

УДК 82

Олена Юрчук

## ВЗАЄМОВПЛИВ МУЗИКИ І ЛІТЕРАТУРИ В ДОБУ МОДЕРНІЗМУ З ПОЗИЦІЇ ФІЛОСОФСЬКОЇ АНТРОПОЛОГІЇ

*Ставлення до музики і літератури як типів художньої діяльності дозволило розглянути їх взаємозв'язок з позиції філософської антропології. Питання взаємовпливу літератури й музики в умовах модернізму розглядається відносно механізмів музичного сприйняття, чуттєвих і раціональних процедур художнього акту від створення до функціонування художнього тексту.*

**Ключові слова:** онтологія музики, музичний простір, акустика тексту, музичний шум, додекафонія, Д. Бурлюк, В. Вулф, Ф. Кафка, В. Хлебніков.

У наш час, коли історія набуває подальшої міфічності й текстуальності, а постмодерністська еkleктика рефлексує до позакультурного простору, питання про художню суб'єктивність модернізму з його інтенціями до самовиразу, авангардистською відмовою від історичної спадкоємності та пошуком власної культурної концепції залишається одним з таких, які викликають адекватний науковий інтерес. В. Суханцева в книзі „Музика як світ людини. Від ідеї Всесвіту – до філософії музики” пише про історію культури ХХ століття як про ту, що „розвивається в міжкультурному просторі” поза „єдиною версією” „буде переказана в новозавітному дусі як „благовісткування від ...”, де в ролі „євангелістів” виступатимуть філософія, музика, література і візуальне мистецтво” [5, с. 6]. Однією з таких оповідних версій від „особи Музики” вона вважає додекафонну систему А. Шенберга, основу якої складає метод „звукоспоглядання”, що оформився в нову теорію і практику композиції. В добу модернізму її було названо кардинально новою концепцією звукового світу з його власною часопросторовою організацією і взаємозалежністю елементів, внутрішньомузичним актом, у процесі якого музичний текст перетворювався на референцію про світ, де було відсутнє пізнання, оскільки був відсутній сам об'єкт. Унаслідок цього поставав Я-світ, оформлений відносно всіх композиційних нововведень. Він свідчив про онтологізацію музики, її прорив в інший простір заради повернення до себе.

Отже, антропологічний підхід до розуміння музики дозволив визначити її як особливу творчу сферу, що проявляє двоїсту природу через наявність у собі антропологічного компонента. Подібний подвійний ефект, коли музичний текст створюється безпосередньо актуальним переживанням людини і водночас залишається для неї середовищем існування, прямо свідчить про остаточну предметну невизначеність музики. Це питання вважалось протягом ХХ століття

одним із найбільш дискурсивних. У модерністську добу Ф. Ніцше, Р. Вагнер, А. Шопенгауер, Е. Гусерль, А. Лосев та інші наголошували на взаємовпливі музики і літератури, значущості музики і звуку для вираження світу, людської сутності, основ буття. Зокрема, на початку 20-х років інтерес А. Лосєва до питання про філософію музики оформився в ґрунтовну наукову працю „Музика як предмет логіки”, де вчений наголошував на цілісності внутрішнього музичного простору, який незалежно від того, що складався з великої кількості різноманітних елементів, поставав єдиним цілісним міфом, сутність якого визначала суцільність чистого музичного буття. Лосєв вважав, що „цей момент цілісної, „взаємопроникної” злитості (*елементів музичного твору*), суттєвий для музичної модифікації думки”, тому „його слід провести по всіх видах законів існування. Це й є основою чистого музичного буття – на відміну від основоположного абстрактно-логічного мислення” [4, с. 443].

Зауважимо, що в той час у літературі виникла ціла низка творів, позначених „чистим музичним буттям”. Так, відоме оповідання англійської письменниці В. Вулф „Струнний квартет” є одним із таких текстів, що набуває ознак музичного простору. Твір складається з опису концерту струнного квартету і музики, яка перетворює концерт на символічну картину сутності життя, що ховається в музиці, і таємницю якої здатне виявити лише символічне слово. „Виходять; чотири чорні фігури, з інструментами, всідаються біля білих квадратів під зливою світла; вкладають смички на пюпітр; дружний змах, тріпотіння, і, дивлячись на музиканта навпроти, перша скрипка відраховує – і раз, і два, і три... Вихор, шквал, напірання, вибух! Грушеве дерево нагорі пагорба. Б'ють фонтани; сиплються краплі. А хвилі Рони мчать, глибоко і повно, летять під мостами, розмітавши пасма водоростей, полощуть тіні над рибою, срібними бризками біжить до дна, затягнутою – це важке місце, – засмоктується виром; плескіт, бризки, ранять воду гострі плавники: потік димить, кипить, збиває жовту гальку, крутить, крутить, ось відпустив, падає, падає, вниз, вниз, але ні, здіймається догори ніжною спіралькою; тонкою стружкою, як з-під аероплану; вище, вище...” [1, с. 410]. Тут спостерігається динамічний процес взаємопроникнення фрагментів тексту, їх злиття в єдиному музичному просторі, його цілісність. До того ж у наведеному уривку відбивається ще одна музична властивість, яку відмічав А. Лосєв, – зображувати не предмети, а „ту їх сутність, де все злито, де немає нічого одного поза іншим, < > де немає ані жалю, викликаного великими втратами, ані щастя, даного добрим генієм, бо добро в музиці злито зі злом, жаль – із причиною жалю, щастя – з причиною щастя і навіть самі жаль і щастя злиті до повної нерозривності, хоча й присутні в музиці всією своєю сутністю” [4, с. 444].

Наступним важливим моментом для характеристики музичного буття є інтимність його переживання суб'єктом, коли той відчуває на собі доторкання об'єктного буття, коли „його Я раптом перестає бути відчуженим; його життя виявляється водночас і життям інших предметів, коли предмети разом входять у його Я й починають жити з ним одним

життям” [4, с. 456]. Так, під час прослухання музики суб’єкт раптом відчуває, що світ є не чим іншим, як ним самим, або, точніше, він сам містить у собі життя світу. Така онтологічна характеристика суб’єкт-об’єктних відношень, що виявляла предметність музики, увійшла в культурну концепцію модернізму. Як відомо, його формування супроводжувалось появою цілої низки модифікованих музичних, поетичних і візуальних форм, які виникали внаслідок активного взаємовпливу мистецтв. Численні прояви подібних взаємозапозичень зумовлювались виникненням експериментальних новацій та інтермедіальних практик.

Зокрема, представники „нововіденської школи” Арнольд Шенберг, Ганс Ейслер, Антон Вебери, Альбан Берг у цей час розробляють теорію нової музики, внаслідок якої кардинально оновлюється ставлення до природи обох мистецтв. Нова теорія доводила, що слово, як і музика, може складатися з компонентів, здатних оформлюватися в музичні фрази для передачі душевних імпульсів – „мовленнєві мелодії”, які виявляли властиву мові музичність. Водночас музика, звільнившись від класичної нормованості, фактично відкривала власні внутрішні потенції для подальших експериментів, шукала нові звукові смисли, потребувала відповідної теоретичної підтримки. В такий спосіб обидва мистецтва взаємозбагачувались, набували більшої варіативності та свободи у вираженні й передачі суб’єктивного бачення світу. Музика і література, так би мовити, звучали в унісон, доповнюючи одна одну виразною експресивністю. Їхні можливості здавались необмеженими: вони прагнули до продукування нових форм за допомогою численних комбінацій.

Наприклад, акустичні експерименти зі словом, які в той час здійснювали авангардисти, мали за мету позбавити його основного семантичного значення, перетворити на порожній звук-знак, готовий до заповнення себе новими смислами. Така модерністська практика сприяла, зокрема, встановленню новітніх взаємозв’язків музики, літератури й візуального мистецтва. Так, поетичні рядки російського футуриста В. Хлебнікова („Бобэоби пелись губы, Вээоми пелись взоры, Пиээо пелись брови, Лиэээй пелся облик, Гзи-гзи-гзэо пелась цепь. Так на холсте каких-то соответствий Вне протяжения жило Лицо” [6, с. 11]) містять низку розгорнутих у текстовому просторі звукових комбінацій, які виступають засобом „оспівування” рис обличчя. Наближені до музичних фраз, вони рефлексують до глибин підсвідомості, викликають чуттєві імпульси, активізують фантазію слухачів. Перед очима вимальовується портрет, виконаний за правилами акустичної техніки музичного письма: музичного ладу й тональності, які зумовлюються ритмом, мелодійними мотивами, інтонацією, висотою і довготою тону. Звичайно, подібна поезія була призначена для декламаційного читання і часто виконувалась у супроводі шумових ефектів.

Акустична гра з текстами знаходила теоретичну підтримку в маніфесті нової музики Луїджі Русоло. Він створив каталог шумових ефектів, які набули музичного позначення: тріск, вибух, свист, шипіння,

шепіт, буркотіння, шелест, крик, голоси тварин, рев, подих та ін. Наведені акустичні ефекти, в значенні музичних шумів, слугували не лише радикальним засобами оновлення поезії, а й часто поставали естетичними об'єктами для зображення (наприклад, у текстах Ф. Кафки). Щоправда, Кафка вдавався до створення таких акустичних образів, де музика і шум зливались в єдність, яка набувала характеристики „музичного шуму”.

Наприклад, у творі „Великий шум” оповідач опиняється в епіцентрі „музичного шуму” у власній кімнаті, стає його заручником, змушений слухати його у виконанні мешканців квартири, залишаючись при цьому пасивним спостерігачем. „Вхідні двері, що відмикаються натиском на ручку, скриплять, як катаральне горло, потім, відчиняючись, виють жіночим голосом і нарешті закриваються глухим, чоловічим безцеремонним на слух штовханом” [3, с. 115]. Наведений уривок нагадує музичну фразу, яку виконує невидимий виконавець (*батько оповідача*) на музичному інструменті (*вхідних дверях*). Партія „музичного шуму” має ритміко-інтонаційний ряд, яскраво виражений експресивний характер і широкий акустичний діапазон (*від катарального горлового скрипу до жіночого виття і глухого чоловічого штовхану*). Водночас вона гарно передає й всю динаміку емоційного напруження Я-оповідача, від роздратування до відчаю від власної немочі.

У цей час виникає дискурс музичної акустики тексту. У центрі уваги модерністського дискурсу звуку, який розпочали А. Шенберг, А. Веберн, О. Месіан, П. Булез, опинилось саме музичне мислення, де звук функціонував як інформаційне джерело. Розробка ними нових стратегій музичного мислення привела до прозорості меж музичної реальності. Звук за таких умов набув більшої абстрактності, перетворився на самодостатній і досконалий знак, наблизився до рівня музики, а вона, в свою чергу, уподібнилась звуку, внаслідок чого виник ефект взаємозаміни музики й акустики, і відповідно, слова й звуку.

Акустична й музична реальності за часів модернізму фактично збіглись у своїх значеннях. Підґрунтям для цього послугувало нове ставлення до звуку та його зв'язку зі словом. За давніх часів слово уособлювало в собі образ світу, а звук співвідносився з людиною та поняттями „образ”, „форма”, „час”, „свобода”, які визначали „музичну сутність” людини. Прикладом такого співвідношення може слугувати внутрішній звук, який виникає внаслідок східних медитативних практик і в такий спосіб інстинктивно маніфестує людську сутність. Феноменальність цього явища проявлялась насамперед у тому, що, будучи результатом модерністських новацій, воно мало б декларувати пафос новизни й заперечення будь-якої традиції, а насправді маніфестувало вдале злиття естетики заперечення спадкоємності, традиційної гармонії й експресіоністських пошуків. Подібне постулювання ідеї оновлення мистецтва й вивільнення його від традиційних зв'язків у цей час мало лише показний зовнішній характер. Насправді, як свідчить історія, пошук нових форм приводив до

створення нових концептів, що ґрунтувалися на переосмисленні традиційної спадщини. Результатом такого підходу щодо оновлення музики став додекафонічний проект А. Шенберга.

Закладений в основу концепту Шенберга принцип додекафонії передбачав музичне атональне впорядкування через серію з 12-ти неповторних тонів, які мали тримати каркас твору, визначати його мелодику, привносити у твір нову гармонію. Ідея нової гармонії полягала в заміні класичної впорядкованої благозвучної тональності, до якої звикло людське вухо, на новий неблагозвучний лад. Теорія Шенберга навіть наголошувала на відмові від класичного принципу впорядкованості тональності, оскільки вона зменшує потенціал тональності й змушує митця обмежувати свій творчий задум. На противагу йому атональний хроматичний ряд уособлював собою підкреслену невпорядкованість і звуковий хаос. Саме він, на думку Шенберга, приховував у собі безмежні можливості й потребував концептуальної підтримки на свій лад. Його концепт привніс значні зміни в тодішню музичну термінологію, унаслідок яких поняття „тема”, „гармонія”, „поліфонія” набули додаткових семантичних значень. Шенберг стверджував, що мистецтво належить несвідомому („треба виражати себе прямо – і не свій смак, не виховання, не інтелект, не освіченість, і не майстерність: не те, що набуто, а – природне, інстинктивне є предметом мистецтва...”). Так поступово вибудовувався оригінальний стиль музичного письма, який потребував зміни складу інструментів, техніки злиття великої кількості звуків в єдине ціле, заміни оркестру ансамблем, використання слова й тембру як об'єднуючих начал, уведення у музичні форми вокальних партій, пантомім, декламаційного хору, розмовного співу, де визначені музичні тони не співаються, а промовляються.

Цікавим експериментом у цьому плані вважається вокально-інструментальний цикл „Місячний П'єро” („*Pierrot Lunaire*”), оп. 21 (1912), створений за методом *Sprechstimme* – вокальної речитації – особливої техніки виконання. Твір було написано на замовлення драматичної актриси Альбертини Цеме, яка захотіла виступити в ролі П'єро, іронічно-меланхолійний образ якого у виконанні талановитого французького міма Дебюро на той час вважався зразком ексцентричного мистецтва. А. Шенберг погодився, але вирішив написати монодраму „в легкому іронічно-сатиричному дусі”, яка нагадувала б виразні декламації в музичному супроводі. Ретельно відібрана для такого декламаційного читання 21 поезія французького поета Жільбера Жіро була перекладена німецькою мовою Отто Гартлебенем. У „Місячному П'єро” сатира, лірика і трагедія об'єдналися в єдине ціле. Романтична традиція в дусі Шуберта була перекинена на догоду часу. Відбулась заміна справжнього на бутафорське, романтичний герой поступився місцем маріонетці П'єро, піднесений спів перетворився на спів-промовляння, а делікатний акомпанемент оркестру – на різке звучання камерного ансамблю. Цикл викликав хвилю суперечливих вражень, які ніби заплутували розум, заважали йому критично оцінити почуте. В

композиції твору відбилась містика чисел 3 і 7. Поетичний цикл був скомпонований відносно нового ідейного контексту: 21 вірш розділяли на 3 частини, по 7 віршів у кожній. У циклі зустрічались традиційні музичні жанри, серед них баркарола, серенада, контрапункт у формі фуґи, пасакалія і канон. Вони мали надати музичному тексту ефекту контрастності. Наведений музичний симбіоз відповідав експресіоністським естетичним засадам і був у край символічним. Він уособлював образ сучасного світу, подібного до розгульного нічного кабаре, де за феєрверком яскравих кольорів і музичних мелодій заховані відчай і самотність героя-невдахи П'єро. Крім того, за мети досягти яскравого контрасту Шенберг до кожного музичного номера визначив окремих інструментальний склад. У передмові автор надав вказівки виконавцям, наголосив на особливостях вокалу. Перед виконавцем стояла задача перетворити мелодію на промовний спів. Він досягався за умови абсолютно точного виконання ритму й малюнку висоти, чіткого усвідомлення різниці між звуком, який співається, і звуком, який промовляється, уникання наспівної декламації і реалістично-натурального читання, використання мовленнєвої форми, яка бере участь у створенні музичної фрази. У результаті цього виникла оригінальна техніка „мовленнєвої мелодії”, яка сприяла введенню голосу в загальну канву музичної партитури, де він функціонував лише як один із музичних інструментів. Особлива увага приділялася діапазону звучання (від шепоту до екзальтованого крику), ритму, здатному передати всі стильові тонкощі тексту, і, нарешті, основним носіям виразності – динаміці мовлення й висоті звуку. Не сподіваючись на швидке визнання невдячної публіки, він ніби заспокоював себе: „На світі дуже мало людей, які мають уявлення про красу музичної фрази” [7, с. 63]. Цикл починався поезією „Місячне сп'яніння”, яке повільно вводило слухача в містичну атмосферу місячної ночі, здатної викликати в душі неусвідомлені сум'яття.

Зауважимо, що вокальний спів мав підсилювати експресивність музичного плетива, його ритміко-мелодійну структуру, інтонаційний малюнок, містичну невизначеність, монотонність хроматичного ряду і в такий спосіб уводити слухача в стан, подібний до гіпнотичного. За таких умов активізується образно-чуттєве мислення, відбувається ефект відриву від дійсності й потрапляння в музичну сферу, де віддзеркалюється власне уявлення людини про Космос. Тут відносно космологічних уявлень звук випереджав слово за своєю значущістю, виступав звукосутністю духовно-матеріальної природи. Отже, цю систему можна вважати індивідуальним вираженням творчого бачення, основу якого складають звуко-зорові образи свідомості, що мають здатність об'єднуватися численні комбінації під час художнього акту, метою якого було й залишається прагнення митця до нових форм вираження Я-світу, пошуку до індивідуальної гармонізації з собою і світом. Зазвичай смисл музики пов'язують з емоційним сприйняттям, вважають предметом інтуїтивістського способу мислення. Поряд з тим, очевидно, її смисл можна розглядати й на словесно-логічному рівні.

1. Вулф В. Струнный квартет / В. Вулф // Избранное. – М. : Худож. лит., 1989. – С. 409–413.
2. Герасимова И.А. Музыкальное понимание / И.А. Герасимова // Эволюция, культура, познание : сборник. – М. : ЦОП Института философии РАН, 1996. – С. 110–128.
3. Кафка Ф. Большой шум / Ф. Кафка // Мастер пост-арта. – М. ; СПб. : Азбука-классика, 2005. – С. 115.
4. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики / А.Ф. Лосев // Форма – Стиль – Выражение. – М. : Мысль, 1995. – С. 405–570.
5. Суханцева В.К. Музыка как мир человека. От идеи вселенной – к философии музыки / В.К. Суханцева. – К. : Факт, 2000. – 176 с.
6. Юрчук О.О. Історія зарубіжної літератури першої половини ХХ століття : навч.-метод. посібник / О.О. Юрчук. – Луцьк : Твердиня, 2009. – 192 с.
7. Lecler E. Du soliloque au monodrame : Husserl et Schonberg / Eric Lecler // Fascinations musicales. – Paris : Editions Desjonqueres, 2006. – P. 61–69.

#### **Аннотация**

*Отношение к музыке и литературе как типам художественной деятельности позволило рассмотреть их взаимосвязь с позиции философской антропологии. Вопрос взаимовлияния литературы и музыки в условиях модернизма изучается с учетом музыкального восприятия, чувственных и рациональных процедур художественного акта с момента создания и до функционирования художественного текста.*

**Ключевые слова:** онтология музыки, музыкальное пространство, акустика текста, музыкальный шум, додекафония, Д. Бурлюк, В. Вульф, Ф. Кафка, В. Хлебников.

#### **Summary**

The attitude towards music and literature as specific kinds of fictitious activity revealed its interrelation from the anthropological angle. The issue of literature and music interference in the context of modernism is viewed as to the mechanisms of the music perception, sensual and rational procedures of a fictitious act from the point of creation to the point of functioning of a text.

**Key words:** music onthology, music space, text acoustics, music noise, dodecaphony, D. Bourlyuk, V. Woolf, F. Khafka, V. Khlebnikov.

Стаття надійшла до редколегії 29.09.2011 р.