

Олександр Шамонін / **Alexander Shamonin**
науковий співробітник, / researcher,
Національна академія мистецтв України, / National Academy of Arts of Ukraine

shamonin@bigmir.net orcid.org/0000-0002-4042-7493

ІНТЕРМЕДІАЛЬНИЙ ДИСКУРС У ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ ДИЧКО

INTERMEDIAL DISCOURSE IN THE WORK OF LESIA DYCHKO

Анотація. Розглянуто значення інтермедіальності як магістрального напрямку життєтворчості Лесі Дичко, що визначила індивідуально-неповторний знак універсальності й синестезійності її композиторського мислення. Розкрито об'єктивні та суб'єктивні фактори формування інтермедіальної художньої свідомості авторки, серед яких — особливості конкретно-історичної епохи, індивідуальна специфіка таланту, світоглядні орієнтири, своєрідність художнього бачення картини світу та його явищ. Визначено універсальні творчості Л. Дичко. Окреслено найважливіші компоненти та рівні мистецької реалізації інтермедіального дискурсу композиторки, які зумовлюють народження в її музиці якісно нових художніх образів. Виявлені чинники розглянуто на прикладі балету Л. Дичко «Катерина Білокур».

Ключові слова: життєтворчість Л. Дичко, інтермедіальність авторського мислення, міжвидова взаємодія, звукова палітра.

Постановка проблеми. Динамічні трансформаційні зрушення сучасності з її амбівалентністю, стрімкою зміною світоглядних і культурних парадигм визначають сутнісні ознаки сьогодення. Композиторська і музикознавча практики чутливо реагують на ці зміни. Осмислення складного багаторівневого буття спрямовують митців і, відповідно, науковців до пошуків нових смислів, стратегій, концепційних підходів, моделей. Виклики часу спонукають до зміни «оптики бачення», виходу у суміжні галузі мистецтва, «розмикання» міжвидових меж і бар'єрів. Такий діалогізм сприяє розширенню змістового поля творчості, цілісному пізнанню об'ємного образу світу. Актуальною стає ідея інтермедіальності, що є однією із знакових як у композиторському мисленні, так і в музикознавчій науці. В українській музиці останньої третини ХХ — початку ХХІ століття яскравим зразком осмисленого, цілеспрямованого втілення ідеї інтермедіальності стала творчість визначної композиторки Лесі Дичко.

Аналіз останніх публікацій та досліджень. Аналіз творчого доробку Лесі Дичко представлено у наукових рефлексіях музикознавців і критики доволі широко. Серед різножанрових розробок останніх років — фундаментальна праця С. Грици [2], в якій детально розкрито творчу еволюцію композиторки на кожному її конкретному етапі, звернуто увагу на притаманний їй зв'язок із суміжними видами мистецтв, наявність синестезійності як складової мислення композиторки.

Про міжвидові зв'язки творчості Л. Дичко йдеться також у публікаціях, поданих у спеціальному випуску «Наукового вісника НМАУ ім. П. І. Чайковського» [4], присвяченого 60-річному ювілею мисткині. Зокрема, у статтях Л. Пархоменко, Н. Костюк,

Н. Степаненко окремі параметри міжвидової взаємодії розкрито на тематичному, образному, стилістичному рівнях у хоровій творчості Л. Дичко. Серед дисертаційних розвідок — дослідження Є. Пахомової [7], присвячене різним рівням прояву синестезійності в її театральних хорових композиціях, специфіці екстраполяції в них візуальності та картинної зображальності, а також вияву музичного ефразису, як одного з проявів інтермедіальної свідомості композиторки. Найвні публікації засвідчують, що хоча музикознавцями здійснено певні напрацювання в напрямку інтермедіального дискурсу творчості Л. Дичко, вони все ж є початковими кроками на шляху комплексного осмислення даної проблеми.

Зростання наукового інтересу до ідеї інтермедіальності — одна з прикметних рис сучасної гуманітарної науки. Різноманітні аспекти багатоскладової проблеми інтермедіальності розробляються у численних працях і наукових публікаціях вітчизняних та зарубіжних авторів у філософії, естетиці, соціології, культурології, мистецтвознавстві. Аналіз сучасних наукових досліджень з питань інтермедіальності демонструє, що розробка її концепції в художній творчості через складну, багатопланову специфіку, певну розмитість категоріального апарату нині перебуває в стадії свого становлення. Власне, поняття «інтермедіальність», яке запропонував німецький вчений О. Ханзен-Леве, увійшло до наукового обігу лише з 1980-х років. Набувши чинності у практиці компаративних досліджень, воно використовувалось в одному ряду з поняттями «зв'язок мистецтв», «міжвидова взаємодія», «синтез», «інтертекстуальність». Базовими у формуванні концепції інтермедіальності стали ідеї, обґрунтовані в дослідженнях Р. Барта, М. Бахтіна,

І. Львіна, М. Кагана, Ю. Лотмана, Д. Наливайка. Особливо плідно теоретичні питання інтермедіальних практик розробляються у літературознавстві. Серед робіт, присвячених обґрунтуванню методології таких досліджень — праці Н. Тішуніної [11], О. Тимашкова [10] та інші. З-поміж подібних наукових розробок українських літературознавців необхідно виокремити фундаментальну розвідку Л. Генералюк [1]. Авторка, спираючись на принципи інтердисциплінарних досліджень, аналізує особливості синкретичного світогляду Т. Шевченка, переконливо розкриває в ньому явища синестезії, екфразису, гіпотипозису, подає модель складної словесно-візуально-звукової взаємодії мистецтва в його спадщині.

В існуючих на даний час наукових напрацюваннях здійснюється спроба розробити моделі інтермедіального дискурсу, типологізувати різні його прояви. Поглиблено й саме поняття «інтермедіальність». Так, Н. Тішуніна визначає її не як просте зіставлення, взаємозв'язок різних видів мистецтв «узагалі», а як «особливий тип внутрітекстових взаємодій художніх кодів різних видів мистецтв», «специфічну форму діалогу культур, що здійснюються завдяки взаємодії художніх референцій <...>, які мають для кожної епохи знаковий характер» [11, с. 149]. Це визначення, на нашу думку, є найбільш переконливим, розкриває сутність інтерпретаційних підходів до осмислення сучасної художньої культури. З таким типом досліджень і розробленою в них методикою кореспондує тема даної статті, в центрі уваги якої постать Л. В. Дичко.

Мета статті — виявити основні параметри інтермедіального дискурсу в творчості Лесі Дичко, зокрема визначити роль культурно-історичного, національного та біографічного чинників у формуванні світоглядно-художніх засад універсалізму мислення композиторки. Завданням дослідження було також з'ясування найголовніших констант інтермедіального методу Л. Дичко на основі інтерв'ю композиторки різних років, зокрема й зроблених автором даної публікації.

Виклад основного матеріалу. Ідея інтермедіальності останнім часом все настійніше входить у зону наукових зацікавлень музикознавчої науки, де осмислюється як спроба «перекодування» (за Ю. Лотманом), «перекладу» знаків мови одного мистецтва на мову музики. Позаяк, наукове вирішення цих питань через складну інтонаційну, звуко-часопросторову природу музичного мистецтва є доволі непростим з точки зору механізмів вияву її ознак в інтонаційній тканині творів, візуальності образів, звукових символів і метафор. А тому є своєчасним, потребує подальшого дослідження. Методологічним орієнтиром подібних розвідок може стати досвід літературознавчої науки.

Сьогодні загальну проблематику інтермедіальності розширено за рахунок включення в поле зору науковців інших, нових дискурсів. Один з них пов'язаний із актуалізацією персонологічних міждисциплінарних практик. А саме — збільшенням інтересу до постаті автора, універсальної творчої особистості, що здатна творити у взаємопов'язаності різних художніх дискурсів.

Серед нових наукових концепцій такого типу вирізняється запропонована в літературознавстві

модель інтермедіальності як пізнання універсального методу творчості митця, своєрідної «авторської стратегії» (за О. Тимашковим), що визначила напрямок його мислення. Така модель передбачає врахування:

– особистості автора, специфіки його таланту, масштабів творчості;

– об'єктивних і суб'єктивних факторів, якими зумовлено формування інтермедіальності художнього світобачення митця;

– з'ясування рівнів та параметрів індивідуального вияву інтермедіальності його мислення.

У проекції на постать Л. Дичко такий підхід видається доцільним. Він складає методологічну основу даної статті.

Леся Дичко — одна з визнаних лідерів сучасної української музичної культури. Її яскравий неповторний талант розкривається в єдності композиторської, педагогічної, просвітницької, музично-громадської складових. Особистість мисткині, як неодноразово підкреслювали дослідники, позначена прагненням до універсальності музичного вислову. Творчість Л. Дичко вирізняється широтою духовних обріїв, художньо-стильових орієнтирів. У ній дивовижним чином неофольклоризм органічно поєднано з авангардним мисленням, неоромантизм і неоміфологізм — із постмодерною вибагливістю та раціональністю. Національна укоріненість, яка є домінантою її творчості, співіснує з багатокомпонентністю жанрових та стилістичних ознак, модерною європейською музичною мовою.

Лінія життєтворчості композиторки, естетичні позиції увиразнюються в напрямі руху до досягнення цілісності та всеєдності буття, самоусвідомлення у світі. У пошуках індивідуального стилю, мистецької самореалізації Л. Дичко наполегливо опановувала не тільки глибини музичної культури, композиторського ремесла. Її зацікавили й інші, позамузичні сфери — закони творення суміжних видів мистецтв (образотворчого, декоративно-прикладного), архітектури, літератури, поезії, театру. Л. Дичко серйозно опановувала їхні «секрети поетичної творчості» (за І. Франком). Як неодноразово наголошувала мисткиня, вона відвідувала курси лекцій в Київському художньому інституті, Київському університеті ім. Т. Шевченка, Київському театральному інституті ім. І. Карпенка-Карого. Там вона пізнавала внутрішні механізми творення і закони композиційних рішень у різних видах мистецтв, шукала аналогії й розмірковувала про специфіку і засоби конструювання художнього образу. То була одна із сходинок до формування інтермедіальності її мислення.

Значний вплив мала атмосфера епохи 1960–1970-х років, в яку відбувалось становлення таланту композиторки. Епоха, в якій надії на зміни в культурно-мистецькому і соціальному житті, демократичні ілюзії часів «хрущовської відлиги» наражались на ідеологічні перепони, викорінення владою усіляких виявів свободи слова і творчості. Молоде покоління митців-шістдесятників, до яких належала Л. Дичко, попри всі перешкоди намагалось утвердити право на власну позицію в мистецтві, прагнуло до свободи самовиявлення, обстоювало цінність людської особистості. Притаманний їм потяг до нового музичного мислення

зміцнювався із прагненням подолання канонів «соцреалістичної» нормативності й зашкарублого академізму.

Поворотними моментами на цьому шляху стало ознайомлення та вивчення сучасних композиторських технік у майже «підпільних» умовах. «Про західну сучасну музику ХХ століття ми практично не мали уявлення, — зазначає Л. Дичко, — вона була заборонена і не викладалась в консерваторії <...> Ми багато чого прагнули, нам хотілось дізнатись про все, чим живе музична культура Заходу» [5, с. 308–309]. Відкриттям для неї стала творчість І. Стравінського, Б. Бартока, А. Шенберга, А. Веберна, К. Штокгаузена, Д. Кейджа та інших метрів світового авангарду. Це розширювало горизонти, озброювало новими можливостями структурування думки і форми, відкривало інше, багатовимірне сприйняття світу музики.

Час вимагав від молодих митців-шістдесятників, зокрема й Л. Дичко, необхідність консолідації творчих сил, взаємообміну думками, художніми рішеннями у питаннях осмислення сучасної дійсності, шляхів і методу розвитку нового мистецтва, традиційного й модерного в ньому, національного і загальнолюдського. Все це обговорювалось на спільних творчих вечорах, товариських зустрічах, які часто відвідувала композиторка. Вкрай важливою для неї була участь у зібраннях славновісного гуртка молодих композиторів і музикознавців, що об'єднались навколо полум'яного прихильника нової музики диригента І. Блажкова. Такі зустрічі перетворювались на своєрідні «музичні плеяди», в яких брали участь тодішні лідери київського авангарду В. Сильвестров, Л. Грабовський, В. Годзяцький, В. Загорцев та інші митці.

Винятково важливим для Л. Дичко було спілкування з метрами сучасної культури — композиторами Б. Лятошинським, К. Данькевичем, архітектором Ю. Асеевим, мистецтвознавцями П. Білецьким, Л. Міляєвою, М. Тищенком. Їхнє авторитетне мудре слово, глибина думки, широта знань і культури спонукали до власного фахового удосконалення, вчили логічному мисленню, виробленню індивідуального композиторського почерку.

У тих конкретних соціально-історичних умовах Л. Дичко, як і більшість молодих митців-шістдесятників, гостро відчувала необхідність самоідентичності, осмислення себе у контексті взаємозв'язку сучасного і минулого, національної і світової культури. Осмислення традицій, які були перервані, — ще один визначальний фактор формування її синтетичного світобачення, пошуків універсальної музичної мови. Поруч із вивченням здобутків світового і національного музичного мистецтва, артефактів культури, національного декоративно-прикладного мистецтва, справжнім відкриттям стало знайомство із світом українського бароко, зразками портретного живопису, народного іконопису. Вони збуджували уяву і творчу фантазію Л. Дичко. А замовчувані десятиліттями найвидатніші зразки вітчизняної хорової музики, партесні концерти, твори М. Ділецького, А. Веделя, М. Березовського, Д. Бортиянського, разом із унікальною традицією українського народного театру вертеп, кардинально визначили майбутні жанрові пріоритети творчості мисткині. Відтоді хорова му-

зика стає не лише провідним напрямком її творчих пошуків, а й свого роду лабораторією синтезу художніх і жанрових кодів, їхньої апробації на шляху до нових синкретичних композиційних рішень.

Творчі пошуки закономірно спрямовували Л. Дичко до необхідності пізнання національної фольклорної традиції. Для композиторів її покоління це набувало особливого, знакового сенсу. Так звана «нова фольклорна хвиля» привнесла в українську музику ХХ століття кардинально інше ставлення до народно-пісенної творчості. У смислового полі творення нової музики цей рух призвів до відкриття прадавнього пласта календарно-обрядових, історичних пісень, думної традиції. Проте, на відміну від традиційного підходу до використання фольклорних джерел, молоді композитори опанували їх через нові композиторські техніки. То було ознакою якісно іншого, сучасного мислення. У розмаїтті підходів і технік переосмислення фольклору Л. Дичко обирає свій оригінальний метод. Вона спирається не на цитування пісенного матеріалу, а на транспозицію його вербально-поетичного коду. Поетичне слово народної пісні виокремлювалось нею і «перекладалось» на власноруч створену мелодико-інтонаційну лінію, суміщалося із мовними кодами інших мистецтв, зокрема живопису, театру, кіно. У такому синтезі вже на початкових етапах її творчості відобразилось свідомо обране і розвинуте композиторкою у подальшій творчості інтермедіальне мислення.

Нагальною потребою молоді мисткині стало вивчення шедеврів світового образотворчого мистецтва, архітектури. Живописні полотна західноєвропейських і вітчизняних художників поглиблювали ерудицію, надавали імпульсів до творення музики. Враження від них втілились у перших значних опусах Л. Дичко («П'ять фантазій за картинами російських художників» для хору та симфонічного оркестру, «Лісові далі» для мішаного хору, цикли романсів «Пейзажі», «Настрої» на тексти українських поетів, а згодом і цикли «фресок» для різних складів виконавців). Вони були першими значними маркерами синестезійності її мислення: відтоді взаємозв'язок музики і живопису стане однією з домінант інтермедіального дискурсу Л. Дичко.

Ідея взаємодії музики й образотворчого мистецтва, відтворення у звуках кольорів — не нова. Варто згадати імена визначних композиторів минулого — Ф. Ліста, К. Дебюссі, М. Мусоргського, С. Рахманінова. Ідея синестезії надзвичайно цікавила українських композиторів, зокрема М. Леонтовича. В музиці, так само як і в живописі, є своя палітра відтінків, кольорів. На цьому наголошував видатний литовський художник і композитор М. Чюрльоніс, влучно зауваживши, що між мистецтвами немає кордонів, а музика здатна об'єднувати в собі поезію, живопис і має свою архітектуру. Ця ідея суголосна і Л. Дичко, яка творчо продовжила її в сучасній українській музиці. «Музика як архітектура — ось основа, яка структурує всі мої твори, — підкреслює композиторка. — Це два взаємоперевтілюваних явища. Цікаві мені також пошуки в галузі кольорової музики, адже я все бачу у фарбах. Будь-який твір у моїй свідомості й уяві вимальовується у кольорово-барвистій палітрі» [5, с. 314]. Впродовж розширення інтермедіальних по-

шуків у Л. Дичко сформувалась власна система співвідношення живописних образів і музики, кольорів і тональностей. «Всі твори, — підкреслює композиторка, — я бачу в кольоровому розфарбуванні і як архітектурний макет <...> Мелодія — це малюнок, а гармонія та інше — це співвідношення світла, які ліплять форму, об'єм» [5, с. 298–299].

Універсальні музики Л. Дичко, на які спирається інтермедіальний дискурс її творчості, постають з усвідомлення ідей вседності життя, мікро і макросу людини, органічному зв'язку з культурою, природою, суміжними мистецтвами, фольклором. На цих універсальних вибудовується філософія інтермедіальності композиторки. «Все, що пов'язано з фольклором, народним мистецтвом — це моя стихія», — стверджує Л. Дичко [5, с. 288]. Не дивно, що змолоду вона захопилась різними артефактами народного мистецтва: містично утаємниченим мистецтвом українських писанок, витворами ткацтва, килимарства, вишивками. Тут проступали ментальні знаки й національні архетипи, створювалось зримо відчуття дотичності до прадавніх традицій й обрядовості, розкривалась таїна багатівкової народної культури. В них, як наприклад, у візерунках українських рушників, Л. Дичко вбачала паралелі і прямий зв'язок із музичними композиціями. Вибалгивість візерунків, особливості майстерної техніки виконання Л. Дичко ототожнює із структурою українського мелосу, його ритмічною пульсацією. В рушниках, на її думку, розкрилась краса співвідношень кольорів та ліній.

Огляд композиторського доробку Л. Дичко показує, що інтермедіальний дискурс її творчості має виразну динаміку в межах індивідуально-композиторського стилю. Ця динаміка стрімко просувалась від музичного втілення живописних пейзажів, замальовок, образів полотен видатних художників у площині традиційної програмності, поступового відходу від неї — до якісно нового рівня узагальнення. А саме — реалізовувалась у різноманітних формах індивідуального вияву, заснованих на принципах синтезу, комбінації, жанрової «гібридизації», інтеграції й адаптації образів одного мистецтва засобами іншого. Її твори не були звуковою стилізацією артефактів культури. Вони позбавлені ілюстративності, прямолінійної зображальності. Натомість, у музично-зримих звукообразах, ритмах, барвистих звуках розкривається множинність мистецьких кодів цілісного мета-тексту культури.

Як кожний істинно талановитий митець, Л. Дичко створює свої оригінальні, позначені яскравим, індивідуальним знаком музичні полотна та образи, в яких чутно дихання нашого часу. Це — свого роду постмодерна полімедіальна «гра», в якій композиторка повною мірою виявляє свої знання і розуміння мов суміжних мистецтв, здатність вільно відтворювати їх семантико-стилістичними засобами музики. В її творчості знайшли своє авторське відображення художні коди живопису, графіки та архітектури (фортепіанний цикл «П'ять прелюдій у стилі “шан — шуй”» на вірші японських поетів, вокальний цикл «Пейзажі», фортепіанні фрески «Алькасар... Дзвони Арагону», «Замки Луари», симфонічні фрески «Джерело»), декоративно-прикладного мистецтва (поліфонічні варіації для фортепіано «Писанки», інструментальна п'єса «Ки-

лимок»), на що неодноразово звертали увагу музикознавці.

Особливе місце серед творів Л. Дичко належить композиціям за картинами визначної української народної художниці Катерини Білокур. Її картини — яскраве свідчення великого художнього таланту і творчого потенціалу нації. В них уособились багатомірність української душі, відчайдушна потреба висловити власним мистецтвом своє світовідчуття крізь незрівняний світ Краси, Добра, Надії. З плином часу вони не втрачають художньо-естетичного впливу, щораз свіжо і переконливо яскріють новими відтінками почуттів, символічних знаків, які збагачують духовний світ сьогодення в його спрямованості до майбутнього. Творчий феномен художниці, яка постала з далекої від професійної освіти і культурних центрів Богданівки, мистецтвознавці визначають як явище, що виходить за межі так званого «наївного мистецтва». «Картини художниці звучать урочисто, як органна музика, — зазначає О. Федорук, — в них знаходимо відсвіт глибоких емоцій, думок, світлих почуттів і ясних настроїв, в них просвітлена зачарована квітами душа <...> Ми дивимося на її картини і щоразу виповнюємося новими почуттями, відкриваємо для себе океан пантеїстичних величних співзвуч, милуючись мерехтливими переливами кольорів, розкошуючи від їх повноз'явленого яріння» [12, с. 246]. Саме в такому контексті творчість К. Білокур розкриває особливу притягальну силу своїх картин, їхню несхожість з усім, що було написано раніше. В них панують не класичні ustalені закони, а стихія фантазії, «несподіваного, неочікуваного» ніким образу, що розкриває багатющий талант митця й оточуючий його світ — світ, безумовно, індивідуальний, ні з чим не зрівняний. Спробами розкрити таїну творчості художниці позначені численні наукові праці і публікації мистецтвознавців, філософів, культурологів. Нові ракурси осмислення її спадщини розкриваються на межі образотворчого мистецтва і музики, кольору і звуку, музичного театру і фольклорної знаковості.

Полотна К. Білокур стали джерелом наснаги композиторів, діячів театру і кіно. У 1982 році В. Яворівський написав біографічний роман «Автопортрет з уяви», присвячений художниці. Серед тих, хто звертався до її спадщини, — відомі сучасні композитори: Л. Грабовський, який присвятив пам'яті художниці *Concerto Misterioso* (1977); В. Губа — автор музики до кінофільмів «Катерина Білокур» (1972) та «Катерина Білокур. Послання» (2002). У 1983 році Л. Дичко створює одноактний балет «Катерина Білокур» або «Натхнення». Звукопис Л. Дичко видається суголосним своєрідності живопису К. Білокур. У кожному штриху, русі пензля, в кожній лінії художниці висвічує барвистість свого універсуму. Адже в її картинах, на думку мистецтвознавки Г. Скляренко, поєднано «своєрідну “натюрмортність” зображення, <...> різноманітність природних форм, із певною “космічністю”, що охоплює її плоди та квіти глибоким таїнством простору» [8, с. 114]. Ця «космічність», «органність» художньої спадщини К. Білокур підкорили уяву Л. Дичко, а драма життя художниці усвідомлювалась як драматична доля жінки-мисткині у напруженому ХХ

столітті. За словами авторки балету, в полотнах К. Білокур її приваблювали «мереживо, плетіння ліній», яке ми спостерігаємо чи не у кожній роботі художниці, а ще нестандартне, не звичне світовідчуття, його найрізноманітніші відтінки. «На відміну від картин М. Приймаченко з її фарбами і фантастичними образами, я сприймаю полотна К. Білокур передусім як ліричну сповідь»¹. Недаремно композиторка ще і ще раз повертається думками до теми творчості художниці, осмислюючи її в різноманітних рефлексіях: слідом за балетом з'являються «Фрески» за мотивами картин К. Білокур у двох зошитах для скрипки та органу². В них знайшли «уособлення три пристрасті самої Л. Дичко: ейдетизм світовідчуття, <...> лірико-трагічна суть обраного суб'єкта в його національному обрамленні, переможне, за будь-яких обставин, єдиноробство художника зі світом» [2, с. 147].

Музика балету пройнята потужним ліричним началом, яке розкриває не лише складні порухи душі художниці, а й передусім романтичну наснаженість її картин, а ширше — музику її життя. Промовистою є сама назва твору — «Катерина Білокур» або «Натхнення». Вона сприймається як розгорнута метафора, що утворює широке асоціативне поле, викликаючи в уяві слухача зримі музичні образи. В них і сутність самого творчого Духу художниці в «божественному осяянні» її таланту, і символічний знак Творчості як натхненної, напруженої щоденної праці, в якій криється, за виразом самої художниці, «щось таке дивовижне, таке привабливе, що й надивитися не можна». Своєрідними метафорами, символічними знаками вирішено в музиці образи головних персонажів балету (Квіткова душа, Душа Катерини, Катерина-дівчинка, Рок, Війна, Кобзар). В драматургії балету постали майстерно відображені національні архетипи, пов'язані із просторовістю землі, природи, неба. Є тут й ряд інших символів, приміром рушники — вони асоціюються з шляхом життєвої долі К. Білокур, візуалізують метафору своєрідного Божественного благословення й «вінчання» Катерини з творчим Талантом у фіналі балету.

Сама постаць головної героїні балету вирішується багатозначно, у поєднанні різних часових вимірах, психологічних ситуаціях. Її образ постає в музичній партитурі й сценографії балету ніби у своєрідній драматургічній рамці-обрамленні з дивовижних квітів і рослин — «головних героїв» картин К. Білокур. Такий драматургічний прийом несе важливе семантичне наповнення. З одного боку — він асоціюється із традиційними квітковими узорами як улюбленого елемента в українських «народних картинах». З іншого — музично «візуалізує» типову для полотен К. Білокур квіткову рамку-обрамлення. Саме вона «окреслює» простір картини, задає певний «ритм» її композиції, посилює динамізм просування думки художниці у розімкнуту височінь всесвіту. Балетмейстер-постановник ба-

лету А. Рубіна тонко відчула і відтворила цю особливість картин художниці у пластичному вирішенні змісту музики³.

Музика балету «Катерина Білокур» розгортається у контрастному співставленні світу краси і буденності, добра і зла, надії і відчаю. Дія сягає різних часопросторових вимірів — теперішнього, минулого і майбутнього, зрілих років героїні і ретроспекції дитинства, реального й омріяного.

В музичній драматургії балету, його композиційній побудові взаємопов'язані різні, типові для інтермедіального мислення Л. Дичко стильові та стилістичні компоненти: модерне ладо-гармонічне мислення та узагальнені народно-пісенні інтонаційні формули; сонорні ефекти й національна характерність звучання бандур як особливої темброво-семантичної фарби, вплетеної в звучання симфонічного оркестру; контрастне зіставлення щільних оркестрових туттійних і прозорих звучань, подібних до прийомів, властивих класичним хорovým концертam. Сучасні неоромантичний і неофольклористичний стильові компоненти майстерно поєднано в музиці балету з вишуканістю імпресіоністичного наповнення основної флейтової лейттеми балету (Квіткова душа), її контрастному зіставленні з гротесковою, експресіоністично означеною, подеколи інтонаційно «приземленою» сферою буденності, рокових образів. Специфіка звукового колориту і стилістики балету зумовлена особливостями поетики живописних полотен К. Білокур.

Відчутні й переосмислені композиторкою в інтермедіальній змістовій площині балету різноманітні традиції. Зокрема, національної романтичної поеми та її інтерпретації в українській музиці (балет К. Данькевича за поемою Т. Шевченка «Лілея»); модерної символістської драми (балет М. Скорульського та опера В. Кирейка «Лісова пісня» за однойменною драмою-феєрією Лесі Українки); українського поетичного кінематографа шістдесятих років. Певна умовність і символіка образного змісту, відсутність традиційної номерної побудови пов'язують музику «Катерини Білокур» з європейською традицією модерного балету початку ХХ століття. На перетині цих традицій, структурно-композиційних ознак, майстерно перекодованих Л. Дичко, постає якісно новий тип сучасного жанрового вирішення твору.

Звернення Л. Дичко до синкретичного балетного жанру стало важливим етапом в її творчості. Він відкривав можливість на іншому рівні узагальнення об'єднати музику, живопис і пластику танцю в єдиному цілісному полотні. Це досягається наскрізним симфонічним розвитком музики, яка, динамічно розгортаючись, набуває форми симфонічної поеми та сюїтності. Водночас, такий жанровий «мікст» осмислюється композиторкою під знаком «фресковості» — як утілення узагальненого, об'ємного бачення світу, типового для синтетичного мислення Л. Дичко.

¹ З інтерв'ю Л. Дичко автору статті.

² На основі музики балету Л. Дичко створила також дві симфонічні сюїти, які були з успіхом виконані у програмах музичних фестивалів.

³ Повну версію балету «Катерина Білокур», на жаль, досі не поставлено на театральній сцені. У 2004 та 2014 роках балет було репрезентовано у вигляді хореографічних сцен на творчих вечорах Л. Дичко (балетмейстер-постановник А. Рубіна).

Висновки. Леся Дичко плідно й послідовно втілює ідею інтермедіальності у своїй творчості. На різних рівнях художньої організації її музики ця ідея стала важливим концептом, своєрідним «режисером» спрямування мистецьких пошуків, визначила масштаби, жанрові та стилеві пріоритети. Мисткиня створила модель інтермедіального дискурсу, який розкриває картину авторського бачення світу, універсалізм її композиторської мови. Музика Л. Дичко демонструє зразок сучасного мислення, в якому апробовано різні види, форми та рівні інтермедіальності у розмаїтті жанрових, композиційних, стилістичних рішень. В них переосмислено традиційні форми міжвидової взаємодії мистецтв й створено нові, індивідуальні. Різноманітні мистецькі коди, знаки і символи національної

та світової культури авторка трансформує кризь структурно-жанрові «міксти», синестезійність і візуально-кольорове бачення в хорових та інструментальних фресках, операх, балеті «Катерина Білокур». Їхнє звучання позначено неповторністю й відкритістю у великий полікультурний простір сучасності.

Подальше дослідження інтермедіального дискурсу творчості Л. Дичко дозволить не лише глибше пізнати індивідуальний стиль композитрки, співвіднести його з авторськими дискурсами інших митців у перспективі розкриття специфіки розвитку національної української культури кінця ХХ — початку ХХІ століття у цілісності європейського медіапростору.

Література

1. Генералюк Л. Універсалізм Шевченка: взаємодія літератури і мистецтва. Київ: Наукова думка, 2008. 544 с.
2. Грица С. Леся Дичко в житті та творчості. Дрогобич: Посвіт, 2012. 272 с.
3. Коновалова І. Ю. Особистісно-стильові детермінанти хорової творчості Л. В. Дичко // Культура України. 2014. Вип. 47. С. 220–230.
4. Костюк Н. «Фрески» за мотивами іспанського мистецтва: міжвидові паралелі та алюзії // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Вип. 19, кн. 3: Леся Дичко: грані творчості. Київ, 2002. С. 121–127.
5. Лунина А. Композитор — маленькая планета. Киев: Дух и литера, 2013. С. 283–346.
6. Пахомова Є. Музичний екфразис як прояв інтермедіальності художнього простору // Теоретичні проблеми мистецтвознавства у дзеркалі культурології / Київське музикознавство. Вип. 55. Київ, 2017. С. 61–70.
7. Пахомова Є. Синестезійні аспекти композиторського мислення Лесі Дичко (на прикладі хорових опер «Золотослов» та «Різдвяне дійство»: дисертація канд. мистецтвознавства: спец.17.00.03 Музичне мистецтво; НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2018. 207 с.
8. Склярченко Г. Я. Творчість Катерини Білокур в контексті радянського мистецтва // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки / Мистецькі обрії '2013. Вип. 5 (16) / Ін-т пробл. сучасн. мист-ва НАМ України. Київ ФЕНІКС, 2013. С. 111–117.
9. Степаненко Н. Кольорова семантика в хорових творах Л. Дичко (на прикладі творів «У Києві зорі» та «І нарекоша ім'я Київ») // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Вип.19, кн. 3: Леся Дичко: грані творчості. Київ, 2002. С. 128–135.
10. Тимашков А. Ю. Интермедиальность в системе взаимодействия художественных дискурсов // Современное искусство в контексте глобализации: наука, образование, художественный рынок. СПб.: СПбГУП, 2010. С. 37–40.
11. Тишунина Н. В. Методологии гуманитарного знания в перспективе XXI века // К 80-летию профессора М. С. Кагана: материалы международной научной конференции. Серия «Symposium». СПб, 2001. Вып. 12. С. 149–154.
12. Федорук О. К. Світ Катерини Білокур. Перетин знаку: Вибрані мистецтвознавчі статті / ІПСМ АМУ: У 3 кн. К.: Видавничий дім А+С, 2006. Кн. 1: Історія та теорія мистецтва. Постаті. Народна творчість. С. 260.

References

1. Generalyuk L. Universalizm Shevchenka: vzayemodiya literatury i mystecztva. Kyiv: Naukova dumka, 2008. 544 s.
2. Grycza S. Lesya Dychko v zhytti ta tvorchosti. Drogobych: Posvit, 2012. 272 s.
3. Konovalova I. Yu. Osobystisno-stylovi determinanty xorovoyi tvorchosti L. V. Dychko // Kultura Ukrayiny. 2014. Vyp. 47. S. 220–230.
4. Kostyuk N. «Fresky» za motyvamy ispanskogo mystecztva: mizhvydovi paraleli ta alyuziyi // Naukoviy visnyk Nacionalnoyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny im. P. I. Chajkovskogo. Vyp. 19, kn. 3: Lesya Dychko: grani tvorchosti. Kyiv, 2002. S. 121–127.
5. Lunyna A. Kompozytor — malenkaya planeta. Kyev: Dux y lytera, 2013. S. 283–346.
6. Pakhomova Ye. Muzychnyj ekfrazys yak proyav intermedialnosti xudozhnogo prostoru // Teoretichni problemy mystecztvoznnavstva u dzerkali kulturologiyi / Kyivske muzykoznavstvo. Vyp. 55. Kyiv, 2017. S. 61–70.
7. Pakhomova Ye. Synestezijni aspekty kompozytorskogo myslennya Lesi Dychko (na prykladi xorovykh oper «Zolotoslov» ta «Rizdvyane diystvo»: dysertaciya kand. mystecztvoznnavstva: specz.17.00.03 Muzychne mystecztvo; NMAU im. P. I. Chajkovskogo. Kyiv, 2018. 207 s.

8. Sklyarenko G. Ya. Tvorchist Kateryny Bilokur v konteksti radyanskogo mystecztva // Aktualni problemy mysteczkoji praktyky i mystecztvoznavchoji nauky / Mysteczki obriyi '2013. Vyp. 5 (16) / In-t probl. suchasn. myst-va NAM Ukrayiny. Kyiv FENIKS, 2013. S. 111–117.
9. Stepanenko N. Kolorova semantyka v xorovyx tvorax L. Dychko (na prykladi tvoriv «U Kyievi zori» ta «I narekosha im'ya Kyiv») // Naukovyj visnyk Nacionalnoji muzychnoji akademiji Ukrayiny im. P. I. Chajkovskogo. Vyp.19, kn. 3: Lesya Dychko: grani tvorchosti. Kyiv, 2002. S. 128–135.
10. Tymashkov A. Yu. Yntermedyalnost v systeme vzaymodejstvuj xudozhestvennyx diskursov // Sovremennoe yskusstvo v kontekste globalyzacyy: nauka, obrazovanye, xudozhestvennyj ryнок. SPb.: SPbGUP, 2010. S. 37–40.
11. Tyshunyna N. V. Metodology gumanytarnogo znanyya v perspekyve XXI veka // K 80-letyuu profesora M. S. Kagana: materyaly mezhdunarodnoj nauchnoj konferencyu. Seryya «Symposium». SPb, 2001. Vyp. 12. S. 149–154.
12. Fedoruk O. K. Svit Kateryny Bilokur. Peretyn znaku: Vybrani mystecztvoznavchi statti / IPSM AMU: U 3 kn. K.: Vydavnychij dim A+S, 2006. Kn. 1: Istoriya ta teoriya mystecztva. Postati. Narodna tvorchist. S. 260.

Шамонин А. Г.

Интермедиаальный дискурс в творчестве Леси Дычко

Рассмотрено значение интермедиаальности как магистрального направления жизнетворчества Леси Дычко, определившей индивидуально-неповторимые черты универсализма и синестезийности ее композиторского мышления. Раскрыты объективные и субъективные факторы формирования интермедиаального художественного сознания автора: конкретно-историческая эпоха, индивидуальная специфика таланта, мировоззренческие ориентиры, своеобразие художественного видения картины мира и его явлений. Определены универсалии творчества Л. Дычко. Обозначены важнейшие компоненты и уровни художественной реализации интермедиаального дискурса композитора, взаимодействие различных видов искусств, обусловивших появление в ее музыке новой художественной образности. Выявленные особенности рассмотрены на примере балета «Катерина Билокур».

Ключевые слова: жизнетворчество Л. Дычко, интермедиаальность авторского мышления, межвидовое взаимодействие, звуковая палитра.

Shamonin A.

Intermedial discourse in the work of Lesia Dychko

The article deals with intermediality as the main direction of life and legacy of Lesia Dychko, which determined individual and unique features of universalism and synaesthesia of her composer's thinking. The paper covers objective and subjective factors of formation of intermedial consciousness of the author: the definite historical epoch, individual specificity of the talent, world perception orientations, specificity of artistic vision of views of the world and its phenomena. The universals of the creativity of L. Dychko have been defined. The most important components and levels of the artistic realization of intermedial discourse of the composer are outlined, which caused the occurring of new artistic imagery in her music. The identified features have been considered by the example of L. Dychko's ballet "Kateryna Bilokur". *Keywords:* life and creativity of L. Dychko, intermediality of the author's thinking, interspecific interaction, sound palette.

Стаття надійшла до редакції 24.07.2019