

gave an understanding of how the works of Ukrainian music were part of their performing repertoire and became an integral part of world piano music.

The names of representatives of Ukrainian piano art in the leading centers of the Ukrainian youth movement in the Czech (Prague) and German (Munich, Berlin) diaspora are systematized.

Examples of cooperation of Ukrainian pianists with European performers and with student societies were revealed, which helped to create prospects in gaining experience of their public performances and to attract stable attention of the general public to the Ukrainian repertoire and Ukrainian piano art; participation in group concerts and concluding large-scale solo programs always included the inclusion of compositions focused on the embodiment of a certain national idea; significant influence of the environment and musical life of Berlin on the formation of the compositional style of pianists and composers Antin Rudnitsky and Stefania Turkevich, which was manifested in the combination of the principles of Ukrainian music with the polystylistics of modernism.

It is concluded that in extremely difficult conditions of merging in emigration of national identity Ukrainian pianists synthesized the achievements of Ukrainian and European centers of piano art.

Key words: *diaspora centers of Ukrainians, Ukrainian pianists, national identity, concert repertoire, performance.*

Стаття поступила до редакції 31.01.2020, прийнята до друку 29.02.2020.

УДК 78.421

DOI: <https://doi.org/10.33398/2310-0583.2020.46.67.80>

Наталія Мартинова

**УРБАНІСТИНІ ІНТЕНЦІ В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ
МУЗИЧНОМУ КОНТИНУУМІ ПОЧАТКУ ХХ СТОРІЧЧЯ
У КОНТЕКСТІ ВІДЗЕРКАЛЕННЯ ПРОЦЕСУ
ЕВОЛЮЦІЇ ФОРМ КОЛЕКТИВНОЇ КОМУНІКАЦІЇ**

Мартинова Наталія Іванівна – кандидат мистецтвознавства, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, м. Львів (Україна).

E-mail: natalyamartynova10@gmail.com

ORCID 0000-0002-1446-1567

Урбаністичні інтенції в європейському музичному континуумі початку ХХ сторіччя як спосіб віддзеркалення процесу еволюції форм колективної комунікації

У статті досліджується процес інтеграції урбаністичних інтенцій у сферу мистецтва як відлуння радикальної еволюції форм колективної комунікації. Визрівання і усталення урбаністичних тенденцій у мистецтві початку ХХ ст. відбувається на фоні глобальних соціально-політичних катаклізмів, революційних відкриттів у області науки і техніки, активного вторгнення у сферу людської свідомості величезного масиву новітньої інформації, а, відтак, і кардинального переосмислення всієї системи людського світобачення. Це період соціальних потрясінь і катаклізмів, коли на теренах Європи паралельно з жахиттям Першої світової війни відбуваються і процеси зародження тоталітарних ідеологій, що згодом призведуть становлення диктаторських режимів. У період міжвоєнного двадцятиліття економічне становище європейських країн ознаменоване значним пожвавленням. З успіхами науково-технічного прогресу пов'язаний і процес урбанізації, що набуває грандіозного розмаху саме на початку ХХ ст. З появою великих індустріальних міст особливої актуальності набуває проблематика впливу феномену Міста на свідомість людини, як у філософсько-естетичних концепціях, так і у сфері соціальної урбаністики, науки, що виникає паралельно з розквітом індустріальних мегаполісів як Європі, так і в Америці. З появою індустріальних мегаполісів виникає абсолютно самостійний вектор міського побуту – «масова культура», феномен урбанізованого світу, вплив якого на духовну свідомість ХХ ст. стає беззаперечним. Вперше фоніка індустріального міста з нескінченним шумом машин посеред галасливих вулиць, остинатних звуків працюючих механізмів і заводських конвейерів, ексцентрикою спортивно-циркових атракцій і вируючої у повітрі чуттєвої експресії джазу постає як виокремлений звуковий універсум, що безпосереднім чином впливає на оновлення як образно-тематичної сфери, так і всієї системи музичної виразності.

Ключові слова: урбанізм, масова культура, дозвілля, цирк, кіно, спорт, атракції.

Постановка проблеми. Починаючи з кінця ХІХ сторіччя глобальні соціально-економічні зміни вносять значні корективи в структуру міського життя, а отже і у сферу культури. Динамічний процес демократизації в культурному просторі стає основним індикатором змін потреб міських жителів. Бурхливий розвиток популярної музики, у тому числі і джазу, і масових технологій – кіно,

звукозапису, радіо, – призводить до активних дискусій у середовищі академічного мистецтва. Задля актуальності і затребуваності власної творчості, композитори змушені були балансувати на межі академічного і поп-мистецтва, активно залучаючи ідіоматику новітніх форм міського дозвілля. Це була епоха шокуючих мистецьких провокацій із часто ілюзорною вартісністю, коли митець міг миттєво вразити публіку, проте був неспроможний вибудувати стабільну кар’єру. Публіка виявилась абсолютно відкритою і готовою до нових віянь і незвичних способів самовираження через мистецькі артефакти. Вона насамперед прагнула позамістичного, максимально реалістичного мистецтва, простого і водночас епатуючого. «Мистецтво стає сферою публічного життя, – зазначає Й. Хейзінга, – любити мистецтво стає гарним тоном. У відношенні згубних факторів мистецтво виявилось більш вразливим, ніж наука. Механізація, реклама, гонитва за зовнішнім ефектом впливають на нього більше, оскільки воно більш орієнтоване на ринок ...» [5, с. 191].

Аналіз дослідження і публікацій. Дослідження феномену інтеграції естетики урбанізму у царину академічної музики давно стало одним з пріоритетних в європейському музикознавстві. У цьому контексті особливо цінними є праці Керола Оджа, Йозефа Хейзінга, Джозефа Доналда, Інни Барсової, Інґриди Земзаре, Лідії Кокоревої, Марії Матюхіної, Наталії Светлакової, Володимира Симоненка та ін. Серед праць, які сфокусовані на дослідженні історії і специфіки кіномузики і циркової естетики, слід виокремити фундаментальні дослідження Ольги Буреніної-Петрової («Цирк в пространстве культуры»), Сергія Ейзенштейна («Мистерия цирка»), Зоф’ї Лісси («Естетика кіномузики»), Сергія Комарова («Немое кино») та ін. Важливого значення у дослідницькому процесі на дану тематику мають праці, в котрих концептуалізується онтологія музичного урбанізму, а саме монографії Джозефа Меліса (Machlis J. *Introduction to Contemporary Music*, 1979), Алекса Росса (Ross A. «*The Rest Is Noise: Listening to the Twentieth Century*», 2007), Даниеля Олбрайта (Albright D. «*Modernism and music: an anthology of sources*», 2004), Керола Оджа (Carol J. Oja. «*Making Music Modern: New York in the 1920s.*», 2000), а також сучасні дослідження музичного мистецтва початку ХХ століття: праці Дарії Андросової («Символізм і поліклавірність у фортепіанному виконавстві ХХ століття», 2014), Ганни Гостевої («Російський авангард початку ХХ ст. Деякі

музично-естетичні тенденції і принципи», 2017), Тетяни Кузуб («Музична культура ХХ століття як феномен глобалізації», 2009), Стефанії Павлишин («Музика двадцятого століття», 2005) та ін.

Метою статті є виявлення і дослідження деяких аспектів оновлення тематичної, звукової, образної, виконавської та виразової сфер академічної музики внаслідок радикальних процесів трансформації форм колективної комунікації на початку ХХ сторіччя.

Виклад основного матеріалу. Демократичні віяння у царині мистецтва призводять з одного боку до шаленої популярності т. зв. «низової» культури міста, з іншого, жага новизни і сенсаційності призводить, на думку П. Хіндемита, до перетворення мистецтва в «індустрію експериментальних новацій». [6, с.112] Не слідувати модним модерновим явищам було б ознакою ретроградства, творчої інертності і безсилля. У цьому контексті симптоматично звучать слова композитора: «Ніколи не забувайте підкреслювати свій модернізм. Проголошування свого модернізму – найбільш дієвий метод приховати погану техніку, нечіткі формулювання і відсутність індивідуальності» [6, с.125]. Незважаючи на радикальність і бунтарські інтелектуальні інтенції модернових течій, урбаністична тематика розкривалась також у епатуючих, часом доволі ексцентричних формах музичного дійства. Насправді, це був чи не найлегший шлях привернути уваги масової публіки, а, відтак, і шлях до росту популярності та фінансових прибутків.

Наблизити музику до реального життя, іти «у бік залитої сонцем вулиці» закликають *французькі* митці, проголошуючи на початку 1920-х естетику «нової простоти». Адже саме у цей час Париж активно апробує всі новітні бурхливі захоплення 20-х років – мюзик-холл, американський джаз, культуру спорту і ексцентрику цирку, акустику шуму машин, технології грамзапису і радіо, як наслідок - епатуючі сплески кубізму, футуризму, дадаїзму, сюрреалізму в їх феєричному переплетінні. Ще наприкінці ХІХ сторіччя Ерік Саті репрезентує світу ідею «меблевої музики», котра всього лиш повинна бути частиною оточуючого нас шуму, а відтак, не привертати до себе зайвої уваги. Саті зізнається, що «меблева музика» індустріальна і за своєю природою і за суттю, адже вона повинна виконуватись у тих умовах, де музиці робити насправді нічого. У пошуках форм втілення ідеї компромісу між поп-культурою і високим мистецтвом, все частіше лунають заклики до синтезу легкої і серйозної музики. На протипагу «брехні великого

стилю» (Ф. Ніцше) у царину академічної музики проникає легкий і наївний гумор театральної буфонади, нарочита схематичність і пародійність, імпровізаційна свобода висловлювання і аскетичність водночас. У балеті «Парад» Саті чи не вперше відверто піднімає питання значимості «низової» культури міста і демонструє перший європейський аналог симфоджазу. Неочікувано в оркестровій партитурі задіяно сирени пожежної машини, вистріл револьвера і стукіт друкарської машинки, а жанр регтайму у епізоді «Маленька американка» подано у вигляді карикатурної парафрази на тему «That Mysterious Rag» Ірвіна Берлінга, проте з витонченим ароматом французького шарму. Окрилений «Парадом» Франсис Пуленк у цьому ж році дебютує на одному з концертів нової музики «Негритянською рапсодією» для фортепіано, струнного квартету, флейти, кларнета і баритона. Як і Саті, Пуленк створює алюзіо-пародію на джазову тему, навмисно підкреслюючи псевдоекзотичний характер на межі буфонади і містифікації. Так, приміром, композитор вводить у вигляді поетичного тексту ланцюг беззмисловних складів, пародіюючи африканський діалект, чи абсолютно нехарактерні для африканської музики пентатонічні звороти, як відлуння гармонічної колористики Дебюссі. Пуленк, як і багато інших молодих композиторів Парижу початку ХХ сторіччя, був далекий від декадентських настроїв *Fin-de-siècle*. Він з оптимізмом і юнацьким запалом сприймав і імпульсивну ексцентричність ідей Саті і Кокто (есе «Півень та Арлекін», 1918), і архаїчну обрядовість в модерновому обрамленні Ігоря Стравінського, і новітні захоплення джазом і мюзик-холом. Група *Les six* («французька шістка») була налаштована творити музику, яку, за словами Жана Кокто, можна б було легко розмістити у своїй оселі. Їх спільна участь у написанні музики до абсурдистського балету Жана Кокто «Наречені на Ейфелевій вежі» (окрім Л. Дюрея) відразу видавала прихильність до урбаністичних інтенцій у мистецтві. Пізніше цю лінію активно продовжуватиме Даріюс Мійо, чи то у балеті за сценарієм того ж Жана Кокто «Бик на даху» (1920), чи то у концерт-симфонії «Створення світу» (1923) для 17 інструментів. Композитор використовує автентичку бразильського фольклору, тонко огортаючи латинські ритми і мелодії ароматом французького естетизму. Балет *Le Train bleu* (1924) постає символом успішності і розкоші, невечірньої жаги до всього нового і модного на той час. Спортивні ігри, джаз, кіно, модні пляжні костюми від Коко Шанель,

фейерверк акробатичних трюків як відлуння естетики цирку – весь калейдоскоп новітніх «цінностей» 20-х років опиняється у центрі уваги публіки.

У тому ж році чеський композитор Богуслав Мартіну, котрий на той час проживав у Парижі і мав дружні стосунки з представниками «шістки», пропонує свій варіант музичного урбанізму у вигляді симфонічних п'єс на кшталт «Метушня» чи «Half-Time», проте найбільшого резонансу отримує балет «Кухонне ревю», де джаз танцюють кухонні прилади. Бурлескність, феєричність згаданих вище опусів перегукується з цирковою естетикою, адже поява наприкінці XIX ст. у Європі стаціонарних цирків, котрі могли вмещувати понад 2000 осіб, зіграла величезну роль у формуванні естетичних смаків і вподобань публіки.¹ Ефект колективного співпереживання і психічного напруження, де артист і публіка неначе залучені в єдиний простір переживання реальної небезпеки, що супроводжує ризиковані циркові атракції², наділяє цей вид дозвілля відчуттям гіперреальності. Глядачі неначе втрачають відчуття реального часу, потрапляючи в атмосферу утопії, у нереальний світ дитинства, спогадів, мрій та ілюзій. Недаремно Ернст Блох [1] називає цирк «територією надії», своєрідного філософського оазису між «ще-не-буття» (noch-nicht-sein) і «вже буття» (sein). Прихильники ж футуризму вважали цирк вершиною авангардного мистецтва, особливо завдяки присутності ефекту «психічної атаки» на глядача. Саме ефект колективного спільно пережитого видовища у деякій мірі зближує цирк з атмосферою перших кінопоказів, що були організовані братами Люм'єр, особливо під час славнозвісного показу 48-ми секундної німої стрічки «Прибуття поїзда на вокзал Ла-Сьота» 1896 року. У пошуках сюжетів кінематографісти часто звертаються до циркової тематики. У 1900 році Жан Мельєс, режисер і підприємець, власник першої у світі кіностудії³, знімає фільм

¹ Як відомо, перший стаціонарний цирк Європи з'явився у передмісті Парижу у 1807 році. Це був цирк – амфітеатр братів Л. і Е. Франконі. У 1886 у Парижі з'являється новий цирк-феєрія, арена котрого могла миттєво заповнюватись водою. Неймовірної популярності набувають циркові видовища і у Росії. У 1877 відкривається стаціонарний цирк у Петербурзі, згодом і у Москві. У 1903 році Петро Крутіков будує цирк у Києві, котрий вмещував понад 2000 осіб. У Парижі на початку XX ст. шаленої популярності набуває цирк братів Фрателліні. Він стає синонімом витонченої клоунади і пантоміми.

² «Атракціон» – франц. attraction, от лат. attraho – притягувати.

³ У 1897 Мельєс на власні кошти облаштує кіностудію «Star Film» у місті

«Людина-оркестр», де момент циркової клоунади переплітається з новітніми кінематографічними експериментами. Він створює ілюзію руху нерухомих зображень-кадрів, клонуючи самого себе у ролі диригента і чисельних оркестрантів, що виступають одночасно на сцені¹.

Плакатність конструктивних рішень і ексцентрика ритмічної експресії як відлуння циркової естетики і спорту певним чином резонували у колі німецьких композиторів. Пропагуючи ідею т.зв. «нової речевості» (нім. *Neue Sachlichkeit*), Пауль Хіндеміт, Карл Орф, Ганс Ейслер закликають до застосування у композиторських практиках ритмів і інтонацій джазу, акустики індустріального шуму і міського натовпу не лише у плані фіксації процесу демократизації мистецтва, але і в сенсі переосмислення реалістичних традицій і застосування їх у просвітницьких цілях. Карл Орф поряд з славнозвісною «*Carmina Burana*» (1935–1936) демонструє новітню освітню систему *Shulwerk* для дитячого музикування і згодом отримує пропозицію очолити всю систему музичної освіти у Німеччині, щоправда, ідея так і не зреалізувалась. Ганс Ейслер, спровокувавши на початку творчого шляху скандал вокальним циклом на тексти газетних оголошень, як берлінське відлуння паризького «Каталогу сільськогосподарських машин» Даріюса Мійо (1920). Пауль Хіндеміт абсолютно у дусі конструктивізму поєднує бахівські канони з новими урбаністичними інтонаціями і ритмами джазу. Його безапеляційна ремарка, що супроводжує фінал альтової сонати ор. 21, № 1, яскраво демонструє мистецьке «кредо» Хіндеміта – «Темп шалений. Краса звуку – річ другорядна». Ідеї «*Neue Sachlichkeit*» Пауля Хіндеміта і Курта Вайля визрівають на фоні супротиву романтизму і експресіонізму, бажанню сприймати і зображати речі реальними, без будь-якого ідеалізуючого пафосу чи патетики. У живописі «нова предметність» представлена полотнами Отто Дікса і Георга Гросса, які у дусі «містичного реалізму», безжально оголюють потворність і моральне падіння суспільства, навмисно деформуючи зображувані об'єкти і інтенсифікуючи засоби виразності до рівня гротескної карикатури. Іронія і гротеск, цинізм і покірність долі як суспільні настрої післявоєнної Німеччини

Монтре, у якій зняв понад 500 фільмів. Його фільм «Подорож на місяць» став першим науково-фантастичним фільмом в історії кінематографу.

¹ Циркова тематика згодом буде яскраво репрезентована у творчості легендарного Чарлі Чапліна, зокрема у фільмі «Цирк» (1928).

призводять до справжньої революції у театральному мистецтві. «Театр жесту» Бертольда Брехта або «епічний театр», як він сам його називав, базується на ефекті відчуження, дистанціювання, аемоційної гри акторів і особливим чином зрезонував у музиці. Курт Вайль, мабуть слідуючи настанові свого учителя Ф. Бузоні не боїться банальностей, пише абсолютно естрадного типу мелодії, часто з джазовими ритмами, з цікавими модуляційними переходами і достатньо скупю інструментовкою. Музичні номери-«зонги», за задумом Брехта і Вайля, – це баладного типу пісні, котрі наслідуючи функцію хорів в античному театрі, виконують швидше коментуючу, інтермедійну функцію, аніж приймають участь у розвитку сюжету. Достатньо красномовним є той факт, що замість оркестру у «Тригрошовій опері» звучить ансамбль із 7 виконавців, котрі проте змушені грати на 23 інструментах. За задумом автора, це сприятиме свободі і енергетиці виконання на противагу холодному професіоналізму. Курт Вайль успішно працював у жанрі музичного театру і мюзиклу, особливо після еміграції до Америки у 1935 році. Талант мелодиста миттєво переносив його композиції у ранг справжніх естрадних шлягерів, а уривки з його творів як джазові стандарти були опрацьовані багатьма іменитими джазовими музикантами, зокрема Луї Армстронгом і Боббі Даріном. В Америці Курт Вайль пише музику до історичної вистави «Парад залізних доріг», де по укріпленій сцені рухались 15 локомотивів, за сигналом видаючи гудки.

Як не дивно, але навіть автор додекафонної системи австрієць Арнольд Шенберг, теж долучився до урбаністичних ідей. У його комічній опері «Von heute auf morgen» («Від сьогодні на завтра», 1929) дванадцятитоновна техніка гармонійно співіснує з тривіальністю сюжету на буденну тематику, зі звуками телефонного дзвінка, саксофону і гітари. Незавершена опера «Лулу» (1935) Альбана Берга, над котрою композитор працював протягом шести років, також неочікувано демонструє романтичну експресію у рамках атональної системи із вкрапленням джазових ідіом, особливо відчутними у оркестрових епізодах II акту. Ще один австрійський композитор Ернст Крженек у опері «Джонні награс» парадоксальність сюжету підкреслює ритмами джазу, танцювальними мотивами кабаре і цілим комплексом урбаністичних прийомів, як то шум поїзда, автомобільні сирени, дзвінки будильника і телефону тощо.

Не оминали новітні тенденції і українських митців. Так, 1929 році в театрі «Березіль» (м. Харків) відбулась прем'єра естрадного ревію Леся Курбаса «Алло на хвилі 477». Музичне оформлення здійснив Юліан Мейтус, який ще у 1924 заснував один з перших джаз-бендів. В основі музичного матеріалу до вистави пісні та танці, серед яких блюз, чарльстон і шімі, що пронизують модерновими інтонаціями мотиви українського фольклору.

Аналізуючи роль спорту в процесі еволюції культури, Х. Ортега-і-Гассет теж зосереджує увагу на яскраво вираженому ігровому феномені, що, на його думку, стає соціокультурним пріоритетом саме ХХ сторіччя. Якщо в попередні епохи людина отримувала естетичне і моральне задоволення від результатів своєї праці, то у вік глобальної індустріалізації, з установкою на чіткий розподіл праці і вузьку спеціалізацію, вона позбавлена такої можливості. Тож, спорт в урбанізованому соціокультурному просторі стає ще одним способом самореалізації і самовираження. Дух гри, атмосфера азартності і суперництва як невід'ємні атрибути спорту, все глибше проникаючи у систему людського світобачення, символізують, на думку філософа, перемогу юнацьких цінностей над цінностями старості. «Культ тіла – це завжди ознака юності, тому що тіло прекрасне і гнучке лише в молодості, тоді як культ духу свідчить про волю до старіння, бо дух сягає вершини свого розвитку лише тоді, коли тіло вступає в період занепаду», – зазначає Ортега-і-Гассет [2, с. 517].

Спортивні атракції стають невід'ємною частиною циркових видовищ – виступи жонглерів, силачів, повітряних гімнастів і велофігуристів значно розширюють межі циркових жанрів. Закони еквілібристики (лат. *aequilibris* – врівноважений), вміння керувати власним тілом і відчувати ритмічну пульсацію сценічної дії, всі атрибути циркових атракцій активно екстраполуються і в царину театральну. Система ритмічних принципів Еміля Жак-Далькроза (Швейцарія) була репрезентована Адольфом Аппія у 1913 році при постановці опери «Орфей і Евридика» Глюка. Творчі пошуки театральних реформаторів викликають захоплення у поціновувачів театального мистецтва, серед яких були Костянтин Станіславський, Вацлав Ніжинський, Сергій Дягілев, Сергій Рахманінов, Ігнацій Падеревський, Бернард Шоу та ін. Окрім того, Адольф Аппія вперше апробує новітні форми акціонізму, примушуючи акторів і глядачів бути у безпосередньому контакті і вільно пересуватись як у

глядацькому залі, так і за кулісами. Ідеї Аппія, що співзвучні з цирковою процесуальністю, знайдуть втілення у мистецтві поставангарду 1960-х років – хепенінг (англ. *happening* – випадок, подія), перформанс (англ. *performance* – виконання, виступ)¹, івент (англ. – *event* подія).

На основі ритмічних вправ Далькроза вибудовує власну систему «біомеханіки» і Всеволод Мейерхольд. Режисер вважає тіло більш красномовнішим об'єктом висловлювання ніж слово. Акробатична ритміка і енергетика тіла, коли рефлекторний рух передує емоції, а не внутрішнє переживання ролі, стають основою психічних струмів, які йдуть від артиста до глядача. Конструктивістська естетика з зосередженням саме на техніці акторської гри, де фарсу протиставляється віра в умовність, елементарність почуттів і ексцентрика подачі.

Вагомим новітнім атрибутом міського дозвілля стає *кінематограф*. І хоч брати Огюст і Луї Люм'єри після демонстрації в паризькому «Гранд-кафе» перших короткометражних фільмів, знятих нерухомою камерою², не надто вірили в перспективність їхнього винаходу, кіно одразу набуває шаленої популярності і стає одним із найбільш затребуваних видів масового дозвілля. Відсутність технічної можливості синхронного поєднання кадру і звукової доріжки обумовило художню специфіку кінематографа у перші десятиліття його історії, власне, специфіку *німого* кіно³. Покази відбувались під музичний супровід грамофону або супроводжувались імпровізаціями піаністів-таперів, які блискавично реагували на те, що відбувається на екрані. Серед перших композиторів, хто писав музику до кінофільмів, були Каміль Сен-Санс – «Вбивство герцога Гізо» (*L'Assassinat du duc de Guise*) і Михаїл Іпполітов-Іванов – «Понизовая вольница»⁴. Обидва фільми вийшли у 1908 році із залученням професійних театральних акторів. Серед знакових якостей перших фільмів слід відмітити техніку монтажу, що власне і різнило кіно від простого фотокадру,

¹ Вперше слово *performance* було застосовано Джоном Кейджом у 1952 р. під час прем'єри його композиції «4'33''».

² Загалом 28 січня 1895 р. була продемонстрована підбірка з 10 кіносюжетів (кінохронік), і лише один фільм ігровий – «Политий поливальник», де вперше були задіяні актори-аматори.

³ Перший звуковий фільм з'явився лише у 1922 році у Берліні.

⁴ Прем'єра фільму відбулась у приміщенні петербургського театру «Акваріум» 18 жовтня 1908.

обов'язкову наявність титрів, які містили роз'яснення до сюжету, репліки героїв або авторські коментарі, і, звичайно, абсолютно неповторну акторську гру. Специфічний вид пантоміми передбачав надзвичайну виразовість і гіперболізовану експресію мімічних і жестових рухів (Чарлі Чаплін, Сара Бернар, Ксенія Десні¹). Серед академічних композиторів, що першими експериментують у кіносфері, знову ж таки постають фігури Еріка Саті та Даріюса Мійо, який досить активно працював у сфері кінематографу. Вже у 1919 році у музиці до сатиричної драми Поля Клоделя «Протей» ор. 17, Мійо вводить оркестровий фінал «Сінета», що супроводжує проекцію метаморфоз головного героя (Протея) на екран. Даний епізод вперше демонструє намагання композитора-симфоніста вирішити проблематику написання музики для кінематографу, а саме подати музичну тканину в русі, пов'язати музичний ритм і інтонацію з механічними обертами стрічки. У музиці, написаній для фільму Рене Клера «Entracte»² (1924), Саті вдається до вже апробованого прийому, який він застосував у фортепіанній п'єсі «Vexations» («Роздратування», 1893). Проте в даному випадку композитор продовжує свої експерименти в цій царині, підпорядковуючи все логіці кінематографу. Абсолютно не беручи до уваги сюжетну лінію, яка зрештою була відсутня, оскільки кадри пов'язані між собою швидше асоціативно, Саті пише музику буквально по тактах. Прекрасно відчуючи специфіку кінематографу і ритм руху у кадрі, композитор структурує музичний супровід у вигляді коротких епізодів. Кожен з них базується на багаторазовому повторі мотивів з мінімальними варіантними видозмінами, причому, рівно стільки, скільки необхідно для супроводу відповідної сцени на екрані. Згодом Рене Клер стверджував, що створена Е. Саті музика до його фільму була насправді найкращою кінематографічною партитурою, з якою йому коли-небудь доводилось працювати. Слід зауважити, що фільм «Entracte» створювався цілком у дусі сюрреалістично-дадаїстичного експерименту, тож авторами інспіровано важливі для кінематографу

¹ Ксенія Десницька – німецька актриса німого кіно українського походження, більш відома під псевдонімом Дада. У 1921 р. знялась у стрічці «Чорна пантера» Йоханесса Гютера за мотивами п'єси В. Винниченка «Чорна Пантера і Білий Ведмідь».

² За задумом авторів, фільм демонструвався в антракті між двома актами дада-балету «Relache». А музика, що супроводжувала фільм, звучала в живому оркестровому виконанні. Цікавий факт, що головними героями виступили непрофесійні актори, серед яких сам Ерік Саті і Даріус Мійо.

принципи, які лежать в площині особливої художньої реальності. Їх асиміляція музикою академічних традицій чітко простежується на рівні двох важливих тенденцій, які проникають у сферу музичного мислення. По-перше, це поєднання в одному часовому відрізку (кадрі) декількох різнорідних елементів, або навпаки, поелементне дроблення самого об'єкту. Яскравим зразком втілення даного принципу є оркестрові сюїти «Телескопи» Леоніда Половінкіна. Музичної форма в даному випадку моделюється за принципом конструкції телескопу, з поступовим розчленуванням музичного матеріалу і зосередженням уваги на певному його елементі. По-друге, естетика сюрреалістичного кінематографу базується на основі абстрактних асоціацій і марев і їх автоматичної фіксації, в чому і полягає його основна відмінність від реалістичного кінематографу. Знаменита сентенція Фернана Леже, творця першого авангардистського фільму «Механічний балет» (1924) про те, що помилкою в живописі є сюжет, а помилкою у кіно – сценарій, якнайкраще демонструє тенденцію тогочасного кінематографу.

Висновки. Зростаючий інтерес до видовищності і публічності у мистецькому просторі, нестримний потяг до атракційності і епатажу як відлуння естетики «Великого Міста» і його новітніх форм дозволяють обумовлює специфіку образного моделювання реальності художником академічного гатунку. Митець намагається не лише відобразити дійсність, а нарочито гіперболізує всі її нюанси, часто виходячи за межі логіки, балансуючи на межі пародії і гротеску, інтуїції і розуму. Культ комічного і безглузлого у даному випадку постає як реакція на зростаюче відчуття взаємного антагонізму, соціальної ізоляції і відчуження, що у міжвоєнний період у Європі сягають майже епідемічних масштабів і мають беззаперечний вплив на систему світосприйняття загалом.

Перспективи подальших досліджень полягають у можливості виокремити та дослідити цілий пласт творів європейських композиторів академічного спрямування, які стали безпосередніми індикаторами та ретрансляторами мистецьких та соціальних пертурбацій у європейському континуумі на рубежі XIX-XX ст.

Література

1. Блох Э. Принцип надежды. *Эрнст Блох. Утопия и утопическое мышление: антология зарубежной литературы.* Москва: Прогресс, 1991. С. 49–79.
2. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства. *Хосе Ортега-и-Гассет. Эссе о литературе и искусстве.* Москва: Радуга, 1991. С. 500–518.

3. Светлакова Н. Джаз в произведениях европейских композиторов первой половины XX века: к проблеме влияния джаза на академическую музыку: дисс. ... канд. искусствования: 17.00.02. СПб., 2006. 152 с.
4. Трифт Н., Амин Ш. Внятность повседневного города. Москва: Логос, 2002. URL : <http://magazines.russ.ru/logos/2002/3/amin.html>
5. Хёйзинга Й. Homo ludens. Статьи по истории культуры. Москва : Прогресс-Традиция, 1997. 416 с.
6. Хиндемит П. Сборник статей и исследований. Москва: Сов. композитор, 1979. 422 с.
7. Donald J. Jazz Modernism and Film Art : duplay Murphy and Ballet Mecanicue. *Modernism*. 2009. Vol. 16. № 1. January. P. 25-49.
8. Oja C. J. Making Music Modern : New-Yorkin the 1920-s. Oxford University Press, 2000. 493 p.
9. Rey A. Satie. Paris : Solfeges Seuil, 1995. 192 p.

References

1. Bloh, E. (1991) Princip nadezhdy. Ernst Bloh. Utopiya i utopicheskoe myshlenie: antologiya zarubezhnoj literatury. Moskva: Progress. S. 49–79.
2. Ortega-i-Gasset, H. (1991) Degumanizaciya iskusstva. Hose Ortega-i-Gasset. Esse oliterature i iskusstve. Moskva: Raduga. S. 500–518.
3. Svetlakova, N. (2006) Dzhaz v proizvedeniyah evropejskih kompozitorov pervuj poloviny XX veka: k probleme vliyaniya dzhaza na akademicheskuyu muzyku: diss. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02. SPb. 152 s.
4. Trift, N., Amin, Sh. (2002) Vnyatnost' povsednevnogo goroda. Moskva: Logos. URL : <http://magazines.russ.ru/logos/2002/3/amin.htm>
5. Hjojzinga, J. (1997) Homo ludens. Stat'i po istorii kul'tury. Moskva: Progress-Tradicija. 416 p.
6. Hindemit, P. (1979) Sbornik statej i issledovanij. Moskva: Sov. kompozitor. 422 p.
7. Donald, J. (2009) Jazz Modernism and Film Art: duplay Murphy and Ballet Mecanicue. *Modernism*. Vol. 16. № 1. January. P. 25-49.
8. Oja, C. J. (2000) Making Music Modern: New-Yorkin the 1920-s. Oxford University Press. 493 p.
9. Rey, A. (1995) Satie. Paris: Solfeges Seuil. 192 p.

Natalya Martynova - Candidate of Art Criticism (PhD), Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko, Lviv (Ukraine). Email: natalyamartynova10@gmail.com
ORCID 0000-0002-1446-1567

Urban Intentions in the European Musical Continuum of the XXth century as a way of mirroring the process of evolving forms of the collective commune

The article examines the process of integration of urban intentions into the field of art as an echo of the radical evolution of forms of collective communication. The maturation and establishment of urban tendencies in the art of the early twentieth century took place against the background of global socio-political cataclysms, revolutionary discoveries in science and technology, the active invasion of human consciousness by a vast array of new information, and thus a radical rethinking of the entire human worldview. This is a period of social upheavals and cataclysms, when in Europe, in parallel with the horrors of the First World War, there are processes of emergence of totalitarian ideologies, which will eventually lead to the formation of dictatorial regimes. The success of scientific and technological progress is associated with the process of urbanization, which is gaining great momentum in the early twentieth century. With the advent of large industrial cities, the issue of the influence of the City phenomenon on human consciousness becomes especially relevant, both in philosophical and aesthetic concepts and in the field of social urbanism, a science that emerges in parallel with the heyday of industrial cities in Europe and America. With the advent of industrial megacities, a completely independent vector of urban life emerges mass culture, a phenomenon of the urbanized world, the influence of which on the spiritual consciousness of the twentieth century becomes indisputable. For the first time the phonics of an industrial city with endless noise of cars in the middle of noisy streets, cool sounds of working mechanisms and factory conveyors, the eccentricity of sports and circus attractions and raging sensual expression of jazz appears as a separate sound universe, which directly affects and the whole system of musical expression.

Key words: urbanism, mass culture, leisure, circus, cinema, sports, attractions.

Стаття поступила до редакції 13.01.2020, прийнята до друку 13.02.2020.