

ПРОЯВИ КОНЦЕПТУАЛЬНОГО СИНТЕЗУ У ТВОРІ Е. МІРЗОЄВА ALLEGORIA SACRA

АСМАТІ ЧІБАЛЛШВІЛІ

Постановка проблеми. У ХХ столітті відбулися кардинальні зміни у музичному мисленні, в результаті чого концепція стала головним фактором у будові твору, певним його смисловим кодом, який визначає всі основні параметри музичного твору у прагненні автора до найбільш точного втілення своєї ідеї. Цей авторський задум реалізується шляхом розширення видових практик з відповідним виходом за межі одного мистецтва. Прояви концептуального синтезу в різних аспектах функціонування сучасної художньої творчості вказують на його багаторівневість, складність і, до певної міри, внутрішню суперечливість. Завдяки процесу концептуальної реалізації творчого «я» музична культура ХХ — початку ХХІ століття розвивається вкрай динамічно, значно збагачує форми та розширює межі виражальних можливостей. У результаті усвідомлене звернення до взаємодії різних семіотичних систем стало панівною тенденцією новітньої композиторської творчості.

Зв'язок з науковими чи практичними завданнями. Незважаючи на значну зацікавленість ідеями концептуального (або художнього) синтезу в мистецтвознавстві, одноставного визначення цього явища немає. У музикознавстві зустрічаються окремі згадки про художній синтез без визначення особливостей цього явища та меж його функціонування чи

застосування. А термін «концептуальний синтез» узагалі не розроблений. Подекуди згадується «художній синтез», але його часто використовують як синонім до поняття «синтез мистецтв», без пояснення ієрархічних відносин або відмінностей між ними. Отже, слушним є питання дефініції цих понять. Саме тому ми змушені були звернутися до суміжних наук, де поняття концептуального синтезу висвітлено досить ґрунтовно.

Аналіз останніх досліджень і публікацій, у яких розпочато розв'язання проблеми. У працях мистецтво та літературознавців зустрічаємо найрізноманітніші дефініції поняття «концептуальний синтез», які вимагають певної уніфікації та типологізації. Так, концептуальний синтез часто тлумачиться як змішування жанрів (Г. Фрідлендер); стилізація одного виду мистецтва під інший (І. Мінералова); синтез у синтетичних творах мистецтва (Р. Краукліс); синтез, який реалізується шляхом стилізації (Л. Андреев). О. Міхільов трактує концептуальний синтез як інтеграцію, симбіоз різних технік та світоглядних орієнтацій з метою найбільш повного та всебічного відображення дійсності. На думку дослідника, основною прикметою творів, які найбільш повно втілюють ідею концептуального синтезу, є філософська спрямованість з яскраво вираженим гуманістичним контекстом.

Спіраючись на визначення концептуально-го синтезу в літературознавстві та проаналізувавши знакові музичні твори ХХ століття, ми спробували систематизувати прояви концептуального синтезу та розуміємо його як складне, багаторівневе явище, що базується на *міжвидовому синтезі мистецтв* як поєднання, співіснування їхніх видів у межах конкретного музичного твору, їхньої *взаємодії* як запозичення, перенесення прийомів та методів з одного виду мистецтва на інший (взаємодія реалізується не лише в межах конкретного твору, а й має вплив на подальший розвиток цих видів) та *внутрішньовидовому синтезі* як вільна трансформація жанрово-стильових елементів у композиторській техніці та виконавській практиці. Таким чином, концептуальний синтез може проявлятися на будь-яких рівнях твору: від синтезу різних видів мистецтва до змішування стилів, жанрів, виражальних засобів тощо.

Мета статті — виявити специфіку функціонування концептуального синтезу у творі Е. Мірзоева *Allegoria sacra* для двох виконавців з мікрофонами, магнітної півки та мультимедіа, скрипки, препарованого фортепіано, перкусії та співочих тибетських чаш, який досі не був введений до музикознавчого аналізу. Твір виявився актуальним для дослідження завдяки представленим у ньому проявам концептуального синтезу на різних щаблях. Так, в *Allegoria sacra* композитор використовує живописні картини (відеопроєкція на екрані), поетичні фрагменти, також цитує твір американського композитора Джорджа Крамба *Night music II*, сміливо експериментує з нетрадиційними прийомами звуковидобування та незвичними тембровими поєднаннями.

Основна частина. Ельмір Мірзоев — яскравий представник азербайджанської композиторської школи, твори якого активно виконуються у країнах Європи, США, Далекого Сходу, також у Туреччині, США та Мексиці. Він є активним промоутером сучасної музики та організатором музичних фестивалів з відповідної темати-

ки в Азербайджані. Закінчивши Азербайджанську державну консерваторію (зараз — Бакинська академія музики), у своїй же альма-матер викладав композицію. Митець удостоєний кількох премій (починаючи з 1996 р.), отримував замовлення від фондів зі всього світу (серед них *Pro Helvetia*, *DAAD*, Гете-Інститут тощо). Його музика була виконана Токійським філармонічним оркестром, Симфонічним оркестром Базеля, ансамблями *Ereprijis*, *Accroche Note*, *Freiburg*, *Reconsil Wien*, «Студія нової музики Москви» та ін.

При ознайомленні з творчістю композитора одразу привертають увагу незвичні темброві поєднання в його опусах, а також значна роль програмності, а отже, особливе місце концепції у процесі творчості. Зокрема, в деяких його творах відображені бурхливі події, пов'язані з руйнуванням СРСР і війнами, що виникли на Кавказі в той період та відбувались за часів становлення митця як особистості. «Наше дитинство припало на «ідеальний», спокійний «застій», а зрілість настала разом з війною. Скажу чесно — мене теж тоді охопив відчай, і я надовго втратив віру в якесь відродження...» [7]. Очевидно, все це позначилося на творах: *Die Flucht aus der Zeit* («Втеча з часу») на слова Гуго Балля для сопрано, трьох солістів і камерного ансамблю, *Todesfuga* («Фуга смерті») — інструментальний театр для 4-х виконавців на слова Пауля Целана, «Важкий естетичний досвід втраченого шуму краси» — *Sinfonia* для скрипки і камерного оркестру. І навіть у недавній роботі *Die Vergänglichkeit der Zustände des Phönix-Mithos* («Мінливість у стані міфу про Фенікс»), де у ролі солістів фігурують бас-кларнет і контрабас з незмінно темними тембрами.

Обраний для детального аналізу твір *Allegoria Sacra* написаний 2015 року. Прем'єра відбулася тоді ж у Парижі (Сорбонна), в амфітеатрі Рішельє у виконанні Саїди Зульфугарової (фортепіано) та Ельвіри Ді Бона (скрипка), яким композитор і присвятив його. Також твір прозвучав у Тбілісі, на авторському концерті Е. Мірзоева, та на Двадцять другому міжнародному фести-

валі сучасного мистецтва «Два дні й дві ночі нової музики» в Одесі, де його виконав ансамбль *Senza Sforzando*. *Allegoria sacra* викликала зацікавленість у слухачів завдяки оригінальному задуму, вдалому поєднанню музики, живопису та поезії задля його максимального розкриття.

Назва твору — *Allegoria sacra* (з грецької *ἀλληγορία*) — означає інакомовлення. На думку композитора, в основі кожної алегорії є символ, а виразом символу і є алегорія. До того ж таку саму назву має картина середньовічного живописця Дж. Белліні, яка стала візуальною основою композиції. Вона сповнена таємниць та символів, багато з яких досі не розгадані дослідниками. Цікаво, що картина має ще два варіанти назви: «Озерна Мадонна», «Свята співбесіда». Існує припущення, що вона навіяна французькою поемою XIV століття «Паломництво душі» Гійома Дегільвілля. Також існує думка, що на картині зображене чистилище, розташоване на березі ріки Стікс, де душі померлих очікують рішення Вищого суду щодо своєї подальшої долі. Д. Белоусов називає низку літературних джерел та вчень, які, на його думку, надихнули митця на створення картини *Allegoria sacra*. Це традиції суфізму, кельтська міфологія, легенди про короля Артура. «Переключка епох та ідей, присутність такої цікавої постаті, як Газалі, спроба тонко й образно охарактеризувати його інтелектуальні пошуки — все це, безумовно, збагачує будь-яку сферу гуманітарного знання, в тому числі і пов'язану з концепціями часу і простору» [2, с. 15] Дослідник також звертає увагу на безліч прихованих символів, які створюють додаткові сюжетні лінії.

Окрім картини Дж. Белліні, у візуальній частині твору композитор використав відомий «Чорний квадрат» К. Малевича, який теж досі залишається загадкою для дослідників. На початку твору на екрані зображені чорні квадрати, своєрідна «сітка», що закриває картину Дж. Белліні. Ці квадрати поступово зникають, міняються місцями, відкриваючи відповідні фрагменти картини *Allegoria Sacra*.

Доречним видається тлумачення супрематичного витвору К. Малевича дослідницею Л. Дрофань: «...квадрат як дірка у непізнане, як вікно у світ інакший, як прірва, яка лише чекає настрибок — нерозважний чи виважений — це вже інша тема». [3, с. 20]. Цей вислів досить органічно вписується у концепцію твору, а саме крізь чорні квадрати проявляється основна картина, той інакший світ, про який йде мова у зазначеній цитаті.

Для визначення проявів концептуального синтезу перейдемо до більш докладного аналізу твору. *Allegoria sacra* має наскрізний драматургічний розвиток та складається з чотирьох частин, які виконуються без перерви. Першу частину твору — *Oscurita tremolo* — починає рояль в нижньому регістрі з затисненими струнами, створюючи ефект сухого, кілкого звуку та тремоло у скрипки, що разом створює атмосферу тривожної темряви. Дещо контрастний світлий образ вносять фрагменти, що виконуються на *Glockenspiel*. Звучанню співочої тибетської чаші, що з'являється вперше, передують речитатив партії електроніки. Голоси накладаються один на одного, завдяки чому створюється сонорний ефект з уривків фраз та окремих слів. Цей матеріал переходить у другу частину, та тільки після дзвону трикутника голоси поступово зникають. Завершує другу частину цитата з твору Дж. Крамба «Чотири ноктюрни» (*Night music II*) для скрипки та фортепіано. За характером цей фрагмент є дуже делікатним та чутливим. Цитата не контрастує з основним матеріалом, скоріше, додає нового відтінку до різної сфери твору.

Третя частина — *Das Lied der Toten Illumination*, що в перекладі означає «Пісня мертвих» — починається звуками співочої тибетської чаші з висхідними пасажами у скрипки та гісандо по струнах у низькому регістрі рояля. Далі піаніст паралельно з грою на трикутнику починає декламувати один із запропонованих композитором поетичних фрагментів. Поступово тематичний матеріал стає розрядженим та ніби

розчиняється у просторі. На початку цієї частини на екрані вже повністю розкривається робота Дж. Белліні з ефектом збільшення кадру, фокусуванням на центрі картини, де зображено чотири фігури маленьких дітей — певного символу й одночасно відсилання до чотирьох частин твору. Образ дитини здавна символізує невинність та разом з тим сповнений таємничості майбутнього.

У четвертій частині — *Postludio recitativo* — звучать тибетська чаша, трикутник та голоси виконавців. Люди стають поруч в центрі сцени, граючи на трикутнику (скрипаль) та тибетській співаючій чаші (піаніст), шепочуть обрали із запропонованих композитором поетичні рядки. Автор використав фрагменти з поезії Р. Десноса «Як рука у момент смерті», А. Вітухновської «Інше життя куртизанки», Е. Ель Тайемпо «Повернення», І. Слівінської «Гейзер», Г. Херісчі «О, я, як людина, я постійно шукав тебе...» та Новаліса «Гімни до ночі». Ці поетичні тексти об'єднані темою життя та смерті, любові, плину часу.

Використання композитором співочих тибетських чаш у поєднанні з декламацією виконавцями поетичних текстів надає цій частині ознак ритуальної дії. Так, відомо, що тибетська співоча чаша — це давній музичний інструмент, який є важливим атрибутом релігійних традицій сходу. У буддистській практиці такі чаші використовують під час медитацій, молитви та занурення у транс. Схожого ефекту досягнув композитор у четвертій частині твору завдяки монотонності та повторюваності ритмічних фігур, а також застосуванню такого виражального засобу, як шепіт.

Характер музики відповідає змісту картини *Allegoria sacra*. Слухач потрапляє до таємничої атмосфери, впадає у стан зосередженого споглядання, коли час ніби зупиняється. Цей стан дуже точно втілений у музиці. Про невизначеність часу та своєрідне «зависання» згадує і дослідник картини *Allegoria sacra* С. Белоусов: «Інтрига посилюється неясним освітленням, яке

відповідає незрозумілому часу доби: чи то раннього ранку, чи то початку сутінків. У результаті виникає незвичайний ефект таємничої загальмованості, що привертає особливу увагу до цієї композиції». [2, с. 2–3]. Цікаво, що й твір Дж. Крамба *Night music II*, фрагмент з якого використано Е. Мірзоевим, теж пов'язаний з образами ночі та подібно до розглянутого твору складається з чотирьох частин. Крім того, об'єднувальним матеріалом та драматургічним елементом твору виступають фрагменти з поетичних текстів. Вони з'являються із самого початку твору на екрані, змінюючи один одного, звучать в електронному запису (у першій та другій частинах) та з вуст виконавців (у третій частині промовляє піаніст, а в четвертій — обидва виконавця разом).

Детальне вивчення твору *Allegoria sacra* дає підстави зробити певні узагальнення щодо проявів концептуального синтезу, застосовуваних тут композитором. Передусім ідеться про такі прийоми: міжвидовий синтез мистецтв — поєднання у творі музики, живопису та поезії з елементами ритуальної дії; застосування цитати з твору *Night music II* Дж. Крамба, а також поєднання електронного звучання з акустичним ми відносимо до *внутрішньовидового синтезу*. До нього ж відноситься й синтез у виконавському мистецтві, який реалізується шляхом застосування неординарних прийомів гри (у піаніста — це гра по струнах рояля (глісандо, піцикато, флажолет), у скрипаля — гра біля підставки, гра біля грифу, посилене піцикато) та розширення ролі виконавців, які грають на перкусії та декламують тексти, проявляючи акторські здібності.

Висновки. Таким чином, у творі *Allegoria sacra* найяскравішими проявами концептуального синтезу виявились *міжвидовий синтез мистецтв* та *внутрішньовидовий синтез*.

Підсумовуючи результати дослідження, визначимо, що концептуальна основа твору визначає головні драматургічні та формотворчі аспекти, спонукає митця на пошук нових прийомів

мів та виражальних засобів. Так, задля втілення ідеї композитор виходить за межі музичного мистецтва, долучаючи до твору інші види художньої творчості. Одвічні питання життя і смерті знайшли своє розкриття завдяки залученню до музичного твору знакових творів інших видів мистецтва різних часових періодів — поетичних текстів та живописних картин.

Так, в одному з інтерв'ю композитор зазначає: «Сьогодні для музики настає переломний момент: відбувається її переформатування. До чого це призведе — вгадати вкрай складно. І завдання композиторів ускладнилися в десятки разів. Нам необхідно переосмислювати весь попередній культурний досвід — як у музичному сенсі, так і в філософському. Нинішнє му-

зичне мистецтво — «платонівське», що містить у собі, крім суто естетичної складової, дуже багато немусичних аспектів. Зараз це навіть більше наука, ніж мистецтво, якась гра з «Гри в бісер» Германа Гессе. І в час тотального дозвілля «життєвий простір» академічної музики невблаганно скорочується, і я поки не уявляю, що станеться з нею в доступному для огляду майбутньому. Переформатування музики відбудеться, але у що це може вилитися? Не знаю...» [7]. Сказане ще раз засвідчує, що концептуальний синтез у творчості Е. Мірзоева викликаний не потребою в зовнішньому ефекті, а органічно пов'язаний з особливостями творчого методу, широким світоглядом та філософською позицією композитора.

1. Андреев Л. Г. От «заката Европы» к «концу истории» [Текст] / Л. Г. Андреев // На границах. Зарубежная литература от Средневековья до современности: сб. работ. — М: ЭКОН, 2000. — С. 240–255.
2. Белоусов С. А. Водный мир в живописной традиции итальянского Возрождения [Електронний ресурс]: часть 1. «Святое собеседование» Джованни Беллини. / С. А. Белоусов // Пространство и Время. — 2013. — Т. 3. — Вып. 2. — Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/vodnyy-mir-v-zhivopisnoy-traditsii-italyanskogo-vozhzhdeniya-chast-1-svyatoye-sobesedovanie-dzhovanni-bellini>. — Назва з екрана.
3. Дрофань А. Дев'ятнадцяте грудня 1915 року: Один день в історії [Текст] / Любов Дрофань; За заг. ред. проф. А. О. Пучкова; Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. — К.: Фенікс, 2014. — 208 с.: іл.
4. Крауклис Р. Г. Типология литературно-музыкальных корреляций [Текст] / Р. Г. Крауклис // Филологические записки. Материалы герценовских чтений: сб. статей; ред. и сост. канд. фил. наук А. М. Новожилова; Российский гос. педагогический университет имени А. И. Герцена. — Санкт-Петербург, 2005. — С. 13–18.
5. Минералова И. Г. Художественный синтез в русской литературе XX века [Текст]: Автореф. дис... д-ра фил. наук. — М., 1994. — 31 с.
6. Михилев А. Избранные работы [Текст]: сб. научн. трудов / А. Михилев; ред. С. К. Криворучко. — Х.: ХНУ им. В. Н. Каразина, 2011. — 480 с.
7. Федорченко А. Эльмир Мирзоев: «В век тотальной музыки композитору очень непросто» [Електронний ресурс] / А. Федорченко // Наша газета: Швейцарские новости на русском языке. — 2013. — Режим доступа: <http://nashagazeta.ch/printpdf/16677>. — Назва з екрана.
8. Фридендер Г. М. Поэтика русского реализма [Текст] / Г. М. Фридендер. — Л.: Наука, 1971. — 298 с.

Чибалашвілі А. О. Прояви концептуального синтезу у творі Е. Мірзоева Allegoria Sacra

Анотація. У статті здійснена спроба визначити межі функціонування концептуального синтезу та його проявів у творі Е. Мірзоева Allegoria sacra для двох виконавців з мікрофонами, магнітної плівки та мультимедіа, скрипки, препарованого фортепіано, перкусії та співочих тибетських чаш.

Ключові слова: концептуальний синтез, міжвидовий синтез мистецтв, внутрішньовидовий синтез.

Чибалашвили А. А. Проявления концептуального синтеза в произведении Э. Мирзоева Allegoria Sacra

Аннотация. В статье предпринята попытка определить границы функционирования концептуального синтеза и его проявлений в произведении Э. Мирзоева Allegoria sacra для двух исполнителей с микрофонами, магнитной пленки и мультимедиа, скрипки, препарированного фортепиано, перкуссии и поющих тибетских чаш.

Ключевые слова: концептуальный синтез, межвидовой синтез искусств, внутривидовой синтез.

Chibalashvili A. The manifestations of conceptual synthesis in the work of E. Mirzoyev Allegoria Sacra

Summary. In this paper an attempt to define the limits of conceptual synthesis, borders of functioning its manifestations in the work of E. Mirzoev Allegoria sacra for two performers with microphones, tape and multimedia, violin, prepared piano, percussion and singing Tibetan bowls.

Keywords: conceptual synthesis, interspecific synthesis of arts, intraspecific