

ШЛЯХ ДО МІФОЛОГІЧНОЇ СИМВОЛІКИ В МИСТЕЦТВІ XX СТОЛІТТЯ: ВІД ОБРАЗУ ДО СИМВОЛУ

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

Українська державна академія залізничного транспорту

Анотація. Шлях до міфологічної символіки мистецтво шукало завжди, бо завжди людина знаходилась в ситуації екзистенційного вибору, оновлення разом з природою та всесвітом.

Ключові слова: міфологічна свідомість, жанр симфонії, симфонія як світоглядна модель, образ-символ, естетика споглядання, програмність.

Аннотация. Гужва А.П. Путь к мифологической символике в искусстве XX века. Путь к мифологической символике искусство искало всегда, потому что всегда человек находился в ситуации экзистенциального выбора, обновления вместе с природой и вселенной.

Ключевые слова: мифологическое сознание, жанр симфонии, симфония как мировоззренческая модель, образ-символ, эстетика созерцания, программность.

The summary. Guzhva O.P. Way to mythological symbolics in art of XX century. To mythological symbolism an art searched a way always, because always a man was in the situation of existential choice, update together with nature and universe.

Постановка проблеми, аналіз останніх досліджень. Формування образів-символів в музиці, на нашу думку, починається вже на онтологічному рівні виникнення твору і продовжується на рівні тематизму, коли з окремих зчеплень звуків виникають ладові тяготіння, що виявляють сутність дисонансних та консонансних коливань, присутніх в окремих інтонаційно виразних мотивах, котрі взаємодіють між собою, з яких поступово зростають образні сфери — носії певних духовних станів, за якими вже угадуються подальші контрастні і

навіть конфліктні відносини художнього цілого, тобто змісту твору. Особливістю міфологічної свідомості є сприйняття твору як процесу розгортання самої художньої думки, скерованої на відображення образу світу.

Важливу роль у розбудові художніх задумів відіграє програмність — наявність певних вражень від реальних подій або культурних артефактів, що стосуються цих подій і знайшли вираз у слові, живописі, ритуалі або дійстві, не виключаючи подальшого музичного та візуально-пластичного втілення, — котра дозволяє композиторові піднятися на рівень художніх узагальнень, що нерідко перевершують зміст окреслених літературними поясненнями чи програмою реальних подій і дають життя образам-символам. За своєю суттю образи-символи невичерпні, бо стають надбанням усієї культури і виступають як естетико-етичні прояви самого духовного буття.

Метою дослідження стали образи-символи, що виникають у межах міфологічної свідомості у наслідку кризи усієї системи сприйняття світу.

Стаття виконана за планом НДР УДАЗТ.

Результати дослідження. Освальд Шпенглер в своїй книзі «Гибель Європи» зазначив: «Природа – це образ, за допомогою якого людина, що належить до вищої культури, додає єдність і сенс безпосереднім враженням своїх відчуттів. Історія – образ, виходячи з якого, її фантазія прагне досягнути живе буття світу у зв'язку з власним життям, поглибивши тим самим його дійсність. Чи здатна вона до такої образотворчості — ось першопитання всього людського існування» [14, с.24].

Власне філософське усвідомлення таких понять як природа та історія, як його бачить Шпенглер, має безпосереднє відношення до мистецтва, де не припиняється ув'язнення цих понять між собою, де завжди відбувається процес міфотворчості, власне оновлення образу світу.

Дійсно кожен історичний момент є проєкцією на буття людини, і буття людини є проєкцією на історичний момент. Чи варті ці часові площини одна одної? Чи дійсне пізнання про сенс всього варте того, щоб присвятити йому все життя? Потреба особистості вийти на рівень метафізичних проблем є нездоланною. Хоча людині досить важко збагнути, що в своєму житті, своїй діяльності вона здебільшого йде торованими шляхами, навіть коли відокремлюється від середовища у своїй гордості, або завзяті (як ібсенівський Бранд, лермонтовський Демон), любові (Трістан та Ізольда), самозреченні заради Бога (вагнерівський «Тангейзер»), мистецтва («Дальній дзвін» Фр.Шрекера), науки, або служіння своєму народові.

Самоусвідомлення, що народжується через зіткнення долі окремої особистості з долею народу, досвідом людства і є першою сходинкою на шляху зростання міфологічної свідомості, так само, як і образів-символів, якими стають знову-таки природа та вихоплені з контексту історії її діючі сили та різні явища, як оте — завод, літак, атомна бомба, космічний корабель..., — що зумовлюють зміни у житті людини і народження нових уявлень про світ.

У межах міфологічної свідомості людина шукає гармонії з самою собою, зі своїм оточенням, вона прагне осягти усі сфери буття, щоб віднайти життєвий ідеал, котрий завше співпадає з цілями та метою існування інших людей. Саме у межах міфологічної свідомості світ соціуму постає як узагальнена особистість, яка власне і є рушійною силою оновлення усіх сфер буття: «Я єсть народ, якого правди сила ніким звоєвана ще не була» (Павло Тичина).

Не дивно, що в уяві філософів, зокрема Гегеля, сфери буття виступають як ланцюги розгортання абсолютного духу, що знаходить відбиття, у того ж філософа, в релігії, філософії та мистецтві. У площинах відтворення та розуміння особистості, її життєвої мети усі ці сфери споріднюються. Якщо життєва мета дійсно існує, то її не важко усвідомити, навіть дідові Щукареві, якщо її насправді немає, то вся метафізична та ідеологічна надбудова у суспільстві стає свідченням його стагнації, але у кожному випадку у сфері духу продовжується боротьба за людину, за її «Я».

Так, кожного року у храмах світу відтворюється драма Спасителя, що народжується і приносить себе в жертву заради людства. Так, філософія кожної доби переглядає онтологічні виміри Всесвіту, дає уяву про можливість існування людини, цінності та сенс буття. Теж саме випадає на долю окремих наук, і не дивно, в супереч позитивістським прогнозам, усі цілісні світоглядні системи: філософська, наукова, художня, — існують лише у взаємодії, особливо на зломі історії, коли змінюється картина дійсності і коли оновлюються світоглядні системи. Релігійна свідомість, як і релігійна світоглядна система все ж таки стоїть над ними як носій морального кодексу, без якого людське існування стає неможливим.

Ще до початку ХХ століття помітними стали стрімкі зміни в уявленнях людей, але те, що принесло минуле століття, мало вщент зруйнувати ці уявлення: світові та громадянські війни, революції, тоталітарні режими, етнічні зачистки, загроза тероризму, екологічні катастрофи, розшарування у суспільстві та поглиблення соціальних конфліктів. Свідомість не встигала за цими змінами дійсності, їй знадобився весь досвід людства, усі попередні моделі філософського осмислення подій, де апокаліптичні видіння ставали узагальненням того, що відбувається.

Динаміку змін хронотопу буття на протязі новітньої історії відчула на собі творча особистість. Вона зіштовхується з впорядкованістю і хаосом, вона шукає прямих шляхів, а її несе в інші площини часу і простору. Згадаймо, ким тільки не прийшлося бути славнозвісному авторові «Робінзона Крузо» у часи нової історії. Курйози перевтілень та проєкції на себе протилежних біографій виявились більш суттєвими для митців минулого століття: з академіків у в'язні або в небуття.

Свідомість митця, підіймаючись до вершин художніх узагальнень, набуває своєрідності і відображає духовні коливання: від сприйняття дійсності до потреби її зміни. Тому замість усталеності художніх концепцій знаходить все

більше поширення їх динаміка, що відбиває *процес розгортання самої свідомості*, для якої реальні події стають лише початковим імпульсом для розбудови цілого.

У музиці цей характер *становлення задуму* безпосередньо у межах твору має місце у композиторів різних за своєю естетикою: у Малера та Мосолова, Щедрина та Губаренка. Здається по-різному йдуть композитори сучасності до створення образів-символів, бо дійсно різними за змістом стають їх твори, але спорідненість відкривається саме у зверненні до спільних принципів узагальнення та напрямку розгортання концепцій: від окремих зображуваних подій до подальших художніх узагальнень, як те відбувається, наприклад, у Олександра Мосолова у вокальному циклі «Чотири газетні об'яви (з «Ізвестій» ВЦВКУ)», написаних у 1926 році, де з'являються «соціальні маски, котрі багато у чому споріднені з сучасними міщанами мейєрхольдівської сцени», «усі ці персонажі... зростають в гротескні символи Непу» [3, с.84].

Образи-символи проте частіше виявляють константи буття, що існують у вирії духовності, як оте «*ewig weibliche*» у Малера, або лейтмотив Вольдемара і Тове з «Пісень Гурре» А.Шьонберга — останній не дарма з'являється також у Р.Штрауса в «Соломеї» та у Другій симфонії Гуго Кауна, бо стає символом нездійснених мрій. Над усіма ліричними сповідями минулого століття стоїть як початковий та кінцевий пункти художнього узагальнення «ситуація нездійсненого». Саме ця ситуація об'єднує героїв багатьох творів, що відносяться до різних жанрів, різних авторів, саме ця ситуація зумовлює прояви саме міфічного споглядання: з послідовності оповідних кругів зростає образ-символ самої дійсності, — у цьому сенсі сам твір стає образом-символом. Власне з таких оповідних кругів зростають «Фауст» Гете, Восьма симфонія Малера, «Чарівна гора» Томаса Манна.

Міфологічна свідомість є зверненням до природного середовища, до витоків духовності, що народжуються у етносі, котрі нерідко дисонують з стилістикою модерну або авангарду. Не дарма Гумільов говорить: «Саме через етнічні колективи здійснюється зв'язок людства з природним середовищем, оскільки сам етнос – явище природи» [6, с.169]. Подолати силу етнічних норм буття без втрати особистістю певної життєвої сили майже неможливо, бо то є базисна основа екзистенції індивіда. Не дивно, що саме через розбудову міфологічної моделі етносу та його культури у межах твору приходиться до усвідомлення свого «Я» Віталій Губаренко, на що звертає увагу І.С.Драч [7].

На протязі усієї своєї історії мистецтво відтворює живлячий зв'язок кожної людини зі своїм корінням, котрий приховано в генах, рисах характеру, менталітеті як способу пристосування до умов життя, природного ландшафту, взаєминах з друзями та ворогами і як цілісної системи світосприйняття. В музичному мистецтві етнос заявляє про себе через побутові жанри, які є узагальненням певних ментальних ознак цього етносу, а значить – і його характеристикою. Але сучасне мистецтво ніби приховує свій зв'язок з етносом,

бо до чистого джерела народної мудрості та духовності важко повернутись. Буття народу, його барви і осередок духовності цікавлять митців як згадка про минуле, і ця ностальгія по минулому також стає невід'ємною рисою колізій багатьох творів, у тому числі і симфонічних.

Сучасне мистецтво, як те було в епоху романтизму підносить древо міфологічного споглядання до космічних висот, і це долання земного тяжіння, замкненої атмосфери соціуму звичайно ж виводить на новий рівень розуміння природи конфлікту та колізій. Основою колізій можуть стати протиріччя між обов'язком та відчуттями, як те зобразив ще Нікола Пууссен в картині «Такред та Ермінія» і як те постає в «Анні Кареніній» Толстого або «Майстрові та Маргариті» Михайла Булгакова — в останньому прикладі етносу як такого вже немає — він розчиняється і гине завдяки образам-фантомам, дія також переноситься у план вічності разом з діалогом між Понтієм Пілатом та Месією.

Мистецтво музики минулого століття здається зробило все, щоб подолати романтичний пафос. Воно звернуло увагу на урбанізацію довкілля, «нову речевість»: шуми машин, локомотивів, літаків. Воно шукало стабільність і життєздатність всього суспільного організму у різноманітних відносинах, що пов'язують індивіда з іншими людьми, у різних сферах життя суспільства: виробничій, політичній, духовній, — але навіть у заідеологізованому культурному середовищі, створеному тоталітарними режимами Сходу і Заходу, жила сага про долю людини, скривдженої і спалленої.

Вже у Прокоф'єва в сонатах токатність, що мала б передати натиск та застигання машин у створюваному ефекті перпетуумбіле, набуває гротескового відтінку та асоціюється зі злом. «Зла токатність» спопелила велику кількість симфонічних задумів минулого століття [15], набувши значення символу у творах Онегера, Шостаковича, Гравовського та Станковича.

Не дивно, що нова образність змінює семантику окремих жанрів, зокрема сонати та симфонії. Скажімо, жанр симфонії, котрий у своїй будові дає уяву про людину дії, людину, що грає, людину, що мислить, людину, що медитує (за М.Арановським), сам стрімко змінюється разом зі своєю семантичною програмою. Виникають індивідуалізовані жанрові рішення, котрі дають можливість розглядати безпосередньо сам *жанр як світоглядну модель*, скеровану на відтворення параметрів буття творчої особистості: чи виходить людина за межі свого «Я» і що є «Я» для неї самої. Ситуація знеособлення людини, цілих народів набула справді космічного узагальнення у мистецтві ХХ століття, зумовивши пошуки відповідних форм її втілення і подолання, що робить мистецтво важливою сферою не лише осмислення дійсності, а й боротьби за людину.

Замість завершеності, досконалості, спокою, гармонії та рівноваги свідомість звертає увагу на потворне, відчужене, схематичне, абстрактне, котрі до новітньої історії ховались у сутінки ночі, середньовічні міраклі та фарс. Прадавні жертвопринесення у священному вогнищі змінились попелищами

з книг великих геніїв, середньовічні містерії набули нового змісту в масових театралізованих дійствах третього рейху, сміхова культура, що здавалось відійшла у минуле разом з масками та карнавалами епохи Відродження поступилає нескінченній ході мільйонів людей до печей концтаборів з їх емблемою на воротах: “Jedem das seine”.

Криве дзеркало дійсності, що знаходимо у Босха, Брейгеля, Калло, Гойї, знайшло своїх спадкоємців у ХХ столітті. Раціональне та ірраціональне у розумінні явищ дійсності сплелись в один клубок. «Герніка» Пікассо та «Осінній канібалізм 1936—1937» Сальвадора Далі пов’язали художні фантоми з подіями реальності.

В музиці ХХ століття поняття «нової музики», що довго сприймається як емблема дійсно нового, поступається поняттям модернізм та постмодернізм, реалізм витісняється сюрреалізмом, — де власне нове свідчить про розрив з традицією, відокремленням від усіх канонів, що стверджувались віками. Мистецтво звуків занурюється у хаос звуків і починає розбудову образу світу власне спочатку, з оновлення усієї системи музичного мислення.

Дійсно оновлення системи музичного мислення почалось з реакції на шуми нових речей: заводу («Завод» Мосолова), локомотива («Пасифік 231» Онегера); скрегіт машин та двигунів набуває гротескового забарвлення в воєнних симфоніях Шостаковича, Онегера. Але реальних шумів було не достатньо, звучання збагатилось застосуванням електроніки, сонорики, алеаторики. Наявність висотної організації окремих звуків, що розширювали уяву про надприродні барви звучання не єдине, що турбувало композиторів. Вони розуміли, що якесь одне зчеплення звуків, поза їх тональною та висотною організацією, тяжіння їх одне до одного в ладову послідовність, не може замінити собою твір як художнє ціле (а саме на таких взірцях будується музична масова культура), так само, як не можуть звукові кластери та темброві міксти замінити собою образи як такі, якщо відсутні відповідні рівні художнього цілого: логіка розвитку; композиція; драматургія, — що відповідають завданню відображення реалій буття. Художнє ціле зростає лише з прояву естетичного ставлення митця до дійсності, виходу за межі *ситуації відчуження* з метою показати саму людину, прояви її душі та почуттів.

Цей шлях пошуків нових систем організації художнього цілого був досить тривалим. Нова система музичного мислення зростала з урахуванням усіх «ізмів», де власне *естетика відображення дійсності через систему образів* змінилась *естетикою споглядання* партитури твору, на що звернув увагу Т.Адорно: «зафіксована картина ногого запису приймається за суть справи» [цит. по: 8, с.13]. Якщо «першу хвилю авангарду» Адорно пояснює кризою «європейського духу», то у другій хвилі експериментів він бачить повне відсторонення та зречення від істини: «якщо мистецтво несвідомо відвертається від загального сум’яття і зводиться до чистої гри. . . , — воно відрікається від істини і втрачає своє єдине право на існування» [цит. по: 8, с.68—9].

Естетика споглядання власне дійсності в умовах тотального нігілізму потребувала об'єднання зусиль різних мистецтв, візуальних і слухових компонентів, багаточаровості театрального простору і кінематографу, що розвивався стрімкими темпами і повертав до реалій буття.

Звісно *естетика споглядання* у цьому широкому розумінні спиралась на новації авангарду, сприймаючи їх лише як атрибути нового образу світу. Їй були притаманні пошуки нових барв звучання, від яких вже не можуть позбавити композиторські опуси кінця минулого століття, нові принципи кадрової драматургії та багаточарового простору розгортання дії, як у Прокоф'єва в музиці до кінофільму та кантаті «Олександр Невський», Орфа в «Карміна бурана» або Хіндеміта в опері «Гармонія світу», у рівній мірі, як і експресивна мелодика у стилях Sprechstimme та Sprechgesang, що надійшла від композиторів нової віденської школи і розширила уяву про виразність музичної мови. Багаточаровість та згущення дії ставала невід'ємною рисою Gesamtkunstwerk — твору, що об'єднує різні види мистецтва в єдине художнє ціле, як про те мріяв ще Вагнер. То ж нова система музичного мислення, що спиралась на естетику споглядання, яка дозволяла надати образам більшого узагальнення і повертала свідомість композиторів до реалій буття у його історичних та культурних вимірах, все більше відчувала за собою минуле, з яким і вела відвертий діалог.

Діалог набував світоглядного значення, бо йшлося не про запозичення, а про переосмислення того, з чого зростали музичні закономірності минулого: модальної системи середньовіччя та Відродження, абетки по створенню музичних «афектів» бароко та класицизму, величних надбань музичного романтизму та імпресіонізму, індивідуальних стилів Баха та Бетховена, Рахманінова та Скрябіна, Бартока та Шимановського, Прокоф'єва та Шостаковича. Традиція постала як живий зв'язок часів, запорука відродження мистецтва.

Як і геніям минулого, композиторам сучасності прийшлося шукати зв'язок між новими засобами виразності та новою образністю в певних імпульсах, отриманих зовні: якась історична подія, артефакт культури, — котрі узгоджувались з загальною картиною дійсності, відповідали власним думкам.

Поштовх, що надходив зовні, і був власне початком до поєднання окремого «Я» з «Я» культури та «Я» світу. Власне з такого розширення змісту творів, про що вже йшлося, починає вступати у свої права міфологічна свідомість, що підносить окремі образи до рівня символу. Щоб образ піднявся до рівня символу, він має нести у собі, окрім індивідуалізованого, риси загально усвідомленого.

Здатність до подібної образотворчості, про яку говорив О.Шпенглер, відновлює усі багаторівневі зв'язки, що притаманні художньому цілому, бо йдеться про можливість сприйняття цього цілого у свідомості іншої особистості. Отримуючи імпульс для творчості зовні, митець втілює своє ставлення до навколишньої дійсності у формах, зрозумілих іншим саме у

порівнянні цих форм зі змістом дійсності. Форма стає носієм і втіленням змісту, саме коли відбиває процес поринання від одного змістовного рівня твору у більш широкий. Тобто за цим поринанням у нові прошарки змісту творів може стояти узагальнена світоглядна схема, що відображує *процес виходження людини у світ*, — саме схема, котра відповідає завданню не тільки мистецтва, а й усієї культури. То ж схема, а не модель.

Світоглядною моделлю, як вже було показано, стають ще наприкінці XIX століття жанри роману, симфонії. У якості світоглядної моделі можуть виступати різні жанри і навіть різні жанрові утворення. Минуле століття дало безліч індивідуалізованих жанрових рішень саме тому, що кожне з них претендувало на те, щоб бути сприйнятим у якості *узагальнюючого образу або моделі світу*. Ці індивідуалізовані жанрові рішення виникали разом з відповідною формою, вони могли не знайти поширення у подальшому навіть у того автора, у якого вони з'явилися, але вони відповідали загальній ситуації оновлення системи художнього мислення і знаходили підстави для своєї появи саме в цій ситуації оновлення системи мислення та розширення художньої свідомості.

Дійсно у зв'язку з розширенням художньої свідомості мова може йти про оперування різними світоглядними моделями — «гру в бісер» — за назвою роману Германа Гессен, котрий сам будується власне за принципом оперування світоглядними моделями. Умовний світ Касталії — то є міфологічне сприйняття образу світу перш за все у свідомості автора роману, і цей світ існує доки не заявляє про себе сама дійсність.

Не дивно, що зміни та оновлення усіх рівнів художнього цілого відбувались у багатьох випадках завдяки опорі на *програмність*, котра, здається, ніколи не залишала музику без своєї опіки, хоча саме вона започатковувала собою *естетику споглядання* власне літературного тексту, що мав сприяти розумінню твору. Але власне нас цікавить програмність, котра пов'язана з власне музичними закономірностями, власне музичним сюжетом або інтонаційною фабулою (поняття, котре вводить І.О.Барсова).

Саме програмність завжди свідчить про те, що в уяві композитора склалась певна художня концепція, що він усвідомлює її як розгортання певних думок та ідей, що мають відношення до дійсності. Програмність завжди стає причетною до відтворення найглибших колізій, що відбуваються в дійсності і свідомості людини. Саме програмність зводить усі рівні художнього цілого воедино, засвідчуючи рівень художнього узагальнення. Програмність дає можливість усвідомити шляхи оновлення музичного мистецтва через взаємодію з мистецтвами іншими, котре позначилось власне на жанрі симфонії. Як засвідчує творча практика, програмність ніколи не може вичерпати себе, коли йдеться про зв'язок усіх рівнів художнього цілого з новою образністю та новою ідейною спрямованістю творів.

Здається ідейна спрямованість симфонічних задумів сучасності відійшла від ув'язнення їх з натурфілософською концепцією Гете або песимістичним

сприйняттям світу у Шопенгауера та Ніцше, котрі панували над творчою уявою митців на початку ХХ століття. Втім, порівняння симфонічних задумів початку та кінця минулого століття саме на рівні концептуальному дає можливість аналізувати сходження художнього узагальнення від образу до символу, від наявної літературної програми твору до її подолання у межах більш широкого образу світу.

Показовим для початку століття з'явилась зацікавленість з боку митців до задумів, що пов'язуються з поняттями «аполлонівського і «діонісійського», котрі знайшли формулювання в ідеалістичній концепції Шеллінга. Згідно цій концепції, бог Аполлон є символом форми і порядку, бог Діоніс – символом бурхливих творчих поривів, що руйнує всі форми. У філософії мистецтва аполлонівське та діонісійське знаходять розвиток в працях Ріхарда Вагнера і Фрідріха Ніцше, з великим ентузіазмом реагувала на ці поняття художня свідомість у другій половині ХІХ століття. Майже з впевненістю можна сказати про те, що жоден великий митець епохи *fin de siecle* не пройшов повз ці початки, або віддаючи перевагу одному з них, або намагаючись поєднати у своїй власній творчій системі.

«Аполлонівське» і «діонісійське» як полюси творчого сприйняття дійсності, знайшли відображення в симфонічній поемі «Пан» Рудольфа Зігеля і «Діонісійській фантазії» Зігмунда фон Хаузеггера. На їх основі виникають симфонічні задуми, що відрізняються смисловою багатомірністю Густава Малера.

Так, з приводу своєї Третьої симфонії (в процесі створення якої композитор не раз згадував бога «Діоніса», а також інше божество — «Пана», що стали символами всього суцього, таємниць буття) Малер писав: «Моя симфонія повинна стати чимось таким, чого ще не чув світ! У ній вся природа знаходить голос і висловлюється про такі глибокі речі, які можна осягнути, напевно, лише уві сні» [10, с.183].

Пантеїзм тісно стикається тут з світоглядними проблемами, постановкою питань про сенс людського буття. Не випадково на вістрі поетично-філософської програми Третьої симфонії, з представленими в ній етапами життя природи, повинно було бути: «батько, поглянь на рани мої! Не можна, щоб гинули творіння твої!» Ці рядки мали стати *Motto* до передбачуваної сьомої частини, яка розчинилась в частинах попередніх і офарблює остаточний і втілений задум.

Різке оголення і загострення метафізичних проблем – характерна прикмета мистецтва початку століття. Особливу гілку творчих задумів в цей час складають релігійні концепції. Причому, і тут звертає на себе увагу деяка подібність сюжетних мотивів.

Так, аналогією до фіналу Другої симфонії Малера (1894) виступають симфонії «*Auferstehung und jungstes Gericht*» Георга фон Койслера (1904) і «*Stirb und Werde*» Хейнса Тіссена (1914).

Поява релігійних концепцій може бути сприйнята як реакція на переважання в мистецтві початку століття трагічних мотивів. «Трагічне» — така назва все

частіше¹ виражає суть симфонічного твору: «Prolog zu einer Tragodie» Макса Регера (1901), Шоста симфонія «La tragica» Фелікса Вейнгартнера (1926) і ін.

Констатація і переживання трагічного в belle époque, якою, на перший погляд уявлялося художнє життя у Відні, Берліні, були пов'язане з відчуттям наростаючого неблагополуччя, загостренням реальної ситуації «людина — світ». «Тіньові» сторони життя розкривають художники: Марія Славона (Шерер), Еміль Нольде, Ганс Бекман, Пилип Франк. Соціальні суперечності стають головною темою творчості письменників Поленця, Ернста Толлера, Герхарда Гауптмана. Увага до соціальних лих знаходить віддзеркалення і в музиці — зокрема, у композиторів нової віденської школи і їх старшого товариша — Г. Малера. Проте, метою безпосередньо симфонії як жанру залишалося прагнення знайти узагальнений вираз епохи.

Загостреною увагою до проблеми «людина — світ» пояснюється те різноманіття поетичних джерел, які служать стимулом при створенні симфонічних творів. Досяг свого апогею культ Гете², що надав сильного імпульсу творчості композиторів-симфоністів початку століття (Восьма симфонія Г. Малера, Третя симфонія «Leben» mit nach Goetes Ganymed Schlusschor Вальдемара Бауснерна).

Значним був і вплив Фрідріха Ніцше, поетичні і філософські вислови якого знайшли віддзеркалення у ряді творів: симфонічних поемах «Einsamkeit» В. Маукеза, «Also sprach Saratustra» Р. Штрауса, «Das trunkene Lied» О. Фрида. Не багатьом композиторам вдалося подолати всі спокуси ніцшеанської естетики з її культом гіпертрофованих відчуттів (відгомін вагнерівської естетики), поклонінням еросу («Eroticon» Германа Унгера) і затвердити позитивний ідеал.

У своїй праці «Народження трагедії з духу музики», присвяченій Вагнеру (1871), Ніцше пророкував про «пробудження діонісійського духу», про «відродження трагедії» [12, с. 135, 137]. Причину відродження трагедії Ніцше побачив в тому, що було похитнуто «оптимізм» науки, який досяг «своїх меж» [також там, с. 120].

«Благородна і обдарована людина, — писав Ніцше, — ще до середини свого існування натрапляє на ... прикордонні крапки і з них влірює погляд в незбагнене. Коли він тут до жаху свого побачить, що логіка у цих меж згущується в кільце і врешті-решт упивається в свій власний хвіст, — тоді проривається нова форма трагічного пізнання» [також там, с. 111].

«Погляд в незбагнене» — ці слова Ніцше цілком відповідають змісту трьох картин, що належать німецькому художникові Лессеру Урі, озглавлених «Людина» (1896), на яких зображені хлопець, чоловік і старий на тлі чужої для них природи. На основі цього триптиха Пауль Ертель створює свою симфонічну

¹ Цій особливості часу не суперечать окремі приклади подібних назв в музиці ХІХ століття (Шуберт, Брамс).

² Див.: Masur G. Propheten von Gestern. Frankfurt/Main, 1965; Тимошенко Г. Малер: художник и эпоха. — В кн.: Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 13. -Л., 1974. -С. 215-238.

поему «Людина» для великого оркестру і органу (1905). Але музична концепція різко відрізняється від тієї, яка представлена на художніх полотнах. Скепсис, відчай поступають тут місцем імперативному проголошенню непорушних, «вічних» істин. Пафос цього твору в затвердженні сили і стійкості людського духу, величі розуму, що володарює над стихією відчуттів.

Подолання трагічної напруженості багато в чому пов'язувалося з глибокою переконаністю художника в силі мистецтва, здатного перетворити мир. На цій переконаності зростає багато симфонічних задумів початку століття, що зберігають заповіді майстрів минулого і набувають тим самим містеріального характеру: «Мистика, — пише Бердяєв, — звільняє від природного і історичного світу» [4, с.163].

У контексті австро-німецького симфонізму подібні задуми також мали місце. Так, не випадково в згадуваній вже симфонічній поемі Пауля Ертеля «Людина» драматична колізія у вигляді «багатопланово зв'язаних антитез» [9, с.137] розгортається в новій для себе ситуації: композитор вільно сполучає в своїй поемі сонатну схему з формою прелюдії і потрійної фуґи — остання бере на себе функцію організуючого начала, що примиряє між собою контрастні образи. Таким чином, саме стремління до неокласичних форм знаменує в цьому творі досягнення гармонійності світовідчуження.

Щось схоже спостерігається і у фіналі П'ятої симфонії Густава Малера. «Суть цієї музики не стільки в мові емоцій, скільки в мові форми, архітектоніки, стилю в значенні ХУІІІ століття. У спілкуванні з «гармонійним світом тих часів», у вольній бесіді з його майстрами черпав Малер періоду П'ятої силу жити в трагічному світі сьогоденного дня, в нім знайшов він Аполлонівську рівновагу духу і вищу радість мейстерзінґера» [2, с.190].

Не є парадоксом те, що на початку ХХ століття значне місце в композиторській практиці зайняла Natur-симфонія, поетичне переживання природи. У цьому слід бачити не стільки пасивність позиції автора, що обмежує круг образів сферою чистої естетичності і спирається на класичні зразки (хоча це, звичайно ж, мало місце: Симфонія фа мажор Людвіґа Тьюля, крайні частини якої мають явну схожість з Восьмою симфонією Бетховена [18, с. 57], або дань імпресіонізму (хоч і ця тенденція мала місце: «Чотири поеми по Бьокліну» М.Регера, симфонія-ода «Das Meer» Людвіґа Нікоде), скільки прагнення зберегти естетичний ідеал, а також стрій піднесено-просвітлених, позитивних образів. Природа сприймається як вічний творчий стимул і викликає поклоніння в симфонічних поемах «Trost in der Natur», «Waldwanderung» Лео Блеха, альпійській симфонії Ріхарда Штрауса.

Особливий інтерес викликають до себе історичні і міфологічні сюжети (симфонічні поеми «Ромпеї», 1908, «Hero und Leander», 1909, П.Ертеля, «Maria Stuart» Жана Луїса Нікоде, 1896).

Занурення в «простір – час» культури, притаманне митцям на початку ХХ століття, відповідало характеру переломної епохи, було порятунком від

реальних обставин життя. Звернення до художніх реалій означало вихід за межі свого «я», спробу рішення через досвід інших людей, інших поколінь безлічі метафізичних, екзистенціальних проблем, що встають перед кожною людиною..

Цей вихід за межі свого «Я», значущий для жанру симфонії, примушує пригадати і той відправний сенс, який вкладає в поняття «Я» яскравий представник суб'єктивного ідеалізму Йоганн Готліб Фіхте: «Йдеться не про мене, якби взагалі справа була в моїй особі, я міг би зайнятися нею, не кажучи про це жодній людині. І взагалі для світу не має значення і не складає події питання про те, що мислить і чого не мислить окрема особа. «Ми» як община, що цілком пішла в поняття і злилася в абсолютному забутті наших індивідуальностей — ось хто бажав мислити і досліджувати, і саме про це «Ми», а зовсім не про своє «Я» думаю я» [5, с.35-36].

Мистецтво початку ХХ століття вибудовувало нову концепцію всесвіту з урахуванням просторово-часових характеристик, що змінювалися. Але підступом тут, мабуть, служило розширення тематики, в першу чергу, програмних творів. Увага до цих програмних задумів лише в контексті австро-німецького симфонізму дає можливість прийти до певних висновків.

Художня атмосфера початку століття визначалася не принципом співіснування ідей і художніх концепцій, а боротьбою, діалогом між ними. Причому, зіткненнями на рівні концепцій пояснюється динамікою розвитку кожного творчого напрямку, всіх існуючих композиторських угруповань.

Так, наприклад, відвернута філософічність і життєво повнокровні, соковиті картини і образи, рівно, як і експресивна напруженість і елегантність вислову одночасно присутні в творчості Р.Штрауса, будучи віддзеркаленням не тільки багатства і багатогранності художньої природи композитора, але також певної еволюції та узагальнення творчих принципів.

Боротьбу різних концепцій, не без усвідомленої, мабуть, стилізації і розрахунку на ефект, відобразив вже в назвах своїх симфоній Еміль Резнічек: 1-а симфонія «Трагічна» ре-мінор (1904), 2-а симфонія «Іронічна» сі-бемоль мажор (1905), 3-а симфонія «в старовинному стилі» для малого оркестру ре-мажор (1919) – із спрямованістю до неокласицизму і елегантного віденського стилю, який відчувався вже в попередній симфонії, а потім виявився в 4-ій симфонії фа-мінор (1920), що не має назви.

Часто сам крен в розвитку стилю пов'язаний з формуванням нових художніх концепцій, як це було у Фелікса Дрезеке в період між створенням «Трагічної симфонії» (1887), *Christus Misterium* (1895-9) і симфонією «Comica» (1912).

Прагнення до гранично широкого узагальнення призводить до того, що відверта містика уживається поряд з приземленістю, гіперболічний розмах із стриманістю притчі. Такий по суті задум Драматичної симфонії-опери «Ільзебіл» Фрідріха Клозе (1901), в основу якої покладений сюжет казки братів Грімм про священну рибу (*der Wels*).

На прикладі симфонічної творчості Фр. Клозе можна також спостерігати, як ухил до філософічності народжує ще один вузол суперечностей: між езотеризмом і народністю, демократизмом мови. Фрідріх Клозе віддає перевагу другому, спираючись на народні джерела в створенні своїх мелодій (у симфонії-опері «Ільзебіль» композитор сам вказує на цитовані ним старовинні народні пісні).

Проте для втілення свого задуму композитор йде на сміливий експеримент: колізія, яка розгортається в музиці одночасно знаходить сценічне втілення.

Раніше синтез музики зі словом спостерігається у Клозе в симфонічній поемі «Das Leben ein Traum» (1896), яка написана для великого оркестру, органу, жіночого хору, духового оркестру і читця. При цьому, згідно ремарці в партитурі, композитор вимагає того, щоб сцена була затемнена. Проте особливістю даного твору є те, що провідне значення в нім відводиться музиці. Чотиричастинна будова дає привід Рудольфу Луїсу назвати цей твір не симфонічною поемою, а симфонією [17, с.185].

Вже цей короткий екскурс в сферу художніх задумів симфонічних творів, що виникли на початку століття, дозволяє побачити, як жанр симфонії реагував на ті або інші естетичні віяння, як індивідуальні рішення жанру народжувалися з прагнення втілити духовні колізії, які хвилювали представників різних мистецтв. При цьому слід особливо зупинитися на тому аспекті, в якому рушійну функцію, деколи не завжди явну, а приховану, у виникненні нових різновидів симфонії (її нових жанровий-композиційних рішень) виконувала програмність.

Суть програмності, як вже підкреслювалося автором раніше, полягає в тому, щоб бути провідником між новою образністю і пошуками нових виразних засобів. Проте, як свідчить композиторська практика початку ХХ століття, не завжди прагнення до гранично широких філософських узагальнень при опорі на поетичне або літературне джерело давало свій перекопливий результат. Причиною цьому був характер втілюваних філософських концепцій (наприклад, ніцшеанської), які створювали утруднення при виборі виразних засобів, знаходженні безпосередньо самих художніх рішень. Виникало ряд проблем і потенційних суперечностей.

Одна з проблем полягала в *неможливості перекладу філософських понять на мову музики*. Проте, тенденція до конкретності музичного вислову підвищила значущість всіх структурних компонентів музичного твору, направлених на розкриття концептуального задуму: вироблявся і набув широкого, «повсякденного» поширення інтонаційний словник; затверджувалися принципи розвитку і драматургічні прийоми, що забезпечують сюжетне розгортання музичних подій. І, безумовно, кожен крок в цьому напрямі проходив не без оглядки симфонічної музики на музичний театр, інші види мистецтва, а також узагальнення всіх попередніх досягнень європейського симфонізму. На основі цього народжувалося дійсне новаторство – перш за все в симфоніях Густава Малера.

Не менш істотною проблемою, тісно пов'язаною з попередньою, було те, що симфонічний твір принципово не може бути зведений до ілюстрації ідей, викладених в програмах. При подібних спробах може виявитися неадекватність світоглядних і творчих позицій філософа, поета, драматурга і музиканта. Так, глибока прірва, на думку В.Німана, лежить між світобаченням Р.Штрауса, його творчою натурою і поетичною філософською ідеєю, яку він намагався перекласти мовою музики в симфонічній поемі «Так говорив Заратустра», по Ніцше [20, с. 198].

Можна привести і інші приклади, більш безпосередньо пов'язані із завоюванням в симфонічній музиці нових рубежів, розширенням можливостей музичного вислову. Йдеться про спробу перенесення досягнень вагнерівської музичної драми в симфонію, до якої був причетний і Брукнер ще наприкінці XIX століття.

Приховано в творчості Брукнера назрівала перебудова структури симфонічного циклу, викликана ускладненням концептуального стрижня. У цьому сенсі навряд чи слід приймати на віру затвердження деяких дослідників про те, що симфонії Брукнера є варіанти однієї концепції [11, с.153—156]. Хоча Брукнер в кожній симфонії намагається зберегти зв'язок з *архетипом* жанру — класичною симфонією.

Частково в симфоніях Брукнера помітний семантичний спектр, що йде від прообразу: дія, медитація, гра. Але є й риси принципово нові. Рішуче в них входить фатум, а сам об'єктивно-соціальний початок витісняється поняттям природи в його глобальному значенні, що підносить брукнерівські симфонії до рівня містерій. Монументальність, всі передумови для розгортання складної, розгалуженої і безперервної дії тут в наявності. Звідси і аналогії з Вагнером.

Від Вагнера сприйняті: героїчно-вольовий початок, зігфрідовські інтонації, мотив томління; у плані композиції – дієвий динамічний стимул, який повідомляють цілому модуляційні зрушення; у плані драматургії – ідея лейтмотивів і ремінісценцій; у плані оркестру – гіперболічний розмах, увага до широкого плану, але без диференціації голосів і тонкого звукопису, який притаманно переважно брукнерівським скерцо, значення міді.

Та все ж дія в брукнерівській симфонії не знає строгої спрямованості до результату, мети. Вона затверджує лише послідовність образів, насичуючи їх багатством граней, і в цьому розкривається його епічна природа, а разом з тим – певне відхилення від принципів вагнерівської драми.

Досягнення Брукнера, а також завоювання Брамса (що перш за все відносяться до композиційної сторони його творів) були надзвичайно важливі для долі жанру симфонії. Монументальність задуму привела до оновлення структури жанру великої симфонії. Ця ж монументальність стала відмінною рисою симфоній тих композиторів, які, перш за все, відносяться до академічного напрямку.

Проте разом з монументальністю на початку і впродовж ХХ століття все виразніше заявляла про себе тенденція до *камерності*. Здавалося б самі ці зміни повинні були притупити інтерес до програмності, але вона продовжувала жити не тільки у вигляді опори при створенні композитором нової техніки листа (як наприклад, в атональних творах ново віденців, камерних симфоніях Губаренка, Станковича, Сильвестрова), але знайшовши безпосереднє втілення в самих музичних закономірностях. Не виключення тут представляють і експериментальні досліді, що, здавалося, начисто заперечували зв'язок з програмністю – камерно-інструментальні твори Руді Штефана: Музика для оркестру, 1911, Музика для семи струнних інструментів, 1912, — в яких представлений синтез регерівських і штраусівських принципів [16, с.21] — минуле століття надзвичайно збільшило кількість прикладів.

Асиміляція позамузичного програмного імпульсу в структурі жанру симфонії може бути сприйнята перш за все в значенні уподібнення (*assimilation* – уподібнення, засвоєння, злиття) – вироблення за допомогою музичних ресурсів в самій музиці нових рис, властивих іншим мистецтвам.

Програмність здатна впливати на всі змістовно-структурні рівні твору, всю жанрову структуру, компоненти якої починають вступати між собою в нові співвідношення. Утворюючи і нове художньо-естетичне ціле.

Так, в 2-ій половині ХІХ століття під впливом поетичних форм склався жанр симфонічної поеми, який продовжив своє існування у столітті ХХ. Так само при безпосередньому впливі принципів сюжетного розвитку в драмі або романі формується — тип оповідного симфонізму, що зберігає своє значення у багатьох композиторів сучасності. Надзвичайно актуальною для розуміння процесів оновлення системи музичного мислення є паралель «роман-симфонія».

«Романом-симфонією» по праву називають «Фантастичну симфонію» Берліоза [1, с.37]. З не меншою підставою це визначення розповсюджується на симфонії Г.Малера. Ми не виключаємо того моменту, що в симфонії Малера продовжує існувати театральньо-постановочний початок, але він не визначає дію і не організовує її – рівно не пояснюючи багатьох особливостей драматургії і мови малерівських симфоній. Слід зауважити, що оповідальний елемент просочується в п'єси Чехова, Й.П.Якобсена, вагнерівську оперу, надаючи їм більшої змістовності, яку разом з автором творить дійсність. І це збагачення змісту з'явилося поштовхом до рішучого оновлення жанрової структури, котре відбувається впродовж усього ХХ століття.

Саме збагачення змісту стає свідченням того, що музика зберігає за собою властивості цілісного сприйняття дійсності, долаючи шори літературних програм і ведучи свідомість слухачів від одного змістовного рівня до більш широкого, завдяки чому виникає ступеневість самого процесу пізнання, що підіймається від образу до символу. Не менш цікавими є досвіди створення симфонії-балету в практиці композиторів сучасності: І.Стравінського («Весна священна»), Р.Щедрина («Чайка»), В.Губаренка («Симфонія-святки»),

В.Кирейка («Лісова пісня»), — де діючим залишається принцип оповідного симфонізму, збагачений пластикою танцю та картинністю.

Висновки. Розкриваючи проблему формування міфологічної символіки, сходження процесу пізнання від образу до символу, ми звернули увагу на завжди діючі фактори оновлення системи художнього мислення: зміну образу світу, естетики творчості (від естетики виразу духовних станів до естетики споглядання), онтологічних вимірів твору (першоелементів музичної мови), композиції та драматургії. Усі індивідуалізовані рішення жанру симфонії, його різновиди виникають, на нашу думку, у наслідку перетворення цього жанру у *світоглядну модель*, що відбиває сам процес розгортання художнього задуму, а не лише його усталений результат. Важливе значення у формуванні власне музичних закономірностей у сучасній симфонічній музиці зберігає програмність, котра повертає систему музичного мислення від естетики споглядання до естетики виразу духовних станів і навпаки. Розкриття літературної програми може вийти за її межі, коли власне музична концепція відтворює безпосередньо образ світу, коли власне музичний твір стає символом цього образу світу.

Література:

1. Арановский М. Что такое программная музыка. – М.: Музыка, 1062.
2. Барсова И. Симфонии Густава Малера. – М.: Сов. композитор, 1975.
3. Барсова И. Раннее творчество Александра Мосолова (двадцатые годы) // А.В.Мосолов. Статьи и воспоминания /Сост. Н.К. Мешко. ? М.: Сов. композитор, 1986. –С.44–122.
4. Бердяев Н.А. Философия свободного духа. – М.: Республика, 1994.
5. Гулыга А.В. Гегель. 2-е изд. – М.: Мысль, Соратник, 1994.
6. Гумилев Л.Н. Этногенез и биосфера Земли. – М., 1990.
7. Драч І. Віталій Губаренко: формула індивідуальності. – Суми: СДПУ, 2002.
8. Житомирский Д.В., Леонтьева О.Т., Мяло К.Г. Западный музыкальный авангард после второй мировой войны. – М.: Музыка, 1989.
9. Климовицкий А. Судьбы традиций классической сонатности в двух антагонистических течениях западноевропейской музыки XX века // Кризис буржуазной культуры и музыка. Вып. 3. – М., 1976. –С. 135–162.
10. Малер Г. Письма. Воспоминания. 2-е изд. – М.: Музыка, 1968.
11. Нилова В. К критическому пересмотру периодизации симфонического творчества Брукнера //Анализ. Концепции. Критика. Статьи молодых музыковедов. – Л., 1977. –С.153-165.
12. Ницше Ф. Рождение трагедии. – М.: Моск. кн-во, 1912. – С.135. 137. /Полн. Собр. соч.; Т.1.
13. Тимошенкова Г. Малер: художник и эпоха. – В кн.: Вопросы теории и эстетики музыки. Вып.13.–Л.,1974. — С. 215-238.
14. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Т.1. Образ и действительность. Пер. И.И. Маханькова. – М.: Айрис пресс, 2004.
15. Ярустовский Б.Симфонии о войне и мире. –М.: Наука, 1966.
16. Holl K. Rudi Stephan. Zw. Aufl. – Weimar: Feuerverlag, 1922.
17. Louis R. Die deutsche Musik der Gegenwart. – Munchen u. Leipzig: J. Muller, 1909.
18. Masur G. Propheten von Gestern. Frankfurt/ Main, 1965;.
19. Munter Fr. Ludwig Thuile. Ein erster Versuch. – Munchen; Drei Masken, 1923
20. Niemann W. Die Musik der Gegenwart. – Berlin-Leipzig: Schuster& Loeffler, 1913.

Надійшла до редакції 28.04.2007