

ЕКФРАЗИС СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ В ЖАНРІ МУЗИЧНОГО ПОРТРЕТУ

¹Вежневцеъ Грина Леонідівна

¹Україна, Київський інститут музики ім. Р. М. Глієра, викладач факультету
«Музичне мистецтво», здобувач кафедри естрадного виконавства Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтва

Abstract. The article is dedicated to the issue of ecphrasis in the synthetic genre of the musical portrait in chamber and vocal works of the French composer F. Poulenc. The main task is to review the inter-art relations, cultural communication, and intermediality that is connected to the differentiating features of the visualization of avant-garde fine arts objects in the musical art, characterized by the willingness to transfer nonverbal images in a verbal manner. The scientific novelty is in the study of the specific features of the ecphrasis in works of F. Poulenc, through the example of the vocal cycle "Le Travail du Peintre" that is identical in its dramaturgical structure to the literary cycle; parallels are drawn with characteristic modern directions of avant-garde pictorial art for the composer – cubism, surrealism, etc. The major feature of the cycle becomes the application of the genre of the musical portrait for the depiction of the personalities of avant-garde artists and the generalized image of the artist. The conclusion of this study is the fact that due to the deep interconnection between literature and fine arts in the vocal cycle of F. Poulenc, the elements of ecphrasis are made evident, which intensifies the visualization of the objects of the fine arts, deepens the discovery of hidden meanings, which is much more versatile and significant from the position of the understanding of the psychologism of the musical portrait.

Keywords: intermediality, ecphrasis, musical portrait, synthesis of arts, psychology.

Введення. В сучасних дослідженнях проблематики, що пов'язана із взаємодією мистецтв, все більшого значення набувають поняття, які виникають на перехресті різноманітних наукових галузей, що вивчають мистецькі явища. У площині взаємопроникнення літератури і музичного мистецтва, а також за рахунок розширення дотику і взаємодії, від вербальної сфери до сфери інших мистецтв (живопис, театр, кіно, тощо) останнього часу, стає все більш актуальною дискусія на тему *екфразиса* (др. грец. Ἐκφρασις від ἔκφρασις - виказую, висловлюю). Саме у вивченні впливу на сприйняття сюжету, розкритті його значення як засобу художньої виразності синтетичного жанру камерно-вокального музичного портрету знаходиться дане дослідження. Змінення площини поглядів привело до досягнення нового виміру існування жанру - психологізму музичного портрету в камерно-вокальній музиці. Тому, в контексті нашої теми, важливо скласти об'єктивну картину, яка підтвердила б існування комунікативних зв'язків з іншими видами і жанрами мистецтв, які у свою чергу, створюють умови для втілення психологізму портретів у камерно-вокальній музиці, на прикладі вокального циклу «Le Travail du Peintre» (фр. — Робота художника) (1956) Франсіса Пуленка.

Результати дослідження. Проблеми синтезу і діалогу мистецтв викликали особливий інтерес ще в авторів античних естетик. Митці Античних часів цікавилися функціонуванням різних синтетичних форм і жанрів на основі літератури (музика в літературі, живопис в літературі, архітектура в літературі і т. д). У двадцятому столітті виникли теоретичні передумови для дослідження аспектів взаємодії літератури і мистецтва. Теоретичним підґрунтям стали теоретичні праці Р. Барта, М. Бахтіна, Ж. Дерріда, Ю. Крістєвої, Д. Ліхачова, Ю. Лотмана, які досліджували текст, і розглядали його, як єдину знакову систему. Постмодерністські відкриття дали поштовх до «текстуалізації» світу і свідомості, що пов'язує всю світобудову з текстом. Було обґрунтовано історико-культурологічну необхідність синтезу (проза–поезія–музика, проза–живопис–музика, живопис–декор– архітектоніка, театр–пантоміма–танець) [3]. Механізми синтезу, а також усвідомлення паралельності зв'язків в горизонтальних прошарках між мистецтвами одного часу, не кажучи вже про вертикальний контекст, вимагають деталізації концепції «взаємопроникнення мистецтв». Концепція «інтермедіальності», дозволяє розкрити сенс авторських задумів, коли ми маємо справу з синтезом чи діалогом мистецтв.

Поняття «інтермедіальність» виникло за аналогією до терміна «інтертекстуальність», який застосовується до взаємодії текстів у межах однієї семіотичної (вербальної) системи – за

Ю. Лотманом, «текст в тексті» [6]. Поняття «інтертекстуальності» ввела в науковий обіг Ю. Крістева (1967), суттєво переробивши ідеї М. Бахтіна. *Інтертекстуальність* Ю. Крістева звела лише до об'єктно-об'єктної площини: «Будь-який текст будується як мозаїка цитат, будь-який текст – продукт вбирання і трансформації якого-небудь іншого тексту. Тим самим, на місце поняття інтерсуб'єктивності стає поняття *інтертекстуальності*, і виявляється, що поетична мова піддається як мінімум подвійному прочитанню» [4, с. 429].

Поняття «інтермедіальність» було введено ще в 1812 році романтиком С. Кольріджем (*intermedium* - нарративні функції алегорії). Це спосіб висвітлення літературою інших видів мистецтва: музики, живопису, скульптури, кіно тощо. *Інтермедіальність*, як окрема сфера досліджень, об'єктом якої стала міжвидова кореляція мистецтва, сформувалася в зарубіжній науці на рубежі 50–60-х років ХХ століття. *Інтермедіальний* аналіз ґрунтується на постструктуралістській і постмодерністській методології. Його теоретичною основою стало розуміння мистецтва, як своєрідної знакової системи, що передає «образну» інформацію. Очолює концепцію *інтермедіальності* література, як унікальний вид мистецтва, що цілісно фіксує будь-яку реальність у вигляді *нарративного* текстового полотна. В музичному мистецтві кожний окремо взятий текст, виявляється місцем перетину інших, автор вірша і композитор перебувають під впливом різноманітних дискурсів, реагують на інші твори мистецтва. *Інтермедіальність* дозволяє літературі підтвердити статус універсального виду мистецтва, здатного відтворити будь-які інші мистецькі явища [9].

Відтворення інших видів мистецтв у *нарративі*, бере свій початок з античної риторики. «Екфразис в прямому сенсі являє собою прикрасу опису твору мистецтва всередині оповідання» [5, с.193]. У статті «Сприйняття поняття, або Слово про екфразиси» Л. М. Геллер називає *екфразисом* «всякий твір одного мистецтва, що створено засобами іншого» [1, с.18]. Сучасні дослідники (Л. Геллер, Ш. Лабре, Р. Ходель, С. Франк) висловлюють думку, що *екфразис* - це всі описи, що «істотно розширює межі поняття, одночасно спрощує його». Кількість наукових праць із цієї проблеми неухильно зростає, хоч саме поняття ще молоде. В. Дж. Т. Мітчелл обмежує перелік видів мистецтва, котрі можуть інспірувати виникнення *екфразису*, критерієм візуальності [7].

Чимала кількість сучасних науковців досі дотримується цієї думки, звертаючи увагу наступників на нематеріальність музики та синтетичних часових видів мистецтва. Джон Браун у трактаті «Про виникнення, союз, силу, розвиток, розділення й падіння поезії та музики» припускає ймовірність поєднання музики й слова, за умов використання поетом засобів музичної виразності, залучення до поетичної оповіді творів музики. З. Брун демонструє схему, згідно з якою музика є носієм певних смислів. На думку дослідниці, музика є первинною мистецькою формою, котра взаємодіє з вербальними та візуальними &&&, додає експресії міждисциплінарності. З її тез випливає, що музика є медіумом між раціональним та духовним, а тому – не позбавлена сенсу і може передавати інформацію. У працях М. Плайнета, котрий вважав, що особливо важливим для критика-мистецтвознавця є зіткнення з дискурсом, якого не буде у тексті [10]. Наявність дискурсу тлумачиться як залучення до аналізу імпліцитного тексту, і забезпечує образність усім відомим видам мистецтва.

Завдання літературного *екфразиса* – створити умови, коли читач за описом її «чує». В музичному творі *екфразис* забезпечує актуалізацію образів в нашій свідомості: «Словесний німб нічого не змінює в самій музиці, але впливає на її сприйняття: в незоровому спектрі смислових випромінювань, що виходять від музичної інтонації, слово іменує музичний образ і тим самим конкретизує ту сферу, куди спрямована фантазія композитора» [6]. Факт можливості такого опису говорить про те, що сприйняття/інтерпретація музики відбувається як акт її вербалізації (експліцитно або імпліцитно). Р. Барт говорить про наявність в художньому творі п'яти кодів «асоціативного поля, понадтекстової організації значень, які нав'язують уявлення про певну структуру», а саме: культурний, герменевтичний, символічний, немічний і нарративний коди, - з їх допомогою створюється багатогранність текстових смислів.

Виникає питання, чи може музика забезпечити можливість створення *екфразису*. Івашкевич відзначає: «музика завжди більше своїх описів, і жоден *екфразис* не в силах увібрати її в себе. Вірно, що семантика музики актуалізується в слові. Однак жоден вербальний опис не в силах стати ідеальним знаком для звукової тканини, яка живе і дихає за власними законами, «вивільняючи з полону будь-яких спроб укласти її в слова» [8, р. 31], також: «Комунікативна успішність *екфразису* музики безпосередньо визначається числом мов культури, що використовуються для її опису» [11]. У цьому контексті цікаво, що полілінгвальні *екфразиси* Івашкевича висвітлювали когнітивно-семіотичні дослідження, пов'язані зі сприйняттям музики.

У праці «Поетика та типологія музичного екфразису у прозі другої половини ХХ - початку ХХІ ст.», українська дослідниця Юхимук Я. В. Формулює визначення терміна: «екфразис/екфразя» – мистецький прийом, в основі якого лежить принцип інтерсеміотичного перекладу і якій єднає в собі риси *інтертекстуальності* (цитування; наслідування стилю, форм) та *інтермедіальності* (взаємодія споріднених видів мистецтв).

Отже, критеріями для проведення демаркаційної лінії між звичайним описом референта та *екфразисом* мають бути такі характеристики: експресивність (виражальність), наративність (зміст події в контексті розповіді, пов'язаний з інтерпретацією), репрезентативність (відтворюваність) та імагологічність (образність). Наративність екфразису, взаємодія мистецтв надає йому сакральності, розкриття таємничого процесу, якій набагато виразніший ніж опис.

Всі ці характеристики *екфразису* ми можемо побачити в вокальному циклі Ф. Пуленка «Le Travail du Peintre» (фр. — Робота художника, 1956), де наративна (оповідальна) форма пов'язана з сюжетом, подібним до оперного, має експресивність, репрезентативність і відтворює не лише образну сферу картин художників авангарду, а й психологічні портрети митців.

Цікавим є те, що «мова» живопису і музики включається в систему виразності літератури. Вербальне відтворення зображеного на полотні, інформація постає крізь призму іншого, подвійного кодування і набуває нового сенсу. *Інтермедіальність* характеризує не лише цілісний meta простір і метамову культури, а й внутрішньо-текстові зв'язки різних мистецтв. Вона тлумачиться, з одного боку, як спосіб висвітлення мистецтв у художньому творі, а з іншого – як методологія аналізу художнього твору і культури загалом. Теоретичною основою стало розуміння мистецтва, як своєїрідної знакової системи, що передає «образну» інформацію. Кожен вид мистецтва володіє притаманними йому засобами творення образу: література – словом, живопис – кольором і лінією, музика – звуком і т. п.

Крім символічного значення, живописний образ містить також комплекс асоціацій, які виникають завдяки просторовому розподілові речей, кольорам, геометричним формам, знакам, ритмам, композиції, текстурі (музика також має форму, знаки, ритм, композицію, динамічну і кольорову палітру). Картина будь-якого гатунку завжди передбачає «співтворця» – людину, що сприймає, з його зосередженим проникненням у світ, зображений на полотні.

Вірші П. Елюара у жанрі верлібр що увійшли до вокального циклу, до того були надруковані у збірці «Done á Voir» (фр.,- допомогти побачити) (1939), (загалом у Елюара 47 портретів художників, але Пуленк для свого циклу обрав лише сім), озаглавлені прізвищами сімох художників авангарду (Пабло Пикассо, Марк Шагал, Жорж Брак, Хуан Гріс, Пль Клеє, Жоан Миро, Жак Війон), містять ознаки живописного твору: ритм, композицію, внутрішню структуру, символічні образи, що вмикають механізм впізнавання художніх творів, стилю, прийомів художнього втілення, психологічні портрети, й головне, процес творчості. Розгортається сюжет з головною темою циклу, що розкриває таємницю криптограми символів, які легко зрозуміти, за рахунок їх архетипичності і зв'язку з міфами. Таким чином відбувається перехід *екфразису* від художнього опису твору мистецтва до мистецького прийому, котрий має на меті привабити увагу слухача незвичними деталями чи цитатами, що створюють дійство подібне до театрального, з ефектом доступної елітарності.

За висновками зробленими Ульріхом Вайсштайном, музика вирізняється спорідненістю з літературою, тому такий тип симбіозу можна вважати природним, як родинний зв'язок брата і сестри. Завдяки його обґрунтуванню, що сягає корінням у глиб античної доби, це твердження можна вважати аксіомою. Існує безліч зразків *екфразису*, зокрема музичного, що може проявлятися завдяки реалізації образів, які ми починаємо уявляти, намагаючись зрозуміти внутрішній світ головного героя (або героїв), що втілюється в цій музиці. Акцент на музикальності поетичної мови перетворився в один з ключових гасел французьких символістів: «Музика - перш за все / Музика - ще й завжди» (П. Верлен). Оновлена поезія відкрила композиторам ХХ ст. (Г. Форє, А. Дюпарк, К. Дебюссі, М. Равель і Ф. Пуленк), нові шляхи і можливості музичного прочитання поетичного тексту. Глибинна взаємодія слова і музики у жанрі *mélodie* стає основною характеристикою. Композитори прагнуть не просто озвучити слово, його конкретне значення, а проникають і розкривають смислові глибини багатовимірної поетичної тканини на всіх рівнях.

Камерно-вокальний цикл «Le Travail du Peintre» Ф. Пуленка має сім частин, але завдяки наративності оповідання в ньому присутні сім портретів художників, оповідач і портрет самого Пуленка. Індивідуальний композиторський стиль, відображення особистості автора, виникає не лише з особливостей музичного тексту. Він складається з мозаїки контекстів, тісно зав'язаних з сприйняттям слухачів, культурного середовища, де важливим аспектом є особистість

виконавця (виконавців), що ретранслює образ автора, його психологічний портрет. Дискурс авторських текстів П. Елюара і Ф. Пуленка доповнює глибини змісту. За рахунок об'ємно-просторових параметрів фактури спостерігається розширення виражальних можливостей ансамблю. Читки звукові фігури і лінії, мелодійні рельєфи, прозорість фактури народжують симбіоз з поетичним текстом, зримі картини-образи. Розглянемо окремі частини циклу.

«Марк Шагал», друга частина циклу - це класичний приклад *екфразису*. З перших рядків «Віслоук чи корова півень чи кінь / Сягають сутності скрипки / Співець єдиний птах / Спритний танцівник з жинкою / Пара занурена в свою весну», - ми уявляємо картину М. Шагала з серії «Цирк». (тут і далі переклад віршів О. Москальця, 2017 р.) Пуленк «озвучує» відеоряд «незрозумілим скерцо», - емоціональний сплеск, гротеск, в якому поєднуються спогади дитинства: чарівність циркової арени, скрипаль, гімнасти, що летять під куполом «розділені синім полум'ям» і іронічна посмішка Шагала – портрет закінчено. Але останні строфи затихають на піано, цирк зникає, subito Р ніжний ліризм наповнюється таємницею: «І в сніговому підземеллі / Пишна лоза малює / Місячне обличчя зі шоками / А місяць не спить у ночі». Важливо знати мову символів, щоби зрозуміти таємне послання. Місяць - символ відродження, безсмертя, а також символізує інтуїцію і емоції. Лоза – один з символів Христа, божественне благословення. Виникає безліч асоціацій, які композитор дає час осмислити.

«Хуан Грі», четверта частина циклу. Пуленк часто повторював, що ця *mélodie* в жанрі *chanson* його улюблена. «Дню подяка ночі стережися / Ніжність – половина світу / Друга половина – сліпа суворість». В часовому виді мистецтва відбувається не лише процес впізнання художнього твору: «Цементував у купі всі звичні предмети / Стіл гітара й келих порожній», відбувається процес створення картини. Як у кінематографі композитор прийомами кадрування виводить на перший план митця, предмети натюрморту, творчий процес, він «промальовує» детально психологічний портрет: «у венах чув безжальне сьогодення / у красі – обмежені контури простору». Існує простір часу: «двічі день і двічі ніч / з двох речей подвійна річ / незмінна єдність на віки», його також подовжено сюжетом циклу, головна ідея якого – творіння митця безсмертні, в них подальше життя творця, у вічному житті Всесвіту.

«Пауль Клеє», п'ята частина. В цієї *mélodie* відбувається подвійне перекодування (вірш – рух - музика) – що є доказом важливості використання *екфразису* у вірші жанру верлібр, оскільки він з продукту інспірації перетворюється на відправну точку для іншого твору, і цей процес в змозі запустити *regretum mobile*. «На страшному схилі мандрівник щоденно радіє / Дарункам й ожеледі без щебеню / Блакитним очам любові, винаходячи / Час який несе звідусіль заручені світила...». Пуленк обирає для свого «малюнку» персонажа саме жанр *regretum mobile*, в темпі *implacablement vite* (безперервно швидко, з метрономом чверті – 144). Це явище є досить поширеним, є демонстрацією зв'язку *інтермедіальності з інтертекстуальністю*, що перетворює *екфразис* на джерело натхнення, характерну рису митця, девізом якого було «Ні зупиняться ніколи, ні дня без лінії»

«Жак Війон» У фіналі Пуленк звертається до французького жанру *poème*. Це дуже важливо. Зв'язок з французькими традиціями, жанрами, а також стилем рецитації, приклади яких можна побачити у камерно-вокальної музиці Дебюссі і Равеля. Речові інтонації, що мають широку амплітуду емоційного наповнення, паузи в вокальній партії відіграють роль каталізатора образного розвитку, що дає в повної міри осмислити фразу, і з наростаючою екзальтацією привести к кульмінації. Елюар дає відчуття справжню свободу, силу духу, що дозволяє людині долати земні закони, будь які негаразді: «Всупереч брехні світанок горизонт вода», через важливість *земного* існування людини. Природа (зірки, планети, повітря), зміна дня і ночі - позначена образами, що сприймаються як символи вічності. Цілий потік негараздів людського життя «невиліковність життя / яке маємо любити», що «всупереч» всьому мусить долати «проста і добра людина», і долає завдяки своїм найкращим якостям, зберігаючи своє «Я», тотожність людини і природи, суб'єкта і об'єкта, неподільність цілого і частини, свідчить про прояви основних характерних рис міфомислення. Досягається ефект стильової ре-інтеграції (змінення смислових і символічних характеристик, форм і зв'язку між ними) Контрасти від подвійного форте до трьох піано, рух в гору мелодії розірвано паузами, голос долає супротив, зривається на крик, і знов subito Р (головне Пуленк завжди говорить пошепки) «l'homme l'atou» (фр. - людина кохає). В останніх рядках Елюар у «Війон» поєднує три символи: камінь (непохитність, віра), троянду (час, вічність, життя і смерть), і зики (національна ідея, художник - епоха), кров (життєва сила, душа людини) цей контекст (світогляду, зміни соціуму і зв'язку між ними в сучасному музикознавстві отримав назву метафізики музики (національна ідея, художник - епоха)

В межах статті не можливо всебічно розглянути всі приклади *екфразису* у творчості Ф. Пуленка, але зрозуміло, що ця тема актуальна і потребує подальшого дослідження не лише в жанрі музичних портретів.

Висновки: музичні портрети сягають своїм корінням образотворчого мистецтва, поняття «вокальний цикл» - аналогічно поетичному циклу в літературі, має текстове, вербальне наповнення дозволяє говорити не просто про звернення до літературного джерела, а й до більш глибоких зв'язків з поняттям *психології особистості* та *психологізму* в цілому. Портрети Ф. Пуленка в камерно-вокальному жанрі відрізняються новою філософією, заглибленням в психологію людини, її внутрішній досвід синергичної (грець. *συνεργία* — співробітництво, співучасть) самоорганізації, пов'язаний з еволюцією людства. Вокальний цикл стає закінченим твором, в якому всі частини пов'язані між собою: єдністю ідеї, змістом, явною або прихованою «сюжетністю», єдиної драматургією, міцними інтонаційними зв'язками мовних конструкцій вокальної та фортепіанної партій. Наративна природа вокальних портретів містить елементи *екфразису*, тим самим посилюється зв'язок з образотворчим мистецтвом, відбувається візуалізація окремих творів мистецтва, поглиблюється психологізм образної сфери циклу. В статті зазначені тільки межі проблеми, яка потребує подальшого вивчення з боку еволюції жанру, з опорою на його глибокий потенціал щодо прояву психологізму в синтетичних жанрах. Вивчення цих еволюційних процесів може стати наступним етапом подальшого дослідження жанру музичного портрету. Перспективним також вбачається подальше осмислення синтезу мистецтв не тільки в зв'язку з дослідженням проблем камерного вокального жанру, але і в інших видах музичного мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе / Леонид Геллер // Экфрасис в русской литературе : сборник трудов Лозаннского симпозиума / [под ред. Л. Геллера]. – М. : МИК, 2002. – с.18
2. Зенкин К. Слово в музичному світі Мессіана як знак «божественної присутності» // Ізраїль XXI / [Електронний ресурс]. - Режим доступу: URL: <http://www.21israel-music.com>
3. Исагулов Н. Интермедальность как предмет научных исследований. // [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://inter-mediality.blogspot.com/2013/05/blogpost_10.html
4. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / Юлия Кристева // Французская семиотика: от структурализма к пост-структурализму / Пер. с фр. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М.: Издательская группа „Прогресс”, 2000. – С. 427–457.
5. Ларбе Ч., Солер П. Літературна методологія 1995, 193 с. [in French]
6. Лотман Ю. Чему учатся люди. // Статті и заметки. – М.: Центр книги ВГБИЛ им. И. М. Рудомино, 2010. – 416 с.
7. Мітчелл В. Я. Т. Екфразис та інше [Електронний ресурс] / В. Я. Т. Мітчелл, // Теорія зображень: нариси словесного та візуального уявлення. - Чикаго: Університет. від Чикаго Преса, 1995 р. - 154 с. - режим доступу: <http://www.rc.umd.edu/editions/shelley/medusa/mitchell.html>.
8. Нейбауер Дж. Емансипація музики з мови: виїзд з Мімесіса в естетику вісімнадцятого століття. - Нью-Хейвен, Кентуккі: Yale UP, 1986. - 108 с. [in English]
9. Просалова В. Екфразис у художньому досвіді Г. Мазуренко. // Славянские литературы в контексте мировой. – Минск: Издательский центр БГУ, 2011. – [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://elib.bsu.by/handle/123456789/37275>
10. Плейнет М. Картина та система. Переклад С. Н. Годфрі. - Чикаго: Університет. Чиказької преси, 1994. - С. 7-79. [in English]
11. Тарасті Е. Семіотика класичної музики: як Моцарт, Брамс і Вагнер поговорити з нами. Берлін-Бостон, Грюйтер, 2012. - 480 с. [in English]