прочитується”, коментується, вміщується в нові контекстні умови індивідуально-авторської свідомості, стилю.

Таким чином, образна єдність, що виходить із прагматичного змісту ритуалу, запам’ятовується в словесному тексті й приводить до єдності вже *музично-стильових канонів*, зв’язаних з можливостями художньо-сміслової інтерпретації жанру літургії. У цілому під каноном розуміється текст (галузь текстів), якому неухильно наслідують як взірцю (копіюють, повторюють його). Одночасно це й правила побудови тексту – його структурно-семантичні умови, без дотримання яких він утрачає своєрідність.

У літургійній православній традиції канон виявляється в декількох формах. По-перше, це чинопоследовність, тобто ряд дій – діяльнісних форм, включаючи й молитовний спів, що мають строгий порядок та є підлеглими службовому ритуалу. По-друге, словесні тексти, у тому числі біблійні, котрі читаються на літургії, звертання священнослужителя до парафіян (різні вигуки), тексти молитовних (гімнічних) піснеспівів. По-третє, – це визначена система музично-інтонаційних моделей, що, хоч і переживають історичну еволюцію, але завжди прагнуть до стійкості, повторюваності, типізованості. Саме для третьої, музичної, форми літургійного канону стає важливою тенденція ретроспекції – повернення до більш ранніх стильових моделей, обіходного співу – первинно-жанрової основи музики, що й виражається безпосередньо в явищі неканонічного.

Звертання Л.Дичко до жанру літургії зв’язано, як указувалося вище, із загальним інтересом вітчизняних композиторів до духовної тематики. Для Дичко жанр літургії важливий, у першу чергу, тим, що він передає і зберігає досвід українського культового співу, тісно зв’язаний з національним характером, із самобутністю української історії. Обидві літургії написані на український варіант тексту, що вказує на прагнення авторки розвивати українську галузь православної літургії. У той самий час у загальному композиційному плані й драматургії літургій відчувається досвід трактування цього богослужбового чину російською музичною класикою (С.Рахманінов, О.Гречанінов). Про це свідчать застосування моноінтонаційності, наявність смислової тріади (споглядання – розчулення – радість), художня яскравість, суб’єктивізм емоцій, риси циклу на музичному рівні, можливість концертного виконання. Композиції літургій Л.Дичко до кінця не підкоряються ані храмовій, ані філармонічній практиці; вони відзначені двоїстістю, що помітна й у С.Рахманінова (пізніше деякою мірою є присутньою в циклах Д.Шведова й П.Чеснокова).

На матеріалі аналізу Першої і Другої літургій Дичко визначаються характер і мета використання композиторкою стилістики канта. Виявляється, що в застосуванні кантовості Л.Дичко відкриває нові можливості цієї жанрово-стилістичної сфери, нову грань “посередництва” канта, що стає для неї посередником між універсальним загальноєвропейським досвідом (у тому числі російським досвідом духовної піснетворчості) і конкретними національно-історичними традиціями. Таким шляхом Л.Дичко виявляє два інтонаційних і смислових рівні кантовості: універсальний і національно-специфічний. Стилістичні якості канта (кантовість) служать їй головним засобом утримання жанру літургії у сфері традиційної духовної музики, “охоронним” початком, що протистоїть радикальному відновленню мови літургії.

Висновки. “Урочиста Літургія” Л.Дичко є продовженням її досвіду роботи з українським перекладом тексту літургії Іоанна Златоустого. Її відрізняє більша простота, компактність, навіть деякий аскетизм, зв’язаний зі стилізацією середньовічної манери церковного співу (як, наприклад, у № 4 “Єдинородний сину”). Цю літургію з повним правом можна назвати не тільки “урочистою”, але й глибинно національною. Доказом цього можна вважати, як указувала сама Л.Дичко, те, що в роботі над музикою літургії передувало ретельне редагування словесного тексту, точніше, його українського перекладу.

У новій редакції літургії Л.Дичко моделює за допомогою музично-інтонаційних комплексів дві основні позиції людини, що молиться в храмі: псалмодичну й гімнічну. Перша з них пов’язана з почуттями каяття і благання про допомогу, друга – з емоцією радості, з відчуттям досягнутої благодаті. Обидві тенденції розкриваються як зв’язані з колективною молитвою, підкреслюють її стрижневе значення в побудові літургії. Відповідно до вищезгаданих молитовних позицій, музично-стилістичні засоби літургії також утворюють дві групи.

Лаконізм і переконливість знайдених Л. Дичко прийомів, сполучення “духовної економії” зі стилістичною винахідливістю і глибиною проникнення в кожний з емоційних станів надають музиці “Урочистої Літургії” нових фідеїстичних функцій і дозволяють розглядати її музичну семантику як наближену до храмового призначення жанру, прямим вираженням літургійної символіки.

1. Аверинцев С. Поэтика ранневизантийской литературы / С. Аверинцев. – С.-Пб. : Азбука-классика, 2004. – 480 с.
2. Аверинцев С. Символ / С. Аверинцев // Софія–Логос : словник. – К. : Дух і Літера, 1999. – 464 с.
3. Кирилук А. Универсали культуры и семиотика дискурса. Миф / А. Кирилук. – Одесса : Изд. дом “Рось”, 1996. – 144 с.
4. Самойленко А. Диалог как музыкально-культурологический феномен: методологические аспекты современного музыкознания : дис. ... доктора искусствоведения / А. Самойленко. – Одесса, 2003. – 437 с.
5. Флоренский П. Иконостас / П. Флоренский // Христианство и культура. – М. : Аст, 2001. – С. 521–627.
6. Шабага А. Ноосфера / А. Шабага // Культурология XX век : словарь. – С.-Пб. : Университетская книга, 1997. – С. 317–320.

Стаття посвячена вопросам литургической символики в творчестве Л. Дичко. Явление литургической культуры рассматривается в связи с явлениями ноосферы, канона в историческом жанровом, текстологическом и стилевом контекстах.

Ключевые слова: символ, литургия, литургическая символика, ноосфера, канон, традиция.

The article is dedicated to the issues of the liturgical symbolism in works of L. Dychko. The concept of the liturgical culture is of noosphere, in the scope of historical, genre, textual and interpretation of the canon.

Key words: symbol, liturgy, liturgical symbols, noosphere, canon, tradition.

УДК 7.071 (477):78.07

ББК 85.310.2

Роксолана Гавалюк

КОНВЕРГЕНЦІЯ ВІЗУАЛЬНОГО ТА МУЗИЧНОГО ПЕРВНІВ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ ДИЧКО)

Статтю присвячено комплексному аналізу, систематизації та класифікації закономірностей втілення візуального ряду засобами музичного мистецтва в доробку Лесі Дичко з позицій психологічної структури індивідуального творчого процесу. Виявлено передумови та причини мотивації відтворення композиторською візуальних образів музично-мистецькими засобами, класифіковано жанрово-видову систему візуальних мистецтв, що інспірує музичну творчість Лесі Дичко та моделі її проєкції на музичну творчість. Здійснено порівняння графічних, живописних технік і засобів народного малярства й ужиткового мистецтва з відповідними їм виразовими засобами музики в доробку Лесі Дичко.

Ключові слова: візуальні мистецтва, творчий психотип, синопсія.

Візуальні мистецтва в музиці послідовно фігурують від середини ХІХ століття, оскільки саме історичний стиль романтизму серед характерних ознак мав синтез і взаємопроникнення мистецтв, відображення засобами одного виду мистецтва питомих властивостей іншого.

Музика часто ставала своєрідною призою зору, крізь яку сприймалося все навколишнє. Музика тлумачилася ранніми романтиками як таємна мова природи, як потаємна суть мистецтва, релігії, любові, мови. Отже, вона перестала бути тільки музикою, але розчинилася у філософських системах, естетиці, літературі і живопису.

Звідси – театралізація симфонії, оркестральне трактування фортепіано, розширення сфери програмності до розгорненої літературної та візуальної, поява жанрів симфонічної картини, картинки для оркестру, етюда-картини, а згодом жанрово-програмних визначень “Естампи”, “Пастелі”, “Пейзажі”, “Портрети” тощо. В історії музичного мистецтва добре відомі приклади композицій, навіяних образотворчим мистецтвом і пластикою. Серед них симфонічна поема