

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

УДК 008:78+312.421

ВИДОВИЩЕ В ПРОСТОРИ МУЗИЧНИХ АРТЕФАКТІВ КУЛЬТУРИ

Кисла Н.В.

Національна музична академія України імені П.І. Чайковського

В статті надається аналіз видовищної презентації музики в контексті образних трансформацій музичної матерії в культурі ХХ та ХХІ століть. Визначаються реалії візуалізації музики як синтетичного феномену. Видовище музичних синтезів мистецтв сучасного світу – це таке видово, що демонструє персону музикуючого суб'єкта, а саме композитора-виконавця як синтетичну постать. Музика розглядається як невід'ємна складова кінематографічного, театрального, естрадного симбіозу. Музичний простір видовища асимілює в собі етнокультурні, фольклорні і авангардні форми презентації музичного образу.

Ключові слова: музика, видовище, образ, культура, синтез мистецтв.

Постановка проблеми. Музика ХХІ століття зазнала радикальних трансформацій. Якщо вийти за межі іманентного музикологічного погляду на цю сферу культури і мистецтва і зрозуміти музику як певну «фонетику» культури, яка відбувається в специфічній формі, то саме музика і буде тим тлом, на основі якого утворюються підвалини ґрунту носіїв сенсів і почуттів.

У ХХ столітті виникає особливий тип видовища як наслідок симбіозу музики і екранного світу в кіно. Цей симбіоз в певній мірі стає нормою і образом світобачення, що проектується на інші екранні види мистецтв. Можна сказати, що особливі музичні синтези, які утворювалися в тоталітарні часи (а це справжні шедеври!), – все це своєрідний опір і реальність видовища. Відмітимо блискучі роботи Д. Шостаковича, Альфреда Шнітке. Так виникає «світ у світі» або, навпаки, світ над світом.

Аналіз останніх публікацій та досліджень. Проблемі визначення візуального повороту в музиці приділяли увагу В. Холопова, В. Усманова, М. Хренов. [5; 4; 3; 6] та ін., адже ще не достатньо визначені реалії видовища в музиці в культурі ХХ – ХХІ століть.

Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми. Але при наявності монографій теоретиків мистецтва все ще не надається аналіз видовищної презентації музики в контексті образних трансформацій музичної матерії в культурі ХХ століття. Нагальною є потреба визначення суттєвих властивостей процесу візуалізації музики як синтетичного феномену, де музика розглядається як невід'ємна складова кінематографічного, театрального, естрадного симбіозу.

Мета статті – визначити специфіку видовищних трансформацій у музичному просторі ХХ століття як візуальний феномен.

Виклад основного матеріалу. Найгостріше видовищний простір музики виявився у кіно. Так, «Броненосець Потьомкін» – один із фільмів, який увійшов в світ як реальність монументального, величезного полотна симфонії, яку грають. Тобто, йдеться про те, що виникає певна реальність, яку пов'язують з кіномовою, яку можна визначити як своєрідну граматику кіно. Але ця граMATика – музична за суттю. Сергій Ейзенштейн

визначає такі ознаки кіномови: основним елементом мови є *фонемо-звук*, якому відповідає певна літера. В кіномові основному елементу відповідає будь який просторовий символ однозначного характеру, лінія та пляма [1, с. 51].

Це якась всезагальна фонетика, яка стала виконувати функції музичної драми. Фонетика існує як звук та самозвучання буття, яке не обов'язково може бути інструментальним, але належить голосу людини. Це голос світової людини. Єднання плям і ліній створює кіно-склади. Вони дифузно поєднані. Один склад має визначення зображення, інший – слова. Внутрішня кадрова динаміка створює кінослово. Таким чином, кадр здається далеко не первинним елементом кіномови. Важливо, що саме С. Ейзенштейн кінокадр розглядав як музичний симбіоз звуку і зображення, тобто вербального і зображувального дискурсу.

Кінокадр як виток складення видива існує лише в єднанні з наступним кадром. Ми споглядаємо рух стрічки в апараті, що надає можливість кадрам існувати один за одним з такою швидкістю, що розподіл між проміжками перестав сприйматися як певна сітка. Виникає екранна проекція. Тобто, йдеться про те, що, як і в музиці, де ще не відзвучала одна нота, а вже починає звучати інша, існує ефект акустики, «ефект» і «афект» тла – того оптичного простору, в якому рухаються попередні і останні кадри. Кадри відтворюють цю музичність як симбіоз, єдність зображення і слова, зображення і звуку. Сергій Ейзенштейн – досить прискіпливий аналітик, який бачить світ культуроморфним, культурологічним.

Сергій Ейзенштейн характеризує дуже важливі речі, в музиці вони зветься інтонацією, метрикою, але в кіно це – певна характеристика події, яка створює темпоральність кіномови і темпоральність кіночасу. І. Аксьонов, який інтерпретує систему Сергія Ейзенштейна, створює своєрідне есе – філософему музичного бачення. Адже вдалим здається твердження, де поруч з монтажем як ритмічною реальністю він свідчить про монтаж «інтелектуальний» (аліквотний): «Епітет, який стоїть в дужках, належить Ейзенштейну, але якраз він в своїх поясненнях виводить цей вид монтажу із попередніх систем, я вважаю більш правильним продовжити музич-

ну термінологію, яку він в своєму місті обривав, мабуть не помітив існування потрібного йому музичного терміну» [1, с. 91].

Аліквотні ноти не тільки не записуються в музичному тексті, але фактично не виходять із тіла, що звучить. Обертони двох одночасно взятих нот у відомих випадках (різних для кожного тембру) можуть зливатися і створювати звук, який перевищує за своєю силою кожен із складових обертонів і дорівнює силі кожного з двох несучих тонів. Аліквотні ноти були відкриті спочатку у звучанні на скрипці (Тартіні XVII століття), потім їх знайшли на фортепіано, вони отримали достатнє розповсюдження у віртуозних композиціях, допомагаючи створювати ефекти виконавської звучності: «Чайковський, пробуючи дебєнівську фісгармонію в домі Н.Ф. фон Мекк, знайшов на ній ряд аліквотних нот» [1, с. 74]. Ейзенштейн знайшов такі елементи інтелектуального монтажу, які є відсутніми в кадрах. Тобто, вони є віртуальними. Їх дія виявляється опосередковано, в ритміці руху події. Називає він ці віртуальні утворення «інтелектуальним монтажем» і, фактично, визначає в музичних термінах феномен наявності зорового образу в кіно. Весь парадокс в тому, що цей образ не фіксується однозначно.

«Аліквотні ноти кінокадру виникають як наслідок наявності схованого в зображенні інтелектуального подразника, що викликає відволікання їх узагальнення у свідомості глядача через реакцію загального сприйняття дійсності. Створюючи аналіз характеру свідомості, здібного на таку реакцію, Ейзенштейн визначив його як класове. Таким чином, інтелектуальний монтаж збирає шматки, керуючись доповнюючим визначенням узагальнюючого характеру, яке виникає в свідомості глядача і викликає загострена реакція його класового почуття», – пише І. Аксьонов [1, с. 75].

Зрозуміло, що ця термінологія належить вульгарному соціологізму як досвіду інтерпретації тих часів, коли «класова свідомість» виступала гарантом інтелектуалізму, але вона вже давно застаріла. Адже, дослідники знайшли досить цікавий метафізичний виток монтажу, який, з одного боку, позначаються як рефлексивний (тобто – глибинна інтелектуальна думка), а, з іншого боку, як – аліквотні ноти, тобто ноти, як спонукуючи до звукострою ритмічних струмів монтажу. Це цілий музичний симбіоз, що теоретично був визначений Ейзенштейном в кіно, а його інтерпретатором, І. Аксьоновим був експлікований саме в музичних термінах. Адже тут шкодить елементаризм, де віртуальне описується нотами, тобто *однозначно*. Не слід забувати, що це рефлексія 30-х років ХХ ст., яка знаходилася під впливом розуміння «мистецтва як прийому», за В. Шкловським.

С. Ейзенштейн створює віртуальний образ-примару, образ *сміху без сміху, гумору без гумору*. Адже це – своєрідний інтерпретатор, який справді розшукав глибинний нерв кіномови Ейзенштейна і назвав цю мову *музичною*. Це дуже важливо усвідомлювати, щоби зрозуміти, що музичний симбіоз не є поверховим принципом єднання різних мов, а є інтелігібельною прамовою видива. Рефлексивна селекція як художня думка, що єднає всі сфери монтажу, є феноменальним витокком образної фонетики і графематики

(нотний еквівалент – аліквотні ноти) як звучної матерії зображення.

Є два способи інтерпретувати музичну реальність. Музика – це матерія, це єдність часових артефактів звучання. Музика – тиша, що проявляється в інтервалах, проміжках, звукової матерії. Вважається, що проривається більш глибинний, фундаментальний виток музикування або музичності як такої. Перший належить європейському баченню музики, другий – східному. Поп-музика об'єднала обидва способи інтерпретації шляхом редукції східного тезаурусу до метризованої реальності, яку вже не можна назвати звучною матерією, бо вона є аналогом тиші як згорнутого звуку – удару. Метр занурює в підсвідоме.

Поп-музика – поняття, яке охоплює різні стилі, жанри. Проте головне, що воно визначається різними факторами: розважальною функцією, фольклорними і традиційними інтонаціями в професійному мистецтві, що її і зробило дуже продуктивною у функції зв'язку з масою, масмедіа, технічними засобами тиражування, також – репродуктуванням, розповсюдженням художньої продукції, комерційними стратегіями, які перетворюють музику на маркетинг або тотальний менеджмент. Важливо, що сам менеджмент в музиці пов'язаний з фігурою промоутера, або людиною, яка стає організатором, антрепренером і економічним директором проєктів, продюсером.

Починаючи з часів, коли технічні можливості не були такими розвинутими, продюсери не грали грали достатньо великої ролі. Але згодом, коли виникають фонограми, платівки, магнітофонні касети, компакт-диски, теле-відеокліпи, це дало можливість продажу продукції, її тиражування як особливого культурного артефакту. Можна сказати, що відбувається відчуження музики від музикуючого суб'єкта.

Музика стає самодостатнім феноменом, що пов'язаний з носіями відтворення образу і входить в простір як техногенна продукція. Поруч з поп-музикою виникає складний музичний симбіоз, що є результатом певної деструкції класики. Це так звана атональна музика, яка змінює ладову гармонійну систему і вводить в колообіг музикування зовсім інші пріоритети. Музичний твір, написаний поза логікою ладових і функціонально-гармонійних зв'язків, що організують лад тональної музики, визначають як атональну музику. Музика була визначена як деконструктивний демарш.

Однією з важливих подій, яка залишається в ХХ столітті знаковою для музичної культури України, є робота «Цвіт папороті» Є. Станкевича. Це синтез неоміфології, фольклорно-академічної традиції і разом могутній інструменталізм, який поєднується з традиціями попередніх робіт українських композиторів. Мотиви, які розроблялися в творах Б. Лятошинського, так званий «академічний фольклор» і фольклор оперного жанру набули тут свого завершення. Можна сказати, що це не лише фольклор, а певний міф. Міф не такий поверховий, що можна прицепити до будь-якого твору, а глибинний, усталений, який несе в собі ззовні риси фольк-опери, а зсередини – своєрідну загадку. Сама назва «Цвіт папороті» – це вже міф.

Р. Станкович-Спольська пише: «Виняткове значення в плані оригінальності побудови «Цвіту папороті» набуває яскраво виражений компози-

дійний дуалізм, тобто суттєва структурно-композиційна відмінність крайніх актів опери по відношенню до середнього. Якщо в перших та третіх актах, відштовхуючись від традиційного оперного жанру композитор застосовує суттєво оновлений, «осучаснений» номерний принцип організації оперного цілого, структурною одиницею якого виступає сцена або картина, то в другому акті він, спираючись на логіку сонатно-симфонічного циклу, використовує наскрізний принцип жанрової побудови. Одиницею структури при цьому стає той чи інший варіант купальського обряду, представлений крупними симфонізованими драматургічними блоками. Цементуючим елементом, запорукою структурної драматургічної та інтонаційної єдності виступає певний фольклорний орієнтир – пісня чи то танець, або суцільний фольклорний комплекс, в тому числі обрядовий або, наприклад, інструментальний (троїсті музики), що є основою образно-інтонаційного утворення в кожній конкретній момент оперної реальності» [3, с. 8-9]. Такий достатньо розгорнутий аналіз, свідчить про те, що опера будується структурно, так само, як і кіномонтаж у Сергія Ейзенштейна. Тут і там є внутрішній нерв – музичність.

Музичність як інтелектуальна вишуканість, іманентна породжуюча реальність твору є симбіотичною, вже постмодерною. Можна сказати, що імпульс креації зберігається і в неоміфології Станкевича, але він існує зовсім в інших формах. В формах постнекласичної доби. Р. Станкович-Спольська також відмічає: «В той час, як Лисенко відкриває закони гуртової поліфонії, робить їх надбаннями академічної композиторської традиції, а Леонтович досягає психологічно-переконливого художнього синтезу, народного та класичного багатоголосся на ниві пісенної хорової обробки, Станкович підіймає цей синтез на якісно новий рівень і наділяє поліфонію значенням універсального складу сучасної оперної мови. Символічна полівекторність лібрето, полікомпозиційна побудова, полістильовий інтонаційний комплекс, нарешті, поліфункціональний характер ладу, гармонії, голосоведіння, інструментів тощо. Апогеєм і водночас генетичною серцевиною неофольклорного мислення композитора стає «поліфонія вулиці» – перенесення закономірності реального множинно-гуртового побутування народної пісні на рівень структурної організації хорової множинно-компонентної звукової тканини» [3, с. 15].

За достатньо специфічною термінологією прочитується те, що композитор звертається до вулиці, мелосу, народного і сучасного фольклору, як до нього звертався в свій час Шостакович в опері «Ніс». Можна сказати, що це серединність культури, яка актуалізуються. Глибинні етнокультурні інтонації є ознакою постмодерної культури. Аматорська реальність музикування, мелос вулиці, професійна піднесеність інтелектуального пошуку поєднується в складну композиційну форму, яка дає саме симбіотичну, багатовекторну і множинну реальність. Така еклектика не завжди веде до успіху. Але в найкращих роботах виникає досить цікавий симбіоз. Він цікавий тим, що тут є домінанта неоміфології і символізму, або музичної ладово-функціональної гармонії, яка є самодостатнім формотворчим

принципом. Важливо, що сама особистість композитора в обставинах постмодерного симбіозу стає зовсім іншою, ніж вона була в класичну добу. Це не метафізик-деміург, який створює величезні опери, симфонії або концертні цикли, а своєрідний оркестрант вулиці, медіум, який творить музику як поліфонію міжжанрових і міжкультурних взаємовпливів.

Композитор стає продюсером, промоутером. Композитор-менеджер – це нова фігура нашого часу. Але, якщо він просто заробляє гроші, то це – відверта поп-музика. Якщо він стає менеджером культурних взаємовпливів, «регулювальником» на перехресті культур, то це трошки інше. Іпостась композиторів змінюється, вона стає фігурою середнього рівня культури, що відповідає новітній культурі музикування. Тобто, поєднуючи верх і низ, створюючи музику для вулиці, для натовпу, для масового видовища, композитор постмодерної культури стає людиною-оркестром, людиною широким вподобань. Лідери сучасних груп теж пишуть музику, поєднують композиторську діяльність і виконавську. Це складні синтези, де домінує одна із складових, але в принципі це вже сучасна поліфункціональність, яка призводить до досить своєрідного видовища, де постає композитора відразу ж зливається із глядачем, виконавцем, із тією добою, яка породжує це музикування. В. Тормахова відмічає саме цю синтетичність як міжкультурні взаємовпливи: «Як із синтезу негритянської і європейської культури виник джаз і рок, так і в мікромасштабі – творчість Е. Ізмайлова стала відображенням цього ж сплаву. Це відбито в наступних особливостях розглянутої його імпровізаційної композиції: 1) імпровізування в стилі фрі-джаз у вступі; 2) використання характерних ознак стильового напрямку бі-боп в побудові і викладі мелодійної лінії; 3) застосування характерної для фольк-джаза мажорної пентатоніки імпровізації флейти; 4) використання принципу «питання-відповідь» в імпровізаціях-перекликах; 5) фольклорні ознаки проявилися в ладовій змінності (лідійсько-міксолідійській лад у чергуванні з натуральним мажором, оспівання стійких ступенів з використанням чвертьтонової мелізматіки), і у використанні перемінних у змішаних розмірів тексту» [4, с. 13].

Так музичний симбіоз утворюється як певна єдність різних практик культури. Це метакультурна, метахудожня, метаструктурна реальність, де міжжанрові алітерації поєднуються з особистими синтезами, а глибинні імплікації інтелектуального внутрішнього поштовху, еднаються з екстенсивним захопленням простору, із молодією енергією, силою того поп-музикування, яке володіє світом.

Висновки і пропозиції щодо подальшої розробки теми. Видище музичних синтезів мистецтв ХХ та ХХІ століть – це таке видиво, що демонструє персону музикуючого суб'єкта, а саме композитора-виконавця як синтетичну постать, яка бере на себе місію володіти масою, часом і простором. Це складні, цікаві і небезпечні інтуїції, що призводять до зривів, ексцесів, несподіваних скандалів і інновацій. Використовуючи метафору Г. Гадамера, що *гра грає в грі кожної людини*, можна стверджувати, що му-

зичний симбіоз нашого століття є однією з відзнак метафізики гри, де метафізична глибинна настанова музичної гри як породження трагедії з духу музики відбувається в різних обертонах, можливостях різних синтезів, що є лише зовнішнім виявленням того могутнього етосу музичування, який стає засадою мелодики ХХ століття. Ці метаморфози культурологічні, метакультурні. Музичний простір ХХ століття має своє особливе видовище, яке виникає як поліфонія бачення.

Музичний простір видовища асимілює в собі етнокультурні, фольклорні і авангардні форми презентації музичного образу. Музичний простір видовища ХХІ століття є синтетичним, дає можливість визначити його вже як культурно-іс-

торичний феномен ХХ – початку ХХІ століття, презентувати його як симбіоз музики і екранного світу в кіно. Цей синтез в певній мірі стає нормою, стає образом світобачення, що проектується на інші екранні види мистецтва.

Здійснене дослідження показує, що аналіз форм презентації музичного видовища з позиції філософського і культурно-історичного вимірів стає потрібним для художників практиків, дизайнерів, проєктантів, продюсерів, всіх, хто професійно займається дослідницькою діяльністю щодо виявлення видовища в різних контекстах: театральному, екранному, музичному, просторово-середовищному, а в сфері оперно-театральній – особливо.

Список літератури:

1. Аксенов И. Сергей Эйзенштейн / И Аксенов. – М.: Киноцентр, 1994. 128 с.
2. Вдовина Татьяна Витальевна Визуальные исследования: основные методологические подходы // Вестник РУДН. Серия: Социология. 2012. № 1. С. 16-26.
3. Станкович-Спольська Р. «Цвіт папороті» Євгена Станковича: проблема жанру. – Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. – К., 2005. – 18 с.
4. Тормахова В.М. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез. – Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. – К., 2007. – 17 с.
5. Холопова В. Музыка как вид искусства. 2-е изд. – М.: Научно-творческий центр «Консерватория», 1994. – 260 с.
6. Хренов Н.А. Зрелища в эпоху восстания масс / Н.А. Хренов. – М.: Наука, 2006. – 646 с.

Кисла Н.В.

Национальная музыкальная академия Украины имени П.И. Чайковского

ЗРЕЛИЩЕ В ПРОСТРАНСТВЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ АРТЕФАКТОВ КУЛЬТУРЫ

Аннотация

В статье дается анализ зрелищной презентации музыки в контексте образных трансформаций музыки в культуре ХХ и ХХІ веков. Определяются реалии способов визуализации музыки как синтетического феномена. Зрелищная суть музыкальных синтезов искусства современного мира позиционирует композитора-исполнителя как синтетическую фигуру. Музыка рассматривается как неотъемлемая составляющая кинематографического, театрального, эстрадного симбиоза искусств. Музыкальное пространство зрелища ассимилирует в себе этнокультурные, фольклорные и авангардные формы презентации музыкального образа.

Ключевые слова: музыка, зрелище, образ, культура, синтез искусств.

Kysla N.V.

Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

SPECTACULAR REPRESENTATION OF MUSIC IN THE SPACE OF CULTURAL ARTIFACTS

Summary

The article analyzes the spectacular presentation of music in the context of figurative transformations of music in the culture of the 20th and 21st centuries. The realities of ways of visualizing music as a synthetic phenomenon are defined. Spectacular essence of musical synthesis of art of the modern world positions the composer-performer as a synthetic figure. Music is seen as an integral part of the cinematographic, theatrical, variety symbiosis of the arts. The musical space of the spectacle assimilates the ethnocultural, folklore and avant-garde forms of the presentation of the musical image.

Keywords: music, spectacle, image, culture, synthesis of arts.