

УДК 78.071.1(477)Ретинський

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.128.215201>

ГОМЕНЮК С. Г.

Гоменюк Світлана Григорівна — кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6337-7388>

Svetlana.gomenuk@gmail.com

© Гоменюк С. Г., 2020

БРИНІННЯ ХИМЕРНИХ ЖЕСТІВ: ВІЗУАЛЬНЕ В МУЗИЦІ ДО ПЕРФОРМАНСУ «КАМІЛА» ОЛЕКСІЯ РЕТИНСЬКОГО

На прикладі електроакустичного твору молодого українського композитора Олексія Ретинського розглянуто роль музики у системі аудіо-візуальних компонентів перформансу, присвяченого життєвій драмі Каміли Клодель. Образ геніальної скульпторки створено поєднанням лаконічних і ретельно продуманих засобів — хореографії, яка ґрунтується на японському танці *буто*, електроакустичної композиції, концептуальної сценографії та світла. Взаємодії між зазначеними компонентами розглядаються як результат паралельного осмислення спільних образів та ідей авторами-учасниками перформансу, в межах тих ресурсів, які надає кожному з них його мистецтво. Аналізуються три типи концептів, що втілюються візуальними та звуковими засобами — символи, контрасти та синестезії. Символами, що організують і музичний розвиток, і танцювальні рухи, є, зокрема, хвиля, коло, маятник. Описуються різні форми присутності вказаних символів у музиці та у візуальному ряді перформансу. Контрастні пари (наприклад, лінія — пунктир, верх — низ, м'якість — жорсткість, конкретність — абстрактність, предметність — узагальненість та інші) вичерпно характеризують як властивості задіяних у перформансі хореографічних жестів, так і якості сонорних комплексів. Під синестезією у статті розуміється повернення нівельованого в умовах відтворення електроакустичної музики причинно-наслідкового зв'язку між діями виконавців та звучанням. Розглядаються приклади такого зв'язку. Пропонований підхід до аналізу електроакустичної композиції дає змогу акцентувати увагу не на композиторській технології (*як зроблено?*), а на обґрунтуванні художньої доцільності тих чи інших рішень (*з якою метою?*). Осмислення музики та візуальних компонентів перформансу «Каміла» у їх взаємодії призводить до розуміння семантики цього твору як моделювання неекторного часу, створення мистецькими засобами розтягнутого в часопросторі «тут-і-зараз».

Ключові слова: творчість Олексія Ретинського, перформативне мистецтво, електроакустична музика, монобалет, аудіо-візуальні взаємодії, синестезія.

Постановка проблеми. Осмислення явищ сьогоденного музичного мистецтва — завжди актуальне завдання музикознавства. Складність його — і в необхідності добору щоразу нового, адекватного досліджуванім явищам дослідницького інструментарію, і у спокусах підмінити аналітичний підхід публіцистикою й перекласти відповідальність на композитора/виконавця, який розповість, прокоментує, відкриє секрети творчої лабораторії. Об'єктивно на заваді фундаментальним дослідженням стоїть недосяжність, а подекуди й принципова відсутність нотного тексту сучасних творів. Тим не менше, аналітична робота над новою музикою вигострює індивідуальну і колективну проникливість, своєрідне інтуїтивне чуття на якісне й

талановите. Вона тренує нашу здатність судити «за гамбурзьким рахунком», а відтак — оздоровлює розвиток музичного процесу.

Олексій Ретинський (народився у 1986 році) — безперечно талановитий і глибокий автор. Його творчість, формальною вихідною точкою якої була написана для випуску з Національної музичної академії України імені П. Чайковського симфонія *De profundis* (2010), розгортається нині в трьох жанрових вимірах: камерно-інструментальному («...и тропа расширялась», «Сни птаха»), електроакустичному («Punctum Nulla», «Madrigal to be hear») та вокально-хоровому («Марійні антифони», «Gloria in Excelsis Deo»). Привабливість поєднання несхожого — сполучення музичних жанрів та видів мистецтва — активізувала роботу Олексія Ретинського у сфері музичного театру (Третій акт опери Альбана Берга «Лулу») та сучасних перформативних практик («Іфігенія, наречена терориста», «Гамлет. Вавилон», «Каміла»). Включення цих та інших творів композитора в наукову орбіту музикознавства поки що не відбулося. Цим визначається *наукова новизна* нинішньої публікації.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Більшість опублікованих матеріалів, що стосуються творчості Олексія Ретинського — публіцистичні тексти: інтерв'ю, анонси й рецензії в науково-популярних виданнях та соціальних мережах, метою яких є узагальнено представити аудиторії особистість композитора та його творчі здобутки. Попри те, що такі тексти містять елемент інформаційної новизни, нерідко вони мають комерційно-рекламні завдання, через що слід обережно ставитися до постульованих їх авторами позицій. Натомість наукові публікації обмежуються евристично цінною розвідкою Тетяни Тучинської, у якій твір О. Ретинського «Плач біля стіни Вавілонської» аналізується як зразок звукового ландшафту — «нового типу композиції, що з'явився в результаті розвитку технологій роботи зі звуком»¹. Творчість О. Ретинського була матеріалом магістерського дослідження Анастасії Шупик, здійсненого на кафедрі теорії музики НМАУ ім. П. І. Чайковського². На основі порівняльного аналізу в роботі доведено спільність прийомів і методів композиції, задіяних в акустичних та електроакустичних творах.

Мета статті — розглянути електроакустичну композицію Олексія Ретинського «Каміла» як складову синтетичного жанру перформансу.

Виклад основного матеріалу. Олексій Ретинський осмислює світ у звуках і фарбах, він є як композитором, так і художником-автодидактом, причому деякі теми постають і як лейтмотиви його симфонічних та камерних творів, і як наскрізні образи його картин та світлин³. Синкретизму творчого мислення сприяє жанр електроакустичної музики, який останнім часом домінує у творчості О. Ретинського: процес роботи у спеціальних комп'ютерних програмах організований таким чином, що композитор орієнтується не тільки (часом не стільки) на звукові події, проте на гранично деталізовані графічно-акустичні об'єкти. Дослідження співвідношення слухового й візуального в електроакустичній музиці є звуженою жанровими рамками проекцією

¹ Тучинская Т. И. Пространство звука в современной украинской электронной музыке: звуковые ландшафты // Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство : зб. ст. Вип. 48. Київ, 2014. С. 226.

² Шупик А. Ю. Взаємодія прийомів акустичної та електроакустичної композиції в стилістиці творів Олексія Ретинського : наукова робота ... освітньо-кваліфікаційного рівня «Магістр музичного мистецтва» [Рукопис]. Київ, 2019. 149 арк.

³ Докладніше про подібність тем візуальних творів О. Ретинського і його музики — у дослідженні А. Шупик. С. 12–13.

питання про роль просторово-часових трансформацій в процесі творчості. Зауважимо, що жанрова конкретизація тут подвійна, зумовлена, з одного боку, специфікою електроакустичної композиції, а з іншого — особливостями перформансу як окремого виду синтетичної творчої практики.

Звукові та візуальні компоненти взаємно віддзеркалюються в живій тканині перформативного мистецтва й утворюють вишукані семантичні резонанси. У перформансі «Каміла» електроакустична музика О. Ретинського настільки органічно поєднана з трьома іншими компонентами — хореографією Анни Гарафєєвої, сценографією Ксенії Перетрухіної та художнім світлом Івана Матіса, — що утворюється враження, наче промені художніх ідей та символів вільно проходять крізь межі чотирьох різних середовищ¹. З формального боку, музика до перформансу «Каміла» є поєднанням задалегідь створеного та імпровізованого матеріалу: у ній наявні фіксовані блоки, тривалість яких, а також моменти включення й вилучення щоразу варіюються й залежать від відчуття часу в конкретній виставі.

Задум твору виник в Анни Гарафєєвої під впливом скульптури «Клото» Каміли Клодель (Camille Claudel), яку хореограф і перформерка випадково побачила в музеї Огюста Родена в Парижі. «На тлі білої стіни між вікон, що вели в сад, — згадує А. Гарафєєва, — на постаменті стояла виконана в гіпсі фігура жінки. Її тіло, старе і водночас юне, ледь прикрите спадаючим до землі чи то волоссям чи то лахміттям, танцювало — тихо, покірливо, супокійно. Я була настільки вражена, що не могла ані відвести погляду, ані зрушити з місця. Дивлячись на нерухому скульптуру, я бачила, як вона танцює»². Хореограф, вочевидь, повинен мати особливу чуткість до скульптури, оскільки і скульптура, і хореографія є мистецтвами виразного жесту. З іншого боку, К. Клодель уміла дивовижно передати рух, чуттєвість: ці риси властиві не лише скульптурі Клото, давньогрецької богині долі, — вони пульсують у скульптурних композиціях «Вальс», «Хвиля» та інших. Камінь, важкий, застиглий, нерухомий, — і рух: таке поєднання найбільше вразило А. Гарафєєву. Початковий імпульс «станцювати скульптуру» набував дедалі чіткіших рис, розгортався в часі, перетворюючись на метафоричний танець долі Каміли Клодель.

Образ Каміли вабить сучасне мистецтво. Зовнішні обставини її життя — роман та спільна творчість з Огюстом Роденом, боляче пережите розставання, депресія, знищення майже всіх власних скульптур, нервовий розлад і тридцять років самотності у психіатричній лікарні — надають багатий матеріал для книг та кіносценаріїв; широко відомі екранізації біографії Каміли Клодель режисерів Брюно Нюйтена (Bruno Nuytten)³, та Брюно Дюмона (Bruno Dumont)⁴. Нині поступово відбувається емансипація образу Каміли: вона наче виходить з ореолу слави Родена, сяючи власними, а не віддзеркаленими променями, жіночістю і творчою силою. У перформансі увагу сфокусовано не на зовнішній подієвості, а на внутрішньому світі героїні. Прагнучи зробити акцент на тому, що потяг до творчості, талант і краса виявилися сильнішими за зовнішні перешкоди, автори позначають обставини життя героїні ледь

¹ Прем'єра твору відбулася в рамках Дягілєвського фестивалю в м. Перм у 2018 році. В подальшому аналізується відео-версія вистави, надана автору статті композитором.

² Пархомовская Н. Фестиваль NET: перформанс «Камилла». URL: <https://www.institutfrancais.ru/ru/moskva/festival-net-performans-kamilla> (дата обращения: 06.07.2020).

³ Фільм «Каміла Клодель» знятий 1988 року з Ізабель Аджані та Жераром Депардьє в головних ролях.

⁴ Фільм «Каміла Клодель 1915» знятий 2013 року, у головній ролі Жульєт Бінош.

помітними штрихами. Ми бачимо Камілу в обмеженому просторі самотності, де плин життя, здається, зупинився, розчинившись у спогадах, мріях та фобіях. Уповільнений, застиглий час збільшує масштаб художньої події. За умови майже цілковитої відсутності зовнішньої дії, навіть найлаконічніший рух виконавиці на сцені, найменша зміна звуку чи світла набуває художнього значення.

У перформансі, який також можна вважати моно-балетом, образ Каміли вирішений відповідно до естетики танцю *буто* (*butoh*). Як відомо, *буто* — і танець, і філософія — сформувалися в Японії відносно нещодавно, на початку 60-х років ХХ століття, як реакція на дисгармонію світу. Виходячи з езотеричних уявлень про те, що істинний сенс танцю завжди залишається прихованим від невтаємничених, *буто* уникає позірної досконалості рухів та позицій, прагне показати «потойбіччя» танцю. У ньому відсутні граційні стрибки, піруети — натомість панує спотворена пластика внутрішньо напружених, але зовнішньо майже непомітних рухів. Вони настільки повільні й деталізовані, що здаються такими, що втратили цілісність і розпалися в просторі, наче зафіксовані на фото швидкісні об'єкти. Танцювальні рухи можуть бути мінімальними або й зовсім відсутніми — тіло надовго застигає в напруженому спокої. У *буто* важлива семантика низу, долівки; взаємодія із землею-підлогою відповідає японським традиціям ходити босоніж, сидіти на землі тощо. Чимало рухів виконуються сидячи або лежачи, центр ваги зсунуто донизу. У стилістиці танцю доцільні конвульсивно викривлені ноги, хворобливо експресивні жести та міміка. У підкресленій уповільненості, внутрішній зосередженості та спокійній споглядальності проступає давня східна традиція.

Демонстрація відчуття власного тіла — визначальна риса *буто*. Акцент на тілі й вчуванні у нього формально відтворений у зовнішньому вигляді танцівників: тіло відкрите, майже оголене, традиційно використовується білий грим, який нівелює індивідуальність актора. Тіло в танці не контролюється вольовими зусиллями, отже, танцівник дозволяє захопити себе будь-якій ідеї чи образу, віднайденому в оточуючому середовищі. У такому розумінні *буто* є системою мотивацій до певного типу руху. Мотивації можуть бути повідомлені танцюючому алегорично, за посередництва візуальних образів, сентенцій, віршів. В танцювальній традиції мотивуючі образи отримали назву *буто-фу* (в перекладі: нотація *буто*). Важливо підкреслити: нотуються не безпосередньо рухи, але образи, що їх викликають, тоді як їх інтерпретація не фіксується і є індивідуальною, тут-і-зараз твореною. Хоча в ході розвитку *буто* в ньому викристалізувався певний «словник» усталених рухів, основу його все одно складає імпровізована та виявлена в русі реакція тіла на певні ідеї, образи, імпульси — на те, чим є *буто-фу*¹.

Жанрова традиція танцю *буто* в перформансі «Каміла» відтворюється на рівні змісту і форми: акцентується тема горя, страждань, переважають повільні суворо контрольовані рухи. Традиційний білий грим не використовується, але цей колір домінує в оформленні сцени: підлога ущерть засипана манною крупкою. Антураж вистави відзначається концептуальністю та мінімалізмом: кілька невеликих каменів на підлозі та підвішена на довгому мотузку мармурова брила.

Вдалим творчим рішенням є вибір О. Ретинським електроакустичної музики для оформлення перформансу. По-перше, саме електроакустична музика створює можливості такої деталізації звучань, яка є домірною жестам у візуальному ряді вистави. По-друге, ідея звернення до цього жанру у перформансі, присвяченому скульпторці,

¹ Детальніше про філософію і танець *буто* див.: Fraleigh S. *Butoh: Metamorphic Dance and Global Alchemy*. Champaign : University of Illinois Press, 2010. 280 p.

алегорично красива. Метод електроакустичної композиції в своїй основі подібний до методу створення скульптури: композитор або використовує адитивний синтез (Additive Synthesis), наче збираючи ціле з окремих елементів, або він використовує субтрактивний синтез (Subtractive Synthesis), відбираючи з базового звукового спектру необхідні йому складові. В першому випадку композитор «виліплює» звукову скульптуру, працюючи так, як скульптор працює, наприклад, з глиною. У другому випадку композитор наче висікає з товщі звукового спектру майбутній звуковий образ. Його метод тоді можна охарактеризувати знаменитими словами про спосіб створення скульптури, що їх приписують інколи Мікеланджело, інколи — Родену: я беру брилу мармуру і відсікаю від неї все зайве. Звичайно, в окремому електроакустичному творі різні методи композиції можуть поєднуватися.

Нам небагато відомо про процес роботи над перформансом. Перші дванадцять хвилин майбутньої вистави хореограф вигадала самостійно, без жодної музики, і Олексій Ретинський, залучений до роботи пізніше, повинен був створювати музику до вже готової сцени. Яким чином контактували учасники, якою мірою вільні чи обмежені були вони у своїх пошуках, які завдання ставилися перед композитором? Відповіді на ці запитання, можливо, сформувавши б інакшу дослідницьку оптику. Пропоновані ж далі роздуми ґрунтуються на особистому сприйнятті відео-версії перформансу — це суб'єктивний погляд, який зафіксував відповідності між звучанням та візуальними компонентами вистави. Такі відповідності могли виникнути цілковито в дусі *буто-фу*, як результат міркування над визначеними, спільними для всіх ідеями, але в рамках тих ресурсів, які надає кожне з мистецтв — танець, музика, пантоміма, сценографія. Кожен автор-учасник перформансу, здається, виконував свій танець *буто*, реагуючи в межах доступних йому засобів на певну ідею (*буто-фу*), розкриваючи певну грань основного образу — Камілли, дозволяючи цьому образу захопити себе. Отже, у перформансі танець *буто* реалізується не лише як система танцювальних рухів, але ширше — як сукупність *мотивацій* до рухів. Причому рух в такому контексті слід розуміти теж широко — не лише як зміну положення тіла танцівниці в просторі, але також як рух звуку або світла, — загалом як будь-яку зміну художнього простору дії. Спробуємо, виходячи зі сприйняття вистави, гіпотетично окреслити, якими б могли бути мотивуючі «*буто-фу-ідеї*» перформансу. У наших пошуках ми йдемо від видимого вияву до мотивуючого образу, тобто проходимо шлях, протилежний тому, що його (як можна припустити) подолав кожен з чотирьох авторів-учасників перформансу. Чи ж це не найкращий спосіб зрозуміти художника — ходити його шляхами?

Можна виділити три групи ідей, що реалізовані у різних компонентах перформансу — у рухах танцівниці, у сценографії та музиці: це 1) символи (або фігури), 2) контрасти та 3) синестезії. Серед *символів* слід назвати хвилю, коло, прямокутник та маятник. Важливою групою ідей є також *контрасти*, коли одне прочитується через узгодженість з іншим або у протиставленні йому. Приклади контрастів, що простежуються рівною мірою в жестах і в музиці: лінія — пунктир (або ширше: дискретність — континуальність), плавність — різкість, верх — низ, м'якість — жорсткість, конкретність — абстрактність, предметність — узагальненість, ситуативність — понадчасовість. Зрештою, третя група ідей у перформансі, яку називаємо *синестезіями*, — це парадоксальні експансії одного мистецтва в сферу іншого, наприклад, видимий звук, чутний жест. Розглянемо деякі з них докладніше.

Хвиля. У музиці перформансу хвиля — засадничий спосіб розгортання звукового матеріалу. В умовах методу електроакустичної композиції, коли є можливість максимально плавного перетворення будь-якого параметру звучання (динаміки, атаки, тембру, висоти, просторової локалізації тощо), О. Ретинський хвилеподібно органі-

зовує різномасштабні рівні музичної тканини: окремі сонорні комплекси, розгорнуті композиційні фази, цілісні епізоди твору. Перший епізод перформансу (0' – 2') вирішений як єдина темброво-динамічна хвиля: звук поступово народжується, майже позбавлений атаки; спочатку він настільки тихий і низький, що майже не виокремлюється з тиші; помалу набирає плоти, гучнішає — слух розпізнає його тембр, спершу м'який, дедалі різкіший, наче духовий інструмент плавно перетворюється на струнний; досягнувши найвищої динамічної точки, звучання занурюється у притлумлений гуркіт. Всі перетворення поступові і тому ледь помітні. У звуковому оформленні перформансу «Камілла» сонори змінюють один одного, накочуючись, наче морські хвилі. При цьому важливою є поступовість змін: попереднє звучання десь на периферії вже містить у собі ту якість, яка стане домінуючою у новому сонорному комплексі; поволі ця периферійна якість посилюється, розростається, стаючи центральною властивістю наступного сонору чи нового сонорного блоку.

У танцювальних рухах ідея хвилі найчастіше реалізується у вигляді повторюваних зусиль, семантика яких ясно прочитується через протиставлення верху та низу. Наприклад, знов і знов танцівниця простягає руки вгору, силуючись доторкнутися до недосяжної брили мармуру, що висить високо під стелею. Кожного разу їй наче не вистачає сили, руки змучено опускаються, тіло м'якне й вона падає, зусиллям волі намагається підвестися на ноги, наново падає — хвилі прагнень і розчарувань змінюються навзаєм. Подібними пластичними рішеннями наповнені різні епізоди перформансу.

Коло. Ідея кола розробляється вишукано і різнопланово. Це може бути, наприклад, яскрава пляма у формі кола, намальована світлом, або метафоричне замкнене коло, бігти яким приречена героїня в одній зі сцен. Камілла розгойдує мармурову брилу-маятник і намагається чи то наздогнати її, чи то, навпаки, утекти від її руху. Цей біг сповнений трагізму: здається, Камілла з останніх сил втримує рівновагу, падає, здійсмається й знов біжить, виснажена, ледь жива. В завершальній сцені коло символізує межі віднайдені внутрішньої гармонії: героїня наче відмежовує себе від ворожого їй зовнішнього світу. Вона залишається в центрі округлої місцини, дбайливо розчищеної від нагромаджень повсякденного хаосу, лежить достеменно в такій позиції, з якої розпочався перформанс. Стріла художнього часу заокруглюється і, творячи петлю, сполучає дві розрізнені миттєвості — кінець є початком. Значення цієї сцени порівнянне з катарсисом давньогрецької трагедії.

Музика реагує на було-фу-ідею кола, використовуючи свій арсенал засобів. Рельєфний, добре впізнаваний музичний матеріал, вибудований на мерехтінні обертонового ряду від звуку до, повертається у завершальній сцені перформансу, утворюючи композиційну арку з початком твору. Це надзвичайно приємне впізнавання, воно надає сприйняттю відчуття порядку й надії. З ідеєю кола пов'язана єдина музична цитата в перформансі: в шереху кружлянь грамофонної платівки проступає, як набридливий спогад, музика паризького кабаре. Мить — і невибаглива мелодія губиться посеред шурхоту й хрусту...¹

¹ У плані творення ностальгічних сенсів шурхіт старої платівки - елемент тією ж мірою тематичний, що і мелодія записаного на ній канкану. Таким чином, фігуро-фонові співвідношення в умовах електроакустичної музики перформансу помітно відрізняються від традиційних. Докладніше про проблеми диференціації рельєфного та фонового матеріалу в електроакустичних композиціях див.: Тучинская Т. И. Пространство звука в современной украинской электронной музыке: звуковые ландшафты // Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство : зб. ст. Київ, 2014. Вип. 48. С. 226–236.

Розмірковуюючи про **контрасти**, представлені у перформансі, підкреслимо: такі антиномії, як «високо — низько», «дискретно — континуально», «м'яко — жорстко», рівною мірою прийнятні і для опису властивостей жестів, і для характеристики використовуваних сонорів. Ці риси допомагають нам певним чином *поставитися* до звучання в умовах відсутності звичних слухових орієнтирів (мелодії, метроритму, гармонії): одні сонори сприймаються як близькі й «свої», інші — як чужі й ворожі. Чіткість композиторської артикуляції — важлива риса стилю О. Ретинського, яка зберігається в різних жанрах, за різних властивостей музичного матеріалу¹. У симфонічних, камерних, хорових чи електроакустичних творах О. Ретинський є зрозумілим, його музика залишається «мистецтвом інтонованого смислу»².

Нарешті, зупинимося на кількох прикладах особливо тісної взаємодії музики та візуального ряду, які позначаємо як **синестезії** — видимі звуки та чутні жести. На відміну від акустичних творів, в електроакустичній композиції, навіть якщо перед нами такий її вид, як конкретна музика, джерело звуку і власне звучання роз'єднані: ми не бачимо чіткого взаємозв'язку між діями виконавця та звучанням, створеним в результаті таких дій. У перформансі такий зв'язок унаочнюється і активно застосовується. Матеріалом, що піддається електронним перетворенням, є звуки, створені танцівницею на сцені: тертя та стукіт каміння, скрипіння вірвовки розгойданого маятника тощо. У результаті перетворень конкретні звуки подаються крупним планом, ми наче «бачимо» їх у збільшеному вигляді, зауважуємо деталі їх атаки, тривання, згасання. У зміненому масштабі безневинні звуки сприймаються як тривожні, загрозливі. Наприклад, добре знайомий звук тертя двох каменів уподібнюється різкому й неприємному брязкоту, зловісному гарчання. Наведемо приклад того, що ми називаємо видимими звуками: один з епізодів вистави побудовано виключно на мімічній грі. Камілла силиться щось сказати, розтуляє уста... Спочатку здається, наче вона беззвучно співає, але з кожною секундою «спів» стає драматичнішим, переходить у мовчазний вереск відчаю. Враження тим сильніше, що жодних електронних звучань у цей момент не чути. Німий крик надзвичайно експресивний. Кількома сценами пізніше ми чуємо цей голос у музиці перформансу — він співає, захлинаючись у плачі... У живому тілі вистави звуки народжуються з жестів, проте ця єдність не задана природними умовами музикування — вона штучно створена й усвідомлена як художньо значуща.

Видиме і чутне дивовижно переплітаються в метафориці традиційної японської поезії, як наприклад, у двох хоку Мацуо Басьо (метафори-синестезії позначені курсивом):

Старий ставок,
Жаба — *плиг* —
Плюск.

Темніють хвилі —
Крик диких качок
*Білястий*³.

¹ Ясність висловлення є усвідомленою і декларованою настановою О. Ретинського, що засвідчують інтерв'ю з композитором, див.: Яковленко К. Алексей Ретинский: «Чтобы музыка снова стала полем коммуникации, она должна говорить без сурдопереводчика». URL: <http://www.korydor.in.ua/ua/opinions/aleksej-retinskij-chtoby-muzyka-snova-stala-polem-kommunikatsii.html> (дата обращения: 06.07.2020).

² Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Ленинград : Музыка, 1971. С. 344.

³ Підрядковий переклад версії Чеслава Мілоша, у якій, на наш погляд, найбільш тісно поєднані зорові й слухові образи. Оригінальний текст наводимо за виданням: Miłosz Cz. Haiku. Krakow (seria Biblioteka NaGłosu), 1992. S. 44, 32.

Stara sadzawka,
Żaba — skok —
Plusk.

Ciemniejszą fale —
Krzyk dzikich kaczek
Białawy.

Хитка миттєвість теперішнього уіймана в цих поезіях через нероздільність сприйняття світу, видимого і чутного водночас. Про поетичну механіку і семантику синестезичних зчеплень писав І. Франко, наголошуючи, що ціле є більшим від суми значень його складових: «поет... торкає різні наші змисли, викликає в душі образи різnorodних вражень, але так, щоб вони тут же зливалися в одну органічну і гармонійну цілість»¹.

Висновки. Перформанс «Каміла», таким чином, — це тривале «тут-і-зараз», що постає як неподільна єдність видимого і чутного, у якій межі між рухом і спокоєм, звуком і тишею, світлом і темрявою виявляються умовними, а відтак — зайвими.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.
2. Пархомовская Н. Фестиваль NET: перформанс «Камилла». URL: <https://www.institutfrancais.ru/ru/moskva/festival-net-performans-kamilla> (дата обращения: 06.07.2020).
3. Тучинская Т. И. Пространство звука в современной украинской электронной музыке: звуковые ландшафты // Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство : зб. ст. Вип. 48. Київ, 2014. С. 226–236.
4. Франко І. Я. Из секретів поетичної творчості // Франко І. Я. Твори : у 20 т. Т. 16. Київ : Держлітвидав України, 1955. С. 251–297.
5. Шупик А. Ю. Взаємодія прийомів акустичної та електроакустичної композиції в стилістиці творів Олексія Ретинського : наук. робота ... «Магістр музичного мистецтва» / Нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського. Київ, 2019. 149 с.
6. Яковленко К. Алексей Ретинский: «Чтобы музыка снова стала полем коммуникации, она должна говорить без сурдопереводчика». URL: <http://www.korydor.in.ua/ua/opinions/aleksej-retinskij-chtoby-muzyka-snova-stala-polem-kommunikatsii.html> (дата обращения: 06.07.2020).
7. Fraleigh S. Butoh: Metamorphic Dance and Global Alchemy. Champaign : University of Illinois Press, 2010. 280 p.
8. Miłosz Cz. Naiku. Krakow, 1992. 158 s. (“Seria Biblioteka” NaGłosu).

REFERENCES

1. Asaf'ev, B. (1971). *Musical Form as a Process* [Музыкаль'наја форма как процесс]. 2nd ed. Leningrad: Muzyka, 376 p. [in Russian].
2. Parhomovskaja, N. (2018). *Festival NET: Performance “Camille”* [Festival NET: performans «Kamilla»], [online]. Institut Francais, Russia. Available at: <https://www.institutfrancais.ru/ru/moskva/festival-net-performans-kamilla> (accessed: 06.07. 2015) [in Russian].
3. Tuchinskaja, T. (2014). Space of Sound in Modern Ukrainian Electronic Music: Soundscapes [Prostranstvo zvuka v sovremennoj ukrainskoj jelektronnoj muzyke: zvukovye landshafty]. *Musicology of Kyiv. Culturology and art study* [Kyivske muzykoznavstvo. Kulturolohiia ta mystetstvoznavstvo]. Vol. 48, pp. 226–236 [in Russian].
4. Franko, I. (1955). On the Secrets of Poetic Creativity [Iz sekretiv poetychnoi tvorchosti]. Franko, I. *Works* [Twory], in 20 vols. Vol. 16. Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo Ukrainy, pp. 251–297 [in Ukrainian].
5. Shupyk, A. (2019). *Interaction between Methods of Acoustic and Electroacoustic Composition in the Stilistics of Works by Olexii Retinsky* [Vzaiemodiia pryiomiv akustychnoi ta elektroakustychnoi kompozytsii v stylistytsi tvoriv Olexiia Retynskoho]. Scientific work to obtain the educa-

¹ Франко І. Я. Из секретів поетичної творчості // Франко І. Я. Твори : у 20 т. Т. 16. Київ : Держлітвидав України, 1955. С. 281.

tional and qualification level “Master of Music”. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv, 2019, 149 p. [in Ukrainian].

6. Jakovlenko, K. (2018). *Alexey Retinsky: “So that music become a field of communication again, it should speak without an interpreter” [Aleksej Retinskij: “Chtoby muzyka snova stala polem kommunikacii, ona dolzhna govorit’ bez surdoperevodchika”]*. Available at: <http://www.korydor.in.ua/ua/opinions/aleksej-retinskij-chtoby-muzyka-snova-stala-polem-kommunikatsii.html> (accessed: 06.07. 2015) [in Russian].

7. Fraleigh, S. (2010). *Butoh: Metamorphic Dance and Global Alchemy*. Champaign: University of Illinois Press, 280 p. [in English].

8. Milosz, Cz. (1992). *Haiku*. Krakow, 158 p. (Seria “Biblioteka NaGłosu”) [in Polish].

ГОМЕНЮК С. Г.

Гоменюк Светлана Григорьевна — кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры теории музыки Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского (Киев, Украина).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6337-7388>

Svetlana.gomenuk@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.128.215201>

ЗВУЧАНИЕ ПРИЧУДЛИВЫХ ЖЕСТОВ: ВИЗУАЛЬНОЕ В МУЗЫКЕ К ПЕРФОРМАНСУ «КАМИЛЛА» АЛЕКСЕЯ РЕТИНСКОГО

Актуальность и научная новизна исследования. Творчество Алексея Ретинского (родился в 1986 году) демонстрирует универсализм, при котором индивидуальность художника раскрывается не только в различных музыкальных жанрах, но и в различных видах искусства (музыке, живописи, фотографии). Синкретическое дарование А. Ретинского реализовалось в процессе работы над перформансом «Камилла» (2018), посвященном жизненной и творческой драме скульптора Камиллы Клодель. Электроакустическая композиция, созданная для музыкального оформления перформанса, тесно взаимодействует с его визуальными компонентами — танцем, сценографией, светом. Выявление механизма этого взаимодействия важно по трём причинам: во-первых, оно приближает нас к пониманию стиля молодого талантливого композитора; во-вторых, позволяет лучше понять сущность синтеза искусств в перформансе; в-третьих, обогащает методы анализа электроакустической музыки. Это одно из первых музыковедческих исследований творчества А. Ретинского, чем обосновывается его актуальность и новизна.

Цель статьи — рассмотреть электроакустическую композицию Алексея Ретинского «Камилла» как составляющую комплексного жанра перформанса.

Методы исследования. В исследовании задействованы и эмпирический и сравнительный методы: визуальные идеи, обнаруженные в хореографии и сценографии перформанса «Камилла», прослеживаются в сфере звуковых решений.

Главные результаты и выводы исследования. Взаимодействия между музыкой и визуальными компонентами перформанса «Камилла» возникают в результате параллельного воплощения в композиции, хореографии и сценографии общих концептов — символов, контрастов и синестезий. К символам относятся волна, круг и маятник; описываются различные формы присутствия данных символов в музыке и визуальном ряде перформанса. Контрасты — это пары противоположностей, которые характеризуют и свойства хореографических жестов, и качества звучаний. Примеры контрастов: линия — пунктир, верх — низ, мягкость — жёсткость, предметность — обобщённость. Синестезия — это конструирование и художествен-

ное использование причинно-следственных связей между жестами и звучанием. Осмысление музыки и визуальных компонентов перформанса «Камилла» в их взаимодействии помогает понять семантику данного произведения как моделирование неекторного времени, создание средствами искусства растянутого во времени и пространстве «здесь-и-сейчас».

Ключевые слова: творчество Алексея Ретинского, перформативное искусство, электроакустическая музыка, монобалет, аудио-визуальные взаимодействия, синестезия.

GOMENIUK, SVITLANA

Gomeniuk Svitlana — Candidate of Art Criticism, Associate Professor at the Department of Theory of Music at the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6337-7388>

Svetlana.gomenuk@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.128.215201>

THE SOUNDING OF FANCY GESTURES: VISUAL IN MUSIC FOR THE PERFORMANCE “CAMILLE” BY ALEXEI RETINSKY

The relevance of the study. The creativity of Alexei Retinsky (1986) gives an example of universalism, in which the artist’s personality reveals itself not only in different musical genres, but also in various types of art (music, painting, photography). A. Retinsky’s syncretic ability was realized in the process of working on the performance “Camille” (2018) about sculptor’s Camille Claudel life and her creative drama. The electro-acoustic composition created as a musical part of the performance closely interacts with its visual components — butoh-dance, scenography, light. There are three reasons why identifying the mechanism of this interaction seems important: firstly, it brings us closer to understanding the style of young talented composer; secondly, allows comprehend the essence of the synthesis of arts in performance better; thirdly, enriches methods of analysis of electroacoustic music. This publication is one of the first musicological studies of the work of A. Retinsky, which justifies its **scientific novelty**.

Main Objective is to present the electroacoustic composition by Alexei Retinsky “Camilla” as a component of a complex genre of performance.

Methodology / How the study was done. Both empirical and comparative methods are involved in this study: visual ideas found in the performance’s “Camille” choreography and scenography are traced in the sounding as well.

Results/Findings and Conclusions. The interactions between music and the visual components arise in “Camille” in consequence of parallel implementation of identical ideas (symbols, contrasts and synesthesiae) in composition, choreography and scenography. Symbols include wave, circle and pendulum; various forms of presence these symbols both in music and visual parts are described. Contrasts — it means pairs of opposites that characterize the properties of choreographic gestures and sounding’s quality. Examples: line — dotted line, top — bottom, softness — stiffness, objectivity — generalization. Synaesthesia is construction and using for artistic purposes of causal relationships between gestures and sounding. Comprehension the music and visual components of “Camille” in their interaction helps to realize sense of this work as modeling non-vector time, as creation of extended in time and space “here-and-now”.

Keywords: creativity of Alexei Retinsky, performance art, electroacoustic music, monoballet, audio-visual interactions, synesthesia.