

ВПЛИВ МИСТЕЦЬКИХ ТЕЧІЙ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ НА МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

Постановка проблеми. ХХ ст. було дуже щедрим на стильові напрями, а також на різноманітні прояви синтезу на різноплощинних рівнях мистецького дискурсу. Передумовою цього явища став універсалізм митця, його «Я», що дозволило розширити та урізноманітнити вибір виражальних засобів, запозичуючи певні прийоми з одного виду мистецтва і транспонуючи їх на мову іншого. Згадаймо, що М. Врубель, крім живопису, займався сценографією і скульптурою, П. Гоген, окрім живопису, працював зі скульптурою та керамікою, В. Кандинський, крім живописної творчості, захоплювався музикою та поезією, а В. Лембрук поєднував у собі скульптора, живописця і графіка. До того ж А. Шенберг, окрім музики, писав живописні картини, а брати Бурлюки, О. Гуро, О. Кручоних, В. Маяковський поєднували власну літературну творчість із заняттям живописом. Подібних прикладів є чимало.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. І. Мінералова в монографії ґрунтовно аналізує творчість поетів Срібної доби. Стосовно згаданого періоду в рамках поняття «художній синтез» дослідниця розглядає синтез мистецтв (у тому числі, досвід синтезу музики, кольору та поезії у творчому методі О. Скрябіна, музичні «поєми» та картини М. Чюрльоніса та інші спроби синтезу явищ літератури, живопису та музики), внутрішньолітературний синтез (поезія у прозі А. Чехова, Б. Зайцева) та стилізацію, які отримали потужний розвиток у подальших творчих експериментах митців упродовж ХХ ст. Тяжіння до синтезу мистецтв, зокрема інтерес до поезії символістів у творчості російських композиторів початку ХХ ст., констатує Т. Левая. Українську музику в контексті стильових пошуків означеного періоду розглядають Н. Довгаленко та І. Савчук (романси Б. Лятошинського 1920-х). Очевидно, означені дослідження не вичерпують усіх аспектів мистецького дискурсу означеного періоду.

Мета статті полягає у розгляді синтетичних тенденцій початку ХХ ст. з точки зору їхнього подальшого впливу на зародження нових жанрів та форм у лоні музичного мистецтва.

Наприкінці ХІХ ст. в Росії — спочатку в літературі, а згодом і в інших видах мистецтва — поширився символізм. Його яскравими представниками стали: О. Блок — у літературі, М. Врубель — у живопису, О. Скрябін — у музиці. Уся їхня діяльність була зорієнтована на втілення ідей синтезу мистецтв. Так, для М. Врубеля розуміння явища синтезу прийшло в результаті осягнення ним знань у сфері античної, ренесансної, а також візантійської, слов'янської та західноєвропейської культур. Композитор О. Скрябін прагнув об'єднати всі види мистецтва у «Містерії», яку він не встиг втілити в життя, але його містичні ідеї частково були реалізовані в поемі «Прометей» та «Попередній дії». О. Блок насичує власну поезію звуковим розмаїттям (реципієнт ніби «чує» звуки природи, дзвін тощо) та кольоровою семантикою. Принагідно згадаймо і своєрідний словесний живопис (Л. Толстой, А. Чехов, І. Бунін), який можна простежити в описах картин чи образних портретів засобами художнього слова або через алюзію на відому живописну картину. У російській літературі поезію такого типу започаткував Г. Державін, а згодом цю лінію продовжили В. Хлебников та В. Маяковський. У зарубіжній літературі означеного періоду тема музики також цікаво інтерпретується в літературних творах Г. Гессе («Гра в бісер»), Т. Манна («Доктор Фаустус»), Дж. Джойса («Улісс») та Р. Роллана («Жан Крістоф»).

«Живописне, поряд із музичним, театральним, естрадним, архітектурним, літургійним, містериальним, життєствердним та ін. початками, стає у словесних творах Срібної доби однією з важливих домінант, що представляє індивідуальний стиль поета, письменника, драматурга. В літературі цієї епохи, як показують дослідження, йому відведене особливе місце» [1].

Поети-символісти надавали великого значення музиці, сприяючи тим самим появі літературно-музичного синтезу. Андрій Бєлий вважав, що музика впливає на всі форми мистецтва і прагнув «досягти ефекту “музичного симфонізму”, діючи безпосередньо засобами словесно-літературного ряду, однак своєрідно адаптованими, переробленими. <...> Він щораз намагається перетворити їх на певний словесно-літературний аналог відповідних суто музичних засобів» [6, с. 169].

Поезія символістів надихнула російських композиторів того періоду, серед яких були М. Гнесін, М. Мясковський, С. Танеев, А. Лядов, С. Рахманінов, на творчі експерименти. На вірші О. Блока, Андрія Бєлого, І. Северяніна, В. Брюсова, К. Бальмонта було створено безліч романсів. Символістська поезія спричинила появу нового жанру — «вірші з музикою» (термін належить Т. Левій). В українській музиці досить згадати Б. Лятошинського, якого також надихала поезія символістів.

У 1920-і він створив близько десяти романсів, музичний матеріал яких потужно збагачений відповідною символікою. Б. Лятошинського «... цікавить не так історичний час, як людина поза соціумом. Скажімо, аналізуючи творчий доробок Б. Лятошинського в романсовому жанрі, з'ясуємо, що коло образів-станів охоплює позареальне, відчужене, нежиттєдайне як парадокс недосконалості, миттєвості людського існування. Яскравий приклад — Чотири романси, тв. 9 на слова поетів-символістів, напружене, гостре звучання яких співвідноситься з експресіоністським стилем нового музичного мислення композитора. До того ж смерть стає незмінним символом існування України після громадянського часу» [9, с. 129].

Очевидно, що «музиканти не маніфестували символізм, а долучалися до нього головню через сюжети, літературну програмність та поетичні тексти власних музичних творів» [3, с. 15]. Безумовно, літературний символізм вплинув на музику того періоду і проявився через відповідну образну сферу та, як наслідок, через народження пластично-образотворчих або звуконаслідувальних елементів як виражальних засобів символістських ідей.

Дослідниця Н. Довгаленко наводить гіпотезу щодо включеності творчості українських композиторів до контексту мистецьких напрямів початку століття, зважаючи на «... останні оперні пошуки Лисенка, неокласичні твори Стеценка, астральні ідеї Ф. Якименка, символізм і експресію Лятошинського 1920-х років» [2] та наголошує на необхідності дослідження української музики в європейському культурологічному контексті.

Футуристи запозичують у символізмі інтерес до синтетичного мистецтва. Так, футуристи-живописці малюють картини з музичними сюжетами (наприклад, «Музикант з тромбоном» Дж. Северіні), що було дуже характерним для митців означеного напрямку.

Вже сама назва маніфесту К. Каррі — «Живопис звуків, шумів та запахів» — свідчить про синтетичну спрямованість творчості футуристів. Л. Русоло в ролі художника-композитора позиціонував себе як правонаступник творчих принципів прогресивних композиторів того часу — І. Стравинського, Е. Саті, А. Шенберга. «У таких композиціях, як “Пробудження столиці”, “Зібрання авто й аеропланів”, “Обід у казино” та “Прання в оазисі”, митець використовував в якості музичних інструментів гудки, свистки, каструлі, дерев'яні рахівниці, металеву дошку для прання, друкарські машинки тощо. Л. Русоло створив також спеціальні машини-інструменти, на яких виконувалася подібна музика» [4, с. 421]. У названих творах реалізуються положення маніфесту «Живопис звуків, шумів та запахів» К. Каррі.

Крім того, новаторство футуристів у сфері синтезу простежується у здійсненні колективних акцій, а також винесенні окремих художніх елементів за рамки звичного контексту тощо. Підтвердженням подібних тенденцій стала постановка опери «Перемога над Сонцем», де відбулось поєднання слова, музики й форми (автором лібрето до опери є О. Кручоних, композитором — М. Матюшин, а для декорацийного оформлення використаний «Чорний квадрат» К. Малевича). 1913 р. відбулася прем'єра цього твору. «Гротесково-супрематичні костюми та декорації, чвертьтонова музика та балаганний стиль лібрето поєдналися у нерозривній дії. Автори “Перемоги над Сонцем” оспівували ідею створення нового майбутнього, яке може бути побудоване тільки після цілковитого зруйнування старого. Кожен з них досягав цього власними засобами: Малевич — супрематичними побудовами, Кручоних — нарочито ускладненістю мислення, а Матюшин — дисонантністю музичної тканини» [10, с. 128]. Вистава стала своєрідним щаблем на шляху до нового мистецтва. Паралельно з переходом до безпредметності у живописі в музиці відбувається вихід за рамки тональності.

Ця тенденція відобразилася також у маніфесті Ф. Б. Прателли «Футуристична музика», де він вимагає «... “деструкції квадратури”, руйнування хронометричної тиранії ритму, абсолютної свободи, “атональної тональності” в хроматичній гамі» [4, с. 420].

П. Клеє переніс із музичного мистецтва до живопису принцип розробки матеріалу у процесі komponування твору. Варіювання матеріалу, подання одного й того ж об'єкта у множинності та мінливості. Разом із В. Кандинським та іншими відомими митцями того періоду П. Клеє на запрошення архітектора В. Гропіуса працював над *Einheitskunstwerk* — синтезом мистецтв у створеному ним Баухаузі, де, на думку митців, архітектура мала домінувати над іншими видами мистецтва. Тут простежується аналогія з вагнерівською ідеєю *Gesamtkunstwerk*, що мала надихнути композитора на написання ідеального твору, який завдяки своїй силі впливу на глядачів міг би змінити соціальний світоустрій.

Цікаво простежується взаємовплив живопису, літератури й музики у творчості абстракціоністів — В. Кандинського, М. Чюрльоніса, а також представників футуристичної поезії — В. Хлебникова, Д. Бурлюка, О. Кручоних, які завдяки своєму абстрактному мисленню впритул наблизилися до музики. Художники-футуристи створили чимало картин на музичну тематику, як, наприклад, «Гра на віолончелі» Дж. Балла, «На честь музики» Л. Руссоло, де зображено серію рухів рук музикантів.

Згадані митці В. Кандинський та М. Чюрльоніс входили до об'єднання художників «Синій вершик», заснованого 1909 р. Відправною

точкою функціонування цієї творчої спільноти стало опублікування В. Кандинським та Ф. Марком альманаху «Синій вершник», де були представлені тексти, музичні партитури та образотворчий матеріал. До цього об'єднання входив також А. Шенберг. Він створив серію картин «Видіння», які втілюють почуття, що народжуються без відповідної музичної форми, з поруху душі. Це були абстрактні картини, зміст яких розкривався, як у музиці, крізь процес співпереживання. Це явище стало проявом взаємодії музики з живописом, а точніше, своєрідного впливу закономірностей перенесення музики на живопис.

В. Кандинського з А. Шенбергом об'єднували експерименти у сфері синестезії. 1909 р. А. Шенберг написав «П'ять п'єс для оркестру», тв. 16, у яких композитор уперше застосував свій винахід — метод темброворозфарбованої мелодії (*Klangfarbenmelodie*). Після прослуховування цього опусу В. Кандинський створив концерт-композицію з домінантним жовтим кольором під назвою «Враження III». «... Згідно з настановами Нової групи мистецтво, народжене почуттями, має розкрити трансцендентальну сутність речей (щодо їх зримої зовнішності)» [7, с. 24].

У живописній творчості В. Кандинського, як і в А. Шенберга, картини об'єднані в цикли. Яскравий приклад — «Звуки» (1913), синтез поетичного, музичного та живописного начал (38 поем з 12 кольоровими і 54 чорно-білими гравюрами). Згадаймо також цикл картин «Імпровізації», назва яких відсилає нас до музичних зв'язків. В інших картинах простежується алюзія на музичний прототип (прелюдія «Місячне світло» К. Дебюссі у картині «Світло місяця»). Поза сумнівом, музична тематика присутня і в картині «Гра на гуслах». Художника непокоїть проблема взаємозв'язку зображення, звука й слова. Подібно до О. Скрыбіна, В. Кандинський мріяв про загальний синтез різних видів мистецтва у «монументальному мистецтві», для відтворення якого він хотів звести архітектурну будівлю — храм «Велика Утопія». Його сценічний твір «Жовтий звук», подібно до «Попередньої дії», поєднує кілька видів мистецтва в новій формі. Певний вплив на його погляди мала ідея Р. Вагнера *Gesamtkunstwerk*. Митці надавали важливу роль в синтетичному мистецтві саме музиці, вважаючи її певним камертоном серед інших мистецтв.

В опері «Жовтий звук» (1912) для посилення враження на глядачів митець залучив колір, рух та звук. В основу сценарію «Жовтого звука» покладені принципи двох програмних робіт В. Кандинського — «Про сценічну композицію» та «Про духовне в мистецтві». Перша має умовний абстрактний сюжет, де беруть участь актори, хоч це скоріше герої-символи. У костюмах персонажів автор символічно використовує колір. Так, Дитина в білому і Людина в чорному уособлюють Життя

і Смерть. Групи людей у червоному й синьому символізують земне й духовне. У свій задум В. Кандинський намагався привнести світло, спробувавши здійснити це через освітлення героїв променями, аби динамічно пов'язати сценічне дійство з музикою.

Також В. Кандинський застосовує прийом контрапункту засобів музичного мистецтва, хореографії та кольору. Сам принцип контрапункту, який дозволив не дублювати основну ідею кількома видами мистецтва, а, протиставляючи засоби цих мистецтв, акцентувати увагу саме на головному, митець запозичив з музики. Так, у третій картині світлового *crescendo* відповідає музичне *diminuendo*, а шепоту Велетнів протиставлене яскраво-мінливе кольорове світло. У п'ятій картині В. Кандинський радить виконавцям використати ефект розходження темпових характеристик музики й танцю, які у творі автор використовує одночасно. На жаль, за життя автора композиція не мала сценічного втілення. Слід зазначити, що за ідейним напрямом і тяжінням до синтезу мистецтв вона досить схожа на твір О. Скрябіна «Попередня дія».

Ще одним зразком сценічної реалізації синтезу мистецтв став балет Ж. Кокто «Парад» (1917) на музику Е. Саті (сценографія П. Пікассо). За задумом сценографа, навіть костюми танцюристів мали геометричні форми, а балет, у свою чергу, постав як своєрідний маніфест кубізму. Музична частина вистави була дуже оригінальна та незвична як для цього періоду. Так, у ній задіяні такі звукові ефекти, як азбука Морзе, звуки сирени, парової машини, двигуна літака і стукіт друкарської машинки. «Дія "Параду", розгортаючись на арені цирку, являє собою послідовність циркових номерів, поданих у хореографічному рішенні — загальний вихід учасників, китайський фокусник, балерина-американка, пара акробатів, танцюючий кінь, якого зображували два актори, чревощитель, клоун» [11, с. 157]. Цікаво, що в тексті маніфесту, написаному до прем'єри цього балету, вперше був використаний термін «сюрреалізм».

Невід'ємною особливістю мистецтва ХХ ст. стало розмивання кордонів між різними видами мистецтва. Музика, живопис, література рухалися назустріч одне одному, перетинаючись у синтетичних мистецьких вимірах, таких як театр, кіно, тим самим впливаючи одне на одного. «Виразні засоби технічних видів мистецтв (фотографія, кіномистецтво, телебачення) органічно прописуються в образотворчому мистецтві, змушуючи аудиторію спокійно сприймати монтаж, колаж, синтез реклами та живопису» [8, с. 43]. Митці прагнуть оволодіти суміжними видами мистецтва, що дозволяє вільно оперувати виражальними засобами одного виду мистецтва у лоні іншого. В рамках музичного мистецтва ця тенденція відобразилась у зростанні значення візуальної складової твору.

Висновки: Безумовно, синтетичні явища, що виникли на початку ХХ ст., мали вплив на подальший розвиток музичного мистецтва. У другій половині ХХ — на початку ХХІ ст. композитори часто залучають до своїх творів позамузичні чинники. Вплив театру проявився як у процесі створення музики, завдяки драматургічному сценарію твору, так і під час його виконання через розширення ролі виконавця. Іншим проявом цієї тенденції є приклади включення до творів візуальної складової для більш точного втілення концепції твору. Ще одна важлива риса — використання композиторами цих засобів, покликане полегшити сприйняття слухачем композиторської ідеї, втіленої у творі.

Бібліографія

1. *Васильев С. А.* Особенности словесной живописи в лирике В. Маяковского и В. Хлебникова [Електронний ресурс] / С. А. Васильев. — Режим доступу до ресурсу : <http://www.portal-slovo.ru/philology/41267.php>
2. *Довгаленко Н.* Український музичний авангард у контексті стилевих пошуків ХХ сторіччя. [Електронний ресурс] / Н. Довгаленко. — 2014. — Режим доступу до ресурсу : http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-dovgalenko-ukravant.html
3. *Левая Т.* Русская музыка начала ХХ века в художественном контексте эпохи [Текст] / Т. Левая. — М. : Музыка, 1991. — 166 с.
4. *Матвеева Л. Л.* / Культурология : курс лекцій : навч. посіб. [Текст] / Л. Матвеева. — К. : Либідь, 2005. — 512 с.
5. *Минералова И. Г.* Русская литература Серебряного века. Поэтика символизма : учеб. пособ. [Текст] / И. Г. Минералова. — М. : Флинта ; Наука, 2009. — 272 с.
6. *Минералова И. Г.* Художественный синтез в русской литературе ХХ века : автореф. дис. ... д-ра филол. наук [Текст] / И. Г. Минералова. — М., 1994. — 31 с.
7. Модернизм : анализ и критика основных направлений : сб. ст. [Текст] / под ред. В. В. Ванслова и Ю. Д. Колпинского. — М. : Искусство, 1973. — 280 с.
8. *Разаков В.* Художественная культура ХХ века : типологический контур [Текст] / В. Разаков. — Волгоград : Изд-во Волгоград. гос. ун-та, 1999. — 432 с.
9. *Савчук І. Б.* Романи Бориса Лятошинського 1920-х років : пошуки джерелознавчих реліквій [Текст] / І. Б. Савчук // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. — К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. — Вип. 105 : На скрижалях музичної історії : українська музика та культурний процес. — С. 281–292.

10. Толкачева Л.И. Синтез искусств в опере кубофутуристов «Победа над Солнцем» [Текст] / Л.И. Толкачева // Известия Уральского государственного университета. — 2005. — № 35. — С. 126–132.

11. Шнейерсон Г. Французская музыка XX века [Текст] / Г. Шнейерсон. — Изд. 2-е, доп. и перераб. — М. : Музыка, 1970. — 576 с.

Асматі Чібалашвілі. Вплив мистецьких течій початку ХХ століття на музичне мистецтво

Анотація. У статті розглянуто ідеї синтезу та взаємодії мистецтв, що виникли в результаті тенденції до розмивання кордонів між різними видами мистецтва на початку ХХ ст. Також досліджено вплив цих мистецьких експериментів на розвиток музичного мистецтва другої половини ХХ — початку ХХІ ст. як на рівні образної сфери творів, так і через зародження нових мистецьких «продуктів» різножанрової та різновидової спрямованості, утворення синтетичних видових підрозділів. Так, композитори задля кращого втілення власних ідей розширюють арсенал виражальних засобів, залучаючи до своїх творів позамузичні чинники та надаючи великого значення візуальній складовій твору, яка часто являє собою ключ для розуміння слухачем драматургічного плану музичного твору.

Ключові слова: синтез мистецтв, взаємодія мистецтв, синтетичні жанри, засоби виразності, драматургія твору, музичний твір, позамузичні чинники.

Асматі Чібалашвілі. Влияние художественных течений начала XX века на музыкальное искусство

Аннотация. В статье рассмотрены идеи синтеза и взаимодействия искусств, которые возникли в результате тенденции размывания границ между разными видами искусства в начале XX в. Также исследовано влияние этих творческих экспериментов на развитие музыкального искусства второй половины XX — начала XXI вв. как на уровне образной сферы произведений, так и через зарождение новых творческих «продуктов» разножанровой и разновидовой направленности, образование синтетических видовых подразделов. Так, композиторы для лучшего воплощения собственных идей расширяют арсенал средств выразительности, включая в свои произведения внемusыкальные факторы и придавая большое значение визуальной составляющей произведения, которая часто является ключом для понимания слушателем драматургического плана музыкального произведения.

Ключевые слова: синтез искусств, взаимодействие искусств, синтетические жанры, средства выразительности, драматургия произведения, музыкальное произведение, внемusыкальные факторы.

Asmat Chibalashvili. Influence of artistic movements of the early twentieth century in the art of music

Summary. The paper deals with the ideas of synthesis and interaction of the arts that, which have resulted from the tendency to blur the boundaries between different types of art in the early XXth century. Also investigated the influence of creative experimentation for the development of musical art of the second half of the XX century — beginning of the XXI century, both at the level of the figurative sphere of Artworks, also through the emergence of new creative «products» of different genres and branches, formation of synthetic sub-branches. So, composers for the best embodiment of his own ideas to expand their arsenal of means of expression, include in their work non-musical factors and attaching great importance to the visual component of the work, which is often the key for listener to understanding the dramatic plan of music.

Keywords: synthesis of the arts, arts interaction, synthetic genres and means of expression, dramatic works, musical works, non-musical factors.