

УДК 78.071.1(477) “19”—“20”

Асмагі Чібалашвілі

ОСОБЛИВОСТІ ВТІЛЕННЯ ХУДОЖНЬОГО СИНТЕЗУ В УКРАЇНСЬКІЙ КАМЕРНІЙ МУЗИЦІ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Анотація. Розглянуто явище художнього синтезу, аплікованого на музичний ґрунт з його формами прояву, із заломленням в основні жанри: аудіовізуальний синтез, елементи театральності, музичний хепенінг, перформанс, а також синтез звуку в електронній музиці на прикладі камерної творчості сучасних українських композиторів.
Ключові слова: синтез, художній синтез, камерна музика, постмодернізм.

Анотація. Стаття посвячена явленню художественного синтеза, проецируемого на музыкальную почву с его формами проявления, с преломлением в основные жанры: аудиовизуальный синтез, элементы театральности, музыкальный хепенинг, перформанс, а также

Дослідженість і актуальність проблеми.

Явище художнього синтезу достатньо широко висвітлено в літературознавстві. У музикознавчих дослідженнях в музиці, незважаючи на широке застосування різновидів художнього синтезу, розглядаються явища, що стосуються синтезу мистецтв (музики та кольору, музики та слова). Постає питання — як бути з багатьма іншими різновидами художнього синтезу, завдяки яким проявляється нова специфіка музики, як-от: аудіовізуальний синтез, елементи театральності, музичний хепенінг, перформанс, а також, певною мірою, синтез звуку в електронній музиці. Без цих явищ неможливо уявити мистецтво ХХ ст. З одного боку, завдяки художньому синтезу спрощується розуміння сучасної авангардної музики для пересічних слухачів, а з іншого — в композитора з'являється можливість глибше розкрити концепцію твору, урізноманітнити композиторські засоби. Існують поодинокі дослідження в царині музичного мистецтва, які розкривають функціонування художнього синтезу. Це праці І. Ванечкіної, Б. Галєєва, Л. Сабанєєва стосовно синтезу музики й кольору у творчості О. Скрыбіна, проте цілісної картини розгляду й аналізу художнього синтезу, його проявів як явища музичного мистецтва ХХ ст. не створено. Проте художній синтез у музиці на Україні ще не досліджував-

синтез звука в электронной музыке на примере камерного творчества современных украинских композиторов.

Ключевые слова: синтез, художественный синтез, камерная музыка, постмодернизм.

Summary. The article is devoted to the phenomenon of artistic synthesis, applied on the music background with its major forms of expression, reflecting the main genres: audio-visual synthesis, theatrical elements, musical happening, performance as well as sound synthesis in electronic music, on the material of chamber music works by contemporary Ukrainian composers.

Key words: synthesis, artistic synthesis, chamber music, postmodernism.

ся, а також не аналізувалися твори сучасних українських композиторів з погляду наявності в них елементів синтезу. Усім цим зумовлено актуальність цієї статті.

Мета цієї статті — дослідити становлення, зародження, розвиток та функціонування художнього синтезу як явища музичного мистецтва від творчості О. Скрыбіна, М. Чюрльоніса, А. Шенберга (які творили у першій третині ХХ ст.), через експерименти Я. Ксенакіса з його архітектурно-музичним проектом, до особливостей втілення художнього синтезу в українській камерній музиці наприкінці ХХ — на початку ХХІ століття як невіддільної частини європейського постмодерного музичного дискурсу.

У широкому розумінні синтез (термін походить від грец. σύνθεσις — поєднання, вміщення разом) — це процес цілеспрямованого поєднання або об'єднання раніше розрізнених речей або понять із утворенням чогось якісно нового, але цілісного.

У філософії явище синтезу пов'язано з аналізом, оскільки аналіз і синтез (від грец. розкладання і з'єднання) у найбільш узагальненому значенні постають як процес уявного або фактичного розкладання цілого на складові частини та возз'єднання чи зворотного конструювання цілого з частин. Аналіз і синтез важливі у пізнавальному процесі та здійсню-

ються на всіх щаблях його функціонування. У розумових операціях аналіз і синтез — логічні прийоми мислення, які відбуваються за допомогою абстрактних понять і тісно пов'язані з низкою розумових операцій: абстракцією, узагальненням, компіляцією тощо.

Результатом синтезу завжди є абсолютно нове утворення, властивості якого визначає не тільки зовнішня сума властивостей компонентів, а й результат їх взаємопроникнення і взаємовпливу, що найбільш об'ємно розкриваються в царині культури та мистецтва. Адже справжній синтез не є неодухотвореною формулою, а, на думку багатьох філософів, являє собою творчий синтез.

До слова, І. Кант основною дією мислення вважав “синтез трансцендентальної апперцепції”, за допомогою якого результати емпіричного споглядання пов'язуються в єдність пізнання. Під синтезом у найширшому сенсі філософ розуміє поєднання різних уявлень одне з одним і розуміння їх різноманіття в єдиному акті пізнання світу. Такий синтез, на думку І. Канта, є чистим, якщо різноманітність дано а ргіогі (подібно до різноманітного в просторі й часі), а не емпірично. “Синтез різноманітного (чи воно дано емпірично, чи а ргіогі) породжує передусім знання, яке спочатку може бути ще незрозумілим, а тому потребує аналізу. Проте саме синтез є те, що, власне, утворює з елементів знання і поєднує їх у певний зміст” [4, 172]. Філософ стверджував, що процес синтезу сприятиме збагаченню емоційно-чуттєвого світу людини і стимулюватиме появу нових видів мистецтва.

Поняття синтезу наявне й у діалектичній тріаді Ф. Гегеля “теза — антитеза — синтез”. Мислитель засновувався у своїх міркуваннях на принципі тотожності буття та мислення. Його тріада — це не лише механізм розуміння, а, передусім, спосіб розвитку всіх галузей, які пов'язані з існуванням особистості. Оскільки буття і мислення налаштовані однаково, тотожні, то тільки крізь синтез можна зрозуміти буття. За Ф. Шеллінгом, мистецтво, як і природа, є цілісне явище. Усі види, роди і жанри мистецтва внутрішньо пов'язані, становлять одне ціле, бо вони з різних боків та різними засобами відтворюють абсолютне.

В естетиці *синтез мистецтв* поділяється на *синтез пластичних мистецтв*, *театральний синтез мистецтв*, *кінематографічний синтез*. В естетичних концепціях кінця XIX — початку XX ст., що зорієнтовані на модерністські концепції творчості, синтез мистецтв ототожнюється “...або із створенням міфологізованого, символічного мистецтва, яке нібито відкриває “першообрази” речей, що кореняться в “абсолютному” (як його розумів свого часу, напр., Шеллінг), або із створенням особливого типу “музичної драми” (*містерії*), яка об'єднує усі мистецтва (Р. Вагнер, О. Скрябін), або із “синтетичним” живописом, який перевершує всі мистецтва (П. Гоген), або із “дерезалізованим і дегуманізованим” мистецтвом еліти (*Елітарне мистецтво*), яке покликане втілити абсолютні естетичні цінності (Ф. Ніцше, Ортега-і-Гасет)” [13, 315].

З іншого боку, поняття *художнього синтезу* змістовно розроблено в теорії російської літератури кінця XIX — початку XX ст., на прикладі класичного роману та є особливо актуальним для авторів психологічного роману.

Дослідник О. Осмоловський визначає кілька рівнів синтезу, і адаптовано можна розглядати й на рівні музичного мистецтва, а саме:

- синтез суб'єктивних особистісних світів героїв, який відбувається на вищому рівні авторського розуміння та оцінки зображеного;
- символічний і міфопоетичний синтез, що породжує символіку, яка вирізняється глобальним масштабом узагальнень.

На думку М. Чиркова, основною лінією розвитку творчого мислення, скажімо, Ф. Достоевського, є рух до синтезу жанрів соціального, психологічного та філософського роману. Так, “Брати Карамазови” — “найбільш завершений... синтез соціального і психологічного роману” і водночас — “цілковите вираження так званого філософського роману, <...> своєрідне відродження форми містерії в новому вигляді, <...> зрощення трансформованого старовинного жанру з формою європейського реалістичного соціального та психологічного роману XIX ст., <...> літературний симбіоз найсучаснішої сучасної та архаїчної форм, що визначає жанрову своєрідність” [12, 234].

Спроби уточнити поняття *синтезу жанрових форм* незмінно пов'язані з різного роду екскурсами в багатющій контекст цього жанру. Так з'являються літературознавчі концепції *житійного слова* в романі (В. Ветловська), *літописного часу* (Д. Лихачов), *публіцистичності і т. ін.* Окремо варто наголосити на концепції Г. Фрідлендера. Вчений визначає *художній синтез* у літературознавстві та мистецтві загалом як "...діалектичну єдність двох тісно пов'язаних між собою процесів диференціації та інтеграції жанрових форм" [10, 65]. Іншими словами, *художній синтез* — це переплетення жанрів, складне їх співвідношення в художньому творі як цілісної картині.

Наразі в мистецтвознавстві не існує чіткого розмежування понять "*синтез мистецтв*" і "*художній синтез*". З одного боку, констатує про художній синтез, дослідник І. Мінералова зазначає, що синтез "...технічно" реалізується саме шляхом творчої стилізації". Інший варіант визначення художнього синтезу пропонує А. Дмитрієв, який тлумачить його як "реалізм, який увібрав в себе прийоми тоталітарних напрямів — від авангарду до постмодернізму" [5].

Очевидно, *художній синтез* — це складне, багаторівневе явище, та більш широке поняття, ніж синтез мистецтв, тому що воно включає в себе, окрім поєднання, взаємодії різних видів мистецтва, також синтез різних стилів, форм жанрів та інших засобів виразності у межах одного виду мистецтва.

У ХХ ст. ідеї *художнього синтезу* в музичному мистецтві знаходять своє втілення у творчості таких композиторів, як О. Скрябін, М. Чюрльоніс, Я. Ксенакіс, А. Шенберг. Художній синтез став своєрідним засобом вираження творчого "я". Більш повно це явище розвинулося в музичному мистецтві другої половини ХХ ст.

У творчості Скрябіна — це ідея "світлової симфонії" — синтез музики і світла в поемі "Прометей". За задумом композитора, простір концертного залу під час виконання твору повинен забарвлюватися в різні тони, відповідно до зміни тонально-гармонічних засад. Партія Лусе, яка призначена для спеціального

світлового клавіру, ґрунтувалася на аналогії між кольорами спектра й тональністю кварто-квінтового кола.

З іншого боку, ідеї *художнього синтезу* у М. Чюрльоніса втілено у так званому *музичному живопису*. Митець не відокремлював музичну творчість від творчості живописної, а послуговувався часовим чинником для розкриття змісту форми. Ця особливість виявлялася, насамперед, у створенні багаточастинних творів — циклів картин "Соната весни", "Соната сонця", "Соната пірамід", "Соната моря". Цикли побудовано за всіма принципами сонатності в музиці, а саме: характер частин, розвиток теми, тональне і тематичне контрастування витримані відповідно до музичних законів цього жанру.

О. Скрябін, як і М. Чюрльоніс, тяжіли до символічного асоціативного мислення та були здатні сприймати музику "візуально", пластично й у певних кольорах. Очевидно, на формування та розуміння їх ідей *художнього синтезу* мали безпосередній вплив їх філософсько-світоглядні доктрини.

Інший виток втілення на музичному ґрунті ідей *художнього синтезу* віднаходимо у творчості Я. Ксенакіса. У 1958 р. композитор став автором проекту архітектурного виставкового павільйону фірми "Філіпс" на основі музичної партитури "Метастазис" за принципом розвитку маси звукових хвиль. Ця творча подія ознаменувала народження нового розуміння синтетичного мистецтва. У партитурі цього твору змальовано рух ліній окремих інструментів. З цього приводу Я. Ксенакіс зазначав, що "...між архітектурою й музикою є місток. Він ґрунтується на наших структурах людської психіки, які в обох видах творчості однакові. Наприклад, композитори послуговуються симетричними побудовами, наявними й у архітектурі. Проектуючи павільйон "Філіпс", я запозичував ідеї з оркестрової музики, яку створював тоді. Я хотів створити кінетичний простір, який би постійно видозмінювався під час переміщення вздовж прямої лінії. В результаті в архітектурі з'являються ті гіперболічні параболоїди, які є в музиці" [6].

Ще одна особливість розуміння художнього синтезу полягає у тому, що у творчості

М. Чюрльоніса та Я. Ксенакіса простежується вплив музичної логіки на твори візуальних видів мистецтва (живопис, графіка, архітектура), перенесення принципів побудови музичної композиції на візуальні твори мистецтва.

Композитор А. Шенберг поряд із музичними творами писав літературні сценарії, створив серію живописних полотен “Видіння”, які відтворювали почуття, що не знаходили музичного вираження. В опері “Щаслива рука”, крім синтезу слова та музики (автором сценарію виступив сам композитор), була спроба синтезу музики та кольору. А. Шенберг кольори порівнює з тембром музичних інструментів. У кожного з персонажів опери були своя лейттема, лейттебр та лейтколір. Але, на відміну від вищезгаданих творців, у його творчості відвертих паралелей між його музичною та живописною творчістю не простежується.

В українській камерній музиці зламу ХХ—ХХІ століть спостерігається багато проявів художнього синтезу, який часто застосовують композитори для глибшого розкриття ідей твору. Розглянемо це явище на прикладі творчості Кармели Цепколенко, Володимира Рунчака, Сергія Зажитька, Любави Сидоренко.

Виразним прикладом художнього синтезу як залучення фотоінсталяції до музичного твору є твір “Знесиллям зломлені народи — цвинтарна музика” для баяніста, ударних, голосу та серії фотознімків могил на території колишньої Австро-Угорської імперії К. Цепколенко (автор фотографій Кристофер Лінг).

Фото змінюють одне одного через кожні 20–30 секунд. Представлено зображення цвинтарів різних вірувань, які, крім загальної територіальної належності (межі колишньої Австро-Угорської імперії) об’єднує також те, що всі вони зроблені на занедбаних кладовищах.

Твір написано в наскрізній формі. Для нього характерна атональність, мікроінтонаційність. Уже перша інтонація малої секунди /f-e/ стає лейттемою кладовища і пронизує весь твір як певний трагічний символ. Розглянемо музично-виразові засоби, які визначають певний символізм мислення композитора і надають глибокого розуміння його твору. А саме: “...серія *cantabile* магічного, таємничого ха-

рактеру; мікроформула септим для вираження всеохопного страху та моторошності (людина на цвинтарі вночі); репетиції — відображення напруги атмосфери звукового простору; ритм перкусії — пульс людського жаху; віртуозні пасажі та шумові ефекти перкусії — шелест листя на цвинтарі...” [3, 181]. Відтворення звуку “дз” баяністом символізує скрип на кладовищі та посилює напругу. Символ доленосного стуку в ударних — це філософське узагальнення плину часу.

Зрозуміло, що застосування фотографій сприяє повному зануренню слухача/глядача в цю атмосферу та глибшому, осмисленому сприйняттю ідей твору К. Цепколенко. Загалом для творчості цієї авторки характерною рисою стало абсорбування ідей художнього синтезу, адже її творчий метод сценарної розробки — результат сучасної тенденції в сфері композиції — взаємовплив мистецтв — вплив на музику драматургії, поезії, живопису тощо.

У творчості К. Цепколенко він проявляється в таких різновидах:

- Перший вид сценарної розробки — ідейний: узагальнено-символічний сценарій (наприклад, символізм у струнному квартеті “Славлення чотирьох стихій” для струнного квартету, “Пейзаж з гобоєм” для гобоя та фортепіано, “Пейзаж соло” для фортепіано).

- Другий — фабульний: більш або менш виразна чи прихована музична драматургія (“Театральна соната” для кларнета та фортепіано. (За прототип правила п’єса О. Блока “Балаганчик”. Відтворення ідей прихованої драматичної дії з внутрішніми ролями й поведінковими лініями. Задум полягає в реалізації сцен взаємин та діалогу П’єро, Арлекіна та Коломбіни), “Три в карти”, дуель-дуети, “Паралелі” (камерна симфонія № 1).

- Літературний сценарій, який певною мірою наближається до програмної музики (“Історія флейти-пуританки”, “Вій” для квінтету мідних духових).

Інший вид художнього синтезу як своєрідної театралізації музичного дійства простежується у творі В. Рунчака “Привіт М. К.” або трьохсучасна соната Норма для фортепіано. Твір присвячено 70-річчю від дня народження Мауріціо Кагеля.

Автор вимагає зазначення повної назви твору та її частин у програмках, афішах та оголошеннях, адже без виконання цієї умови — не відбудеться додатковий гумористичний ефект твору, який пов'язаний з назвами частин та зміною сторінок з цифрами на пульті, розташованому перед інструментом. Піаніст сам має змінювати сторінки на пульті, відповідно до виконання частини твору. Зміна сторінок із цифрами означає для публіки додаткове пояснення про закінчення однієї частини й початок наступної.

У цьому творі прихована театральність, пасивна дія, яка вибудовує драматургію. Скупі рухи роблять твір завершеним за формою, чому сприяє авторська програмність частин:

1 частина: лірична пісня “Післяобідній відпочинок комара”;

2 частина: відкрита форма — “Смерть їжачка”;

3 частина: варіації — “Повтор 2-ї частини “на біс” кілька разів.

Гра з жанрами чи формою (тричастинна, сонатна) характерна для творчості В. Рунчака (“1+16+...”, не-концерт для скрипки і струнного оркестру, “Розмова з часом”, антисоната для 2-х фортепіано) і часто сприймається як спроба відійти від усталених форм, як пошук нових, більш мобільних структур. Саме через таку театралізацію народжуються нові камерні жанри у процесі художнього синтезу.

Характеристиками театралізації художнього синтезу в цьому творі є:

- *Синтез форм*, який спостерігаємо в самій назві твору “трьохСУчасна сонатна Норма”, тобто синтез тричастинної та сонатної форм. Також слово “норма” у назві твору як гра зі словами характерна для постмодернізму.

- *Гра з літературними першоджерелами*: “Політ джмеля” як літературний (О. Пушкін) та музичний (М. Римський-Корсаков) аналог-прототип.

“Післяполудневий відпочинок Фавна” К. Дебюссі як музична алюзія-відсилання тут використано як загострення ідей абсурдності, водночас музика має протилежний, ніж заявлена назва, характер.

- Гумористичний ефект створює прийом зображення смерті їжачка щипком по струні;

ефект несподіванки (у 3 частині — повторення 2-ї частини “на біс” (кілька щипків на високий струні роялю); також підкреслює його акторський перформанс (піаніст змінює сторінки з зазначенням наступної частини твору).

- Неоміфологічне мислення, символи.

Звертається до театралізації як принципу художнього синтезу С. Зажитько у творі для вокаліста (актора) “За-ЖИТЬ-ко”. Передусім цей твір характеризують численні використання елементів театру, перформансу.

Твір будується на розвитку звукової моделі — звучанні прізвища автора. Поступово, починаючи з одного звука “з”, з’являється тема (модель). Композитор імітує різні прийоми гри на духових інструментах. Розвиток матеріалу відбувається за законами інструментальної музики. Певною кульмінацією є акцент на “жить” (жити). Це — своєрідна лінгвістична гра, як і у творі В. Рунчака.

Художній синтез допомагає С. Зажитьку втілити епатаж, здивування публіки, театральний шок, вийти за межі *чистого мистецтва*.

Інший приклад *художнього синтезу* спостерігається в електронній композиції з відеорядом Любави Сидоренко “Етюди старого міста” для віолончелі та електронного запису.

Твір складається з 4 частин, які виконуються *attacca*. Фонограма фіксована. Електроніка не прописана в партитурі, використовується її студійний запис (акустичні семпли, оброблені VST інструментами та плагінами, осциляторами). Електроніка починає та завершує твір, також вона з’являється на драматургічних стижах частин та в кульмінаційних моментах. У творі наявні три пласти: акустичний (віолончель), електронна симуляція акустичних звуків і відеоряд, який було створено через два роки після написання музики. Усі ці тематично-образні пласти, сплітаючись, по чергово, ніби випереджаючи один одного, створюють драматургічну концепцію твору.

Власне на цьому прикладі творчої співпраці композитора і режисера ми можемо простежити явища художнього синтезу як синтез авторських ідей і концепцій. Кінцевий результат може бути відмінним від початкового. Автор музики може бути не згодний з запропонованими концепціями режисера, та все таки міри-

лом естетичної цінності є глядач. Прикладом цього став відбір цього фільму престижним журі на Берлінале в 2008 р.

Визначальною рисою всіх розглянутих творів є те, що вони сприймаються і без візуального ряду (в запису). Це свідчення того, що в творі домінують роль відіграє музика, а інші засоби є допоміжними. Такий різновид художнього синтезу можна визначити як нерівноправний синтез.

Висновки. У першій половині ХХ ст., порівняно з добою постмодерну, *художньому синтезу* притаманний завуальований прояв.

Засоби та закони одного виду мистецтва давали змогу відновити мову та можливості іншого виду мистецтва без проникнення інших видів мистецтва безпосередньо в музичний твір, яке спостерігаємо в епоху постмодернізму — епоху суцільного синтезу. Дедалі частіше форму музичного твору зумовлено ідеєю або звуковим матеріалом. Саме тому *художній синтез* став невіддільною частиною композиторського постмодерністського мислення, полем для свідомих експериментів композиторської творчості, а для дослідника — це спосіб глибше зрозуміти суть творчості.

Література:

1. *Ветловская В.* Поэтика романа “Братья Карамазовы” / В. Ветловская. — Л.: Наука, Ленингр. отделение, 1977. — 199 с.
2. *Гегель Г. В. Ф.* Феноменология духа / Г. В. Ф. Гегель // Гегель. Сочинения: В 14 т. — М.: Соцгиз, 1959. — Т. 4.
3. *Ергіс І. Д.* Акордеонна творчість композиторки Кармели Цепколенко, І. Ергіс // Музичне виконавство. — К.: Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2002. — Вип. 8. — Кн. 5. С. 173—184.
4. *Кант І.* Сочинения в шести томах / И. Кант. — М.: Мысль, 1964. — Т. 3.
5. Книги 90-х. Интервью (Дмитриев А.) / Независимая газета. — 1999 г. — Декабрь.
6. *Ксенакис Я.* Музыка и наука // Курьер ЮНЕСКО. — 1986. — № 5.
7. *Лихачев Д. С.* Литература — реальность — литература: Сборник статей / Д. С. Лихачев. — Л., 1984. — 215 с.
8. *Минералова И. Г.* Художественный синтез в русской литературе XX века: автореф. дис. на соискание научной степени д-ра филол.: спец. 10.01.02 / И. Г. Минералова. — М., 1994. — 17 с.
9. *Осмоловский О. Н.* Достоевский и русский роман XIX века / О. Н. Осмоловский. — Орел, 2001. — 336 с.
10. *Фридендер Г. М.* Поэтика русского реализма / Г. М. Фридендер. — Л., 1971. — 296 с.
11. *Цепколенко К.* Формування особистості студента-композитора (основні принципи методики навчання в класі з композиції): Навч.-методич. посібник / Одеськ. держ. муз. академія ім. А. В. Нежданової. — Одеса: Друк, 2008. — 118 с.: з нот. 8.
12. *Чирков Н. М.* О стиле Достоевского. Проблематика, идеи, образы / Н. М. Чирков. — М., 1967. — 303 с.
13. Эстетика: словарь; [под общ. ред. А. А. Беляева и др.]. — М.: Политиздат, 1989. — 447 с.