

4. Chervinskaya, N. (2014). The role of Johannes Brahms in the history of polyphony. In: In honor of Taras Kravtsov (up to 90 years of age): st. sciences. art. Vol. 39. Kharkiv: Vidavnitstvo TOV „S.A.M.”. P. 112–126 [in Russian].
5. Bond, A. (1971). The Organist's Repertory. 7: Brahms Chorale Preludes, Op. 122. The Musical Times. Vol. 112. No. 1543. P. 898–900 [in English].
6. Heusinkveld, F. (1972). Brahms Chorale Preludes. American Music Teacher. Vol. 21. No. 6. P. 26–29 [in English].
7. Landis, R.E. (2001). Developing Variation in the Chorale Preludes for Organ, Opus 122 by Johannes Brahms. Thesis for the Degree of Doctorate of Musical Arts. University of Cincinnati [in English].
8. Shaw, J.A. (1990). The Eleven Chorale Preludes Op.122 Johannes Brahms. Thesis for the Degree of Doctorate of Musical Arts. University of Victoria [in English].

UDC 78.071.1(44)(092):784.3

DOI 10.33287/222228

Міланіна Альона Олегівна,
аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики
Харківського національного університету мистецтв
ім. І.П. Котляревського
тел. (050) 973 - 68 - 52
e-mail: alyona.milani@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-1123-0824>

**ВОКАЛЬНИЙ ЦИКЛ Е. ШОССОНА
НА ВІРШІ М. МЕТЕРЛІНКА «ТЕПЛИЦІ»:
ВЗАЄМОДІЯ ХУДОЖНІХ СВІТІВ**

Вокальна лірика – це той жанр, якому Ернест Шоссон довіряє свої найбільш інтимні і глибокі переживання. В його творчості музика покликана виражати душевний світ людини і очищати людські душі співчуттям. Слово – носій ідеї, думки, яку наповнює почуттям музика. Музика вступає в тісний союз з поезією, при цьому, якість, як і змістовність поезії, відіграють вирішальну роль у її виборі. Вокально-поетичний цикл «Теплиці» видатних митців Е. Шоссона - М. Метерлінка максимально насичений символікою, що проймає як вербальні, так і музичні ряди, завдяки чому виникає своєрідний живописно-поетично-музичний код, або правила трансформації значень та сенсів у знаки, які ми прочитуємо як меседж авторів (поетів та композитора), що створили подібні тексти. Тому **мета** наукової статті – розкрити механізми взаємодії музичних, вербальних,

візуальних складових у прогресі їх синтезу в композиції «Теплиці». **Методи** презентованого наукового дослідження: інтермедіальний, семіотичний, компаративний та структурно-функціональний. **Наукова новизна** – вперше методологія і методика інтермедіального аналізу використовується на матеріалі відомого вокального циклу Е. Шоссона «Теплиці». **Висновки.** У добре знаному вокальному циклі «Теплиці» Е. Шоссон та М. Метерлінк художньо виразно висвітлена природа людського стану за допомогою символізму в поезії, музиці та кольорі. У репрезентованій науковій роботі представлена кольорова гама твору, з якої стає абсолютно зрозуміло як поступово змінюється настрій головного героя композиції: від одухотвореної надії на краще (№ 1, № 2) через розчарування та відчай (№ 3, № 4) до покори та безмежного сподівання на Бога. У дослідженні наголошується, що для поета й композитора символізм стає тим винятково унікальним «інструментом» мистецтва, який в завуальованій формі максимально точно репрезентує екзистенційні глибини людської душі.

Ключові слова: символізм, колір, поезія, музика, синтез мистецтв.

Milanina Alyona, postgraduate student at the Department of Interpretology and Music Analysis, Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts

E. Chausson's vocal cycles on the verses by M. Maeterlinck «Serres chaudes»: interaction of artistic worlds

Vocal lyric is the genre to which well-known Ernest Chausson entrusts his most intimate and deepest feelings. In his works, music is intended to express the spiritual world of a person and clear human souls by empathy. The word is a bearer of an idea and a thought that music fills with a feeling. Music comes into a close alliance with poetry, while quality and content of poetry play a decisive role in its selection. Brilliant vocal and poetic cycle «Serres chaudes» by famous creators E. Chausson - M. Maeterlinck is full of symbolism penetrating both verbal and musical series, due to which a certain pictorial and poetic and musical code arises. Therefore, **the purpose** of this represented scientific article is to reveal the mechanisms of interaction of professional musical, verbal and visual components in the progress of their synthesis in composition «Serres chaudes». **Research methods** of this characterized scientific investigation are the next: intermedial, semiotic, as well as structural and functional research methods. **Scientific novelty** – for the first time the methodology and technique of the

intermedial analysis is used on the artistic material of E. Chausson's vocal cycle «Serres chaudes». **Conclusions.** The accentuated vocal cycle «Serres chaudes» by distinguished E. Chausson and M. Maeterlinck illuminates the nature of the human state by symbolism in poetry, music and color. This represented scientific work presents a color score of the work clarifying how the mood of the work main character is gradually changing: from hope for the best (No. 1, No. 2) through disappointment and despair (No. 3, No. 4) to humility and hope in God. For the celebrated poet and composer, symbolism becomes the instrument of art representing the existential depths of the human soul in a veiled form.

The key words: symbolism, color, poetry, music, synthesis of arts.

Постановка проблеми. Романтична ідея синтезу мистецтв, що спостерігається у творчості Р. Вагнера, переросла в його концепцію «*gesamrntkunstwerk*» (збір різних видів мистецтва) і знайшла прихильників не тільки на теренах Німеччини, але й за її межами. Формування нового відношення митця до реальності та можливість генерувати сенси всередині своєї мови наприкінці ХІХ століття у Франції – тема, яка тільки-но починається досліджуватися в вітчизняній музикознавчій літературі. Інтермедіальний підхід зі зверненням до поезії, музики, живопису тощо розширює межі самого мистецтва та відкриває інше тлумачення творів французьких композиторів, зокрема Е. Шоссона, а саме, нове бачення його символістського образу світу. Необхідність такої концептуалізації визначає **актуальність** цього дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Базовою працею щодо означеної тематики стала монографія І. Вежневця «„Музичний портрет” у творчості Франсіса Пуленка» [1, 9], де авторка пропонує формулу «музичного портрету» в якості інтермедіального проекту зі зверненням до літератури, живопису, театрального мистецтва тощо.

Мета статті – розкрити механізми взаємодії музичних, вербальних, візуальних складових у прогресі їх синтезу в композиції «Теплиці» Е. Шоссона.

Об'єкт дослідження – символістський образ світу у взаємодії музичних, вербальних, візуальних складових мистецького синтезу, а **предмет** – специфіка взаємодії художніх світів у вокальному циклі Е. Шоссона на вірші М. Метерлінка «Теплиці».

Викладення основного матеріалу. Вокальний цикл «Теплиці» Е. Шоссона, що став матеріалом дослідження даної роботи,

розглядається як факт комунікації, тобто текст, для інтерпретації якого використовується певний код, або правила трансформації значень та сенсів у знаки, які прочитуються як меседж авторів (поета та композитора).

Для інтерпретації тексту «Теплиці» великого значення надається теорії Ч. Пірса [8, 165], котрий візуалізує уявлення про знакову структуру за допомогою геометричного образу, а саме трикутника з вершинами: **A** – носій семантики знаку, тобто це яка-небудь річ, матеріальна форма об'єкта, за допомогою якої транслюється уявлення про інший об'єкт; **B** – референт знаку, або об'єкт, що заміщається ним, (від англ. *to refer* – ставитися, посилатися), референт знаку завжди існує поза мовою, тобто поза реальності – фізичної чи ментальної; **C** – засіб відображення референта, це інструмент, що дозволяє наділити знак змістом.

Відповідно до Ч. Пірса на першому етапі декодування знаку людина сприймає носій інформації **A** органами чуття, та згодом простежується вектор спрямованості референції, тобто, на який об'єкт вказує знак: (**A** → **B**), при цьому, референс знаку завжди існує поза мови, він відбиває знак з погляду окремої людини чи конвенцій культури, тобто, засіб відображення референта – це інструмент, що дозволяє наділити знак змістом (**C**). Чарльз Морріс називає такий засіб, використовуючи термін інтерпретант [7, 87], оскільки відображення референта – процес його інтерпретації. Будь-який знак не просто вживається замість референта, але, дистанціюючись від того, що заміняє, створює його образ із погляду людини, традиції, культури, тобто інтерпретує його. Таким чином, один і той самий знак може бути представлений із зазначенням на об'єкт мовлення або відображений в образі-уявленні за допомогою тексту. За методом репрезентації референсу утворюється певна категорія знаків: індекс, ікона, символ.

За Ч. Пірсом, *індекси* як вказівні жести створюють ефект безпосередньої присутності референта в мовному процесі. У музиці індексами (нотами, ключами, паузами) кодуються звуковисотні (просторові) і тимчасові (що стосуються тривалості звучання) характеристики звуків.

Іконічні знаки (англ. *icons*, грец. *eikón* — зображення, образ) відтворюють низку особливостей, властивих об'єкту, який вони заміщають. З погляду Ч. Пірса іконізм походить із принципу подібності – імітації – мімесису. Найпростіший вид іконічних знаків у

природних мовах – це звуконаслідувальні слова, що імітують звуки природи.

В уяві найбільш авторитетних семіотиків *символи* – це знаки з «угоди та встановлення», нічим не схожі на те, що вони замінюють: «Символ — це знак, який довільним конвенційним чином позначає свій референт»⁴⁴ [10, 43]. На відміну від індексу або ікони, референт символу не сприймається органами почуттів, тобто він недоступний емпіричному пізнанню.

Один з художніх кодів, знаків, які автор поетичного тексту М. Метерлінк використовує в «Теплицях» – кольорова символіка. В зв'язку з чим виникає питання: чи можливо окреслити загальні перспективи в естетичній сфері живопису та поезії, незважаючи на їх незвідність, в бажанні зрозуміти екзистенційні глибини, перш за все, в репрезентації персонажів «Теплиць»? Виходячи насамперед з того, що М. Метерлінк – драматург, в «Теплицях» він створює «сцени», де «акторів» замінює метафоричними типами живих істот. Таке рішення приводить до символіки вибору: з одного боку, поетика зображення, з іншого – поетика абстракції.

Той факт, що М. Метерлінк приділяє увагу кольору, підтверджує, що це один з «мовчазних персонажів», який відповідає його театральній символіці. Завдяки живопису театр символістів і, зокрема, М. Метерлінка, знайшов можливе зображення цього безтілесного персонажа, якого вони шукали, тобто персонажа, який не є людиною. В «Теплицях» можливо простежити як колір з індексу та іконічного знаку перетворюється в символ.

Для розуміння кольорової символіки М. Метерлінка в даній статті використовується компаративний метод, який базується на перетинах поглядів бельгійського драматурга та художника, теоретика образотворчого мистецтва, що більшу частину свого життя мешкав в Європі (Німеччина, Франція) – Василя Кандінського. Погляди М. Метерлінка та В. Кандінського щодо семантики кольору в мистецтві були ідентичними, оскільки обидва були у витоків формування «міжнародних мереж знавців, які поділяли приблизно однакові культурні та художні орієнтири», що дозволяє декодування запропонованої кольорової партитури з метою поринути у глибини вербального тексту «Теплиць», який, на перший погляд, здається занадто складним для розуміння. Окрім того, метерлінківський метод

⁴⁴ A symbol is a sign that stands for its referent in a n arbitrary, conventional way.

театрального символізму, заснований на антімімізисі зображуваного, суттєво вплинув на творчість В. Кандінського, тому немає сумніву, що вони поділяють місце того «історичного трансцендентального», що П'єр Бурдье вважав «умовою естетичного переживання від початку написання твору мистецтва до його завершення» [2, 34].

Вокальний цикл «Теплиці» містить п'ять номерів, в кожному з яких простежується певний інтерес М. Метерлінка до символіки кольору, що дозволяє відчувати твір як свого роду кольорову партитуру, в якій кожна фарба набуває особливого значення і від «звучання» якої, авторський поетичний текст сприймається в різних змістовних аспектах. Особливий інтерес викликає як поетична символіка віддзеркалюється в музичному тексті Е. Шоссона.

№ 1 «*Serre chaude*» («Теплиця»). Перелік примар у кожному фрагменті «*Serre chaude*» утворює поетичне полотно № 1. Вербальний текст доповнюється дисонансами, невідповідностями та змістовними розривами⁴⁵. Однак мова набуває надзвичайної сили, що створює всесвіт сам по собі, нову естетичну реальність. На рівні підсвідомості «теплиця» – це оселя тепла, сприятливого для росту рослин, однак М. Метерлінк використовує іншу семантичну асоціацію або конотацію, тобто інший алегоричний образ теплиці як «в'язниці» душі, двері якої «завжди закриті», це аналог замкненого розумового простору, насиченого примарами-тортурами, і головний герой є тим суб'єктом, що цим тортурам підлягає.

Колір № 1: *мідна музика; місячне сяйво; сонячний день.*

У №1 бельгійський поет подає імпліцитні кольори, завдяки яким «метерлінківський театр» сприймається як «жива» живописна картина, тобто що є іконічним образом. В №1 «мешкає» тільки душа поета, тільки його «Я» – самотнє, підкорене меланхолією (індекс).

Оскільки згадується мідна музика, мідна фарба, за В. Кандінським вона «нагадує звучання фанфар з призвуком туби, – це наполегливий, нав'язливий, сильний тон. Червоний колір в середньому стані, як кіновар, набуває сталість гострого почуття; він подібний до рівномірно палаючої пристрасті; це впевнена в собі сила, яку нелегко заглушити, але яку можна погасити синім, як розпечене залізо остуджують водою» [5, 149].

⁴⁵ в поезії М. Метерлінка відбувається зміщення від значення слова до незвичайності його використання. В зв'язку цим бельгійський драматург посиляється на слова Я. Рейсбрука «показати невідомі аспекти, що лякають» звичайною мовою [6. 98].

В інтерпретації композитора чотиритактний висновок першої частини №1 характеризується достатком хроматизмів, тональною нестійкістю (основна тональність простежується лише в двохтактовому вступі та в завершальних тактах експозиції у фортепіанній партії). Таким чином, музичною символікою Е. Шоссон передає основну емоційну тональність верлібру – самотність, порожнечу, безвихідь. Дивні образи-привиди вербального тексту досягаються у частині **В** за рахунок символічного казкового акомпанементу-павутиння.

Після вокального речитативу: «Це схоже на божевілля» в фортепіанній партії з'являється низка зменшених септакордів, які в повній мірі віддзеркалюють палітру композиторів-імпресіоністів, Але на цьому рух не зупиняється, друга хвиля нестійких акордів (зменшених септакордів та збільшеного тризвуку) в свою чергу підводять до *F-dur*, що мовби спалахує як сонячний промінь на словах «*un jour de soleil*» (в сонячний день)⁴⁶, що є грандіозною кульмінацією №1 та музичною символікою божевілля і все ж таки сподіванням на втіху.

№ 2 «*Serre d'ennui*» («Теплиця нудьги»). Щоб зрозуміти сенс віршу №2, потрібно ураховувати, що «*ennui*» має на увазі набагато більше, ніж «нудьга» в українському перекладі: французьке слово «*ennui*» означає настрій, що складається з втоми, зневіри, нестачі енергії або волі, а також роздратування. Після поразки Наполеона I і краху мрії Франції про імперську славу цей стан був відомий як «*le mal du siècle*» (хвороба століття), і наймодніші молоді люди стверджували, що страждають від неї.

М. Метерлінк, як і його французькі співбрати по перу – поети символісти, мислив образами, які дозволяли відобразити через колір світло або, навпаки, темряву життя. Поет уподобає синьому тону. В зв'язку з цим згадується ідея А. Рембо про значення кольору в поезії [9, 81]: поети-символісти зазвичай синій колір пов'язували з мріями про минуле.

Колір №2: *синя нудьга; саяво місяця; мрії блакитні; зелені вітражі; синє-зелене голосіння.*

У своєму антропологічному дослідженні символіки кольору В. Кандінський приписує синім тонам холодність, імпульс до

⁴⁶ Е. Шоссон припускає 2 варіанти: E^2 та A^2 . Звичайно, якщо діапазон голосу виконавців дозволяє без напруги брати верхню ноту, це викликає набагато більший ефект.

духовного і концентричного руху: «Чим глибше синій колір, тим більше він притягує людину до нескінченності і пробуджує в ньому ностальгію по чистій і кінцевій надчуттєвості. Синій – типовий небесний колір, з великим проникненням він розвиває елемент спокою» [5, 149]. В. Кандінський сприймав М. Метерлінка як свого духовного наставника, зокрема, йому були близькі і зрозумілі принципи поета в поводженні зі словом, коли воно втрачає свій первинний сенс, але набуває нового емоційного забарвлення. Як підтвердження, використання поетом, на перший погляд, несумісних іменників і прикметників, наприклад, «синя нудьга», «сині втомлені марення». Поль Горсей переконаний, такий засіб є «можливістю створити іншу реальність, відкрити інший вимір в “глибині”, що сприймається під конкретною реальністю» [4, 20].

В кольоровому спектрі М. Метерлінка синє забарвлення, з одного боку, асоціюється з позитивними образами, наприклад, його п'єса «Синій птах» – як пошук невідомого щастя і туга за неземним ідеалом, прагнення до нескінченного пізнання, з іншого боку – вкрай негативними, наприклад, «Аріана і Синя Борода» або «Марне звільнення», де синій колір є уособленням похмурої грубої сили.

У «*Serre d'ennui*» для флагмана символізму синій колір є своєрідним авторським прийомом – головне полягає не в зовнішній, а внутрішній дії, в русі душі, в спогляданні, в мовчанні, нарешті. У фіналі № 2 поет надає синє-зелене кольорове забарвлення «*glauque*», в розумінні українця – бірюза. За В. Кандінським, зелений колір – повна нерухомість і спокій. Подібно до того, як картина, написана в жовтих тонах, завжди випромінює духовне тепло, або яка написана в синіх, залишає враження охолодження, так зелений колір діє, викликаючи лише нудьгу (пасивну дію): «зелений колір схожий на товсту, здоровенну нерухомо лежачу корову, яка здатна тільки жувати жуйку і дивитися на світ дурними, тупими очима» [5, 150]. Якщо змішувати синій та зелений кольори, важливо ураховувати яка в результаті виникає фарба: «При переході в світле або темне зелений колір зберігає свій первісний характер байдужості і спокою, причому при світлих тонах сильніше звучить перше, а при темних тонах – друге» [5, 151].

Втілюючи ідеї Метерлінка, Е. Шоссон створює свою «фонову симфонію» в тексті «*Serre d'ennui*», де синій колір є проявом нудьги, втоми. Композитор використовує спадні інтонації в межах сексти б.7,

яка іноді розростається до септими на слові «теплиця», тобто можливо стверджувати, що це її інтонаційний аналог, музичний символ № 2, як і №1 Е. Шоссон позбавляє номер тональної стійкості, спостерігаються відхилення, хроматичні ходи. Композитор вибирає початкову тональність «*Serre d'ennui*» – *e-moll*, а закінчує в однойменному мажорі *E-dur*. Подібний тональний план спостерігається і в №1: *h-moll* – *H dur*. Таким чином, перехід мінорної тональності в мажорну є символом надії, сподівання на позитивні зміни. Французький композитор використовує також певні інтонема-символи, які пронизують весь шоссонівський текст. Очевидно, що інтонема-символ «сон» (низхідна м.б) – є ключовою інтонемою № 2, оскільки вона неодноразово підкреслюється і у вербальному, і в музичному текстах разом з супутніми їй епітетами «нерухоме», «одноманітне».

№ 3 «Lassitude» («Втома») М. Метерлінк створює деяку гнітюче-больову атмосфери, пов'язану з ситуацією безвихіддя. Оточення головного героя – це живі «мерці» зі «сліпими і крижаними очима». Їх можливо назвати і «натовпом сірих вівець на горизонті», які «щипають на траві розсіяне світло». «Полум'я бажань» зникло, все байдуже, вони не помічають навіть «троянд радості, що розквітають під ногами», їх неможливо пробудить до життя, їм подобається спати «у своїх прекрасних снах».

Колір № 3: *сірі вівці; саяво місяця*.

Колірна драматургія «Теплиць» сприяє розкриттю глибинного сенсу події, внутрішнього посилу. Від номера до номера можливо простежити як змінюються фонові символи твору: спочатку – місячне саяво, №2 – синій колір, знову саяво місяця, глибинно-зелений, лазурний, №3 – сірий, місячне саяво.

В даному номері М. Метерлінк використовує сірий колір як протилежність зеленому. В. Кандінський вважає, що «у зеленому є можливість життя, якого зовсім немає в сірому. Його немає тому, що сірий колір складається з фарб, які не мають чисто активної сили (сили, що рухається). Вони складаються, з одного боку, з нерухомого опору, а з іншого боку, до нездатної до опору нерухомості (подібно нескінченно міцній стіні, що йде до нескінченної бездонної діри) [5, 151]. Сірий колір виникає шляхом механічного змішування білої та чорної фарб, він беззвучний і нерухомий, але ця нерухомість має інший характер, ніж спокій зеленого кольору, розташованого між двома активними кольорами – жовтим та синім. «Чим темніше сірий

колір, тим більше перевага задушливої безнадійності. При освітленні фарби в неї входить щось на зразок повітря, можливість дихання, і це створює відомий елемент прихованої надії» [5, 151].

В композиторській інтерпретації «*Lassitude*» написаний в тональності *fis-moll*, передбачуваний акорд однойменного мажору в кінці твору, як це мало місце в попередніх номерах, відсутній, що цілком закономірно, оскільки загальна втома головного героя, яка відображена в музичному тексті, не може асоціюватися з мажором. Саме тому композитор «обриває» вокальну лінію «*Lassitude*» на нестійкій низькій II ступені – символі недовдоволеності.

Використання надмірного повторення, як в вокальній партії, так і в фортепіанній, врешті стає гнітючим. Такий композиторський прийом введений заради підкреслення хворобливої втоми та нудьги головного героя.

У партії акомпанементу упродовж всього твору в низькому регістрі звучать мірний пасакальний рух октавами (музичні символи похоронного ходу). Присутність хроматизмів у вокальній партії та в акомпанементі вносять в музику відчуття напруженості. Упродовж всього номера, незважаючи на деяку зміну в музичному полотні залишаються незмінними тональна нестійкість, наявність хроматичних ходів у вокальній партії і в партії акомпанементу. Всі ці складові підкреслюють основний емоційний тон №3 – безвихідь, тугу і безпросвітність.

№ 4 «*Fauves Las*» («Втомлені звірі»). Якщо в перших номерах герой вірить у звільнення з теплиці, то в №4 він веде внутрішній діалог з самим собою, згадує пристрасть, любов і приходить до думки, що єдиний вихід в ситуації, яка склалася – це смиренність.

Колір № 4: *жовті собаки моїх гріхів; бліда нудьга; безбарвне небо; сяйво місяця.*

У М. Метерлінка переважаючий колір № 4 – жовтий та безбарвний, оскільки виснаженість головного героя призводить до відсутності будь-якого руху, повної самотності старості та безпорадності. У бельгійського поета домінують холодні тони і типовий теплий жовтий колір набуває зелений відтінок, в наслідок чого накопичує болючий та надчутливий характер, немов людина, повної спрямованості і енергії, якій зовнішні обставини перешкоджають їх проявити.

В. Кандінський вважав, що перший рух жовтого кольору – устремління до людини і другий рух – насильство над людиною. «Жовтий колір – стає типовим земним кольором і не може бути доведений до великої глибини. При охолодженні синім він отримує <...> хворобливий відтінок. При порівнянні з душевним станом людини його можна розглядати, як барвисте зображення божевілля, не меланхолії або іпохондрії, а припадку люті, сліпої шаленості, буйної причинності, Хворий нападає на людей, розбиває все навколо, марнує на всі боки свої фізичні сили, безладно і нестримно витрачає їх, поки повністю не вичерпує. Це схоже і на шалене марнування останніх сил літа в яскравому осінньому листі, від якої взято заспокійливий синій колір, що піднімається до неба. Виникають фарби оскаженілої сили, в яких абсолютно відсутній дар заглибленості» [5, 152].

Один з композиторських засобів віддзеркалення поетичного настрою номеру – загальна нестійкість звучання. № 4 – найоригінальніший в вокальному циклі з точки зору гармонічної структури. Тональність «*Fauves las*» *f-moll* вкрай невизначена, починається номер з нестійкої домінантової гармонії і нею ж закінчується, тоніка лише відчувається, проте в «чистому» вигляді так і не звучить, домінують нестійкі гармонії, що не розв'язуються в тоніку. Важливим висновком є те, що у Е. Шоссона в № 4 виникають символічні ряди, котрі відсутні у М. Метерлінка, тобто у французького композитора вибудовується своя музична драматургія, одним з наскрізних образів якої є молитовний образ. І якщо у М. Метерлінка виникає відчуття богозалишеності (людина як в'язень теплиці), то у Е. Шоссона існує хорал, що означає: «Ми не самотні – З нами Бог!» і це назавжди, бо *immobiles* – символ незмінності.

Емоційно насичений №4 змінюється християнською молитвою **№ 5 «Oraison» («Промова»)**, за допомогою якої головний герой звертається до Бога. Це зречення від усього земного, суєтного. Пристрасний заклик «дощу, снігу та вітру» в № 1 трансформується на покірливе воання до Бога: «Просвітите мою втомлену душу, оскільки сумна моя радість, схожа на траву під льодом».

Неминуче словосполучення «трава» і «лід» – фінальні слова твору має близьке посилення до «*Les fleurs du mal*» (Квіти зла) Ш. Бодлера – основну роботу всього символістського руху.

Колір № 5: згаслий місяць; чорний світанок

В. Кандінський вважає, що чорний колір внутрішньо «звучить», як зникнення можливостей, як щось мертво, як вічна безмовність без майбутності й надії. «Представлене музично, чорне є повною заключною паузою, після якої йде продовження подібно початку нового світу, так як, завдяки цій паузі, все закінчено на всі часи – коло замкнулося. Чорний колір <...> це як би безмовність тіла після смерті, після припинення життя. Із зовнішнього боку чорний колір є найбільш беззвучної фарбою, на тлі якої будь-яка інша фарба, навіть, що найменш звучна, звучить тому і сильніше і точніше» [5, 153], на відміну з білим, на тлі якого майже всі фарби втрачають чистоту звучання, а деякі зовсім розтікаються, залишаючи після себе слабкий, знесилений «голос».

Відповідно до Ж. Галлуа саме цей номер розкриває в вокальному циклі «його дійсну спрямованість та істину значущість» [3, 432]. Це прохання в'язня, душа якого не може знайти виходу із ситуації, у Е. Шоссона є деяким інтонаційним колом, що окреслює поетичні рядки «Ви знаєте, Господь, моє нещастя! <...> Оскільки сумна моя радість». Використання композитором подібної номерної замкнутості можливо розцінити як своєрідну музичний символ, сенс якого зводиться до того, що кожна душа залишається в своїй теплиці зі своїми земними думками, надіями і сподіваннями, але поступово через пристрасті, стогони, біль людина стає покірливішою, а це означає, що вона стає ближча до Бога, до Істини. Фінал «Промови» і, отже, «Теплиць» сприймається як зречення від пристрастей і повне упокорювання.

З кольорової гами «Теплиць» зрозуміла змінність настрою головного героя твору: в № 1 – ще є впевненість на зміни до кращого (синій, блакитний); № 2 – надія не зникла остаточно, але відбувається песимістичне ставлення до всього, що його оточує (затемнено-зелений, блакитний); № 3 – задушлива безнадійність, але слабе сподівання на кращі зміни ще не зникло (сірий, жовтий); № 4 – зневіра і лють від неможливості щось змінити та відчуття, що останні сили майже вичерпані (просвітлено-білий); № 5 мовчання та сподівання на Бога (затемнено-чорний).

Висновки. У вокальному циклі «Теплиці» Е. Шоссон та М. Метерлінк розкривають природу людського стану за допомогою символізму в поезії, музиці та кольорі. В роботі представлена кольорова гама, з якої стає зрозуміло як поступово змінюється настрій

головного героя твору: від надії на краще (№ 1, № 2) через розчарування та відчай (№ 3, № 4) до покори та сподівання на Бога. Для поета та композитора символізм стає тим «інструментом» мистецтва, який в завуальованій формі репрезентує екзистенційні глибини людської душі.

Перспективи дослідження полягають у подальшому поглибленому вивченні інших вокальних творів Е. Шоссона як у музикознавчому, так і у виконавсько-інтерпретаційному ракурсах.

Список використаних джерел і літератури:

1. Вежневель І. «Музичний портрет» у творчості Франсіса Пуленка. Київ: НАКККиМ. 2021. 192 с.
2. Bourdieu P. Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire. Paris, Seuil. 1992. 310 p.
3. Gallois J. Chausson E. L'homme et son oeuvre: Catalogue des oeuvres. Paris. Seghers. 1967.
4. Gorceix P. Maeterlinck symboliste: le langage de l'obscur. Lectures. № 1/4. 1997. P. 13–24.
5. Kandinsky W. Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier. Paris. Folio. 1989. 216 p.
6. Maeterlinck M. Euvres. T. 2, Théâtre I. Ed. établie, commentée et précédée d'un Essai par P. Gorceix. Bruxelles. Complexe. 1999. 658 p.
7. Morris Ch. Logical Positivism. Pragmatism and Scientific Empiricism. Paris. 1937.
8. Pierce A. Deepening Musical Performance through Movement: The Theory and Practice of Embodied Interpretation. Indiana University Press, 2007. 248 p.
9. Rimbaud A. Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs. Paris, 1998.
10. Sebeok T. Signs: an introduction to semiotics. Toronto. University of Toronto Press Incorporated, 2001. 201 p.

References:

1. Vezhnevets, I. (2021). „Musical portrait” in creativity of Francis Poulenc. Kyjiv: NAKKKiM, 192 [in Ukrainian].
2. Bourdieu, P. (1992). Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire. Paris, 310 [in French].
3. Gallois, J. (1967). Chausson E. L'homme et son oeuvre: Catalogue des oeuvres. Paris. Seghers [in French].
4. Gorceix, P. (1997). Maeterlinck symboliste: le langage de l'obscur. Lectures, 1/4 [in French].
5. Kandinsky, W. (1989). Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier. Paris, 216 [in French].
6. Maeterlinck, M. (1999). Euvres. T. 2, Théâtre I. Ed. établie, commentée et précédée d'un Essai par P. Gorceix. Bruxelles. Complexe, 658 [in French].

7. Morris, Ch. (1937). Logical Positivism. Pragmatism and Scientific Empiricism. Paris [in English].
8. Pierce, A. (2007). Deepening Musical Performance through Movement: The Theory and Practice of Embodied Interpretation. Indiana University Press, 248 [in English].
9. Rimbaud, A. (1998). Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs. Paris [in French].
10. Sebeok, T. (2001). Signs: an introduction to semiotics. Toronto. University of Toronto Press Incorporated, 201 [in English].

UDC 78.071.3

DOI 10.33287/222229

Гао Чилін,

*аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики
Харківського національного університету мистецтв*

ім. І.П. Котляревського

тел. (096) 669 - 20 - 23

e-mail: 604900540@qq.com

<https://orcid.org/0000-0003-1203-6820>

«СКОМОРОШИН» ІГОРЯ ШАМО: СУЧАСНА РЕКОНСТРУКЦІЯ ПРАДАВНІХ СВЯТ

Мета статті – здійснити цілісний аналіз «Скоморошин» Ігоря Шамо як сучасної реконструкції прадавніх свят. **Методологія** дослідження базується на застосуванні історико-контекстуального, жанрово-стильового, структурно-функціонального, а також інтонаційно-драматургічного методів аналізу. Проведений аналіз «Скоморошин» І. Шамо виявив, що часопростір твору охоплює прадавні часи створення Києва й сьогодення – святкування 1500-річниці його заснування. Визначені особливості авторського стилю І. Шамо, для якого властива полістилістика, застосування різноманітного арсеналу засобів художньої виразності: від натурально-ладових зворотів та натурально-ладових модуляцій до акордів мажоро-мінору, енгармонічних модуляцій та вільного застосування акордів джазової гармонії, алеаторики тощо. **Наукова новизна** роботи полягає у тому, що в даному дослідженні вперше у вітчизняному музикознавстві здійснено цілісний аналіз ораторії (сценічного концерту-вистави) І. Шамо, обґрунтована синтетична сутність жанрового імені, де поєднані ознаки ораторії, концерту, сонатно-симфонічного циклу з театралізацією, що відповідає сенсу