

Олександр Гужва

ГУЖВА Олександр Павлович — доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри історії Української державної академії залізничного транспорту (м. Харків). Сфера наукових інтересів — філософські проблеми культури.

МІЖ АПОЛЛОНОМ І СПАСИТЕЛЕМ

Досліджуються витоки європейського симфонізму, що об'єднують світовідчуття античності з релігійним світовідчуттям наступних епох.

Ключові слова: мистецтво, симфонізм, символ, симфонія, духовна культура, буття, риторика.

Мета дослідження полягає в розкритті впливів античної та християнської культури на розвиток європейського симфонізму.

Ріхард Вагнер у своїй статті «Мистецтво і революція» писав: «Збудуймо ж жертвник майбутнього як у житті, так і у мистецтві двом найвеличнішим наставникам людства: *Христу, котрий постраждав за людство, й Аполлону, котрий підняв його на висоту величі, що вселяє радість і бадьорість* (курсив. — Р.В.)» [2, с.141].

З часом стає зрозумілим, що від античності та християнства беруть свій початок найвизначніші напрямки у мистецтві, які, незалежно від естетичних програм та ступеня новаторства їх прихильників, знаходять примирення між собою у гармонійному, цілісному сприйнятті світу. Не виняток складають і майстри доби модерну, для яких минуле залишалось єдиною умовою усвідомити сучасність.

Друга назва книги Святого Іоанна Кронштадтського «Хвилини духовного отверезіння і споглядання, благоговійного відчуття, душевного виправлення і спокою у Богові» — сама назва книги «Мое життя в Христі» (Св. Иоанн Кронштадский. Моя жизнь во Христе или минуты духовного отрешения и созерцания, благоговенного чувства, душевного исправления и покоя в Боге. Том второй. — Минск: Балто — славянское общество культурного развития и сотрудничества, МИИП Внешторгиздат «Дейта — пресс», 1991, що

вперше видана у 1893 році), своїм ємним змістом допомагає з висот духовного «споглядання» розкрити сутність багатьох явищ у історії культури та у музиці ХХ століття.

«День є символом скороминучості земного буття: настає ранок, потім день, потім вечір, і з приходом ночі і день весь минув. Так і життя пройде. Спочатку дитинство, як ранішній ранок, потім отрочество і мужність, як повний розквіт і полудень, і потім старість, як вечір, якщо Бог дасть, а потім — неминуче смерть» (с. 5).

Указані символи цілком відповідають змісту трьох картин, які належать німецькому художникові Лессеру Урі [8], озаглавлених «Людина» (1896), на яких зображені хлопець, чоловік і старий на тлі чужої для них природи. На основі цього триптиха Пауль Ертель створює свою симфонічну поему «Людина» для великого оркестру і органу (1905). Але музична концепція різко відрізняється від тієї, яка представлена на художніх полотнах. Скепсис, відчай, що могли мати аналогію з «поглядом у незбагнене» — висловом стосовно сприйняття природи та світу Фрідріхом Ніцше, в музиці поступаються місцем імперативному проголошенню непорушних, «вічних» істин. Пафос цього твору в затвердженні сили і стійкості людського духу, величчю розуму, що володарює над стихією відчуттів.

Так, релігійне споглядання набуває справді широкого значення у контексті усїєї культури і має пряме відношення до процесу становлення європейського симфонізму. Вислів святого Іоанна Кронштадтського поширюється на широкий історичний контекст і виникає питання: може й справді, ота тріада симфоній Гайдна: «Ранок», «Полудень», «Вечір» — одних з перших взірців жанру взагалі, написаних у 1761 році, — то є у певній мірі віхи самого буття людини на землі, його символи?

Якщо так, то творчість багатьох митців насичується символами й спирається на них, і споглядання Йозефа Гайдна, і, у дещо меншій мірі, Ріхарда Штрауса, можна пов'язати із сьайвом сонця, радістю земного буття, що сторониться сутінок ночі і не хоче ніяк сприйняти нескінченність людських страждань, бо і Йозеф Гайдн і Ріхард Штраус завжди діяли, щось робили для того, щоб допомогти іншим, уникаючи самої рефлексії над зробленим, відсажуючись від безодні духовної драми. Так було у них у житті і в творчості — тут вони скоріше випромінювали оптимізм, аніж поринали у тугу, бо мали подолати трагізм буття і цим також допомогти людям. Не дивно, що їх мистецтво бере початок з джерел народної творчості; звідси ж, народного сприйняття

світу, беруть початок і самі символи буття. У Гайдна, наприклад, у опері «Пори року» символами стають циклічні зміни у природі, що разом з тим сприймаються як етапи життя людини, що належить етносу та сім'ї і є невід'ємне від праці та зв'язку з природою. Символи живуть і в духовних творах Гайдна, і у світських, бо усе на життєвому шляху людини огортається символами, що йдуть від Священного Писання.

Вся теорія афектів зростає з різноманітних думок і почуттів, що поєднують в уяві земне буття з небесним (у стилі барокко), і лише потім упродовжується безпосередньо в музиці через синтез слова й музики, музики й живопису, музики й архітектури, що існують у межах християнського храму. Символ у музиці передбачає наявність різних прошарків змісту: від вузького до більш ємного; від окремого мотиву, теми до цілого твору і далі до духовних колізій, що постають над епохою.

Необхідно вказати на один з мотивів — символів, котрий з'являється у трьох композиторів: у «Саломеї» (1905) Р.Штрауса — Г.Орджонікідзе називає його «мотивом жаху і любові» [3, с.224], «Піснях Гурре» (1901) А.Шенберга (мотив восьми флейт в оркестровому вступі до «Пісні лісового голуба», що є трагічним вісником убивства Тове), у Другій симфонії до — мінор Гуго Кауна (1907) — тема — сфінкс, що визначає трагічний колорит твору і стає перешкодою в становленні ліричної сфери.

Уся європейська культура зростає з релігійного споглядання світу, з молитви і хвали діянням Господнім, проповіді та святих таїнств. (Дещо декларативно, але знову ж на основі символів, святі таїнства відтворюються у вагнерівському «Парсифалі»). Однією з найважливіших у релігійному спогляданні є *ідея оновлення, перетворення*: «Перетворюйтесь оновленням розуму вашого, щоб пізнати, що є воля Бога, блага, угодна і досконала», — говорить апостол Павло [Рим.: 12,2.]. Саме сакральна ідея *оновлення та перетворення* лежить у основі *симфонізму як методу художнього узагальнення*, що впроваджується у жанрах симфонії та сонати, а з часом поширюється на усі види мистецтва, споріднюючись з логосом культури.

Піднесеність, сокровенність, патетика самого слова і синтетичних форм мистецтва у межах релігійного споглядання та культурного дійства виховують людину дії — homo agiens, рівно як і людину розумну — homo sapiens. Не виключення й людина, що віддається «космічному такту гри» (за Шпенглером або Хейзингою) — homo ludens, котра заявляє про себе ще в первісну добу та добу язичництва,

з якою марно було боротись у подальшій історії. Людина, що грає, стала частиною народного буття та народного світогляду, вона злилась із карнавальними діями та сміховою культурою Середньовіччя та Відродження (за Бахтінім); людина, що грає, випромінює життєву силу, котра у мистецтві класики знаходить вираз у жесті та пантомімі, багатстві проявів думок та відчуттів, що врешті — решт, окрім театру, трагедії та комедії, знаходять утілення у балеті — синтетичному мистецтві, метою якого, здається, є *ідея універсального буття*, що розкривається через символи, які перевершують слово своїм змістом. Бо вже тут у танці, ритуалі, дійстві закінчується влада слова, і музика займає верховенство, що стає більш відчутним з проявом симфонічного мислення але вже наприкінці XIX початку XX століть у Чайковського, Глазунова, Равеля аж до наших днів: Щедріна, Шнітке, Губаренка. З ідеї синтезу мистецтв зростає уся система музичних форм та жанрів, їх інтонаційний словник, лад і тональність, композиція, принципи розгортання думки, драматургія й самі образи. Музика набуває світоглядного значення як найбільш широке охоплення духовності та втілення образу людини та образу світу.

Звичайно, віднайдений у музиці *принцип світобудови* відповідав різним філософським ученням: піфагорійців, платоніків та неоплатоніків, Боеція та Аквіната, Джордано Бруно та Миколи Кузанського, Декарта та Лейбніца, Канта та Гегеля. Він *сповіщав нерозривність того, що виникало в уяві людини з дійсними законами буття* і, зокрема, буття соціального. Він указував на нерозривність божественного космосу, що скріплювався дивними гармоніями, земного буття та внутрішнього світу людини. Боецій для трьох світів знайшов назви: музика космосу, музика земна, музика людини.

За наявністю конкретних культурних артефактів можна прослідкувати за тим, як симфонізм сягає безпосередньо рівня логосу буття крізь змістовно — структурні рівні твору, які набувають своєї нової якості в океані музики та інших мистецтв (майже, як у «Солярисі»), спричиняючи оновлення усієї системи художнього мислення, породжує не тільки концепти — згущення змісту, тобто символи, що у своєму розгортанні у часі — просторі окремого твору підіймаються над системою образів, переростають у ідейну концепцію. Художнє ціле, що підкоряє собі симфонізм, доводить здатність мистецтва бути «людським вимірюванням» Універсуму.

Носіями сенсу та змісту в музиці у новий час, що відобразив перехід від багатоголосся (поліфонії) до тонально — гармонічної

системи, стали мелодія, заявила про центральне значення у площині сенсотворення емоції, гармонічна функціональність, що зумовила стрімкий розвиток подій і можливість утворення чітких композиційних схем, драматургія, що у своєму русі у часі розгортання інтонаційних подій сприяли утвердженню образних опозицій, нерідко їх протистоянь, що знаходили розв'язку, на зразок античної трагедії. Весь топос розгортання подій у музиці багато у чому спирався на принципи риторики, яка у межах філософського дискурсу та у мистецтві набувала світоглядного значення (Аверинцев).

Логос симфонізму здатний був об'єднатись і з риторикою, і з театральним дійством, наділяючи мистецькі жанри ємним концептуальним змістом, перетворивши їх на жанри світоглядні. У Лосева про це сказано інакше у роботі «Філософія імені»: «логос виразу є риторика... Ми обмежуємося тут тільки фіксацією діалектичного місця по крайній мірі трьох наук, що зростають на ґрунті вивчення виразу, це — естетики, граматики і риторики» [3, с.170 — 171].

Ріхард Штраус (1864–1949) залучився до творчості у момент остаточного формування системи музичного мислення, що спирається на тональність та функціональні зв'язки між акордовими сполуками, і скоріше був адептом цієї системи, аніж її руйнівником. Сучасникам не випадково спадало на думку, що він, глава *нової музики* — найвпливовішого напрямку у мистецтві, — закріпив у своїх принципах і є справжнім попом, і, навіть, папою (Регер, Малер). Мало хто розумів, що горизонт його думки поширюється на весь контекст європейської культури і прагне відстояти її здобутки, долаючи, як ми маємо з'ясувати, трагізм як ознаку усієї культури і самого буття. Мало хто звертав увагу на те, що Штраус по — своєму збагачував техніку композиції і у сфері ладу, інтонації, тембру, ритму, коли цього потребував власне художній задум.

Кароль Шимановський, котрий певний час знаходився під впливом музики Р.Штрауса, відзначав: «найбільш парадоксальні і новаторські прийоми Штрауса (наприклад, багаточисленні і у той же час хронологічно перші явища політональності) народжуються у нього не з одного тільки відчуття звукової матерії як такої, а лише в наслідку позамузичних вражень, що йдуть від психологічного (розрядка. — К.Ш.) змісту твору» [6, с.87].

Художній задум зумовлював таку ж, як у Гайдна, Бетховена або Шуберта, спрямованість до символіки, мовних архетипів, котрі існують у музиці й у свідомості Ріхарда Штрауса та знаходять

втілення як у межах симфонічних жанрів, так і в жанрі опери, котрі споріднюються між собою.

«Оперу постійно підстерігає спокуса, — пише Г.Орджонікідзе, — віддати перевагу тому типу художнього узагальнення, котрий перетворює живий характер у символ. Якщо йти від музичної практики, то нелегко установити чітке розмежування між характером і символом. Хоча очевидно, що характер не зводиться до одного знаменника, він більш різнобічний, внутрішньо іноді суперечливий... Символ однак «внутрішньо прозорий», доцентровий, піддається тезовому визначенню. У характері головним є його «внутрішній сюжет», конкретно — чуттєва реальність його буття, у символі — пафос і направленість головної моральної і соціально — психологічної ідеї. У високих художніх творіннях ще важче установити, чи маємо ми справу з характером або символом... Штраус — майстер ліпки характерів. Кожен з його творів — від «Саломеї» до «Капричіо» — примітний різноманітністю живих людських характерів... Проте... протиріччя між символом та характером для нього не втрачає своєї значності» [4, с.154–155].

Символи займають певне місце в «Саломеї» (1905) та «Електрі» (1908), так само, як і в «Кавалері роз» (1910) або «Дафні» (1937). Символи контролюють усі моменти дії, як те трапляється у Малера або Стравінського, і в драматично напружених творах. У сутінки ночі Р.Штраус зазирнув, коли створював свою «Саломею» і змальовував зустріч героїні з пророком Іоканааном: мала сприйняти зерно істини, знайти спокій своїй душі, а скотилась до спокуси: «я зачарована твоїм тілом» — *“je suis amoureuse de ton corps”* — це слова Саломеї, в музиці — це «мотив жаху і кохання» (за Г.Орджонікідзе). Сполохи ночі як символ позасвідомих сил буття оживуть у балеті Флорана Шмідта «Трагедія Саломеї», а потім у «Весні священній» Ігоря Стравінського, де «обрану», найпрекраснішу дівчину, мають принести в жертву. На зв'язок між собою трьох творів указує Б.Ярустовський [7, с.189].

«Життєписи» героїв симфонічних поем Р.Штрауса також не звільнені від складної метафізики буття та смерті. «Макбет» за Шекспіром, «Дон Жуан» за Н.Ленау, «Дон Кіхот» за Сервантесом хоча й сприймаються як певні характери, проте, не звільнені від печаті споглядальності, що існує у більш філософській симфонічній поемі «*Tod und Verklärung*». І смерть, і перетворення — знову символи (за звичаєм назву поеми перекладають як «Смерть та просвітлення»). Переконаємось, мова йде про символи у широкому розумінні як константи свідомості, що познача-

ються на виборі героями творів своєї долі, які стають разом з тим ознаками світобудови Р.Штрауса і багатьох інших композиторів.

Так, завдяки символам нових якостей набуває у Р.Штрауса антична трагедія «Електра», яку не без підстав К.Шимановський називає міфом і позаісторичним символом: «Звернення до античної трагедії, а точніше — до поданого в «онімеченій» формі древньогрецького міфу (якщо мова йде про його інтерпретацію Гуго фон Гофмансталем), що піднявся до значення позаісторичного символу, незвичайна сміливість лібрето, в поезії якого повністю долається плоске псевдоелліністичне естетство, нарешті, реалізм, глибоко відчутий, але доведений до меж можливого, — все це повинно було стати катастрофічним пунктом у творчій еволюції Р.Штрауса. «Електра» — найвища і єдина вершина, якої він зумів досягти. Здавалось, що у цьому незвичайному творі він назавжди замурував вихід з минулої епохи,... і майже інстинктивно, думаючи більше про драматичні ефекти, а ніж про відкриття в області форми, розгорнув він перед нами неосяжні горизонти музики майбутнього» [6, с.87–88].

Своє захоплення цією ж оперою передає Стравінський. Він знайомиться з оперою Р.Штрауса «Електра» під час «Російських сезонів» у Лондоні у лютому 1913 року і ділиться своїми враженнями з Максиміліаном Штейнбергом: «Чи був ти на «Електрі»? Я був двічі, і в повному захопленні. Це кращий його твір. Хай говорять про постійно властиві Штраусу вульгаризми — я скажу лише на це, що, по — перше, якщо глибше проникнути у витвори німецького мистецтва, то побачиш, що всі вони цим страждають, а по — друге, час зуміє згладити відсутність смаку, що шокує сучасників, і представити твір таким, яким він є насправді. «Електра» Штрауса річ чудава!!!» [5, с.471].

Дійсно, не один Ріхард Штраус занурюється у минуле, вічні теми. На цих теренах духовності, що належать сивій давнині, зустрічаються усі визначні особистості і навіть антиподи минулого століття: Ріхард Штраус та Густав Малер, Макс Регер та Арнольд Шенберг, Сергій Рахманінов та Олександр Скрябін, Дебюссі та Венсан д'Енді, Сергій Прокоф'єв та Дмитро Шостакович, Георгій Свиридов та Альфред Шнітке — усі вони створюють справжні шедеври, саме завдяки тому, що спираються на образи — символи.

Навіть геніальним музикантам, сучасникам Р.Штрауса, не усе було зрозуміле у його мові, що сприймалось як вульгаризми. Разом з тим, саме з «вульгаризмів», котрі вбачає в опері «Електра» І.Стравінський (котрий сам спирається на них у «Петрущці», праг-

нучи піднести «банальне» до«високого»), — поринання у стихію народно — побутових жанрів — народжується багаточаровість змісту штраусівських образів, що підіймаються до значення символів і викликають не лише нове тлумачення відомого сюжету, а й вказують на його важливість для усього контексту культури, де переглядаються моральні принципи, де зростає нове уявлення про можливості людини, що попадає у складні життєві ситуації.

Осучаснення античних образів та сюжетів у контексті європейської культури стає найбільш помітним явищем. Достатньо вказати на «Орестею» Танеєва, «Царя Едипа» Енеску та Стравінського, «Мойсея та Аарона» Шенберга, «Дафніса і Хлою» Равеля. Так само може йти мова про значимість релігійної тематики, про що свідчать меси та псалми Кодая, Мійо, Яначека, Пуленка, реквієми Форте, Бріттена, «Stabat mater» Шимановського, Пуленка, «Пасіони» Пендеревського.

На прикладі творів Р.Штрауса бачимо, що кожен його твір являє собою *оновлену* систему художнього мислення, причому це оновлення стосується різних рівнів художнього цілого, а, проте, ніяк не пориває ні з риторикою, ні з метамовою, які в контексті *belle époque* являють собою одне ціле. І риторика, і метамова постають як тип мислення і засіб розгортання музичної думки і художнього цілого, що споріднюються зі словом, видовищем, театром.

Певно, що є підстави розглядати під кутом зору не лише сакральної свідомості, а й сакральної риторики і метамови розбудову картини Всесвіту засобами різних мистецтв (що виступають як незмінна основа храмового богослужіння і храму як символу Всесвіту).

Саме з симфонізмом на межі XIX — XX століть асоціювалося і на ньому концентрувалося багато досягнень європейської художньої культури. Глибинні поштовхи, які неодноразово протягом XVIII — XIX століть розхитували, потрясли всю систему художнього мислення, перш за все виявлялися в тому, що *руйнувалася і по — новому складалася залежність* між засобами виразності і художньою образністю, між структурою і змістом твору. Але, безумовно, показовим залишається той факт, що названа залежність знов кожен раз відновлювалася завдяки новим проявам симфонізму.

У 1916 році Пауль Беккер указує на важливий фактор у розвитку музичного симфонізму — об'єднуючу ідею буття: «у музичній формі певного часу представлено рівень пізнання суспільства, осягнута велика об'єднуюча ідея буття, діяльності, котра сама себе сприймає як «живий образ»...» [1, с.192].

Своє творче кредо Р.Штраус висловив у своєму щоденнику: «Моральне очищення, виходячи з власної сили, звільнення в роботі, поклоніння вічно божественній природі» [9, с. 211]. Не випадково в штраусівській симфонії «Доместіка» проглядає щось схоже з малерівською П'ятою симфонією — її фіналом, до якого понад усе може підійти дане motto. Аби не деяка дистанція в часі — усього кілька місяців — видання обох творів: Доместіка — червень 1904, П'ята — листопад 1904, мова могла б йти про несвідоме запозичення з боку Р.Штрауса, але нам невідомо, чи знав Штраус П'яту симфонію по рукопису, котра була вже завершена у 1901 році.

В Альпійській симфонії Штраус уже не прагне виставити «себе на показ», як це було в «Житті героя» і тій же «Доместіці». Тільки прихованою, не вираженою в музиці цієї симфонії опинилася суперечка з Малером, страждаючим разом зі всім людством, чого, можливо, не міг собі дозволити Р.Штраус, що «сибаритствував» (М.Буттінг).

Тут також у щоденнику, де мовиться про смерть Малера, є визнання про те, що він хотів назвати свою Альпійську симфонію «Антихристом», немов відмітаючи тим самим разом з однією з догм людства — християнством і його культ страждання.

Тож не дивно, що більш за все Альпійська симфонія (1911) нагадує Шосту «Пасторальну» симфонію (1808) Бетховена і Четверту симфонію (1917) Ф.Вейнгартнера. Дати написання творів різні, а зближає їх тональність, безконфліктність драматургії, звернення до класичних форм, наскрізний розвиток певного сюжету: наявність у кожному своєї бурі під час літньої грози.

Чи можна було передбачити, що наявність безконфліктної драматургії стане ознакою симфонізму останніх десятиліть минулого століття, а природа буде викликати до себе поклоніння і стане основним образом — символом у пізнанні дійсності і світу?! Трагізм життя залишився трагізмом, а симфонія зберегла у собі начала, що йдуть однаково від античного та релігійного споглядання і проголошують радість буття.

Висновки. Звертання митців минулого століття до античної і біблійної тематики зумовлене прагненням розширити уявлення про параметри людського буття, оновити свідомість людини, змушуючи пройти її крізь випробування разом з героями та образами минулого і пережити катарсис, відчувши оновлення душі. Саме між плюсами античної та християнської культури прокладає свій шлях художня необхідність, що спирається на симфонізм як логос усієї культури.

Література

1. Беккер П. Симфония от Бетховена до Малера / Пауль Беккер. — Л.: Трифон, 1926. — 63 с.
2. Вагнер Р. Избранные работы / Рихард Вагнер; [сост. и коммент. И.А.Барсовой и С.А.Ошерова]. — М.: Искусство, 1978. — 695 с.
3. Лосев А.Ф. Философия имени / Алексей Федорович Лосев. — М.: Моск. ун — т, 1990. — 270 с.
4. Орджоникидзе Г. «Саломея» и «Электра» Рихарда Штрауса (к проблеме экспрессионизма в опере) // Музыкальный современник. — М., 1984. — Вып. 5. — С. 214 — 245.
5. Стравинский И.Ф. Статьи и материалы / Игорь Федорович Стравинский; [сост. Л.С.Дячкова; под общ. ред. Б.М. Ярустовского]. — М.: Сов. композитор, 1975. — 527 с.
6. Шимановский К. Воспоминания, статьи, публикации / Кароль Шимановский; [ред и сост. И.И.Никольской и Ю.В.Крейниной]. — М.: Сов. композитор, 1984. — 296 с.
7. Ярустовский Б. И.Стравинский. Эскизная тетрадь (1911–1913гг.). Некоторые наблюдения и размышления / Борис Ярустовский //И.Ф.Стравинский. Статьи и материалы [сост. Л.С.Дячкова; под общ. ред. Б.М.Ярустовского]. — М.: Сов. композитор, 1973. — С.162–206.
8. Donath A. Lesser Ury. — Berlin: Max Perl, 1921. — 138 s.
9. Mahler G. — Strauss R. Briefwechsel 1888 — 1911. Hrsg. U. mit einem musikhistorischen Essay vorsehen von Herta Blaukopf. — München — Zürich: Piper, 1980. — 232 s.

Гужва А.П.

МЕЖДУ АПОЛЛОНОМ И СПАСИТЕЛЕМ

Исследуются истоки европейского симфонизма, которые объединяют мировосприятие античности с религиозным мирозерцанием последующих эпох.

Ключевые слова: искусство, симфонизм, символ, симфония, духовная культура, бытие, риторика.

Guzhva A.P.

BETWEEN APOLLO AND SAVIOR

Investigates the origins of European symphonic, which combine the attitude of antiquity to the religious attitude later ages.

Keywords: art, symphonic thinking, symbol, symphony, spiritual culture, being, rhetoric.

Надійшла до редакції 5.11.2011 р.