

Асмати ЧІБАЛАШВІЛІ

СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ У ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Всі мистецтва могли б сприймати одне одному і нібито запалювати одне одного взаємним змішуванням променів.

Френсіс БЕКОН

Абсолютно очевидна чіткість розподілу мистецтва на різні види — виражальні і образотворчі, просторові і часові. Кожен з них володіє специфічними особливостями. Але в той же час це безкінечний процес взаємодії, взаємовпливу, взаємопроникнення засобів художньої виразності, адже мистецтва звуку і кольору не лише близькі, але і доповнюють одне одного. Безмежне у часі образотворче мистецтво працює з простором, тоді як музичний твір, обмежений часом звучання, абсолютно безмежний у просторі. З іншого боку, передумови різних видів мистецтва лежать у сфері психології сприйняття людиною звуку і кольору. Людина сприймає їх гармонійно, завдяки синестезії — здатності відчувати явище відразу декількома органами чуття. Проблемою синестезії займався знаменитий теоретик і практик живопису В. Кандинський. Йй приділяв велику увагу О. Скрябін — автор «Поєми вогню» і «Поєми екстазу», написаних одночасно в музичній і колірній інтерпретаціях. Цікава також творчість литовського живописця і композитора — М. К. Чюрльоніса, який переніс у живопис закони музичного мислення і форми. Музичні закони застосовував при створенні архітектурного проекту Я. Ксенакіс.

Кажучи про синтез, ми маємо на увазі взаємодію різних видів мистецтва, при якій кожен з них, при певному ступені самостійності, набуває нової якості. Синтез передбачає конфлікт різних видів мистецтва, який і народжує ту нову якість, яка відрізняє синтетичний витвір мистецтва від його доданків, тобто означає створення якісно нового художнього явища, що не зводиться до суми складових його компонентів.

У всіх стилях виникала потреба злити різні види творчої діяльності і знайти в цих точках злиття вищі досягнення мистецтва. У древні епохи — це магічні обряди, богослужіння. У ренесансі — ідея гармонійної досконалості миру і людини.

Ідеї світломузики висувалися з XVIII ст. головним чином вченими. Аналогія «спектр-октава» була запропонована І. Ньютоном у XVII ст. Ним було

введено «семиколірний» розподіл спектру і встановлена відповідність між сімома кольорами і сім'ю звуками гамми, згідно з яким: нота «до» — червона, «ре» — фіолетова, «мі» — синя, «фа» — блакитна, «соль» — зелена, «ля» — жовта, «сі» — оранжева. У XVIII ст. Л.-Б. Кастель побудував колірний клавесин — перший кольоромузичний інструмент. Результат його експерименту поставив під сумнів доцільність безпосередніх відповідностей «звук–колір». Критики виходили з самодостатності мистецтва музики і живопису. У XIX ст. французькі і російські поети-символісти захопилися процесом «забарвлення» звуків. Ця проблема цікавила їх більше стосовно поезії, аніж музики. У XX ст. ідеї І. Ньютона і Л.-Б. Кастеля були розвинені В. Д. Барановим-Россіне у дослідях з оптофоном.

Вперше теоретичну підставу синтетичні мистецтва отримали в епоху протомодерна. Її проголосили німецькі романтики. На їх думку, людина втратила органічність: життя і мистецтво відокремилися одне від одного. Шлях до цього відновлення зв'язку вони бачили у синтезі мистецтв. Постулати «синтезу» проходять через всю естетику романтизму. Вона будується як загальна теорія мистецтва. Живопис, музика, поезія, архітектура розглядалися у романтиків як явища єдиного художнього мислення.

На зламі XIX–XX ст. ідея синтезу мистецтв знайшла нову привабливість. Символісти, упевнені в обмеженості окремих видів мистецтв, шукали шлях до вищої форми витвору мистецтва — містерії, яка буде здатна перетворити світ. Піком цієї тенденції став задум містерії Скрябіна, в якому повинні були об'єднатися світло, колір, аромати, музика, поезія, танець і архітектура.

Зародження і реалізація задуму «світлової симфонії» (у Скрябіна) і «музичного живопису» (у Чюрльоніса) сталися практично одночасно — на початку XX ст. Вони обидва тяжіли до символічного асоціативного мислення та були здатні сприймати музику «візуально», пластично і в певних кольорах. У творчості цих композиторів значну роль відіграли їх філософсько-світоглядні інтереси. «...Символістські настрої в них обох були особливо життєствердної властивості, з високим пафосом “творіння світу” (що природно змикалося у них з концепцією космізму, що в рівній мірі виявився і в їх творчості, в їх творах)» [1, с. 69].

І. Ванечкіна, порівнюючи музичну творчість Чюрльоніса і Скрябіна, проводить певні паралелі, наприклад, тяжіння до форми фортепіанної мініатюри, також близькість у спільних змістовних моментах, в образному ладі: порив і спокій у Чюрльоніса й екстаз і томління у Скрябіна. «Обидва вони тяжіли до синтетичних жанрів. Мрія у Скрябіна — Містерія, а у Чюрльоніса — створення першої литовської національної опери. Вони не встигли реалізувати ці твори. Залишилися лише ескізи, але на шляху до цих творів у них обох були оригінальні символічні твори» [1, с. 70].

Прослідковується зв'язок ідей Скрябіна і Чюрльоніса із задумами Вагнера, який також завзято працював у пошуках великих можливостей синтезу і вірив у те, що у майбутньому мистецтво і життя зможуть злитися в єдине ціле.

Радянське музикознавство розглядає творчість Скрябіна у трьох основних періодах. Перший період охоплює твори 1880–1890-х рр. Другий збігається з початком нового століття

і позначений поворотом до масштабних художньо-філософських концепцій (три симфонії, Четверта і П'ята сонати, «Поема екстазу»). Третій період ознаменований задумом «Прометей» (1910) і включає всю подальшу творчість композитора, яка розгорталася під знаком «Містерії». Вже на першому етапі творчості головну роль серед інших засобів виразності прагне виконувати гармонія — область, в якій Скрябін зробив найбільш яскраві відкриття.

У Першій симфонії (1900), що закінчується хоровим епілогом зі словами «Прийдіть, всі народи світу, //Мистецтву славу оспіваємо», вперше втілюється скрябінський орфізм, віра у всемогутні сили мистецтва. По суті, це була перша спроба здійснити задум «Містерії».

Розглянемо докладніше найзначніше творіння Скрябіна — «Прометей» («Поема вогню», 1910) — твір для великого симфонічного оркестру і фортепіано, з органом, хором і світловою клавіатурою. Виникнувши в точці золотого перетину композиторського шляху, він став збираючим фокусом чи не всіх скрябінських прозрінь. Примітна вже програма «Поєми», пов'язана з античним міфом про Прометей, що викрав небесний вогонь і подарував його людям. Образ Прометей, якщо судити за однойменними творами Брюсова або В'яч. Іванова, вельми відповідав міфотворчому настрою символістів і тому значенню, яке надавалося в їх поезиці міфологемі вогню. До вогненної стихії постійно тяжіє і Скрябін — згадаємо його поему «До полум'я» і п'єсу «Темні вогні». В останній особливо помітно подвійне, амбівалентне зображення цієї стихії, що включає елемент магічного заклияття. Демонічне, богоборчеське начало присутнє і в скрябінському «Прометееві», в якому вгадуються риси Люцифера. В зв'язку з цим можна говорити про вплив на задум твору теософських вчень і насамперед — «Таємної доктрини» Олени Блаватської, яку композитор вельми зацікавлено вивчав. Скрябіна захоплювала як демонічна іпостась свого героя (відомий його вислів: «Сатана — це дріжджі Всесвіту»), так і його світло-

Прометей

Lento Brumeux $\text{♩} = 60$

Flute I
Flauto piccolo
3 Flauti
3 Oboi

Початок партитури «Прометей»

О. Скрябіна

носна місія. Блаватська тлумачить Люцифера насамперед як «носія світла» (lux + fero); можливо, ця символіка частково зумовила ідею світлового контрапункту у скрябінській «Поємі».

У Luce (верхньому рядку партитури) за допомогою нот, що довго витримуються, Скрябін зафіксував тонально-гармонійний план твору і одночасно його кольоросвітлову драматургію. За задумом композитора, простір концертного залу повинен забарвлюватися в різні тони, відповідно до змінних тонально-гармонійних засад. При цьому партія Luce, призначена для спеціального світлового клавіру, ґрунтувалася на аналогії між кольорами спектру і тональністю кварто-квінтового кола: C-dur — червоний, G-dur — померанчево-рожевий, D-dur — жовто-яскравий, A-dur — зелений, E-dur та H-dur — синьо-біляві, Fis-dur — синьо-яскравий, Des-dur — фіолетовий, As-dur — пурпурно-фіолетовий, Es-dur и B-dur — кольори з металевим блиском, F-dur — червоний.

У цьому — протиріччя світломузичного задуму Скрябіна і труднощі його втілення. Вони посилюються також тією обставиною, що композиторові уявлявся складніший, такий що не зводиться до простого освітлення простору, образотворчий ряд. Він мріяв про рухомі лінії і форми, величезні «вогненні стовпи», «плинучу архітектуру» і таке інше.

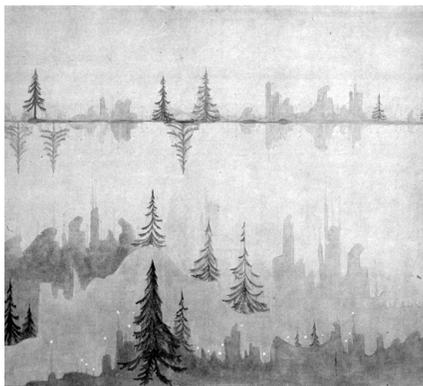
У «Прометееві» Скрябін вперше приходив до згаданої техніки звуковисотного детермінізму, коли вся музична тканина підпорядкована вибраному гармонійному комплексу. «Тут жодної зайвої ноти немає. Це — строгий стиль», — говорив про мову «Поєми» сам композитор. Подібна техніка історично співвідносна з приходом А. Шьонберга до додекафонії і стоїть у ряді найбільших музичних відкриттів ХХ століття. Для самого ж Скрябіна вона означала новий ступінь втілення в музиці принципу Абсолюту: за «формальним монізмом» «Поєми екстазу» йшов «гармонійний монізм» «Поєми вогню».

На прикладі творчості М. К. Чюрльоніса, П. Клеє і Я. Ксенакіса розглядається вплив музичної логіки на твори візуальних видів мистецтва (живопис, графіка, архітектура), перенесення принципу побудови музичної композиції на композицію візуальну. Швейцарський музикант, живописець, графік П. Клеє звернув увагу на схожість самого процесу часового розгортання композиційної форми музичного і живописного творів. Він переніс з музики в живопис принцип всіякої видозміни матеріалу в процесі вигадування, його варіювання, трансформацію, представлення одного і того ж об'єкта у множинності і мінливості.

Литовський живописець і композитор М. К. Чюрльоніс не відокремлював свою музичну творчість від творчості живописної. Він використовував часовий чинник розкриття вмісту форми, що виявлялося насамперед у створенні багаточастинних творів. Цикли картин «Соната весни», «Соната сонця», «Соната пірамід», «Соната моря» побудовані за усіма принципами форми сонати в му-

зиці. Характер частин, розвиток матеріалу, тональне і тематичне контрастування витримані згідно з музичними законами цього жанру.

Картина «Фуга» є полотном, створеним за всіма законами жанру фуги в музиці. Її сприйняття здійснюється як по горизонталі, так і по вертикалі. У музиці фуга — це твір контрапунктичного стилю, в основі якого лежить імітація і верховенство теми. У Чюрльоніса тема — це ялина. Як і в музичній фузі, на картині можна розгледіти (якщо дивитися від низу до верху) три частини: експозицію, розробку і репризу. Експозиція має темніший колір, вона домінує над рештою часток. У розробці колірна гамма набагато світліша. Тут йде інтенсивний розвиток теми. У репризі живописець застосував типовий для фуги прийом — стрету та одночасне дзеркальне проведення теми.



М. К. Чюрльоніс. Фуга.
З дитини «Прелюд і Фуга»

Симфонічні поеми «У лісі», «Море» і «Створення світу» мали «паралельні» літературні і живописні втілення (при цьому це не просто буквальна ілюстрація), але незважаючи на це, його картини — самодостатні. Людина, не знаючи всіх тонкощів віддзеркалення в них музичної форми, сприймає їх, як самотійний живопис. У цьому — гідність живописних «сонат» Чюрльоніса.

Подібно Скрябіну, Чюрльоніс вірив у внутрішнє таємниче перетворення людства через мистецтво. Але, на відміну від геніального російського побратима, Чюрльоніс не лише не намагався досягти його через якесь загальне дійство (генеральна ідея останніх років Скрябіна — грандіозна містерія, у виконанні якої повинно було взяти участь все людство), навпаки — явно унікав будь-якого натяку на масовість. Відмінна риса його творчості — відсутність в нім звичайної для тієї епохи декларативності, камерність, особлива інтимність його фантастики.

Цікаво, що як естетичний феномен скрябінська ідея видимої музики виявилася надзвичайно співзвучною художникам російського авангарду. В. Кандинський у ті роки мріяв про «музику сфер», займався кольорозвуковими експериментами. Він створив і опублікував сценічну композицію «Жовтий звук», де музика, танець і колір співіснували в нерозривній єдності. Зв'язки між зором і слухом шукав М. В. Матюшин, автор музики до футуристичного спектаклю «Перемога над сонцем». А композитор А. С. Лур'є у фортепіанному циклі

«Форми у повітрі» створив якийсь різновид квазі-кубістичної нотної графіки.

Якраз у цей час австрійський композитор А. Шьонберг написав партитуру опери «Щаслива рука», де були передбачені найрізноманітніші світлові ефекти, француз Р. Делоне придумав «світлозвуковий орган».

А. Шьонберга зацікавив сценарій «Жовтого звуку» Кандінського, оскільки він сам працював над аналогічним синтетичним театральним твором, який об'єднував слово, музику, рух і живопис. Художні устремління Шьонберга і Кандінського багато в чому близькі. По суті, обидва прагнули до здійснення в музичному театрі ідеї, пізніше реалізованої в так званому «авторському кіно». А. Шьонберг був різносторонньо обдарованою натурою: поетом (його перу належать тексти драми «Щаслива рука», «Біблейський шлях», текст опери «Мойсей і Аарон», ораторії «Сходи Іакова», багато віршів, сатир, покладених на музику), крупним ученим (теоретиком музики), художником (його картини з 1901 року неодноразово з'являлися на виставках, причому «Автопортрет», «Портрет пані» і «Бачення» були удостоєні увагою В. Кандінського, який присвятив цим творам дві статті в збірці «Синій вершник», що вийшов в Мюнхені 1912 р.). В. Кандінський рухався до загального синтезу в «монументальному мистецтві», для відтворення якого він вважав за необхідне створити фантастичний храм «Велика утопія». Скрябін, аналогічно, за єдину і головну мету життя вважав створення «Містерії», яка своєю дією перетворила б все людство. Надзадачі вимагали залучення понад-засобів, так народилася ідея «усемистецтва». «Містерія» — це свого роду глобальна «сценічна композиція», лише сценою повинна була стати вся планета. У Скрябіна і Кандінського було багато спільного в інтересах і позиціях, обидва вірили в свою місію, в своє високе призначення, що в рівній мірі управляло їх несамовитою творчістю, що зробила революцію в світовому мистецтві, — кожен у своїй царині (нова ладогармонічна система в Скрябіна, абстрактний живопис в Кандінського). Обидва прийшли до ідеї синтетичного *Gesamtkunstwerk*; Кандінський — з боку живопису, Скрябін — з боку музики. Обом не призначено було побачити реалізацію своїх перших синтетичних задумів — «Жовтого звуку» і «Прометей» відповідно (створених в один і той же час: 1910 р.). В обох була своя «поза межна» супермрія, в принципі непідвладна практичному втіленню. Об'єднує їх і пильний інтерес до теософії, як до одного з компонентів, елементів їх філософії — світоглядних і естетичних позицій. І для Скрябіна, і для Кандінського теософія — свого роду символ піднесеності, антитеза бездуховному, в їх розумінні, «матеріалізму».

Серед полотен Кандінського є картини з музичними назвами: «Композиції», «Симфонії», «Імпровізації», «Фуґи» та інші. Такі категорії, як мелодія, такт, ритм, динаміка, тон, тембр, акорд, контрапункт, гармонія, дисонанс знайшли відповідність в елементах живопису, як лінія, форма, площина, рух, контраст

Фрагмент партитури «Метастазиса» Я. Ксенакіса

і гармонія кольорів. В. Кандінський, О. Скрябін і М. Чюрльоніс «перетиналися в часі», але особистих контактів між ними не було. Кандінський неодноразово згадує Скрябіна в своїх теоретичних роботах. Він, судячи з усього, непогано знав його музику і, більше того, запросив його біографа Л. Сабанєєва зі статтю про «Прометея» в «Синій вершник». Також відомо, що Скрябін відвідував виставку картин Чюрльоніса, та був вражений творчістю литовського творця.

Французький архітектор і композитор, грек за походженням Я. Ксенакіс завжди прагнув просторово опредметнювати, аудіовізуалізувати свої твори. 1975 року він винайшов музичний комп'ютер L'UPIC (Unite polyagogique informatique du SEMAM). Комп'ютер дозволяв створювати музику за допомогою малюнка, без спеціальних знань у сфері музики або інформатики. 1958 року Я. Ксенакіс збудував структуру проекту архітектурного виставкового павільйону фірми «Філіпс» на основі музичної партитури «Метастазис», за принципом розвитку маси звукових хвиль. Експозиція ознаменувала відкриття нового синтетичного мистецтва. У партитурі цього твору змальовано рух ліній окремих інструментів. Зображення дуже сильно нагадує схему металевого каркаса будівель, які проектував Я. Ксенакіс для виставки. При вході в цю споруду відвідувача з усіх боків оточувала поверхня оболонки складної кривизни. Де-

монструвалася проекція фільмів «Електронної поеми» на двох протилежних кривих поверхнях, при цьому зі всіх інших поверхонь залу виникало різноколірне світло, що супроводжується звуками і шумами (за допомогою 300 гучномовців, які діяли синхронно з проекцією кольорового зображення і світлом). Архітектура павільйону з'явилася просторовим відображенням драматизму і гостроти музики Ксенакіса.

В інтерв'ю журналу «Кур'єр Юнеско» Ксенакіс висловив свою думку з приводу зв'язку музики й архітектури. На його думку, архітектура охоплює тривимірний простір, в якому ми живемо. Опуклі й увігнуті поверхні мають велике значення як для звукової, так і для візуальної сфери. Головне тут — дотримання пропорцій. В ідеалі архітектура повинна піклуватися не про прикрашення, а лише про пропорції і об'єми. Архітектура — це каркас. Вона пов'язана з візуальною сферою, в якій є компоненти раціонального, а ця область складає і частку музики. «Хочемо ми цього або ні, але між архітектурою і музикою існує місток. Він ґрунтується на наших психічних структурах, які в обох випадках однакові. Наприклад, композитори використовують симетричні побудови, які існують і в архітектурі. При проектуванні павільйону “Філіпс” я запозичував ідеї з оркестрової музики, яку створював у той час. Я хотів створити кінетичний простір, який би постійно видозмінювався при переміщенні уздовж прямої лінії. В результаті в архітектурі з'являються ті гіперболічні параболоїди, які є в музиці» [2]. — «Як і Скрябін, Ксенакіс користується динамічними поняттями маси і тягаря, але, маючи одночасно і архітектурну освіту, він поглиблює розуміння синтезу і, по суті справи, переходить до каркасів, що використовують форми запису музичної оркестровки, а потім — до геометричних методів, властивих архітектурній композиції» [3].

Кожен з творців, творчість яких розглянуто у статті, йшов до синтезу мистецтв своїм шляхом, але мета у всіх була одна — об'єднати різні види мистецтва і досягти вищої гармонії. Не всім з них вдалося повною мірою втілити свої ідеї в життя, але вони внесли істотний вклад до розробки теоретичних принципів і здійснення задумів синтезу музики і живопису, поезії і танцю.

Отже, при синтезі відбувається взаємодія, взаємовплив об'єднання засобів художньої виразності, при цьому вони направлені на розкриття різних сторін єдиного змісту і багатократно збільшують силу естетичної дії на людину.

1. Ванечкина И. Скрябин и Чюрленис: Музыка и живопись на пути к синтезу // Вестник Казанского государственного технического университета. — Казань, 1999. — Вып. 1.

2. Интервью с Я. Ксенакисом // Курьер Юнеско. — 1986. — № 5.

3. Дернов А. Композитор архитектурных форм // http://www.forma.spb.ru/magazine/articles/d_0-08/main.shtml