



центрах, свідетельствували о стремлении их создателей любыми путями установить контакт с сегодняшней публикой и насытить постановки реалиями сегодняшнего дня. Опера для всех – это динамичный современный театр, который не имеет ничего общего с торжественной пышностью и статикой музейных экспозиций. Девиз здесь – преодоление дистанции, некоторый оттенок фамильярности в подходе к классическим шедеврам. Такая настроенность более всего отражается в режиссуре, во внешнем облике постановок и трактовке образов персонажей. Принцип историзма перестал быть обязательной догмой, а часто просто отбрасывается как устаревший. Представители авторской режиссуры или, как его принято называть, «режиссёрского театра» предлагают трактовать оперный спектакль как текст, открытый в интертекстуальное пространство культуры и свободно использующий самые различные её коды. На первый план тогда выходят иные эстетические установки: подчёркнутая театрализация и карнавализация сценического действия, иронический комментарий, демифологизация возвышенного стиля «высоких» оперных сюжетов и их супер-героев.

УДК 130.02 : 78.01

Олександр Гужва

МОВА МУЗИКИ

Становлення музичної мови розглядається разом із народженням самої духовності, здатної осягти Всесвіт; у цій скерованості на відтворення образу світу мова музики об'єднує можливості різних мистецтв, оскільки й несе у собі цілісне уявлення про світ та людину.

Ключові слова: мова музики, прмова, метамова, символ, симфонія, симфонізм.

Александр Гужва

***ЯЗЫК МУЗЫКИ.** Становление музыкального языка рассматривается вместе с рождением самой духовности, способной постигнуть Вселенную; в этой направленности на воссоздание образа мира язык музыки объединяет*



возможности разных искусств, поскольку и несёт в себе целостное представление о мире и человеке.

Ключевые слова: язык музыки, праязык, метаязык, символ, симфония.

Olexandr Guzhva

LANGUAGE OF MUSIC. *Becoming of musical language is examined together with birth of spirituality able to grasp Universe; in this orientation on the recreation of the world character a music language unites possibilities of different arts, as and carries in itself an integral idea about the world and man.*

Keywords: *language music, pralanguage, metalanguage, symbol, symphony, symphonizm (symphonic thinking).*

Музика встає врівень зі Всесвітом, як його аналог – така думка па-нує в сучасній філософії та музикознавстві [1], проте до кінця не ви-значеним є шлях набуття музичною мовою, що починається зі стихії звуків, смислової виразності, логічного спрямування [2]. На думку автора, мова музики невід’ємна від тривалого шляху формування ду-ховного світу людини, разом з прамовою та метамовою, завдяки яким відбувалося осягнення дійсності.

Метою статті стає саме набуття музикою можливості розбудови образу світу та відтворення колізій духовного буття.

Мова музики є універсальною, зрозумілою всім і причетною до прихованих у глибинах людського духу архетипів колективного Я, з якого протягом тривалого часу вирізнялось Я особистості. Кожен з елементів музичної мови проходить випробування часом, засвоюю-чи його, оскільки вже окремих звук, якийсь спалах ритму або тембру прагне охопити час і простір, виринає з них і згасає в них.

Дійсно, музика єднає людину та Всесвіт, як те вважали мислителі здавен. Вона віднаходить себе у криптограмі постійного становлення між полюсами гармонії та хаосу, стійкості та нестійкості. В ній роз-гортається різнобарвність людського буття, що єднає поштовхи сер-дець в уявному та нескінченному просторі духовності.

Так, саме биття людського серця, своєрідний кордіоцентризм у широкому вимірі духовності розкриває сутність музики як виду мистецтва. Вона єдина може лікувати серця, людські душі, нести світ-ло Любові та жадоби до життя. Її невід’ємність від биття людського



серця, кожної миті людського життя вводить у нескінченність прояву часу психологічного, про який говорить І. Стравінський [3]. Час психологічний постає над різними емоціями, настроями, почуттями. Він відбивається в думках та прагненнях, що вводять окрему істоту в людський осередок.

Час психологічний, що відтворює пульс епохи, стає більш диференційованим. В прадавніх магічних дійствах та ритуалах віднаходить себе спосіб життєдіяльності людей, що потребував пристосування до оточуючого середовища, набуття досвіду соціалізації за умов, коли суб'єктом дії було колективне *Я*. Час психологічний у первісну добу свідчить про те, що людина відкриває для себе власну душу і поширює її на весь світ.

Мова музики невід'ємна від способу життєдіяльності людей, її корені варто шукати в прамові та метамові, тобто первинних засобах спілкування та їх закріпленні у якості носіїв сенсу, що набувають особливого, нерідко сакрального значення. Синкретична природа первинних засобів спілкування у згорнутому виді завжди присутня у мистецьких пошуках під час зміни світоглядних парадигм та оновленні картини світу [див.: 4]. Ця синкретичність виходить за межі художньої картини світу, шукаючи відповідності в нових наукових та філософських парадигмах.

«Гра в бісер» Германа Гессе як раз є спробою об'єднати музику з наукою та філософією, з тим щоб відтворити драматизм світовідчуття у Європі напередодні другої світової війни. Умовна країна Касталія, що нагадує Швейцарію, де виховуються магістри гри, не може відсторонитись від духовної драми, яка є продовженням драми історії. «Займатися історією, – пише Герман Гессе на сторінках роману, – означає занурюватися в хаос та все ж зберігати віру в порядок і сенс. Це дуже серйозна задача і, можливо, трагічна» [5, с. 191]. Не дарма музика бере на себе визначальну роль у прагненні досягти цілісність світорозуміння, оскільки саме в ній протягом історії затверджується поняття «подоланий трагізм» [6].

Прмова і метамова завжди актуалізуються у періоди рушійних змін в історії і зумовлені змінами образу світу. Відносини між цими



рівнями ментально-психологічних реакцій на подразники дійсності не складають труднощів у їх усвідомленні: прामова – найдавніший рівень комунікації, представлений «домовними» засобами виразності; метамова відповідає рівню розвитку свідомості та самосвідомості, що спиралась на писемність та мову і у сфері мистецтва реалізовували себе у відповідних синкретичних формах сакральних або театралізованих дійств.

Саме звернення до *метамови*, коли відкривається новий рівень у розумінні того, що знаходиться у постійному русі: життя соціуму, природи, Всесвіту, – відбиває симфонізм, що від початку свого становлення у XVII столітті (зокрема, симфоніях-*sacrae* Генріха Шютца) і до наших днів живиться синкретичною єдністю з усіма видами мистецтва, сягає за його межі, споріднюючись з науковою та філософською картинами світу з тим, щоб затвердити образ світу засобами музики. Симфонія у розумінні давніх греків – то є злагода. Симфонізм, на нашу думку, – є проявом та виміром духовного буття, головною колізією якого стає подолання трагізму.

Симфонізм набуває нових якостей завдяки збагаченню мови музики та наявності художніх принципів, прийомів, що відповідають природі інших видів мистецтва. Так, симфонізм реагує на цілісні жанрово-естетичні утворення, такі як роман, поема, що формуються в літературі; пейзаж, картина, портрет, фреска, що невід’ємні від живопису; драма, дійство, що розгортаються в театрі; можливі певні аналогії з архітектурою, простором паркових ансамблів – знову ж через певні стильові ознаки.

Відповідно до змін у світосприйнятті та їх прояв у *метамові* мистецтва симфонізм концентрує у собі нові уявлення про логіку розгортання музичних подій та можливості мови музики на рівні композиції та драматургії. Розгортання художньої думки у часі, що зумовлено природою музичного мистецтва, огортається просторовими уявленнями, композиція у цілому підкоряється формальній логіці, знаходячи вираз в асаф’євській формулі *i:m:t* (*initio – movere – terminus*).

На формування виразності музичної мови, її синтаксису, композиції та драматургії у період становлення симфонізму як принципу



мислення значно вплинули риторика та театр. Риторика допомагала стверджувати логіку розгортання інтонаційної фабули. Театр, а потім література, надавали інтонаційному розвитку емоційної виразності, відповідно до плану розгортання життєвих колізій, реакції людини на буттєві ситуації. Звертаючись до сфери почуттів, музика впливає на глибинні плани психіки, актуалізуючи «архетипи» колективного досвіду (за Карлом Юнгом), сприяючи постійній дії двох тенденцій: однієї до міжвидового синтезу мистецтв; іншої до відтворення особливостей художнього мислення певної епохи засобами одного мистецтва. У цьому сенсі музика не лише сприймає від інших мистецтв певні естетичні та художні принципи відображення дійсності, а й впливає на них у свою чергу, повертаючи до можливостей правоти як первинній розгорненій системі колективної реакції на події реального буття і, концентруючи в засобах музичної виразності набутий усіма мистецтвами потенціал семантичний, оживляє можливості інших видів мистецтв. Театр не може існувати без адекватної до конкретної п'єси музичної партитури; література збагачується емоційністю, прагне розчинитись у музичних хвилях симфонічних апофеозів (у поезії символістів: А. Бєлий, П. Тичина та ін.); живопис вбирає можливості музичних форм.

Драматургія розгортання музичних подій відповідає вимогам Аристотеля стосовно драми: єдності місця, часу і дії, – хоча з часом і відступає від неї, коли симфонізм відчуває на собі вплив модернізму та постмодернізму і поруч з формальною логікою виступає логіка символів і логіка відносності, навіть випадковості.

Різнобарвність семантичного спектру жанру симфонії, що відображує модуси буття людини: *homo agiens*, *homo ludens*, *homo orantes* (людина, що діє, людина, що грає, людина, що молиться), – змінюється разом з плином історичного часу і свідченням змін самого симфонізму, що стає раціонально-чуттєвим проявом і виміром духовного буття. Безпосередньо стихія буття заявляє про себе у межах композиторського задуму, що постає як «звукове тіло», за Є. Назайкінським, неповторне за своїм змістом, емоційною забарвленістю, сплетінням думок, композицією, що розгортається у часі і, підкоряючись логіці



інтонаційного розвитку, сприймається всім культурним осередком, у межах релігійного мистецтва – всією общиною.

Залишається з'ясувати, яким чином музика, що набуває самостійності серед інших мистецтв, все ж залишається органічно поєднана з ними? По-перше, на органічне поєднання музики з іншими мистецтвами вказує її інтонаційна природа; по-друге, – відповідність принципів художньо-естетичного осягнення дійсності, що формуються у межах цього осягнення; по-третє, об'єднуючим усі мистецтва фактором стає наявність метамови, що сприймається у своїй скерованості на стихію буття як поєднання раціональності з чуттєвістю, що у найбільш повній мірі відповідає природі симфонізму; по-четверте, симфонізм поширює свою дію на всі сфери буття, поєднуючи ці сфери, він набуває здатності створювати його узагальнений образ.

Симфонізм знаходить вираз у інтонаційній природі музики, що цікавить багатьох дослідників. Б. В. Асаф'єв вказує на багаторівневий прояв інтонаційності: «<...>думка, щоб стати втіленою в звуках, стає інтонацією, інтонується. Процес інтонування, щоб стати не мовою, а музикою, або зливається з мовною інтонацією і перетворюється в єдність, у ритмоінтонацію слова – тону, у нову якість, багату виражальними можливостями... Або, минаючи слово (в інструменталізмі), або випробовуючи дію “німої інтонації” пластики та руху людини (включаючи “мову рук”), процес інтонування стає “музичною мовою”, “музичною інтонацією”» [7, с. 211–212]. В усіх зазначених випадках: звуково-мовна, музично-звукова, німа інтонація пластики, – інтонаційність постає як «феномен колективної свідомості» [7, с. 12].

Інтонаційність у широкому розумінні виступає як об'єднуючий фактор людського буття, як спосіб досягнення злагоди, порозуміння, що, підіймаючись від засобів виразності до певних концептів, поєднує емоції з думками, зображення окремих подій з виразом емоційної реакції на них. Здається, звідси бере початок і наявність двох принципів художнього відображення, що мають місце у зорових видах мистецтва та симфонічній музиці: відображення та зображення подій. Інтонаційність скріплює й окремі види мистецтв, поступово споріднюючись зі сферою художності та естетичного відображення дійсності.

Інтонаційність у вимірі художності шукає узагальнених форм для виявлення спільних колективних емоцій, сприймається як *єдина для різних мистецтв реакція на проблеми буття* (на зразок того, як те було в античній трагедії). Художність узагалі залишає за мистецтвом право відтворювати дійсність в умовній формі, залежно від матеріалу: каменю, слова, музичного інтонування. У вимірі естетичному інтонаційність призводить до виявлення найважливіших естетичних категорій: героїчне, піднесене, прекрасне, досконале, драматичне, комічне, трагічне, ліричне, епічне, – звичайно впливаючи на розвиток усєї системи художнього мислення (у першу чергу – інтонаційний словник, застосування риторичних фігур, принципи зіткнення, зіставлення, взаємовиключення тематичних утворень, що підносять музичний задум на рівень конфліктного розгортання інтонаційних подій). Саме естетичний вимір інтонаційності у межах композиторської практики, або інакше – мовного дискурсу певної епохи, зумовлює появу мистецьких жанрів, стилів.

Найважливішим проявом інтонаційності у широкому розумінні стає пошук стрижня для розбудови художнього цілого, у якості якого постає окремий артефакт – твір мистецтва як носій певних образів, що декларуються з самого початку в бахівських прелюдях та фугах, сонатах та симфоніях віденських класиків, баладах Ф. Шопена або операх Р. Вагнера. Кожен з цих образів втілює у собі певну естетичну концепцію, згусток естетичних барв, так само як і визначеність у художньому плані емоційних станів-афектів, згідно теорії вісімнадцятого століття, яка не втратила свого значення й у наші дні.

Естетичні принципи зумовлюють прояв драматургічних чинників: образів, їх характеристик, принципів взаємодії чи-то на основі контрасту, чи-то протистояння. Не завжди естетичне полягає в досягненні гармонійності. Часто воно вказує на наявність конфліктів, трагізм буття, що вносить свої барви в світоспоглядання соціуму й окремій особи.

Чи не найскладнішим питанням у дослідженні мови музики є з'ясування тих її характеристик, які об'єднують форму та зміст, семантику та структуру, композицію та драматургію і які є свідченням



тривалого виховання слуху у межах соціокультури разом із розвитком свідомості людини, її світоглядного горизонту. На наш погляд, зростання мови музики до рівня самостійності від театру та поетичного слова зосереджуються у її часопросторових уявленнях.

Музика класична, до якої варто віднести все те, що має традицію і зафіксовані взірці творів у виконавчій практиці та писемності, має три виміри часу.

Перший часовий вимір співвідноситься з вічністю, з якою сполучаються всі творіння людського духу, особливо якщо сам автор має намір втілити ідею вічності буття, етичних цінностей, усвідомлення нерозривного зв'язку людини з природою, яка у всі часи є для неї джерелом натхнення і поклоніння. Мабуть, план вічності, якщо узагальнити, то є проекція життєвих обставин, що незмінно повторюються, на план людської долі.

Другий часовий вимір відображає пульс епохи, який в музиці виявляється в пануючих в цю епоху жанрах: наприклад, менуеті епохи віденських класиків (у Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена) або вальсі епохи романтизму (у М. Глінки, І. Штрауса, Ф. Шопена). Ці жанри живуть своїм особливим життям, потрапляють вони і в симфонії, підкоряючись певному художньому задуму.

Третій часовий вимір передає биття людського серця, адже за кожним твором стоїть не тільки особистість творця – композитора, але й узагальнене *Я* його епохи.

Сучасник Бетховена німецький філософ І. Г. Фіхте так розумів виключно важливу для його концепції категорію «Я»: «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 злилася і цілком пішла в поняття в абсолютному забутті наших індивідуальностей, – ось хто бажав мислити і досліджувати, і саме про це “Ми”, а зовсім не про своє “Я” думаю я» [цит. за: 8, с. 35–36].

Категорія простору також відіграє в симфонії важливу роль, на яку варто звернути увагу. Вихід за межі свого *Я*, за межі тілесної обо-

лонки – особливість людського світосприйняття. Ми завжди бачимо те, що у нас перед очима: визначаємо об'єм і масу, межі тіл, їх «протяжність», на яку вказували в дослідженні природи Р. Декарт, Г. Гегель та інші філософи.

Протяжність викладу музично-тематичного матеріалу та образів, що вгадуються за ним, їх своєрідне композиційно-просторове розташування дозволяють поширювати на музику принцип архітектури. Просторові характеристики торкаються, чисто із зовнішнього боку, масштабів розгортання музичного матеріалу: симфонії Й. Гайдна або В. А. Моцарта за тривалістю розділів, кількості тактів не йдуть ні в яке порівняння з симфоніями Бетховена.

Просторові характеристики позначаються в музиці також за допомогою фактурного оформлення. Оркестровка у творах Вольфганга Амадея Моцарта розрахована на їх виконання в аристократичних салонах. Бетховенська музика, долаючи великі концертні зали, виривається на простори площ. Це враження виникає саме тому, що композитор звертається до більшого складу оркестру, де набувають значення дзвінки голоси мідних інструментів. Весь універсум починає звучати в симфоніях Густава Малера, Олександра Скрябіна, Гіі Канчелі, Євгена Станковича. Такий художній ефект є наслідком знову ж таки непередбаченого для творчої практики фактурного рішення, де всі елементи художнього цілого набувають посиленого драматургічного значення. Інтонація, ритм, тембр емансипуються, форма стає ніби *відкритою* і більш інтегрованою щодо усталених схем.

Часова природа музики як мистецтва дозволяє відносити поняття протяжність до найважливіших чинників формування образної семантики. Тривалість розгортання музичних образів у бахівських творах адекватна медитативній образній сфері, глибоким роздумам, які повні експресії, драматизму. Й. С. Баху, що жив на зламі різних музичних стилів: бароко і класицизму, – а також різних історичних епох з різним устроєм життя, дано було втілити світобачення, духовний світ свого сучасника і всієї протестантсько-католицької церковної общини. Адже його Велика меса *сі-мінор* виходить за межі двочастинної композиції протестантського богослужіння й адресована всьому християнському



світу. А світ бахівських образів – це світ нескінченних земних страждань і такий же виразний для релігійної свідомості світ божественної благодаті і слави Всевишнього.

Просторово-часові характеристики музичного звукового континууму допомагають відтворити узагальнений образ світу, який виникає у свідомості автора і героя його творів і який стає надбанням нашої свідомості. Більше того, «завершення внутрішнього цілого душевного життя» (за М. М. Бахтінім) завдяки зустрічі однієї творчої особистості з іншою розповсюджується на всі сфери людського буття, що розгортається у просторі та часі і характеризує світ культури і перебування особистості в ній.

Концептуальний план мистецького твору не можна уявити без співвідношення понять «людина та її оточення», «людина та суспільство», «людина та все людство», оскільки саме філософсько-художнє, діалектичне зіставлення цих понять лежить і в основі музичних задумів. Особливо це стосується симфонії. Спираючись на місткість включених у неї образних планів, симфонія наближається до вирішення метафізичних проблем: для чого ти живеш, хто ти в цьому світі: мандрівник, спостерігач або творець, які твої життєві орієнтири і цінності?

Симфонічний твір може включати процес розгортання думки або його результат, все загострення пристрастей, або ніби відокремлення від них, коли створюється відчуття, що драматичні колізії розгортаються десь над дією або за її межами (як, наприклад, у Четвертій симфонії Густава Малера). І все ж частіше драматичні колізії складають сюжетний, «інтонаційно-фабульний» план твору.

Зауважимо, що симфонія, не дивлячись на її світоглядну ємність та значимість, за своєю природою є демократичним жанром, що народжується із стихії народного мелосу і не тільки піднесених емоційних станів, що належать царині церковної музики, а й безпосередньо чуттєвих, якими багата народна музика, які за ємною образною семантикою набувають значення образів-міфологем. Ці образи-міфологеми актуалізуються в кожен епоху. Їх варто сприймати як певні змістовні та сюжетні плани окремого музичного твору.

Назвемо лише деякі з них.

1. Вічно божественна природа і поклоніння їй. *Anbetung ewig herlicher Natur*. – З програми Альпійської симфонії Ріхарда Штрауса.

2. Етапи життєвого шляху – вони зливаються з уявленнями про цикли в самій природі. – «Пори року» А. Вівальді, Й. Гайдна, П. Чайковського. Ці образи легко мігрують з творів різних жанрів, заломлюючись і в музиці чисто симфонічній. – У П. Чайковського, О. Глазунова, Г. Малера.

3. Картини дитинства – від різдвяних ноелів і через всю історію музики проходить ця тема. Назвемо лише «Дитячий куточок» Клода Дебюссі й «Матінку-гусиню» Моріса Равеля. У Четвертій симфонії Густава Малера дитячість сприйняття – призма, через яку композитор дивиться на світ.

4. Драматичні колізії юності – *Sehnsucht* Л. Бетховена і композиторів-романтиків: Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Листа, Р. Вагнера, Й. Брамса та інших.

5. Зіткнення між обов'язком і відчуттям – опера-*seria* та лірична опера ХІХ століття, «Тангейзер» Ріхарда Вагнера.

6. Боротьба добра і зла, що трансформується в зіткнення мрії і дійсності, життєвих поривів і долі – Дж. Верді, П. Чайковський.

7. Сходження по ступенях всесвіту – в симфонічних опусах Г. Малера.

8. «Помру, щоб жити» – «*Stirb um werde*», з духовних віршів Клопштока в Другій симфонії Густава Малера.

9. Героїка – Л. Бетховен, Г. Берліоз.

10. Всепереможне відчуття любові – Ф. Лист, Е. Гріг, П. Чайковський, С. Рахманінов.

11. «Отець передвічний», «Світло невичірне» – безмежний океан, в який вливаються річки музики.

«У греків, – пише Р. Вагнер, – досконале мистецтво (драма) синтезувало все, що <...> було символом всієї глибини грецької культури» [9, с. 127]. У цій же статті «Мистецтво і революція» йдеться про наставників людства, що репрезентували собою різні світогляди, культури та типи суспільного буття: «Збудуймо ж жертovníк 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 автора. – О. Г.)» [9, с. 141]. Певно, що античність та християнство визначили напрямок розвитку усїєї європейської культури і стали тими полюсами тяжїнь, між якими проклала собі дорогу творча думка упродовж усїєї історїї. З часом стає зрозумїлим, що від античності та християнства беруть сївй початок найвизначнїші напрямки у мистецтві, якї, незалежно від естетичних програм та ступеня новаторства їх прихильників, знаходять примирення між собою у гармонїйному, цїлісному сприйнятті свїту, яке у найбільшїй мїрі втїлюється мовою музики.

Отже, мова музики вїдтворює процес розгортання космїчного та людського буття, вона вїдповїдає всезагальнїй людськїй потребї у спїлкуваннї та досягненнї злагоди. Протягом багатьох вїкїв вона зводила окремі засоби виразностї у цїлісну систему.

Її системна звуковисотна органїзація вїд тону, їх зчеплень, звукоряду, тональностї, разом із метром та ритмом, тембром, голосовою та інструментальною палїтрою пїдпорядковувались художньому цїлому вже в найдавнїших музичних артефактах. Ускладнення системної органїзації музичної мови вїд однїєї історичної доби до іншої вїдбувалось разом із пїдняттям обрїїв самого змїсту, аж доки цей змїст не почав вїдбивати духовнї колїзїї. Вїд початку новїтньої доби спостерїгається зворотнїй процес згортання музичних закономірностей до їх первїсного стану з виявленням прадавнїх вїдчуттів, поринанням у надсвїдоме.

Носїї сенсу, що формувались в магїчних первїсних та сакралїзованих дїйствах і поширились у сучасному мистецтві, надали можливїсть творчїй особистостї розширити горизонт свїдомостї до нескїнченностї Всесвїту, вїдстоювати загальнолюдськї цїнностї, до яких належить і радїсть буття. Мовою музики сучаснї композитори залучаються до вїршення гострих свїтоглядних проблем.

Список використаних джерел

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс : Кн. 1, 2.» / Борис Владимирович Асафьев. – М. ; Л. : Музыка, 1971. – 376 с.
2. Вагнер Р. Избранные работы / Рихард Вагнер; [сост. и коммент. И. А. Барсовой и С. А. Ошерова]. – М. : Искусство, 1978. – 695 с.
3. Гессе Г. Избранное : Сборник ; Пер. с нем. / Герман Гессе ; [Сост. и предисл. Н. Павловой]. – М. : Радуга, 1984. – 592 с.
4. Гужва О. Історія духовної драми як драма історії / Олександр Гужва // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : зб. наук. праць. – Харків : ХДАДМ, 2007. – № 2. – С. 21–35.
5. Гужва О. Симфонізм у зв'язку з метамовою мистецтва / Олександр Гужва // Культура України : зб. наук. праць. –Х. : ХДАК, 2008. – Вип. 25. – С. 198–209.
6. Гулыга А. В. Гегель. – 2-е изд. / А. В. Гулыга. – М. : Мысль, 1994. – 272 с.
7. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики / Алексей Федорович Лосев // Лосев А. Ф. Из ранних произведений. – М. : Моск. ун-т, 1990. – С. 195–392.
8. 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.
9. Суханцева В. К. Музыка как мир человека (от идеи вселенной – к философии музыки) / Виктория Константиновна Суханцева. – К. : Факт, 2000. – 176 с.

УДК 78.03 : 78.071.1 Вагнер

Оксана Бабий**СТАНОВЛЕНИЕ ИДЕИ БЕССМЕРТИЯ
В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕФЛЕКСИИ Р. ВАГНЕРА**

Обладея метафизической природой, идея бессмертия синтезирует различные эвристические истоки, сложившиеся в культурно-историческом опыте человечества. В статье раскрывается процесс её формирования и углубления в художественном мировоззрении Р. Вагнера. Обращаясь к различному истокам, композитор видел в них отражение исканий собственного творческого «я», в связи с чем неуместно говорить о прямом влиянии на него определенных идей, образов, религиозных и философских доктрин. Скорее они способствовали его глубинному художественному самопознанию.

Ключевые слова: бессмертие, страдание, познание, самопознание, Эрос, христианство, буддизм, античность.