

УКРАЇНЬСЬКА СИМФОНІЯ У ЧАСІ— ПРОСТОРИ КУЛЬТУРИ

Гужва О.П., кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри філософії та соціології

Українська державна академія залізничного транспорту

Анотація. Стаття присвячена українській симфонії, яка сприймається як невід’ємна частина духовної культури народу.

Ключові слова: симфонія, міфологічна та релігійна свідомість, симфонізм, духовна драма.

Анотация. Гужва А.П. Украинская симфония во времени — пространстве культуры. Статья посвящена украинской симфонии, которая воспринимается как неотъемлемая часть духовной культуры народа.

Ключевые слова: симфония, мифологическое и религиозное сознание, симфонизм, духовная драма.

The summary. Guzhva O.P. Ukrainian the symphony in time — space of culture. The Ukrainian symphony is perceived as inalienable part of spiritual culture of people.

Key words: the symphony, mythological and religious consciousness, симфонизм, a spiritual drama.

Мета дослідження. Метою дослідження стало прагнення усвідомити українську симфонію як невід’ємну частину загальноєвропейської культури, котра, проте, у пошуках сенсу буття та розбудові образу світу занурюється у глибини духовності, що притаманні культурі українській. За необхідне вважається порівняння українського симфонізму з особливостями поезики великого Кобзаря, так саме, як і з іншими визначними явищами.

Постановка проблеми, результати досліджень. «Наша дума, наша пісня // Не вмре, не загине...// От де, люде, наша слава, // Слава України!» — так писав Тарас Григорович Шевченко у своєму поетичному зверненні «До Основ’яненка». Шевченко усвідомлював величезну роль, яку відіграють засади духовності у створенні майбутнього України, своєю творчістю він не лише узагальнював досягнення своїх попередників або навіть сучасників, а й відкривав обрії майбутньої оновленої картини світу («І на оновленій землі»). Тому не дивно, що саме Шевченківська дума стала тією визначною силою, котра зумовила подальший розвій української культури та мистецтва.

Шевченко відкрив нові виміри художньої свідомості, ставши в один ряд з геніями людства, бо вміщав у собі потребу до найширшого поєднання міфологічної та релігійної свідомості, занурення у найглибші стани людської душі, котра переживає власну екзистенційну драму і поєднує її з драмою свого народу.

Не дивно, що поруч стоять у поета і з’являються майже в один час лірична сповідь та поема, містерія та «подражаніє», бо виміри художнього часу та простору шевченкової думи майже неосяжні. До того ж між

окремими творами Шевченка прокладаються образні арки, виникають кризні персонажі легендарних месників, сліпого перебенді, першої любові, скривдженої дівчини.

Тож художнє ціле окремих шевченківських творів сприймається як *гостро суперечливе поєднання думок*, які у межах усїєї творчості набувають філософського змісту та узагальнення. І навіть типове для української народної творчості поєднання контрастуючих образних планів, що зустрічаємо в «Перебенді», також має неабиякий узагальнюючий зміст: «Заспіває, засміється, //А на сльози зверне».

Тут знаходить відбиття не тільки типова романтична колізія протиставлення мрії та дійсності, а й узагальнення самої моделі сприйняття дійсності, яка несе у собі трагізм людської долі. У музиці ХІХ століття це протиставлення образних планів породило певні символи, символи долі, фатуму. Це перш за все співставлення тризвуків мажор-мінор, що з'являються у трагедійних задумах Шуберта, Буркнера, Малера.

Шевченківська трагедійність також зростає з внутрішньої діалогічності висловлення, як те було у австро-німецькій симфонії початку ХХ століття. Ця внутрішня діалогічність поширюється на художнє ціле тих творів, де є спільні образи або думки. Особливо загострено ця внутрішня діалогічність заявляє про себе у сфері сакрального, котра присутня майже в усіх поезіях Шевченка, де є певна дія або сюжет. Для нього драма Спасителя не має свого завершення: «Тоді повісили Христа, //Й тепер не втік би син Марії» (Орська кріпость 1847). Але разом з Йовом він кидає обвинувачення Творцю за те, що відбувається тут, на землі, з людьми та у душах людей, особливо трагізм зростає, коли йдеться про долю України: «Я так її, я так люблю //Мою Україну убогу, //Що проклену святого бога, //За неї душу погублю» («Сон»).

Усе життя Шевченко змушений був долати соціальні перешкоди: кріпак, в'язень, солдат, — та шукати сенс буття у вирії духовності. Не дивно, що саме тяга до мистецтва давала йому змогу розправити крила душі («Як небо блакитне — нема йому краю, // Так душі почину і краю немає» — «Гайдамаки»), вмістити в себе картини минулого, споріднитись з усім народом: «Пишними рядами //Виступають отамани, сотники з панами //І гетьмани; всі в золоті //У мою хатину //Прийшли, сіли коло мене //І про Україну //Розмовляють, розказують...» — «Гайдамаки».

У мистецтвознавстві поширюються ідеї про наявність рис симфонізму у межах літературного твору. Зокрема, так говорять про романи Т.Манна. Симфонія та соната — як назви — супроводжують творчі звершення А.Білого, Чюрльоніса. Певно, варто поставити питання про наявність спільних рис у мисленні Шевченка з художньою практикою двох минулих століть, яка спиралась у багатьох випадках на синтез мистецтв, зумовлений зміною художнього сприйняття дійсності та пошуками нових творчих засад.

Широта творчих задумів, неосяжне поле свідомості, її безперервна активність і становлення, гостро діалектичне, суперечливе поєднання думок, несподіване загострення конфлікту та відсторонення від нього, поринання у стихію народної пісенності та виведення з неї початків поетичних родів: епосу, лірики та драми — усе це невід’ємні риси шевченківської поезії, які стають характерними рисами окремих видів європейського мистецтва, поширюючись і на жанр симфонії.

Шевченко сам йшов на сміливе оновлення форм поетичної творчості, виходячи за межі певного естетичного напрямку. У порівнянні з художньою практикою навіть ХХ століття він збагачував мистецтво слова опорою на давно християнські форми (псалми Давида, Містерія, плач). Справа була не лише в зверненні до архаїчних пластів, а й розширенні змістовних та образних планів. Не переказ подій Священного Писання, а можливість їх тлумачення в нових історичних умовах, навіть коли здається, що це вже не можливо, коли у Шевченка, як і у біблейського Йова, вже немає віри. Він знов і знов веде цей нескінчений діалог з Творцем, Марією, Архістратигом Михаїлом, і прокладає шляхи до нового розуміння завдання мистецтва: не всупереч, а разом з вірою відтворювати людину, її духовний світ. Десь він стає схожим на Гоголя, десь випереджає М.Булгакова («Слепая»).

У зверненні до Гоголя є такі рядки: «За думою дума роєм вилітає; // Одна давить серце, друга роздирає, //А третя тихо, тихесенько плаче //У самому серці, може, й бог не бачить».

Подальше заглиблення у творчі здобутки Шевченка наводить на той шлях, яким йшла творча думка багатьох українських композиторів, які боролись за становлення вітчизняного мистецтва. Певно, не було ще жодного покоління українських митців, котрі не вчилися би на Шевченкові, не повіряли з ним свої думи. І це не дивно, бо Шевченко започатковував той тип мислення, котрий врешті-решт поширився і на тип симфонічного висловлення у пору його становлення і у пору зрілості.

Перехід від оповідальності, камерності висловлення до монументальності, епічного або драматичного розвороту подій, сприйняття наскрізних образів як певних символів, змалювання не лише образів-протистоянь, а й внутрішніх суперечливих думок, загострення конфлікту та вихід за його межі, відсторонення, модуляція від одної жанрової площини до іншої — усе це риси шевченківської поезії, так само, як і української симфонії.

Українська симфонія виникла у ХVІІІ столітті, так само, як і симфонія західноєвропейська, її не варто сприймати як запозичення, вона з’явилась з одних і тих же засад і потреб, як і симфонія західноєвропейська. У першу чергу її варто сприймати як художньо-естетичний феномен, котрий розвивався разом з іншими явищами європейської та вітчизняної культури. На теренах України поширюється стиль бароко, який переріс у суто специфічний феномен. Шкільна драма, прообразом якої стали

театралізовані дійства ще у добу пізнього еллінізму у Римі, також перетворюється у здобуток української культури XVII—XVIII століття. Партесний спів, що мав певні спільні риси з західним багатоголоссям, також стає поштовхом до виникнення хорового концерту, що сприймається як одна з вершин вітчизняної культури.

Хоровий концерт, творцями якого були такі визначні майстри, як Бортнянський, Березовський, Ведель, посідав провідне місце в Україні, так само, як і в Росії, в ієрархії музичних жанрів. Хоровий концерт належав до сфери духовної культури. У лоні церкви набули поширення різноманітні форми хорового співу, що були складовою частиною богослужіння і перш за все відбивали релігійну свідомість. Але які світи, які неосяжні обрії людської душі, почуттів, думок відкриває перед нами духовна музика!

«Потім хор //Ревнув з Бортнянського: «О скорбь, // О скорбь моя! О скорбь велика», — пише Шевченко у поезії «Кума моя і я». Це вже у грудні 1860 року. Не багато їх вже залишилось шевченківських сповідей. Промайнули літа надій, літа страждань. Поет ступив у той етап, коли людина готує себе до зустрічі з вічністю, з тим, що залишається для неї незбагненим. Саме занурення у вічність несе у собі кожна з світових релігій, так само, як і безліч духовних символів, для християн то — «фаворське світло», «ісісія» — безмовне моління, мабуть єдине, що ніколи не зрадить і не покине.

Відчути себе частиною громади у просторі храму — то важлива умова людського існування, знайти там втіху і надію, оновитись душею і тілом — то вже щастя, якого прагне кожна людина, так само, як примирення зі світом, яке дарує також релігійна свідомість. Зокрема, про це говорить Месія в драматичній поемі Лесі Українки «Одержима»: «Спокою прагне всякий» [8, с.370].

Зрозуміти, чому в Україні швидко почала розвиватись світська культура, можна тільки сприймаючи її як прояв непокори до умов життя, до рабського становища людини, яка прагнула бачити красу світу не засмученими очима. А це вже була велика сила, яка пов'язана з народженням «чуття єдиної родини». Ця світська культура не ставала протиріччям для релігійної самосвідомості народу, бо зростала саме з неї, її й відстоювали українські правдолюбці, починаючи від літописця Нестора, гуманістів XIV—XVI ст. [13]. Релігійна свідомість живить творчість усіх визначних митців, котрі стануть на шлях пошуків сенсу буття та відстоювання загальнолюдських цінностей.

Взагалі сталася дивовижна річ, яка пояснює залежність розвитку симфонії не лише від інших форм мистецтва, а, у першу чергу, від змісту суспільного та культурного життя. На відміну від інших європейських країн в Україні культурний осередок у XVIII столітті існував за межами концертних залів, яких майже не було, тож і *колективний початок*, як власне ознака жанру симфонії, знаходив відбиття лише у тих формах, котрі набули поширення і сприяли об'єднанню громади на основі певних духовних та

морально-естетичних засад. У якійсь мірі ситуація в Україні споріднюється з тим, що відбувалося на протязі XVIII—XIX століть в Італії, котра вела свою боротьбу за незалежність. Але, на відміну від України, починаючи від доби пізнього Відродження та «Аркадської академії», Італія вже мала велику кількість оперних театрів, які разом з іншими формами мистецтва сприяли об'єднанню нації в єдине ціле.

В Україні репрезентантами культури стають аматорські драматичні гуртки, хорові колективи, осередки освіти: школи та університети (відділення Російського музичного товариства та театри існують здебільшого лише в губернських містах), — де саме поширювались нові суспільно-політичні ідеї та впроваджувались нові форми мистецтва. У цих умовах симфонізм як метод музично-художнього узагальнення, окрім жанрової моделі, формувався та проникав у інші музичні та музично-драматичні жанри, сприяючи зростанню нової свідомості та нової картини світу. Серед жанрів сценічно-музичної творчості у другій половині XIX століття виділяються «водевіль, народна побутова оперета, історична драма зі співами» [6, с. 153]. Зразки оперного жанру з'являються в Україні наприкінці XIX століття [3].

Величезну роль у розвитку української культури XVIII—XIX століть мала пропагандистська діяльність митців, котра сприяла зростанню національної самосвідомості та пробудженню народу до активної суспільної діяльності. З окремих зусиль зростала *нова художня особистість* ватажка-революціонера, а разом з нею — «дух, що тіло рве до бою». Тому саме форми мистецтва, що набували поширення, ставали й засобом поширення нових ідей та нової свідомості. Саме демократичну спрямованість та революційний характер мають твори Гулака-Артемовського, Вербицького, Лаврівського, що набули широкого поширення серед народу, і ця спрямованість зберігається надалі.

Величезну роль у розвитку української музичної культури відіграла діяльність Миколи Віталійовича Лисенка. Ще в роки навчання в Лейпцігській консерваторії Лисенко написав симфонію, яку можна вважати «консерваторською», але яка відкривала широку перспективу для становлення його художньої свідомості, приєднання до традиція, яку він сам міг би збагатити на основі тієї великої духовної спадщини, носієм якої він був сам: йдеться про українську культуру.

На XIX століття та початок XX припадає стрімкий розвиток національних європейських культур, котрий пов'язувався з діяльністю багатьох композиторів Польщі, Чехії, Угорщини, Норвегії, Італії, Франції, Росії, Австрії, Німеччини та інших країн. Цьому розвитку сприяло звернення митців до витоків духовності своїх народів: епосу, прадавніх пластів фольклору. Не випадковими ставали пошуки синтезу окремих мистецтв: музики, літератури, живопису.

Лисенко також опинився у епіцентрі цих творчих шукань. Навчаючись

у консерваторії, він започаткував свій велетенський цикл творів «Музики до «Кобзаря». Звернення до творчості Шевченка мало сприяти тому, щоб одухотворити різні жанри, у першу чергу — жанр симфонії. Лисенко розробив поле української пісенності, де виявляв і застосовував на практиці принцип *діалектичного поєднання суперечностей*, притаманний, як вже вказувалось поезії Шевченка, котрим живиться симфонізм упродовж XIX століття.

Цей симфонізм, якщо сприймати його як метод художнього узагальнення, звісно об'єднує власні задуми Лисенка — від фортепіанних п'єс до опери або кантати, — але певно, що лисенківський симфонізм тяжів до синкретичних форм, на взірць Дев'ятої симфонії Бетховена, або опер Вагнера. Вітчизняна музична практика: наявність виконавців, залу, аудиторії, — можливостей для втілення грандіозних симфонічних задумів не давала. Потрібно було створювати культурний осередок, самому займатись освітою, просвітницькою діяльністю, театром, науковими розробками, в кінці-кінців ставати на шлях революційної боротьби.

Впродовж усієї історії в культурі України відбувались процеси, що сприяли народженню самосвідомості народу. Саме з усвідомлення своїх власних здобутків, своєї ідентичності цілим народом почався стрімкий розвиток усіх сфер життя в Україні та неабиякий розквіт культури. І власне це піднесення духовності, що почалось в епоху Просвітництва і продовжилось в епоху наростання демократичних ідей, було важливою умовою появи української симфонії.

Жанр симфонії міг зайняти провідне місце в ієрархії музичних жанрів за умов побудови вільної держави, дотримання прав і свобод, появи нової людини, котра отримала можливість розкрити свій творчий потенціал, не маючи перешкод на життєвому шляху. Сьогодні Україна рівноправна серед усіх країн світу, сьогодні виявляється нескінченна можливість для розкриття людиною свого духовного змісту. Може тому варто сприймати і здобутки у розвію української симфонії XX століття як прояв духовності у її космічній нескінченності.

Безперечно, жанр симфонії зростає з іманентних музичних закономірностей, вбирає в себе досвід та пам'ять про безліч музичних форм та жанрів. Але ті його власні можливості: принцип симфонізму, що утверджується разом з наявністю форми сонатного алегро та зіткненням або зіставленням образних планів, проростанням їх одного з іншого, коли власне протистояння немає, а є взаємо доповнення, потім — різноманіття жанрової семантики частин сонатно-симфонічного циклу, його інтонаційна єдність, — вже відповідають світобаченню, яке формувалось на основі діалектики як науки про розвиток, що поширюється на всі сфери буття.

Тож симфонія набуває світоглядного значення і приймає участь у розбудові широкої картини дійсності. Не дивно, що українська симфонія як жанр тісно пов'язана з вітчизняним театром, поезією, літературою та

живописом. Можна сказати, що вона розвивається разом з ними, знаходячись у спільному художньо-естетичному та культурному полі. У пору зрілості, вже у ХХ столітті, українська симфонія набуває глибини філософських узагальнень і вбирає в себе певні риси кіномистецтва, жанру роману. Все більше починає вона сприйматись як тип художнього мислення, що спонукає оновлення усіх засобів виразності, котрі відповідають новому характеру відношень між свідомістю митця і світом.

Цей характер відношень вже не витікає з якоїсь конкретної схеми, не пов'язується лише з драмою, епосом або лірикою, а чим більше опановуються нові виміри буття, котрі дає художній свідомості реальність вже наприкінці ХХ століття, тим яскравішим стає кожен творчий порив та його здійснення. Особистість тут відкриває для себе можливість бути присутньою в усіх площинах та часу людської історії. Вона відчуває свою причетність до акту творіння самої історії.

Українська симфонія від свого народження засвідчувала свою причетність до загальноєвропейської культури. Україна у культурному відношенні завжди була відкритою до спілкування з іншими країнами й швидко сприймала те, що набувало загальноєвропейського значення. Варто вказати на ту визначну роль, яку відігравали вітчизняні ваганти, починаючи від доби Відродження, у включенні України у загальне русло розвитку європейської культури, цей зв'язок ніколи не припинявся, а, навпаки, поширювався, позначаючись на розвитку не лише окремих видів мистецтв, а й культури у цілому.

Історія симфонії в Україні була започаткована ще у вік Просвітництва, як і в Європі у XVIII столітті. Творцем жанру, був Д.С. Бортнянський — автор Концертної симфонії (1790), один з фундаторів професійного музичного мистецтва в Україні та Росії, що залучав вітчизняну культуру до культури європейської [12, с.307]. Вже на ранньому етапі (про це свідчать Українська, Російська та Польська симфонії Е.Ванжури, як і Симфонія соль мінор невідомого автора) українська симфонія відокремлюється від усталених принципів розвитку, розробковості, що притаманні симфонії австро-німецькій. Ця своєрідність сприймалась почасти як недоліки і в симфонічних творах композиторів ХІХ століття: М.Вербицького, М.Калачевського, В.Сокальського [1]. Насправді, ця своєрідність відповідала властивостям усіх тих форм духовної культури, що мали поширення в Україні. Ці форми духовної культури дали поштовх до розвитку власне творчих засад, з яких складався вже метод симфонізму, що набував сили завдяки опорі на народний епос та пісенність, яка пронизувала усю структуру симфонічного циклу і вказувала на його інтонаційні джерела, драматургічні та формоутворюючі початки.

У руслі пісенного симфонізму розвивалась українська симфонія від ХVIII століття аж до наших днів, набуваючи все нових властивостей, займаючи відповідне місце у ієрархії музичних жанрів. Причому пісенність

в усіх випадках виступає як ознака культури, художньої свідомості, яка споріднюється з поемністю, готова до розгортання та модуляції в більш широку жанрову площину, як те було і в творах Сквороди, і в творах Шевченка. Можливість розгортання пісенного жанру в драматичне полотно зберігається майстрами симфонічного жанру і в наші дні, сприяючи виникненню нових індивідуалізованих рішень самої симфонії.

Лише органічний зв'язок жанру симфонії з усіма формами духовної культури забезпечував її оновлення та поступовий відхід від застиглих стереотипів.

Вже спроби створити симфонію у перші десятиліття ХХ століття стали досить показовими — у них утверджувався лірико-драматичний тип симфонізму. Цей тип симфонізму притаманний Л.Ревуцькому та Б.Лятошинському. Перші симфонії цих класиків української музики ніби наслідують окремі стильові риси раннього Скрябіна, найважливіше в них це прояв ліричних почуттів. Але, нагадаємо, те саме було характерно для західноєвропейської симфонії також. З цим підняттям художнього обрису, разом з поетизацією фольклорних джерел (у Другій симфонії Ревуцького), започатковувалась нова художня реальність. Мистецтво включалось у боротьбу за створення нового образу світу.

На жаль, найбільш визначні митці за радянських часів зазнавали репресій, гоніння, їх нищили. За цих умов створював свої симфонії Б. Лятошинський, який відмовлявся від декларативності, а створював правдивий літопис епохи, що відображав трагічну атмосферу часу.

Друга симфонія Лятошинського (1936—7) сприймається як «важливий крок на шляху становлення української симфонічної культури. Це високий зразок...симфонічної драми» [2, с.248]. Саме тут симфонія заявила про себе як світоглядно значущий жанр, який викликав до себе негативне ставлення, бо ніяк не відповідав ідеології тоталітаризму, а мав на меті одну мету — нести правду про життя, неможливість подолання розладу творчої свідомості.

«Колізія симфонії, — пише М.Д. Копица, — основана на суперечливому співвідношенні образа-думки і його миттєвому запереченні уже у самому початку, в наслідку чого виникає дилема, що є філософсько-проблемним стрижнем драматургії. Герой симфонії намагається досягнути істини відчуттям і розумом. У творі утверджується образ внутрішньо суперечливої об'єктивної дійсності, констатується наявність в ній полярно протилежних тенденцій — творення і руйнування, позитивного і негативного. Істина на данному етапі пізнається особистістю як єдність суперечливих початків, їх взаємо заперечення» [7, с.54].

Тож знову, як те було на початку століття, трагізм світовідчуття народжується з неможливості подолання конфлікту, який позначився на свідомості творчої особистості.

Друга світова війна для усього людства стала тяжким випробовуванням, коли необхідно було зберегти загальнолюдські цінності. Як те завжди було в історії, тяжкі випробування породили небачені раніше злети духу, важливі звершення у мистецтві, до яких варто віднести симфоній Шостаковича, Онеггера, Бріттена, Лятошинського, Штогаренка.

Свою «Літургічну симфонію» Онеггер писав у 1945—1946 роках. «Я хотів у цьому творі, — писав французький композитор, — виразити протест сучасної людини проти нашестя варварства, безглуздя. Проти влади машин і бюрократії, котрі душать нас ось уже декілька років. Я змалював у музичних образах боротьбу. Котра діється у серці людини між сліпими, пригнічуючи ми силами та прагненням до щастя, до миру...» [16, S.204]. Крізь усю симфонію Онеггера проходить «ясна мелодія голуба — його власний голос, «обіцяння миру», який вона символізує серед величезного хаосу» [vgl.d., S.206].

Це джерело світла, пов'язане з образом сільської дівчини, знаходимо в спогадах «Военного льотчика» у Сента-Екзюпері: «Я бився за те, щоб спасти перш за все це особливе світло... я з вражаючою ясністю усвідомлюю свою відповідальність за ці незримі скарби... Я уношу з собою цей тягар, і він не тягисний для мене, а милий, ніби на руках у мене спляче дитя, що притулилось до моїх грудей» [11, с.396].

Мистецтво не лише занурюється у експерименти, пошуки нових форм, що стосуються і жанру симфонії, наприклад у двадцятихвилинній симфонії П.Шеффера та П.Анрі, що має назву «Симфонія для однієї людини», яка виконувалась у Парижі у березні 1950 року [5, с.10]. Воно прагне знайти «загальну значущість мови» [5, 11], відстояти людину.

Саме багатомірне відчуття часу та простору культури містять у собі «Симфонічні фрески» Л.Грабовського (1961), що складаються з семи частин, кожна з яких має назву: Перша частина — авторська передмова; друга частина — тривога; третя частина — наліт; четверта частина — в руїнах; п'ята частина — Мати; шоста частина — Хіросіма; сьома частина — «Прокляття катам». Поштовхом до написання твору став цикл гравюр Б.Пророкова «Це не повинно повторитись». Але в «Симфонічних фресках» Грабовського існує концепція, яка перевершує декларовану програму і дієвий план, що утворюються завдяки назвам частин. Це сталося тому, що конкретно історичні події тут поширюються на весь історичний шлях українського народу, стають надбанням авторської свідомості та його думок стосовно не лише сьогодення, але й минулого, й майбутнього. Здатність симфонічного висловлення вийти за межі ніби окресленого дієвого плану в програмних назвах саме й надає «Симфонічним фрескам» ту надзвичайну змістовність, яка свідчить про масштабність авторського мислення, що охоплює буття в його нескінченності.

Перша частина — епічний монолог автора, що вдивляється в велетенські кургани, ловить перші паростки життя у самій природі. Тут з'являється і тема-символ, що будується на східних квартових інтонаціях.

Це символ людського духу, що почав опановувати Всесвіт. Друга частина сповнена драматизму, вона відтворює конфлікти людської історії. Не дивно, що вона переходить в гротескову тему-нашестя (це вже третя частина), яка має багато спільних рис з аналогічними образами з воєнних симфоній Шостаковича або Онеггера. Четверта частина — своєрідне адажіо, де з'являється монолог кларнета, може то образ самого автора, що після кривавих подій знову вдивляється в далечінь, в нове відтворення картини світу з космічних спалахів та творчих прозрінь. П'ята частина нове звернення до картин язичницької Русі, з стихійними проявами самої природи, котра переживає смерть та відродження, сум осені та радість весни. Шоста частина дещо урбаністична, з середньовічним оркестровим декором, у якій війна — то є неминуче зло й прояв цивілізації. Сьома частина найвище зростання драматизму, відтворення сучасних колізій, у яких натиск механістичної злої сили губить людський початок.

Звичайно «Симфонічні фрески» Грабовського то є алегорія-епопея, що спирається на певні символи, котрі притаманні не тільки жанру симфонії, а всій духовній культурі. Ці символи зростають з історичного досвіду людства. Вони оживають в полотнах Пікассо та Сальвадора Далі, поезії Лорки та Євтушенка. Вони є породженням духовної драми, яка проходить крізь історію людства.

По-своєму ставиться до проблеми втілення конфлікту у своїй симфонії-балеті «Зелені святки» (1992) один з провідних українських композиторів В.Губаренко, твори якого завжди відрізняються яскравою образністю та драматургією. Театральність та симфонізм — ось основні риси стилю композитора, за якими стоїть виразний тематизм, досконала архітектоніка, вміння заглибитись у психологічні стани, дати узагальнюючу картину, часто за допомогою авторських післямов. У симфонії-балеті «Зелені святки» В.Губаренко чи не вперше у своїй практиці йде від загострення конфлікту у першій частині «Вулиця. Русалки» до його послідовного усунення у другій — «Звірячі розгри» — та третій — «Благослови мати» — частинах.

Вже самі назви орієнтують «слухача на архаїку та доісторичні джерела» [4, с.180], окрім того існує «програма» твору, що йде від «українських повістей» М.Гоголя, і зокрема, «Майської ночі» [4, с.180].

Важко говорити про приховану сюжетну колізію стосовно театрального твору, у якому декларується певна «епічна дистанція», що має місце в музиці ХХ століття, проте саме в супереч цій дистанції автор ділиться з слухачем чимось особистим, коли відтворює сюжетний план симфонічної картини «Русалки».

За літературною традицією мала б тут розкриватись жіноча доля, сповнена сподівань, надій на щастя, яка мала обірватись невідомо чому. — Чому? Це питання опиняється поза дією, воно народжується у свідомості

слухача. А музика, доповнюючись пластикою балету, все більш поринає у відтворення краси буття у його нескінченності, досягаючи кульмінації у третій частині, де краса буття поширюються на природу, світ, думки і почуття.

Варто було б знову вказати на певну спорідненість задумів між твором Губаренка та творами Г.Малера («Пісня про землю»), І.Стравінського («Весна священна»), Р.Щедріна («Чайка»), лише за для того, щоб знову підкреслити багатомірність задуму, широту параметрів конфлікту та нове уявлення про принципи симфонізму, які вказують на все присутність автора у часі та просторі культури.

Камерна симфонія О.Киви на слова Шевченка конгеніальна поезії великого кобзаря. По-перше, композиторові вдається створити справді симфонію, яку важко назвати «симфонією в піснях», бо вокальна партія, незважаючи на її виразність та пісенність, становить один з голосів партитури, так само, як і зміст віршів є лише частка багат шарового змісту цього визначного твору.

Для своєї вокальної симфонії композитор обирає вірші з поеми «Княжна», написаної поетом у 1847 році під час заслання, та комедії «Сон», що з'явилась у 1844 році. Жанр визначення своїм поезіям дає сам поет. З цих досить драматичних творів, що підпадають під досить широке визначення духовної драми, яка зумовлювала гостроту тем та сюжетів шевченківської думи, композитор обирає лише пейзажі: поетичне змалювання картин природи: «Зоре моя вечірняя», «Село! І серце одпочине. //Село на нашій Україні — //Неначе писанка село, зеленим гаєм поросло. //Цвітуть сади; біліють хати, //А на горі стоять палати, //Неначе диво. А кругом //Широколисті тополі, //А там і ліс, і ліс, і поле, //І сині гори за Дніпром. //Сам бог витає над селом» — з поеми «Княжна»; «Летим. Дивлюся, аж світа, // Край неба палає, //Соловейко в темнім гаї //Сонце зустрічає» — з комедії «Сон».

Але з'являється враження, що свідомість композитора не може позбавитись гостроти змісту шевченкових творів у їх цілісності. Ось власне чому він дає визначення своєму твору «камерна симфонія»: як і в камерних симфоніях Шьонберга та Веберна тут присутня багат шаровість змісту, а сам конфлікт насувається своїми грізними хмарами на нескінченно прекрасний мелодизм, що оспівує красу рідної України. Життя багатобарвне і прекрасне — ось визначальна ідея цього твору, бо головне для автора полягає у тому, щоб зберегти початки рідної культури, визначити цінності у її спадщині, прищепити любов до рідної землі, оспівати її красу та велич.

В. Сильвестров у своїй П'ятій симфонії (1982) підносить конфлікт до космічних висот, цей конфлікт, як і весь твір, розгортається у свідомості особистості, яка охоплює неосяжність буття, Всесвіту. Що ж стає основою дії? Космічний хаос, споріднений з хворобливою свідомістю, що

занурюється у печалі світу, і десь тут виникають асоціації з романтичними образами лермонтовського та врубелівського Демона, берліозівського Гарольда, ібсенівського Бранда. І, як те було вже у мистецтві романтиків, раптом у містичному сяйві, споріднюючись з картинами неземного блаженства, виникає образ гармонії і краси. Є в ньому дещо і від романтичного *Sehnsucht*, символу *ewig weibliche*, бо недарма тут виникають алюзії на малерівський мелодизм, зокрема близький *Adagietto* з П'ятої симфонії.

Так, дійсно, композитор знаходить стани-протистояння у самому Всесвіті. Ці образи-протистояння могли б асоціюватися і з аполлонівським та діонісійським початками, аби світлий образ не ніс у собі прихованого ліризму і широкої палітри почуттів. Хаос, який стає одухотвореним, який перероджується в гармонію — саме ця колізія стає узагальненням і земного буття, бо кожна з образних сфер наповнюється своїми образами-символами, які ледь-ледь не отримують окремі сюжетні лінії, і дійсно вся партитура симфонії утворює живе одухотворене ціле, ту уявну, ейдичну, дещо відокремлену від земних проблем, картину буття у її філософському і художньому розумінні.

На думку С.С.Павлишин, у П'ятій В.Сильвестрова ніби знайшов відбиття подоланий конфлікт [10]. Може, то й справді так, якщо розглядати його на рівні типових драматичних колізій. Їх тут дійсно нема, бо не вони є метою симфонічного узагальнення.

Ще далі відходить В.Сильвестров від стереотипів у своїй симфонії для віолончелі та камерного оркестру, котра має назву «Медитація» (1972). Тут знову таки немає мови про драматичне відтворення конфлікту. Бо джерела його знаходяться у свідомості людини, свідомості, котра залишилась наодинці з цілим світом і поступово, немов після хвороби, опановує все, що знаходиться навкруги. То ж саме пробудження свідомості, відтворення з хаосу гармонії світовідчуття стає змістом твору.

Даність у ній — це марево барв, окремих звуків, якими сповнена природа. Важливий драматургічний прийом тут — ефект відлуння, який допомагає створити відкриту форму, з досить широкими увлєненнями про час та простір. Монолог віолончелі кожного разу переривається. Це сповідь, яка мала б статись — знову, як і в багатьох творах композиторів нової віденської школи, симфоніях Канчелі, Лютоставського, Пендерещького. Але перед нами розгортається нова звукова реальність, новий образ світу, що спирається на символи.

Символи в симфонії-медитації Сильвестрова — це світ діатоніки: суворі тривожні сурми, дещо відсторонений духовний наспів — з деякими згладженими буковинськими інтонаціями, коротенький награй-перебір кобзи або ліри, нарешті стилізація клавесину у дусі західноєвропейського бароко; світ Алеаторики, сонористики, розірваних інтонацій-викриків — це світ хворобливої свідомості.

Здається, що через світ діатоніки відбувається у симфонії відродження форм буття та реалій світу.

Складний шлях композитора-симфоніста знайшов відображення в творах Є.Станковича, кожен з яких то є індивідуальний жанрово-композиційний тип. Творчість Станковича припадає на другу половину минулого століття — час, коли західноєвропейська симфонія зазнавала рішучих змін, коли експеримент панував над художньою стороною задуму. У Станковича цього не сталося, як не сталося у Лютославського, Пендерещького, Губаренка, мислення яких тяжіло до філософських узагальнень і спиралося саме на них.

Варто вказати на те, що симфонії Є.Станковича, незважаючи на їх індивідуальність, утворюють між собою єдине ціле, на зразок епопеї, як те трапляється між симфоніями Малера, Шостаковича, Борисова. Йдеться про розростання масштабів задуму, про різні параметри вирішення конфлікту, різні аспекти сприйняття дійсності.

Для Станковича це ставлення до вічних питань, які стоять над кожною епохою: це питання життя і смерті, поривів до щастя і неможливості їх втілення, духовності та бездуховності. Навіть коли композитор відгукується на історичні події, як, скажімо в Третій симфонії, він все ж дивиться на них як мислитель, для якого важливо відобразити найширші обрії свідомості, котра пов'язує між собою план об'єктивний та план суб'єктивний. З цих широких вимірів симфонічних задумів зростає єдина картина світу, його образ, що стає літописом та проявом духовної драми.

Вже Перша симфонія Станковича — *sinfonia larga* (1973)— то є відбиття духовної драми, яка, не зважаючи на камерність твору, набула великої художньої сили у контексті часу. Ця симфонія сприймається як протест проти бездуховності існування, смерті душі. Хорал тут стає завершенням у спробах подолати трагічну напруженість. Жалібні інтонації гинуть, розщеплюються, проходячи кола аду. Тут справді мають місце віддалені асоціації з «Божественною комедією» Данте, але без її дійових осіб: кола аду проходить залишена на самоті душа.

Друга симфонія — «Героїчна» (1975) написана до тридцятиріччя перемоги радянського народу у Другій світовій війні. — Це драма, у якій більш виразними стають образні полюси і яка наповнюється дією, відблиском гротеску, згущенням експресивних барв, наявністю психологічних станів, монологів-післямов. Друга симфонія Станковича безумовно належить до лірико-драматичного типу симфонізму, у якому усі етапи розвитку пов'язані між собою, де важливу роль у розгортанні подій набувають інтонаційні метаморфози та яскрава темброва драматургія. Зіткнення героя з дійсністю то є один з аспектів відтворюваних картин дійсності, бо завжди важкі часи лягають важким тягарем на окрему людину. Метою композитора було «загострити «людське в людині» [9, с.18].

Третя симфонія («Я стверджуюсь») для соліста, хору та оркестру на вірші П. Тичини написана у 1976. — Це новий крок у напрямку розширення змісту духовної драми, але як наслідок тут має місце її певне подолання. Може це є єдиний твір, у якому вщент ламаються атрибути духовної драми: увава про верх (рай) та низ (пекло) священного дійства, що існують на протязі багатьох віків, у тому числі у жанрах роману та симфонії, — і порив до Сонця, нових звершень стає апофеозом твору: «Я стверджуюсь, Я утверждаюсь, бо Я живу!».

Певну роль тут набуває звернення до поезії раннього Тичини, досить різноманітної за тематикою, що була свідченням не лише гостроти поетичного зору, а й усвідомленню тенденцій розвитку художньої свідомості, починаючи з перших десятиліть минулого століття. Тоді гостро сплелись в українській літературі різні стильові тенденції: символізм, реалізм, авангардизм. Але ж не варто відкидати й гостро психологічних реакцій на те, що відбувалось у дійсності і відтворювало її явища крізь образність минулого, крізь яку пробивалася й атрибутика духовних оповідань, легенд та пісень.

«Стукнули ангели в небі, //збудили батенька в гробі; вставай, батеньку, до суду, іде твоя дитятко до шлюбу...» — з новели Михайла Яцківка «За горою» (1907).

Після виходу в світ першої збірки оповідань М.Яцківка «В царстві сатани. Іронічно-сентиментальні картини» (Львів, 1909) Леся Українка писала в листі до матері О.П.Косач (Олени Пчілки): «Яцків тепер «наймодніший» з молодих белетристів в Галичині... він пише досить нерівно, часом дуже гарно, часом тільки чудно, але таки частіше гарно» [цит. по: 14, с.655].

Низки новел М.Яцківка сплітаються в єдине ціле, як те трапилось з двома з них: «Дівчиною на чорному коні» та «Архтівір». Тут зустрічаються поет та його муза: Даріан та Ілона, — зустрічаються, щоб зразу ж і втратити:

«Ти дав мені серце, я беру його на той світ, а тобі не маю що лишити. Лишаю тобі у заповіті чари творчості, і се вистане на твоє самотнє, смутнє життя на сій землі... Я стану знов твоїм чистим ангелом, провідною Музою.

Будеш оглядати вічну правду, невиданий світ, в який я поведу тебе. Будеш оглядати пекельні муки і райські розкоші, будеш дивитися на них, як сонце, бо серце твоє я забрала» — «Дівчина на чорному коні».

«Глянув рано по роботі, Ілони не було. Зібрався і вийшов в гори.

Спинився понад шпильями і пропас тями, покалічив руки, ноги і йшов вгору. Опинився на верхах. Вірли, його сусіди, далекий табір скель — його лабіринт. Над головою синя пропасть, під ногами хмари. Раз білі, як отара овець, то темні, як розбурхане море. Громи ведуть розговор по хмарах, аж голос на краях світа зашибається.

Даріан іде на край верхів, обіймає скелю за шию і дивиться в далекий світ в долині.

Вернув пізно в робітню. Сидів в тишині сутіні між камінними постатями і вів з ними розмову.

Встав, узяв молот і долото і зачав різьбити з навіженим розмахом. Духи оживали з каменя. Серед тіней видів краще, ніж в білий день серед юрби.

Несамовита сила опанувала його, він відступився, глянув на мармурні постаті.

Воскресаете з каменя, мої кохані, рухаєтеся, живете! В вас моя розкіш, захват, забуття!..» — «Архітвір»¹.

Одухотворена дійсність постає і в ранніх збірках поезій Павла Тичини, якого благословляв на служіння музи сам М.Коцюбинський, ще там у далекому Чернігові. Потім були Одеса, Харків. І все нові та нові творчі здійснення. Але й Тичина з ранніх своїх кроків зустрічався в творчій уяві з образами «Скорботної матері» (1918), Фаустом («Ходить Фауст», 1923). Не один раз в його творчій уяві постають образи фундаторів української літератури — Сковороди та Шевченка.

«Шевченко та Чернишевський» — драматичний твір, до змісту якого вводяться згадки про «Трістана та Ізольду» — середньовічний роман та оперу Ріхарда Вагнера Зустріч Шевченка з філософом-вольнодумцем мала статися, згідно твору Тичини, в 1859 році. Ріхард Вагнер написав свій новаторський твір також у 1859 році. Спробуємо розширити історичну перспективу за рахунок реальних подій.

У 1859 році російський композитор О.М.Серов мав змогу познайомитись і з автором, і з оперою байройтського майстра у Люцерні (третій акт виконував Вагнер, два перші акти Серов проглянув по партитурі). «Ніхто ще (сміло повторювати буду тисячі тисячі разів) до Вагнера не доходив до таких блискучих результатів проникнення музики драмою наскрізь і наскрізь і — *драми* музикою наскрізь і наскрізь», — писав Серов в одній з своїх статей, відзначаючи епохальність звершень німецького майстра музики [цит. по: 15, с.111].

То ж український поет — Тичина зводить воедино в своїй творчій уяві те, що належало не до реалій, а лише до ноосфери, сфери духовності, знімаючи геть кордони і попри умовність центром дії роблячи творчу особистість, її думки про явища, що належали до далеких культурних та художніх галактик. «Трістан та Ізольді» Ріхарда Вагнера для Шевченка могла бути одним з культурних ейдосів, котрий перетинався з подіями власного життя: чи не останньою мрією про можливість утворити сім'ю, знайти своє щастя. Для Шевченка то залишилось нездійсненим, однією з колізій його духовної драми, як врешті і для героїв вагнерівської опери.

Подібна зведеність різних, віддалених планів буття — особливість світовідчужання самого Тичини, який не міг не бачити протиріч дійсності, тієї чорної хмари, що насунула на українську культуру та духовність у 30—40 роки минулого століття, руйнуючи все саме дороге.

¹ Цит. по: Українська новелістика кінця XIX — початку XX ст. - К.: Наук. Думка, 1989. — зберігається орфографія друкованих уривків.

Не один раз у своїй творчості він звертається до образу Сквороди, бачучи його образ гармонійним, готовим відстоювати свою правду життя. У 1920 році двічі цей образ виникає в поезіях «Скворода і Біснுவатий (Уривок із поеми)», закінчено у 1940 році, та «Скворода (Уривки з симфонії)». Знову, як і в усвідомленні новаторських пошуків Шевченка, мова може йти про розширення творчої свідомості, про синтез мистецтв, зокрема музики та літератури, коли в обох мистецтвах проявлявся один і той же принцип художнього узагальнення, що власне був здобутком симфонізму, котрий виступав як прояв духовності, що зазнала кризи і шукала виходу у нових для себе сферах буття, до яких стали належати символи культурної спадщини, де поруч з особистостями зайняла місце й релігійна символіка, порівняння з світоглядною моделлю духовної драми.

Тичина долає у своїй свідомості мертві схеми духовної драми, коли пише цикл «В космічному оркестрі», де його голос здіймається над буденністю, досягає рівня пророчих закликів: «Люди, любіть землю! //Поети, у космос ведіть! //А в космос шлях жить! //На берегах вічності ходить сонце...».

Ці ж слова будять творчу думку композитора Станковича. Історія для Станковича — то є прояв великої оновлюючої сили, яка змінює картину світу. Але в симфонії зовсім немає відчуття того, що ця картина вже відбудована, образ світу зростає упродовж твору, як набувають значущості часові плани, котрі додають завершеності часу художньому: вічність, пульс епохи та биття серця.

Кожен з цих планів на якусь мить стає домінуючим. То вічність ніби робить марними всякі людські зусилля змінити обличчя землі, намагається відтворити хаос, занурити все у пільму. То пульс та ритми епохи, що будуються на грізних, зловісних акордових сполуках, викреслюють всі інші образні плани, крім відчуття героїчних неймовірних зусиль. То биття серця людини починає відчуватись в монологах-післямовах, передаючи нескінченість страждань та болю.

Але ж часові плани немов проглядають один крізь інший. І тому велетенське дійство, зростаючи в творчій уяві композитора, набуває значення символу: своєю волею він творить буття навкруги, стає часткою великої сили — рідного народу. «Я єсть народ, якого Правди сила ніким звойована ще не була. //Яка біда мене, яка чума косила! — //, а сила знову розцвіла».

Висновки. Культурологічний підхід при відтворенні панорами розвитку української симфонії та українського симфонізму дав змогу сприйняти їх у органічному зв'язку з усією духовною спадщиною народу. Взаємодія суб'єктивного та об'єктивного у розгортанні художніх задумів, модуляції від однієї жанрової площини до іншої, значущість образів-символів, що проходять крізь усю творчість не лише одного митця, а й інших: це у першу чергу образи рідної землі, Батьківщини, — широкі обрії ідейних концепцій поєднують музику з іншими мистецтвами, вказують на джерела постійного

оновлення образу світу в симфоніях українських композиторів. Українська симфонія справді несе у собі риси, що притаманні європейській традиції, і поєднує їх з традиціями національними, залишаючись ареною, де ведеться боротьба за людину та загальнолюдські цінності.

Подальші дослідження будуть проведені з вивчення проблеми духовної культури українського народу.

Література:

1. Гордійчук М. Симфонічна музика //Історія української музики. Т.2. Друга половина XIX ст. —К.: Наук. Думка, 1989. —С.237—262.
2. Гордійчук М. Симфонічна музика //Історія української музики. Т.4. 1917—1941. —К.: Наук. Думка, 1992. —С.229—265.
3. Булат Т., Олійник О. Оперна творчість //Історія української музики. Т.2. Друга половина XIX ст. —К.: Наук. Думка, 1989. С.183—237.
4. Драч І. Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності. — Суми: Сум. держ. пед. ун—т, 2002.
5. Житомирский Д., Леонтьева О., Мяло К. Западный музыкальный авангард после второй мировой войны.- М.: Музыка, 1989.
6. Загайкевич М. Музика в театрі //Історія української музики. Т.2: Друга половина XIX ст. —К.: Наук. Думка, 1989. —С.153—182.
7. Копица М. Симфонии Б.Лятошинского. Эпоха, коллизии, драматургия. —К.: Муз. Україна, 1990.
8. Леся Українка. Твори в двох томах. Т.1. Поетичні твори. Драматичні твори. — К.: Наук. Думка, 1986.
9. Лісецький С. Євген Станкович. —К.: Муз. Україна, 1987.
10. Павлишин С. В.Сильвестров. —К.: Муз.Україна, 1989.
11. Сент-Экзюпери Антуан де. Сочинения. —М.,1964.
12. Степаненко М.Б., Фільц Б.М. Інструментальна музика //Історія української музики в 6т. Т.1. Від найдавніших часів до середини XIX століття. —К.: Наук. думка,1989. — С.307—316.
13. Українська література XIV—XVI ст. - К.: Наукова думка, 1988.
14. Українська новелістика кінця XIX — початку XX ст.- К.: Наук. Думка, 1989.
15. Черкашина М. Александр Николаевич Серов. —М.: Музыка, 1985.
16. Tappolet W. Arthur Honegger. — Zurich, 1957.

Надійшла до редакції 02.04.2007