

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

УДК 316.773.4:78.01(477)

ЗАСОБИ СТВОРЕННЯ Й СПРИЙМАННЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ В КОНЦЕРТНОМУ ТРИПТИХУ «В ІСПАНСЬКОМУ СТИЛІ» АНАТОЛІЯ БІЛОШИЦЬКОГО

Бензюк О.О.

Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв

В роботі аналізуються засоби створення та сприймання художнього образу – асоціація та емпатія – на матеріалі концертного триптиху українського композитора Анатолія Білошицького «В іспанському стилі», створеному під враженням від особистості Ф.-Г. Лорки та його творчості. Стверджується «емпатичний зв'язок» композитора та поета, а асоціативний рід композитора допомагає створити лорківську «музичну карту». Асоціативний та емпатійний «ряд» композитора віддзеркалюється кризь призму мистецького світобачення Ф.-Г. Лорки, створюючи складну різнорівневу площину. Саме вона визначає екзистенційно-філософську ємкість твору, прогнозуючи поліваріантні образно-сміслові параметри індивідуального сприйняття реципієнта.

Ключові слова: асоціація, емпатія, уява.

Актуальність проблеми. Етичне, психологічне, естетичне підґрунтя світовідношення є детермінантою художньої творчості, водночас творчість спонукає людину до розширення, поглиблення розуміння якоїсь суті, спираючись на своє світовідчуття, світорозуміння і світовідношення. Як відмічає Л. Левчук, «кожний художній образ завжди несе в собі відтінок суб'єктивного світу митця» [5, с. 14]. Світовідношення Анатолія Білошицького (1950-1994) – українського композитора, виконавця диригента і педагога – було «песимістичним», а сам композитор був тією людиною, що «бачить серцем». Саме такий тип світовідчуття і спонукає творити.

Ступінь розробленості. Творчості А. Білошицького присвячені роботи К. Герасимовської, В. Реді, М. Давидова, В. Самітова, Ж. Кліменко, А. Сташевського, С. Борисової, О. Литвинова та ін. Віддаючи належне усім авторам, все ж зауважимо, що творчість митця, зокрема, його концертний триптих «В іспанському стилі» **вперше** стає предметом культурологічного дослідження.

Мета роботи: розглянути засоби створення й сприймання художнього образу в концертному триптиху «В іспанському стилі» українського композитора Анатолія Білошицького

Виклад основного матеріалу дослідження. Музичний образ (як втім і художній образ взагалі) є емоційним результатом споглядання та переживання реципієнтом явищ життя, а відтак, як ми вже зазначали, відбиттям ставлення людини до дійсності. Феномен музики можна назвати особливим видом філософського пізнання світу – музичною гносеологією, а також предметом морально-філософського аналізу людської душі, тобто етико-моральною гносеологією. Згідно філософської позиції античності, музика вкорінена в структурі Буття, а естетична теорія є частиною космографії, адже Космос створений за законами мистецтва. У добу Середньовіччя та Відродження з'являється аналогія божественної та людської творчості, що в решті решт з часом призведе до

секуляризації і суб'єктивізації художньої творчості, до думки про те, що художник творить власний світ. А власний світ – трансцендентний і в ньому багато що залежить від світовідношення, яке включає в себе світовідчуття та світорозуміння. Безперечно, світовідчуття, так би мовити будується на асоціаціях, асоціативних зв'язках.

Словник іноземних слів пропонує наступне визначення поняття «асоціація» – (від лат. associatio – з'єднання) – зв'язок, що утворюється, виникає за певних умов між двома або більше психічними утвореннями – відчуттями, сприйняттями, уявленнями, ідеями і т.п. [1, с. 57]. Слід зазначити, що асоціація – це спосіб досягнення художньої виразності, заснований на виявленні зв'язку чуттєвих образів, що виникають у процесі безпосереднього відображення дійсності, з уявленнями, що зберігаються в пам'яті або закріплені в культурно-історичному досвіді людської життєдіяльності. Зауважимо, що проблемі асоціації у творчості, в тому чи іншому аспекті, присвячено багато наукових праць, як зарубіжних, так і українських науковців різних поколінь (Г.В.Ф. Гегель, Р.Дж. Коллінгвуд, Б. Асаф'єв, Є. Басін, Ю. Борев, М. Бровко, Л. Виготський, О. Воеводін, І. Живоглядова, А. Золкін, М. Каган, Л. Левчук, В. Личковах, О. Лосев, С. Медник, Л. Мізіна, В. Мовчан, В. Назайкінський, Г. Овсянкіна, О. Оніщенко, В. Панченко, О. Павлова, О. Поліщук, В. Суханцева, І. Фарман, Ю. Юхимик та ін.).

Усі теоретики сходяться на тому, що уява, підкріплена асоціативними зв'язками, асоціативним полем мислення, активізує творчий процес, що суть творчості полягає у здатності долати стереотипи на кінцевому етапі розумового синтезу і в широті поля асоціацій. Відомо, що митець мислить асоціативно. Життєві та художні асоціації, а також уява, з якою вони взаємопов'язані, тісно взаємодіють в процесі створення (так само, як і сприйняття) творів мистецтва. Зауважимо, що художні асоціації залежать від досвіду, зо-

крема естетичного досвіду, адже виникнення художнього образу, так би мовити, підштовхується асоціативними зв'язками і «достворюється» досвідом, знанням, вмінням, а також, безперечно, уявою. Зауважимо, що ґрунтовний аналіз проблеми естетичного досвіду представлений в роботі українського естетика О. Павлової «Онтологічний статус естетичного досвіду», в якій авторка, зокрема, наголошує, що естетичний досвід є «не просто одним з різновидів досвіду взагалі, а стає формою акумуляції енергії культуротворення, (а не лише досвідом однієї з форми культури, яким є мистецтво). Естетичний досвід забезпечує цілісність форм культуротворення при переході від традиції до інновації, оскільки інтегративна єдність людських здібностей є не просто регулятивною ідеєю західного типу цивілізації, а реальним процесом цілісного самоствердження людини у генезі чуттєвої культури» [8, с. 251].

Ще один момент на якому необхідно акцентувати увагу: «сприйняття та естетична оцінка образно-емоційного змісту музичного твору (*і будь-якого художнього твору взагалі* – О. Б.), а також форми його втілення пов'язані з процесом емпатії (від гр. *empathia* – співпереживання), який Є. Басін визначає як уявне перенесення себе в думки, почуття і дії іншого» [4, с. 82]. Емпатія передбачає здатність займати позицію іншого, розуміння почуттів, думок і установок іншої людини, не отожднюючи себе з переживанням іншого індивіда.

Проблемі емпатії у тому чи іншому аспекті присвячені роботи багатьох дослідників, починаючи від Античності і до сьогодення (Арістотель, Д. Гюм, А. Сміт, Т. Рід, Т. Ліппс, Е. Тітченер, В. Дільтей, В. Вундт, І. Кант, Ф. Шиллер, Г. Т. Фехнер, В. Воррінгер, З. Фрейд, К.-Г. Юнг, Р. Арнхейм та ін.). Ця проблема не залишилась і поза увагою російських (С. Афанасьєв, Є. Басін, Л. Виготський, Є. Гуренко, В. Крутоус, Д. Леонтьєв, В. Сухомлінський) та українських дослідників (В. Гриценко, І. Зубавіна, Н. Жукова, Л. Журавльова, Т. Голуб, О. Комаровська, Л. Левчук, В. Личкова, Т. Матюх, Ю. Невська, О. Оніщенко, Р. Шульга та ін.).

Як відмічає Т. Голуб, в основі терміну «емпатія» лежить німецьке слово *einfulhing* – «проникнення», в 1885 р. застосоване німецьким психологом Теодором Ліппсом у зв'язку з психологічною теорією впливу мистецтва. Саме ним було вперше розглянуто дане явище в контексті проблеми творчості, зокрема мистецтва. На думку Т. Ліппса, емпатія – це особливий психічний акт, при якому людина, сприймаючи предмет, проектує на нього свій емоційний стан, відчуваючи при цьому позитивні чи негативні естетичні переживання.

Згодом цей термін вводить у науковий обіг американський психолог Е. Тітченер, «об'єднавши два поняття «проникнення» та «симпатія» [2, с. 93]. Як зазначає Є. Басін, поняття емпатії за своїм змістом є багатшим, ширшим за поняття «проникнення», воно може бути виражено терміном «одухотворення». Таким чином, емпатичні процеси це компоненти, що одухотворяють ставлення людини до об'єктів. Невідоме, незрозуміле стає ближче і зрозуміліше людині, якщо до нього додається міра вже відомого і зрозумілого їй. У ролі такої міри, за Є. Басіним, часто виступає

її власний досвід – досвід людських проникнень, уявлень, осмислених дій, який вона мимоволі переносить на оточуючу її об'єктивну реальність.

Важливим у цьому контексті: переживання не пробуджуються художнім витвором, а привносяться в нього. За висловом В. Сухомлінського, емпатія проявляється в тих емоційних ситуаціях, коли людина серцем відчуває найтонші порухи серця іншої людини і відповідає на них власними душевними рухами. Отже, безперечним виявляється те, що асоціація та емпатія є засобами створення і сприймання художнього образу, зокрема музичного.

Наразі, повертаючись, до творчості А. Білошицького, зауважимо, що інтерпретація концертного триптиху «В іспанському стилі», написаного під враженням від особистості Ф.-Г. Лорки та його творчості, потребує розгляду та аналізу твору в контексті питання засобів створення і сприймання художнього образу – емпатії та асоціації.

Як відомо, аспект відображення художніх образів засобами музичного мистецтва є одним із найскладніших завдань, і не менш складним є аналіз особливостей музичної образності, відбиття у ній «процесуальності Буття» (вираз українського естетика В. Суханцевої), виявлення умов, так би мовити «переходу акустичної хвилі у сферу музичного, тобто художнього та смислового оформлення звучання» [10, с. 14]. Музично-драматургічна архітектура ґрунтується на поліваріантності композиційного застосування різних звукових співвідношень, кожне з яких набуває певного смислового значення, в залежності від конкретики інтонаційно-ситуаційного контексту, відповідного різноманітним емоційним переживанням.

Вказані звукові співвідношення (музично-образні комплекси), – процесуально актуалізовані в екзистенційно-смислових координатах мистецького часу і простору, – прогноують неповторну багатомірність емоційно-психологічного переживання музичної інформації, рівень сприйняття якої залежить від специфіки індивідуального осягнення рецепіентом музично-образних смислів та асоціацій. З огляду на це, важливо враховувати, що «...текст музичного твору постає не лише у вигляді матеріального втілення авторського задуму, але і як носій тієї ідеальної інформації – текста-смислів «розпаковка» яких буде належати не лише автору, але також виконавцю-інтерпретатору і слухачу» [9, с. 74].

Така інтерпретаційно-семантична багатоманітність мистецького виміру переконує в тому, що «...осмислення художнього твору, так само як і акт його першотворення, завжди є особистісне розуміння-відчуження» [7, с. 189]. У цьому контексті, особливий інтерес (як, зрештою, й неабияку трудність) становлять для дослідника музичні твори, образна драматургія яких ґрунтується на перетині декількох інтонаційно-лексичних ареалів та пов'язаних з ними культурно-мистецьких традицій. До цієї категорії слід віднести один з найпопулярніших інструментальних творів відомого українського композитора другої половини ХХ ст. А. Білошицького, коротке, але напрочуд змістовне життя якого, й саме, мимоволі, нагадує незакінчений мистецький задум. До того ж, можна стверджувати, що і для Ф.-Г. Лорки, і для

А. Білошицького «на початку була музика» як початок мистецтва, що народжується з вічної взаємодії – музики творчої особистості та музики, яка звучить в глибині народної душі.

Отже, як вже зазначалось, концертний триптих «**В іспанському стилі**» (1986 р.)¹ виник в уяві композитора під враженням від творчості славетного іспанського поета, драматурга, художника і музиканта Федеріко-Гарсія Лорки (1898–1936), життя якого, сповнене революційних бунтарських поривів і геніальних мистецьких осянь, трагічно обірвалося на початку громадянської війни в Іспанії.

Зауважимо, що Ф. Г. Лорка був талановитим гітаристом, учасником багатьох музичних вечорів, до того ж поет приділяв велику увагу збереженню фольклору. Шукати, записувати й обробляти народні наспіви було для Лорки потребою. За закоханість у фольклор друзі напівжартома називали його «фольклористом» [3, с. 24]. Отже, збираючи, записуючи і виконуючи народні пісні, він об'єднував в своїй особі поета, композитора та співака. Біографічно-хронологічна проекція, пов'язана з особистістю Ф.Г. Лорки, викликає образно-смысловий, асоціативний ряд, спонукаючи розглянути, насамперед, аспект взаємодії вербально-текстового та музичного планів, адже саме в площині їх віртуального перетину формується мистецька реальність триптиху А. Білошицького як цілісного художнього феномену. У цьому творі навіть можна говорити про (мовою З. Фрейда) «емпатичний зв'язок» композитора з поетом, адже в даному випадку цілком справедливим буде твердження, що власний світ переживань А. Білошицького завжди залишається з ним, але поряд з цим він відтворює внутрішній світ Іншого – Ф.-Г. Лорки – і співчутливо переживає його, ніби «наповнюючи матрицю почуттів іншого «кров'ю своєї душі» [2, с. 94], оживляючи його своїм даром.

Можна стверджувати, що осягнення мистецтва містить в собі спів-буття, ототожнення свого «Я» з іншим реальним або уявним «Я». В даному випадку – «Я» А. Білошицького та «Я» Ф.Г. Лорки. Також, на наш погляд, завдяки емпатії, що виконує кілька функцій, а саме: співтворчість, співучасть, співпереживання, наслідування, – відбувається так би мовити, вживання А. Білошицького в художній образ Іспанії, образний світ й світовідчуття Ф.Г. Лорки. Це виразно засвідчують особливості циклу, зокрема його формотворення. Структура триптиху, як і, пов'язана з нею, специфіка музично-драматургічного розвитку, дає підстави трактувати його як розгорнуту в мистецькому часі і просторі музичною фреску, що складається з трьох окремих сюжетно-образних композицій (своєрідних сюжетних ланок), кожна з яких спрямована на висвітлення певного емоційного настрою, обумовленого специфікою назви та наведеного до неї епіграфу, що асоціюється з тим чи іншим настроєм, адже будь-який художній образ опосередкований асоціативними зв'язками, які розширюють його (образу) можливості, допомагають розкрити чи, навпаки, закласти підтекст. Звідси – багатшаровість художнього образу, яка

потребує інтенсивної асоціативної праці не тільки автора, а й – у більшому ступені – реципієнта.

Епіграфом до кожного з розділів твору композитор обирає окремі строфи з різних поезій Федеріко Гарсія Лорки. Це, з одного боку, засвідчує особливий особистий пієтет А. Білошицького перед творчістю славетного іспанського майстра, «симпатичного, любовного» ставлення до об'єкта, «симпатичного співпереживання» (термін М. Бахтіна), а також спродукованої А. Білошицьким, найсильнішої емоційної реакції. З іншого, – вказує на свідоме прагнення автора надати власному задуму ознак чіткої програмності, в межах якої формується мистецька «система координат», що окреслює образно-смыслові орієнтири на шляху від авторської ідеї до її виконавської, а згодом, і слухачької інтерпретації.

З огляду на це, особливого значення набуває та обставина, що творчий задум А. Білошицького не обмежується якимось одним певним хронологічним та образно-семантичним ареалом. В ньому виразно простежуються одразу декілька різних джерел вербально-текстової та музичної образної символіки, частина з яких хронологічно сфокусовані в площину поетичних образів Ф.-Г. Лорки, а частина в проекцію індивідуально-особистісного осягнення та філософського узагальнення, актуалізованого на перетині декількох характерних інтонаційно-лексичних площин. При цьому, необхідно підкреслити, що А. Білошицький свідомо уникає будь-яких цитувань автентичного іспанського мелосу, створюючи досконалу стилізовану модель квазі-іберійського інтонаційного колориту, здатну втілити у собі «музичну карту» Іспанії.

Цілком можливо, що композитор керувався при цьому міркуваннями самого Ф.-Г. Лорки, котрий, аналізуючи іспанський фольклор у своїй лекції, присвяченій дослідженню коліскових пісень (1928 р.) висловив надзвичайно цікаву думку, що можна скласти мелодичну карту Іспанії і за нею спостерігати, як стираються кордони провінцій, як відбувається коловорот життєвих соків під час вдиху і видиху пір року. І розрізнити ту міцну основу, що скріплює іберійську мозаїку [6, с. 323]. З огляду на висловлену думку Ф.-Г. Лорки, видається цілком логічним, що А. Білошицький в своєму творі використовує в різноваріантних поєднаннях універсально-типологічні елементи метро-ритмічної формульності та ритмо-інтонаційного комплексу які, вочевидь, за задумом митця, мали спровокувати за допомогою слухового музичного досвіду реципієнтів на виникнення в їх свідомості певних асоціацій та ейдетично-смыслових алюзій з різними аспектами автентичного іспанського пісенно-танцювального фольклору.

Композитор ніби прагне відтворити у своєму триптиху Лорківську «музичну карту» Іспанії. Ця гіпотеза аргументовано підтверджується авторськими ремарками А. Білошицького, які створюють в партитурі, так би мовити, музично-топографічну «прив'язку» до певної іспанської місцевості, і зокрема до провінцій, що біографічно пов'язані з дитинством і юністю Ф.-Г. Лорки та його малою Батьківщиною – Андалузією, зокрема містами Фуенте-Вакерос, Севілья, провінцією Гранада. З огляду на це, показово, що у Перший

¹ Твір існує в декількох редакціях: для домри, баяна, акордеону (опублікований німецьким видавництвом «INTERMUSIK SCHMULING»: атрибутований у німецькомовному транскрибованому перекладі як «Im spanisch stil»).

частині триптиху, що так і називається «Андалузія», і особливо, у Другій, сюжетно пов'язаній з попередньою, композитором використовуються стилеві ознаки характерних для південних місцевостей пісенно-танцювальних жанрів, зокрема *хабанери (habanera) та малагенї (malagueña)*.

Не менш важливим є також залучення композитором характерних лексично-жанрових елементів, притаманних танцювальній традиції *фламенко*, на основі якої композитор вибудовує заключну частину «Тріана» – фінал усього триптиху. Поряд з цим, для стильового врівноваження різних аспектів музичної драматургії композитор застосовує також лексичні ознаки жанру *хоти (jota)*, генетично пов'язаного з іншими районами Іспанії – Арагоном, Валенсією, Наваррою, що вочевидь свідчить про прагнення композитора підкреслити значення творчої спадщини Ф.-Г. Лорки як загальноіспанського, а ширше європейського культурного феномену.

Висновки. Наведені міркування переконливо засвідчують, що триптих А. Білошицького репрезентує напрям мистецьких пошуків, спрямо-

ваних в площину свідомого жанрово-стильового переосмислення інтонаційно-ритмічного та ладо-гармонічного досвіду автентичного іспанського мелосу з притаманним йому унікальним поєднанням імпровізаційно-спонтанної інструментальної та хореографічної інтонаційної емблематики. Її образно-сміслова сутність віддзеркалює неповторний східний «іспансько-мавританський» колорит, який так багатогранно простежується в творчості І. Альбеніса, М. де Фалья, та інших видатних іспанських композиторів.

Аналіз концертного триптиху «В іспанському стилі» дозволяє стверджувати наявність в мистецькій концепції твору ознак багатовимірної мистецької реальності, в якій індивідуальне авторське світосприйняття А. Білошицького, його асоціативний та емпатійний «ряд», віддзеркалюється крізь призму мистецького світобачення Ф.-Г. Лорки, створюючи складну різнорівневу площину. Саме вона визначає екзистенційно-філософську ємкість твору, прогнозуючи поліваріантні образно-сміслові параметри індивідуального сприйняття реципієнта.

Список літератури:

1. Ассоциация // Словарь иностранных слов – М.: Русский язык, 1982 – С. 57.
2. Басин Евгений Яковлевич, Крутоус Виктор Петрович. Философская эстетика и психология искусства. – М.: Гардарики, 2007 – 287 с.
3. Вайсборд Мирон Абрамович. Федерико Гарсиа Лорка – музыкант. – М.: Советский композитор, 1970. – 72 с.
4. Жукова Наталія Анатоліївна. Інтерпретація як компонент музичної творчості: естетичний аспект: дис. ... канд. філос. наук: 09.00.08 – К., 2003 – 191 с.
5. Левчук Лариса Тимофіївна. У творчій лабораторії митця – К.: Мистецтво, 1978 – 133 с.
6. Лорка Федерико-Гарсиа. Лекции и выступления [пер. с исп. Н. Малиновской] // Избранные произведения в двух томах. – М.: Художественная литература, 1986. – Т. 2. – 461 с.
7. Лосев Александр Федорович. Форма – Стиль – Выражение [Сост. А. Тахо-Годи]. – М.: Мысль, 1995. – 944 с.
8. Павлова Олена Юріївна. Онтологічний статус естетичного досвіду – К.: ПАРАПАН, 2008 – 262 с.
9. Северинова Марина Юрьевна. Феномен мифа в тексте музыкального произведения // Київське музикознавство: текст музичного твору: практика і теорія: зб. наук. праць, КДВМУ імені Р. М. Глієра. – К., 2001. – Вип. 7. – С. 72-77.
10. Суханцева Виктория Константиновна. Музыка как мир человека. От идеи вселенной – к философии музыки – К.: Факт, 2000 – 176 с.

Бензюк А.А.

Национальная академия руководящих кадров культуры и искусств

СРЕДСТВА СОЗДАНИЯ И ВОСПРИЯТИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА В КОНЦЕРТНОМ ТРИПТИХЕ «В ИСПАНСКОМ СТИЛЕ» АНАТОЛИЯ БИЛОШИЦКОГО

Аннотация

В работе анализируются средства создания и восприятия художественного образа – ассоциация и эмпатия – на материале концертного триптиха украинского композитора Анатолия Белошицкого «В испанском стиле», созданном под впечатлением от личности Ф. Гарсиа Лорки и его творчества. Утверждается «эмпатическая связь» композитора и поэта, а ассоциативный род композитора помогает создать лорковскую «музыкальную карту». Ассоциативный и эмпатийный «ряд» композитора отражается через призму художественного мировоззрения Ф. Гарсиа Лорки, создавая сложную разноуровневую плоскость. Именно она определяет экзистенциально-философскую емкость произведения, прогнозируя поливариантные образно-смысловые параметры индивидуального восприятия реципиента.

Ключевые слова: ассоциация, эмпатия, воображение.

Benziuk A.A.

National Academy of Managerial Personnel Culture and Arts

WAYS TO CREATE OF THE ARTISTIC IMAGE AND PERCEPTION IN THE CONCERT TRIPTYCH «THE SPANISH-STYLE» ANATOLY BILOSHITSKY

Summary

This article analyzes the ways of creating of the artistic image and its perception association and empathy on the material concert triptych Ukrainian composer Anatoly Biloshytsky «Spanish-style». Triptych was created under the influence of personality F.-H. Lorca and his work. Is alleged «empathic communication» composer and poet. Proved that associative array composer helps him create a «a musical map» of Lorca. Associative and empathy range of composer is reflected through the prism of artistic worldview of Lorca. This creates a multi-level complex plane. It defines the existential-philosophical fullness in triptych and predicts multivariate figurative and semantic parameters individual perception of recipient.

Keywords: association, empathy, imagination.