

СИНТЕЗ І СИНЕСТЕЗІЯ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Розглянуто широкий спектр проблем, пов'язаних із питаннями синтезу та синестезії у творчості українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століття. У композиторській творчості наших сучасників спостерігаємо прагнення до повного оновлення всіх аспектів традиційної музичної культури та пошуків альтернативної виражальності мови, художньої цілісності. На прикладі творчості українських митців простежено засоби актуалізації позамузичних візуальних чинників та алюзій, екстраполяції специфічних кодів інших видів мистецтв та адаптації жанрових моделей у музичному тексті. Стилїстика постмодерну вимагає залучення нетрадиційної образності, розгалуженої символіки та семантики, нової стилістики, унікального авторського задуму. Синестезія стає одним з актуальних аспектів вивчення специфічного методу композиторського мислення, а в деяких митців – таких як Леся Дичко – провідним у дослідженні творчості, усвідомленні мистецьких інтуїцій та задумів, специфічною комунікативною ланкою в інтерпретації авторського доробку. Проаналізовано низку творів українських композиторів другої половини ХХ століття, виявлено приклади просторово-візуального, візуально-рухомого та просторово-чуттєвого синтезу, колористично-візуальної синестезії, а також інваріанти музичного екфразису (екстраполяції творів візуальних мистецтв у музиці), який втілює різноманітні аспекти візуально-просторових мистецтв.

Ключові слова: синтез, синестезія, кольоровий слух, синопсія, метафора, асоціація.

У ХХ столітті в композиторській творчості відбувається оновлення засобів виразності. Експериментальні форми музичного мистецтва («світломузика», «електронна» та «просторова» музика) виникають завдяки *аудіовізуальному синтезу*, чим значно розширюються виражальні можливості сучасної музики, породжуються нові мистецькі форми: «Пошук типів міжчуттєвих зв'язків та характеру взаємодії різних систем у процесі створення художнього твору здійснюється шляхом пошуку близькості відчуттів від елементів різних художніх мов, формується цілісне творче сприйняття та розуміння світобудови»¹. Активний розвиток мультимедійних технологій сприяє залученню в музичні композиції візуальної (фото- або відеоінсталяції) складової, яка зазнає значних трансформацій та переосмислення на національному ґрунті. «Синтез візуального та слухового, музичного та картинного став складовою творчого методу молодих українських композиторів, який кожен з них втілює з неповторною індивідуальністю, підпорядковуючи його всебічному відображенню авторської концепції твору», – відзначає Асматі Чібалашвілі².

¹ Мініч Л. М. Синестезійні вияви у творах М. Вінграновського // Наукові записки. Серія «Філологічна» / Нац. ун-т «Острозька академія». Вип. 34. Острог, 2013. С. 157.

² Чібалашвілі А. Концептуальний синтез у сучасній українській художній культурі (на матеріалі камерної музики): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 26.00.01 Теорія та історія культури. Київ, 2015. С. 13.

Музикознавці давно звернули увагу на позамузичні чинники в організації творів сучасної музики. Зокрема, у монографії про зарубіжну музику ХХ століття Стефанія Павлишин наголошує на загальній тенденції до синтезу мистецтв¹. Олександра Самойленко вводить поняття «психологічного синтезу», засадничого для мислення ХХ століття в намаганні поєднати різні види мистецької свідомості в єдиний комплекс синтезуючого панмислення чи надсвідомості². Про тенденцію до злиття мистецтв говорить і М. Каган³. На думку Володимира Біблера, дослідника синестезії та засновника «Школи діалогу культур», у сучасній світовій культурі започатковано небувалий синтез, що актуалізувало проблему діалогу: «У ХХ столітті типологічно різні “культури” <...> долучаються до одного часового і духовного «простору», дивно і болісно поєднуються один з одним, майже по-боровськи “доповнюють”, тобто заперечують і припускають один одного»⁴. Центральним проблемам синестезії – взаємодії зору і слуху та їх проєкцій у сучасному мистецтві присвячено чимало досліджень видатного науковця, ідейного натхненника інституту з вивчення світломузики «Прометей» у Казані Булата Галєєва⁵. Дослідниця-лінгвіст Лариса Шулінова доводить, що звук, колір, запах, смак та дотик не тільки впливають опосередковано на індивідуума, а й мають соціальні важелі впливу, які до того ж часто виступають складовими елементами-пазлами «картини світу», універсальними маркерами доміантних проявів окремо взятої національної культури, її традицій та спадщини⁶.

Візуально-синестезійні явища, характерні для світової музики, досліджує український музикознавець Богдан Сюта. Він наголошує зокрема на провідній ролі позамузичних чинників у музиці другої половини ХХ століття, вважаючи їх доміантними⁷. Роксолана Гавалюк відзначає актуальність образно-живописного та візуального аспектів у творчості українських митців 1960–1970-х років, їх зацікавлення фольклорними артефактами, національною декоративністю і колоритом, які яскраво виражені у творчості Лесі Дичко, Богдани Фільц, Мирослава Скорика, Ігоря Шамо, Геннадія Саська та інших⁸. Питанням синтезу та синестезії у творчості українських композиторів присвячені праці Любов Серганюк⁹, Ольги Цехмістро¹⁰, Дарії Бернад-

¹ Павлишин С. С. Зарубежная музыка XX века. Пути развития. Тенденции. Киев: Муз. Україна, 1980. 211 с.

² Самойленко А. И. Музыкаведение и методология гуманитарного знания. Проблемы диалога. Одесса: Астропринт, 2002. 243 с.

³ Каган М. С. Музыка в мире искусств. Санкт-Петербург, 1996. 232 с.

⁴ Библиер В. С. Школа диалога культур // Советская педагогика. 1988. № 11. С. 5–8.

⁵ Галєев Б. М. Современный Лаокоон: эстетические проблемы синестезии. Москва: Изд-во МГУ им. М. В. Ломоносова, 1992. 118 с.; Галєев Б. М. Художники авангарда и светомузыкальный «Gesamtkunstwerk» в театре // Авангард и театр 1910–1920-х годов. Москва: Наука, 2008. С. 346–374.

⁶ Див.: Шулінова Л. В. Синестезії в індивідуальній мовній картині світу митця // Вісник Київського Національного університету імені Тараса Шевченка. Вип. 22. Київ, 2011. С. 46.

⁷ Сюта Б. О. Художня цілісність у музичних текстах постмодернізму. Впливи позамузичних чинників // Мистецтвознавство України: зб. наук. пр. / Нац. акад. мистец. України, Ін-т пробл. сучас. мистец. № 6–7. Київ: Муз. Україна, 2006. С. 88–97.

⁸ Гавалюк Р. Конвергенція візуального та музичного первнів (на прикладі творчості Лесі Дичко) // Вісник Прикарпатського Університету. Вип. 21–22. Музикознавство. Івано-Франківськ, 2001. С. 218–224.

⁹ Серганюк Л. І. Концепція хорової опери «Золотослов»: жанрова конфронтація чи синтез // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 5: Музичне виконавство. Кн. 1. Київ, 2000. С. 25–29.

¹⁰ Цехмістро О. В. Синтез у сучасній українській вокально-симфонічній музиці: Культурологічний аспект // Культура України. 2013. Вип. 43. С. 242–248.

ської¹. Проте цілісного аналізу синестезійних явищ у музичному мистецтві України другої половини ХХ століття досі не здійснено. Мета статті – виявити елементи синтезу та синестезії в сучасній українській композиторській творчості.

Стилістичне оновлення музичної мови, відкриття новітніх композиторських технік, збагачення інтонаційного словника сприяли створенню нової картини світу, розширенню творчих можливостей митців. У творчості М. Скорика, В. Сильвестрова, Є. Станковича, І. Шамо, Л. Грабовського, В. Губаренка, В. Бібіка, Ю. Іщенко, І. Карабиця, Л. Колодуба, Г. Ляшенка, В. Губи, В. Годзяцького концепція синтезу набула особливого вираження. Суттєво виділяється музика Лесі Дичко, у творчості якої виразно постає взаємодія звукової та візуальної сфер.

Подальші пошуки та експерименти, а часом і радикальне оновлення виражальних засобів у творах Г. Гаврилець, О. Щетинського, І. Щербакова, О. Козаренка, К. Цепколенко, Ю. Гомельської, Б. Фроляк актуалізують міжмистецькі зв'язки та виводять музичне мистецтво на нові обрії. Характеризуючи камерний жанр як провідний у творчості українських композиторів, Олена Берегова відзначає: «Палітра сучасної української камерної музики двох останніх десятиліть різнобарвна, сповнена суперечностей і якоюсь мірою еkleктична. Ідеї постмодернізму прижилися на українському ґрунті, знайшовши найяскравіший відбиток у камерній композиторській творчості, головними рисами якої є розмаїття концепцій та ідей, перегукування епох і стилів, пошуки нової якості звучання музики і нетрадиційних засобів виразності»².

Одна з головних тенденцій – це поява програмних творів, у яких композитори свідомо нівелюють жанрове визначення або взагалі уникають його, акцентуючи на образній чи метафорично-асоціативній сутності твору в самій назві, що має вплинути на свідомість слухача. Цей підтекст твору надає можливості для алюзій, створення семантичних полів значень, нових образних ланцюжків, це своєрідний ключик до розшифрування музичного коду завдяки зоровим і просторовим відчуттям і чинникам. Гра-полілог (захід/схід, традиційне/новаторське, старовинне/сучасне, інтелектуальне/емоційне, візуальне/слухове, музичне/поза музичне тощо) автора зі слухачем та виконавцем твору відкриває нові рівні комунікації, на яких інформація подається за допомогою позамузичних інтермедіальних чинників.

Новаторство авангардної і постмодерної стилістики, індивідуальність і феноменальність кожного задуму потребує залучення нетрадиційної сфери образів, утілення розгалуженої символіки і семантики. Водночас композитори шукають нових дієвих способів впливу на свідомість та відчуття людини шляхом залучення візуальних, просторових, кольорових, вербальних, невербальних та інших образів-асоціацій. Міжмистецький синтез, до якого вдаються митці, сприяє появі сучасних видів композицій – аудіовізуальної-інсталяції, перформансу, – у яких залучаються відеоматеріали, живопис, світлові композиції, мультимедійні інсталяції тощо.

Аналізуючи твори українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століття, зазначимо, що найчастіше вони звертаються до візуально-звукового синтезу, створюючи композиції, у яких *синестезійний компонент* стає потужним генератором нового художнього мислення (часто саме в «*метафоричній*» якості, на якій

¹ Бернадська Д. П. Сучасна хореографія контексті синтезу мистецтв // Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобич, 2013. Вип. 7. С. 78–86.

² Берегова О. М. Культурологічні аспекти сучасного мистецького дискурсу // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 106: Культурологічні аспекти сучасного мистецького дискурсу. Пам'яті Людмили Костянтинівни Каверіної: зб. ст. Київ, 2013. С. 224.

наголошує Б. Галєєв). Створено багато опусів, у яких наявний *просторово-візуальний, візуально-рухомий і просторово-чуттєвий синтез, колористично-візуальна синестезія*, а також інваріанти *музичного екфразису* (екстраполяції візуального твору мистецтва в музиці), який втілює різні аспекти візуально-просторових мистецтв.

Найбільше творів, у яких композитор прагне відтворити **просторово-візуальні ефекти**: глибину або розрідженість, далечинь і перший план, об'єм і площину, фактурність і опуклість предметів. Серед них: «Проекції на клавесин, вібрафон та дзвони» (1965) та «Віддалена музика» для фортепіано (1993) Валентина Сильвестрова; «Розриви площин» для фортепіано (1963) Віталія Годзяцького; «Перехрещення» для оркестру та гобоя соло (1988), «Обриси і кольори» для органа (1999) Олександра Щетинського; «Простір» вокальний цикл на вірші Осипа Мандельштама для мецо-сопрано й фортепіано (1993) Олени Томльонової; «Наспів простором» для співаючих та рецитуючих голосів, скрипки, віолончелі та фортепіано (2005) Остапа Мануляка; «Прозора ясність осені» для камерного ансамблю (2001) Юрія Іщенка. Просторові ефекти, пов'язані з відчуттям *політності, земного тяжіння*, відбиваються у творах «Гравітації» для фортепіано (1999) Ганни Гаврилець; «Гравітація» для двох віолончелей (2001) Алли Загайкевич; «Поза гравітацією» для сопрано, флейти, альтової флейти і фортепіано на вірші Гвінет Льюїс (2001) Юлії Гомельської.

Окремо назвемо опуси, у яких відтворено перебування у певному просторі, а *ландшафтний елемент* стає основним чинником візуалізації образів, зокрема: концерт для кларнета «Гра над прірвою» (1997) Євгена Станковича, «Короткий погляд на краєвид» для флейти, кларнету, скрипки, віолончелі, ударних та фортепіано (2015) Остапа Мануляка; «Cascades» для фортепіано (2009) Алли Загайкевич; «Вмите молоком повітря» для флейти, кларнету, скрипки, віолончелі та фортепіано (2011) Золтана Алмаші.

Ще одним інваріантом утілення просторового відчуття є **графічна трансформація** фігур, знаків, ліній, елементів схем та креслень у музичному просторі за допомогою звукових образів. Візуальний компонент, який має викликати певні асоціації, закладений у самій назві (коло, трикутник, перетин). Така тематика особливо актуальна для авангарду, коли в основу змісту покладено не переживання людини, не її внутрішній світ, а елементи техніки, науки, абстракції. Крім того, геометрична *фігуративність*, закладена у певній конкретній структурі, часто стає проекцією на музичну форму (розвиток по колу, по спіралі, тричастинність як відбиток трикутника тощо) та специфічною моделлю музичного світу автора. Марина Рудик зазначає: «Ці структури, наповнені специфічною об'ємністю, показові, насамперед, в аспекті активності тембро-фактурної драматургії»¹. Зокрема, до цієї групи належать твори, які містять універсальну ідею:

– *геометричної форми, фігури* – «Об'єми» для кларнета, саксофона-тенора, труби, скрипки, фортепіано (1965) В. Загорцева; «До Геометрії» для фортепіано (1989) О. Гугеля; «Геометрікум» для флейти, гобоя, кларнета, фагота, валторни (1993) Л. Юріної; «Verticalis» для баяна соло (2005) Л. Сидоренко; «5×3» для флейти, скрипки та фортепіано (1989), диптих для ансамблю солістів та симфонічного оркестру «Трансформа» (1993) та «Магічний квадрат» для флейти, кларнета, скрипки,

¹ Рудик М. М. Ескізи до огляду української інструментальної музики останньої третини ХХ ст. // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Вип. 23: До 10-річчя Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. Івано-Франківськ, 2011. С. 152.

альта, віолончелі та фортепіано (2007) В. Польової; «Зигзаги» для перкусії та фортепіано (2003) С. Пілютикова; «Кола на воді» (пам'яті О. Месіана) для двох гітар (2008) О. Грінберга; «Коло. Натуральні структури» для скрипки, фортепіано, ударних, електроніки (2011) О. Мануляка; «Синопис структури» для флейти, скрипки, альта та віолончелі (1999) Ю. Гомельської;

– *географічних позначень* – сім п'єс для струнного квартету «Меридіани» (1981) І. Шамо; камерна симфонія № 1 «Паралелі» (1990) К. Цепколенко; симфонія «Паралелі» (2008) Г. Гаврилець.

– *графічних знаків* – «Автографи» для фортепіано (1963) В. Годзяцького; «Криптограма» для вібрафона (1989) О. Щетинського;

– *технічних складових* – камерна кантата для сопрано, цимбалів, перкусії «Мікросхеми» (1989) О. Козаренка;

– *фактури тканини* – «Букле» для клавесина та оркестру (2004) М. Денисенко.

У багатьох творах автори актуалізують **просторово-рухові закономірності**, які породжують синестезію сприйняття. Закладена композитором ідея руху, танцю, людської ходи, візуально доповнює звуковий образ: концерт для скрипки, фортепіано та камерного оркестру «Шляхи та кроки» (1997) Є. Станковича; «В одному русі» для симфонічного оркестру (1999) Б. Сегіна; «Чотири рухи» для кларнета, альта і фортепіано (1996), «Па-де-де» для двох віолончелей (1996), «Па-де-катр» для саксофона, тромбона, ударних і гітари (1999), «Кортеж» для квартету саксофонів (1999) О. Щетинського; «Прогулянки у пустоті» для флейти, кларнета, скрипки, віолончелі, фортепіано, ударних (1993) В. Польової; «Подорожі тіней» для тромбона, перкусії, контрабаса (1998), камерна кантата на вірші О. Лишеги для сопрано і восьми інструментів «Подорож до великої ріки» (2002), «Не відриваючись від землі» для скрипки, гітари, баяна (1994) А. Загайкевич; «Сходами» для флейти, кларнету, скрипки, віолончелі та фортепіано (2000) З. Алмаші. У таких творах К. Цепколенко як «Блукання в просторі трикутника» (перформанс для маримби, скрипки, альта та віолончелі, 1994) і «Той, що виходить з кола» (для баяна соло, 1995) рухова візія перетинається з конкретною геометричною формою, що безпосередньо відбивається на структурі музичного задуму.

У творчості О. Месіана виділяється окремий візуальний концепт **«погляду»**, який багатогранно розкриває опозицію «бачити зовнішній світ» – «бачити в собі» або «людський» та «божественний» погляд. Цю ж ідею погляду трансформує композитор О. Щетинський у «Погляді на небеса» (для двох флейт і фортепіано, 1996). А візуальна *антиконцепція* погляду втілена у «Сліпій музиці» А. Загайкевич (камерний концерт для фортепіано і струнних, 1995). У контексті візуального сприйняття яскраво виділяються образи-символи (*лабіринт, калейдоскоп, дзеркало*), у яких іманентна, видима, відчутна природа набуває багатозначного образно-тематичного, філософсько-психологічного змісту: «Лабіринт для маримби та трьох ударних» (2006) Є. Станковича; «Діалог із власним відображенням у дзеркалі» для струнного квартету і стрічки (1993) І. Небесного; «Вікна» для клавесина та фагота (2002–2003) М. Денисенко; «Куранти» для струнного оркестру (1987) та «Калейдоскоп» для флейти, гобоя та фагота (1993) Ж. Колодуб. Зазначимо також *кіно і театральні образи*, які викликають «візуальний» відгук: «Маріонетки» для камерного ансамблю Л. Сидоренко; «Сім миттєвих кадрів» для контрабаса і фортепіано О. Щетинського. Особливий випадок екстраполяції просторово-візуальних і **тактильних** аналізаторів у формуванні цілісного музичного образу – твори С. Зажитька «Доторкання» для фортепіано (1999) та Ю. Гомельської «Сім доторків» для фортепіано (1999). Не дивно,

що композитори задіяли у своїх творах саме фортепіано, адже тактильні відчуття музиканта завдяки цьому інструменту трансформуються у слухові образи.

Виділимо групу творів, сповнених символіки **світлоносності** (актуальність якої зазначав ще синестет О. Скрябін): «Lumière» для двох скрипок соло (2010–2012) Л. Сидоренко; «Блукаючий вогник» для віолончелі соло (2000) та «Ран-Нан» для 19 струнних (1993) Л. Юріної; «Luceo» для фортепіано (2007) А. Загайкевич; соната для кларнета і фортепіано «Промені» (2008) Олексія Шмурака; «Довкола вогню» для гітари (2004) Г. Гаврилець; музичні картинки для сопілки у супроводі оркестру «Сонячна колісанка» Ю. Алжнева; «Мерехтіння» для струнного квартету (1991) О. Грінберга; «Передвісті світла» для сопрано, скрипки, кларнета, фортепіано і синтезатора на вірші В. Барки (1992) Л. Грабовського. До них слід додати твори, у яких пов'язані візуально-світловий образ і відчуття часу, доби: «Ранкова музика» для оркестру (1975) І. Шамо; «Dammerung» для кларнета і струнного оркестру (2006) Б. Фроляк.

Колористичний елемент. Застосування назв барв та їх емоційне сприйняття становить дещо вужчу сферу впровадження синестезії в музиці українських композиторів. Синопсія, як унікальне розгалуження синестезії, трапляється в композиторській творчості дуже рідко, тому основне синестезійне навантаження бере на себе колорит. Проте нерідко композитори символічно трактують кольори: симфонія №3 «Біле поховання» (2003) В. Польової; «Чорне тріо» на слова І. Бродського для баритона, віолончелі, фортепіано (1993) С. Луньова; «Слід білих хвиль» для 15 виконавців (1996) В. Ларчикова. У музичному тексті колорит і кольори відтворюються певними фактурними і тембрально-гармонічними засобами. Отже, композитори посилюють роль сонорно-тембральної складової, сміливо експериментуючи з гармонічними співзвуччями, сонорними комплексами та інструментами: «Барви та настрої» В. Губаренка; «Весняні барви» Г. Саська; «Спектри» В. Сильвестрова; «Концерт у блакитно-золотавих тонах» для жіночого хору без супроводу і без слів Ю. Іщенка; «Сірий концерт» для флейти, кларнета, скрипки, віолончелі і фортепіано О. Шмурака; «Барва» для бандури соло Ю. Гомельської; кантата для сопрано й камерного оркестру на вірші О. Блока «Зелень вешня» В. Годзяцького; «Срібло» З. Алмаші. В. Бібик у своїй камерній композиції «Зелений квадрат» для скрипки, віолончелі, фортепіано й камерного оркестру (1993) майстерно поєднує просторово-фігуративну синестезію з індивідуалізованим колоритом, тому особливу роль він відводить сонорній фактурі і тембральній драматургії. Відзначимо й фортепіанний цикл К. Цепколенко «Тонкокольори», написаний для маленьких виконавців і спрямований на всебічний розвиток дитини засобами мистецтва. Композиторка пропонує музичні імпровізації поєднувати з імпровізаціями в кольорах, використовувати звукові та кольорові кластери, розвиваючи природний синкретизм відчуттів.

У багатьох композиціях синестезійний задум втілюють **твори-екфразиси**, у яких композитор вдається до аналогій з образотворчим мистецтвом, використовує елементи технік і прийомів, особливості композиції і манери, утілює прямі алюзії до конкретних творів живопису та живописців. Загальний екфразис картинності як візуальне відображення живопису характерний для таких творів: «Київські ліричні картини» (симфонічна сюїта), «Чотири прелюдії-картини» (фортепіанний цикл), «Строкати картинки» (для двох труб і тромбона) Ж. Колодуб; «Хорові картинки» для хору *a cappella* на вірші О. Вишні та С. Васильченка В. Бібіка; «Шість картин» для фортепіано В. Губи.

Численну групу становлять музичні твори, у яких композитор «перекладує» образотворчі засоби виразності музичною мовою, застосовуючи назви технік і стилів живопису:

– жанр пейзажу – «Пейзаж з гобоєм» для гобоя і фортепіано (1987) та «Пейзаж соло» для фортепіано (1995) К. Цепколенко; «Пейзаж-розгалуження» для віолончелі соло (1998) С. Пілютикова; «Пейзаж» (2007) М. Денисенко; «Три пейзажі» для симфонічного оркестру Б. Стронька;

– жанр пасторалі – «Симфонія пасторалей №5» для скрипки та оркестру (1979) Є. Станковича; хор на вірші Б. Пастернака «Зимова пастораль» (1996) Ю. Гомельської; «Пасторалі» для квінтету дерев'яних духових (1992) С. Зажитька;

– техніка пастелей – вокальний цикл на вірші П. Тичини для сопрано і фортепіано «Пастелі» І. Карабиця та «Пастелі» для голосу, скрипки, альту, віолончелі та контрабаса на вірші П. Тичини (1964–1975) Л. Грабовського;

– техніка акварелі – вокальний цикл для сопрано і фортепіано на вірші А. Волощак «Акварелі» (1973) В. Бібіка; «Акварелі» І. Альбової; прелюдії-картини А. Гайденка;

– приклади монументального мистецтва – «Мозаїка» для фортепіано Г. Саська; кантата для мішаного хору *a cappella* на слова Б.-І. Антонича «Вітражі і пейзажі» Г. Ляшенка;

– елементи графіки та малюнка – «Малюнки природи» для симфонічного оркестру (1990) Ж. Колодуб; сім поем для органа «Профілі часу» (1960–1986) В. Губи;

– прийом колажу – «Сонатина-колаж» для кларнета і фортепіано (1995) Я. Верещагіна.

Декоративно-прикладне мистецтво також яскраво втілене в національній музиці шляхом візуалізації певних артефактів, елементів прикрас, оздоблення, дорогоцінних ювелірних виробів, предметів інтер'єру та розкошів. Вони створюють особливу музичну ауру у творах: «Гобелен» для скрипки та фортепіано (1974) В. Губи; «Incrustations» для камерного оркестру (2001) Л. Сидоренко; «Діадема» для флейти й арфи (2001) Ю. Гомельської; «Золота пектораль» для струнних, ударних, вокальної групи та синтезатора (2005) Ю. Алжнєва; камерний концерт «Медальйони» (силуети відомих літературних героїнь, 2002) В. Золотухіна. Композитори пишуть також твори, вдаючись до скульптурних та архітектурних алюзій: «Десять скульптур часу» для кларнета, міді-альта і live electronics (1996) І. Небесного; симфонія-епітафія для оркестру та органа «Обеліски» (1984) В. Губи; фортепіанні цикли «Замки Луари», «Алькасар... Дзвони Арагону» та різні редакції «Іспанських фресок», «Французьких фресок» Лесі Дичко.

Національний елемент, підкреслений композитором, утворює ще одну надбудову синтезу. Засоби національного фольклору в таких творах поєднуються з назвами технік живопису: сюїта для фортепіано «Гуцульські акварелі» І. Шамо, «Гуцульські картинки для симфонічного оркестру» Л. Колодуба, «Гуцульська мозаїка» для ансамблю українських народних інструментів В. Рунчака, фортепіанне тріо «Українські акварелі» В. Губи, «Ескіз в українському стилі» для гобоя та фортепіано Ж. Колодуб, «Вірменські замальовки» А. Штогаренка, три хори *a cappella* на вірші С. Єсеніна «Російські ескізи» В. Губаренка, «Російські візерунки» для великого симфонічного оркестру В. Золотухіна, сюїта для духового оркестру «Ескіз в молдавському стилі» Л. Колодуба. Особливості українського фольклору в поєднанні з елементами національного живопису, декоративно-прикладного мистецтва та із семантикою

традиційного колориту втілено у таких творах: «Візерунки» для гобоя, альти та арфи (1969) Л. Грабовського; цикл для фортепіано «Писанки» (1989) О. Козаренка; однойменні варіації для фортепіано (1972) Л. Дичко; ансамбль для скрипки та маримби «Танцюючі орнаменти» (2006) Б. Стронька; цикл дитячих п'єс для фортепіано «Квіти в музиці, легендах та переказах» (2000) В. Іванова У їх назвах відбиті елементи національних технік вишивки, ткацтва, писанкарства, особливості сакральної орнаментики: орнаментальність – завдяки ритмічним повторам, лінії рисунка – специфічним мелодичним зворотам, строкатість колориту і декоративність – сонорними прийомми та алеаторичною технікою («Візерунки» Л. Грабовського).

Екфразисом до конкретних творів живопису стали композиції авторів, які цілеспрямовано використовують синестезію. До живописних шедеврів різних епох зверталися Ігор Шамо (сюїта для фортепіано «Картини російських художників») і Леся Дичко: «П'ять фантазій за картинами російських художників» для хору й симфонічного оркестру і створені у 2013–2014 роках симфонічні фрески «Джерело» («Моя Україна») за картинами сучасних українських художників-академіків Національної академії України – Андрія Чебикіна, Василя Гуріна, Віри Кулеби-Барінової, Олександра Дубовика, Володимира Прядки та Миколи Стороженка. Л. Дичко та І. Шамо зацікавилися стилістикою і техніками образотворчого мистецтва, що на асоціативному рівні відбилосся в техніці письма кожного композитора, у використанні орнаментики, контрасту дрібного штриха й широкого мазка, барвистого колориту, і вплинуло на формування індивідуальної творчої натури.

Крім Л. Дичко, яка присвятила Катерині Білокур балет за її картинами і два зошити «Фресок» для скрипки та органа, Л. Грабовський теж звертається до творчості самотньої української художниці – «Concerto misterioso» пам'яті Катерини Білокур для дев'яти інструментів (1977). На думку мистецтвознавців, твори художниці сповнені особливо насиченого колориту, колір є головним виразником змісту і драматургії. Естетика народної майстрині спонукає композиторів до новаторських пошуків в контексті синестезії.

Подібне можна виявити і в інших музичних творах, у яких основою задуму є живописне полотно або особистість художника. Ідеться зокрема про симфонічні ескізи до картини В. Васильєва «Русь билинна» М. Попова; камерну оперу «Числа і вітер («Малюнки з пам'яті»)» А. Загайкевич за поезією та живописом Миколи Воробйова; «Білий ангел» на тексти Ігоря Калинця для комп'ютерної стрічки, візуального ряду, читця та сопрано, створеному за картинами Сальватора Далі Л. Сидоренко. Традиції М. Мусоргського продовжив композитор Йосип Ельгісер у циклі поліфонічних п'єс для фортепіано «Після відвідин художніх виставок» («У майстерні художника», «Метафізичні ескізи», «Картинки з виставки»).

Новий рівень синтезу візуальних і музичних аспектів становлять жанрові новоутворення, у яких екстраполюються виражальні засоби і технічні особливості образотворчого мистецтва й архітектури в музичні партитури. Найбільш вагомим зразком такої дифузії є *фреска*, яка за своєю популярністю у світовому музичному контексті набула визначення «музичного жанру». До симфонічної та оркестрової фрески зверталися: Л. Дичко – «Закарпатські фрески» для органа (1986), «Фрески за картинами Катерини Білокур» у двох зошитах для скрипки та органа (1986), «Карпатські фрески» для фортепіано (1993), «Французькі фрески» для читця, мішаного хору, квартету духових, органа та ударних (1995), «Іспанські фрески» для хору та ударних (1996–1999), «Швейцарські фрески» для двох читців, мішаного хору, органа і ударних

(2002); Л. Грабовський – «Симфонічні фрески» за мотивами малюнків Б. Пророкова із серії «Це не повинно повторитися»; В. Ларчиков – «Фрески» для тріо дерев'яних духових; В. Бібік – «Три фрески» для камерного оркестру. Фортепіанні фрески створила Б. Фільц – «Світанкова фреска (для Оленки)», «Надвечірня фреска». Для відтворення візуального компоненту фрескового розпису в музичному мистецтві характерні епічний розмах, багаточастинність композиції, монументальність і масштабність задуму; особливий об'єм, сила звучання, фактурна глибина. Композитори обирають відповідний склад виконавців – симфонічний оркестр або орган, це дає змогу досягти монументального звучання фактури. Помітні схильність до озвучення великого простору, зміни планів за допомогою контрасту ансамблів, солістів та всіх виконавців, до прямих алузій з архітектурними та історичними шедеврами давнини, завдяки яким відбувається діалог епох, як у «Фресках Софії Київської» (1996–1980) В. Годзяцького; симфонічній фресці «Софія Київська» (1981) В. Дроб'язгіної; в опері-ораторії на вірші Б. Олійника для солістів, хору й симфонічного оркестру «Київські фрески» (1982) І. Карабиця; у сюїті для духового оркестру «Фрески стародавнього Києва» (1999) Л. Колодуба.

Розширюючи можливості впливу сучасного мистецтва на слухача, залучаючи полімодальні компоненти інших видів мистецтва, сучасні композитори створюють цікаві проекти. Звернення до позамузичних, візуально-просторових чинників творчості набуває концептуальних ознак. Так, С. Зажитко створює багатоканальність сприйняття, зводячи на одній сцені музичного інтерпретатора та візуального персонажа (актора, танцівника): «Герстекер» для фортепіано та персонажа (1995), «Збігнев Батюк» для співаючого актора, туби та балерини (1998). А. Загайкевич, яка перебуває в авангарді української електроакустичної музики, прагне поєднати сучасні технології репарації звука і тембру з відеорядом, створюючи музичну складову до відео-інсталяцій і перформансів: електрона музика до аудіовізуальної інсталяції «COSI FAN TUTTI» (2000); «Прозорість» для скрипки та електронного запису, відео-арт (2006); електроакустичний перформанс для віолончелі, електронного запису та обробки в реальному часі «Venezia-Vision» (2008); електроакустичний твір для шенгу, перкусії та електронного запису «GO» (2009); електроакустичний аудіовізуальний перформанс для змінного складу виконавців «SUD\EST» (2009); «...засинаючи: прокидатися. злітаючи: занурюватися...» – електроакустична аудіо-інсталяція до проекту «Мавка» (2009). Цікаву авторську програму «сценарного плану» розробила і послідовно використовує у своїх аудіовізуальних роботах К. Цепколенко: вона поєднує перформанс, музику й візуальний ряд («Solo-sollisimo», «Гра в карти», «Дуель-момент», відео інсталяції «Останнє запрошення – Танець-макабр», «Жорж Сіменон-фотограф»).

Підсумовуючи, відзначимо актуалізацію позамузичних візуальних чинників та алузій, екстраполяцію специфічних кодів інших мистецтв та адаптацію жанрових моделей у музиці митців ХХ століття. Можна стверджувати, що візуально-просторові складові стають домінуючими в авторському задумі та в інтерпретації твору. У контексті синестезійних явищ, які безпосередньо впливають на композиторську творчість України та світу, зазначимо, що конфігурація *візуальне – звукове* набуває особливої актуальності в сучасному мистецтві. Синестезія стає одним з актуальних параметрів вивчення композиторського методу. Композитори-синестети, у творчості яких синосія й синестезія представлені цілісно і становлять основу творчого методу, не так часто трапляються у світовому мистецтві. В українській музиці до визнаних синестетів належить передусім Леся Дичко, синестезійна творчість якої потребує дослідження.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Берегова О. М. Культурологічні аспекти сучасного мистецького дискурсу // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 106: Культурологічні аспекти сучасного мистецького дискурсу. Пам'яті Людмили Костянтинівни Каверіної: зб. ст. Київ, 2013. С. 222–230.
2. Бернадська Д. П. Сучасна хореографія контексті синтезу мистецтв // Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобич, 2013. Вип. 7. С. 78–86.
3. Библер В. С. Школа діалога культур // Советская педагогика. 1988. № 11. С. 5–8.
4. Гавалюк Р. Конвергенція візуального та музичного первнів (на прикладі творчості Лесі Дичко) // Вісник Прикарпатського університету імені Василя Стефаника. Вип. 21–22. Музикознавство. Івано-Франківськ, 2001. С. 218–224.
5. Галеев Б. М. Современный Лаокоон: эстетические проблемы синестезии. Москва: Изд-во МГУ им. М. В. Ломоносова, 1992. 118 с.
6. Галеев Б. М. Художники авангарда и светомузыкальный «Gesamtkunstwerk» в театре // Авангард и театр 1910–1920-х годов. Москва: Наука, 2008. С. 346–374.
7. Каган М. С. Музыка в мире искусств. Санкт-Петербург, 1996. 232 с.
8. Мініч Л. М. Синестезійні вияви у творах М. Вінграновського // Наукові записки. Серія «Філологічна» / Нац. ун-т «Острозька академія». Вип. 34. Острог, 2013. С. 157–158.
9. Павлишин С. С. Зарубежная музыка XX века. Пути развития. Тенденции. Киев: Муз. Україна, 1980. 211 с.
10. Рудик М. Ескізи до огляду української інструментальної музики останньої третини ХХ ст. // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Вип. 23: До 10-річчя Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. Івано-Франківськ, 2011. С. 150–156.
11. Самойленко А. И. Музыкаведение и методология гуманитарного знания. Проблемы диалога. Одесса: Астропринт, 2002. 243 с.
12. Серганюк Л. І. Концепція хорової опери «Золотослов»: жанрова конфронтація чи синтез // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 5: Музичне виконавство. Кн. 1. Київ, 2000. С. 25–29.
13. Сюта Б. О. Художня цілісність у музичних текстах постмодернізму. Впливи поза-музичних чинників // Мистецтвознавство України: зб. наук. пр. / Нац. акад. мистец. України, Ін-т пробл. сучас. мистец. № 6–7. Київ: Муз. Україна, 2006. С. 88–97.
14. Цехмістро О. В. Синтез у сучасній українській вокально-симфонічній музиці: Культурологічний аспект // Культура України. 2013. Вип. 43. С. 242–248.
15. Чібалашвілі А. Концептуальний синтез у сучасній українській художній культурі (на матеріалі камерної музики): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 26.00.01 Теорія та історія культури / Нац. акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучас. мистецтва. Київ, 2015. 18 с.
16. Шулінова Л. В. Синестезії в індивідуальній мовній картині світу митця // Вісник Київського Національного університету імені Тараса Шевченка. Вип. 22. Київ, 2011. С. 46–48.

Пахомова Е. Г. Синтез и синестезии в творчестве украинских композиторов второй половины XX – начала XXI века. Рассмотрен широкий спектр проблем, связанных с вопросами синтеза и синестезии в творчестве украинских композиторов второй половины XX – начала XXI века. В композиторском творчестве наших современников наблюдаем стремление к полному обновлению всех аспектов традиционной музыкальной культуры и поиску альтернативной выразительности языка, художественной целостности. На примере

их творчества прослежены средства актуализации внемузыкальных визуальных факторов и аллюзий, экстраполяции специфических кодов других видов искусств и адаптации жанровых моделей в музыкальном тексте. Стилистика постмодерна требует привлечения нетрадиционной сферы образов, воплощения системы символики и семантики, стилистики, уникального авторского замысла. Синестезия становится одним из актуальных аспектов изучения специфического метода композиторского мышления, а у некоторых композиторов – таких как Лесья Дычко – ведущим в изучении творчества, осознании художественных интуиций и замыслов, специфическим коммуникативным звеном в интерпретации авторского текста. Проанализирован ряд произведений украинских композиторов второй половины XX века и выявлены примеры пространственно-визуального, визуально-двигательного и пространственно-чувственного синтеза, колористически-визуальной синестезии, а также инварианты музыкального экфразиса (экстраполяции произведений визуальных искусств в музыку), воплощающего различные аспекты визуально-пространственных искусств.

Ключевые слова: синтез, синестезия, цветной слух, синопсия, метафора, ассоциация.

Pakhomova E. H. Synthesis and Synaesthesia in the Works of Ukrainian Composers of the Second Half of the 20th and the Beginning of the 21st Century. The article deals with a wide range of problems related to synthesis and synaesthesia in the works of Ukrainian composers of the second half of the 20th and the beginning of the 21st century. In the composer's work of our contemporaries, we are seeing a decisive step in the quest for a complete renewal of all aspects of traditional musical culture and the search for alternative expressive language, artistic integrity. On the example of the creativity of Ukrainian artists, we observe actualization of non-musical visual factors and allusions, extrapolation of specific codes of other arts and adaptation of genre models in the musical text. Stylistics of postmodernism requires the attraction of an unconventional sphere of images, the embodiment of an extensive system of symbolism and semantics. Stylistics, search for a unique author's plan. Synaesthesia becomes one of the actual parameters of studying a specific method of composer's thinking, and in some artists, such as Lesya Dichko, the leading branch of studying creativity, awareness of artistic intuitions and intentions, a specific communicative link in the process of interpreting the author's work. A series of works by Ukrainian composers of the second half of the 20th century has been analysed and examples of spatia-visual, visual-mobile and spatial-sensory synthesis, color-visual synaesthesia, as well as invariants of musical exfrase (extrapolation of works of visual arts in music), which embody various aspects of visual-spatial arts.

Keywords: synthesis, synaesthesia, colour hearing, synopsis, metaphor, association.