

ТИПОЛОГІЧНІ РИСИ ДУХОВНОЇ ДРАМИ

Гужва О.П., канд. мистецтвознавства, доцент

Українська державна академія залізничного транспорту

Анотація. Розглядаються типологічні ознаки духовної драми, її вплив на естетику творчості і, зокрема, на поетику жанру симфонії.

Ключові слова: духовна драма, містика, параметри буття особистості, естетика творчості, конфлікт, структура жанру, різновиди жанру, гротеск, мовні пласти, композиційні і драматургічні принципи, симфонія, симфонізм.

Аннотация. Гужва О.П. Типологические черты духовной драмы. Рассматриваются типологические признаки духовной драмы, ее влияние на эстетику творчества и, в частности, на поэтику жанра симфонии.

Ключевые слова: духовная драма, мистика, параметры бытия личности, эстетика творчества, конфликт, структура жанра, разновидности жанра, гротеск, языковые пласти, композиционные и драматургические принципы, симфония, симфонизм.

Annotation. Gugva O.P. *Typologicheskije lines of spiritual drama.* The typological signs of spiritual drama are examined, its influence on aesthetics of creation and, in particular, on the poetics of genre of symphony.

Keywords: spiritual drama, mysticism, parameters of life of personality, aesthetics of creation, conflict, structure of genre, varieties of genre, grotesque, linguistic layers, principles of compositions and dramaturgic, symphony, symphonic method.

Мета статті полягає у виявленні типологічних ознак духовної драми, що притаманні різним видам мистецтва на рівні концепцій драматургії та жанрової будови.

Постановка проблеми. У М. О. Бердяєва є думка про те, що між містиками різних конфесій більше схожості, ніж між доктринами, які вони сповідають [2, с. 437]. «Містика, – пише Бердяєв, – долає трансцендентну безодню між Богом і людиною» [2, с. 429].

У поле зору російського філософа могла потрапити творчість багатьох композиторів, оскільки містика усуває безодню між часом і країнами, наділяючи «фаворським світлом» тих, хто допитується до істини світу, у пошуках рятівного ідеалу.

Зупинимося на одній паралелі – між творчістю Густава Малера і творчістю Георгія Свірідова. Обидва композитори переживають духовну драму, в обох композиторів духовна драма розгортається у двох планах: світогляді і творчості. В обох композиторів духовна драма пов'язана з подоланням трагізму. Обидва композитори розривають атмосферу "inferno", що обвиває їх. Образно про це говорить Свірідов: «Моя музика – якась маленька свічка «з тілесного воску», що горить в бездонному світі пекла» [6, с. 227].

Результати дослідження. Відчувається, що свідомість композитора на порозі до створення вершинного його твору «Співу і молитви» була стиснута лещатами якоїсь схеми, що тягнеться від середньовічних сакральних уявлень з їхньою умовністю персонажів, складною символікою земного і небесного (яка є і у Малера в Четвертій симфонії, і у Сковороди в «Архістратигі Михайлі», яка, на жаль, проступає і в «Майстрові і Маргариті» М. Булгакова!).

Ф. Ліст з його Данте-симфонією, або Мефісто-вальсом, так само, як і Берліоз – автор «Фантастичної симфонії» або Гоголь з його творами тут не є винятком, бо поєднання високого та низького (коли це високе розвінчується), реального та фантастичного, або, скоріше, трансцендентного залишається прикметою духовної драми в усі віки.

Композитори ХХ століття долають світоглядну схему з її умовністю (пекло, чистилище, рай), але неминучим трагічним фіналом, лише знаходячи новий етичний орієнтир, слідуючи в цьому композиторам-класикам. «Справа добра могла б здаватися абсолютно безнадійною. Але мудрість життя поміщена в ньому ж самому: нові покоління приходять в світ цілком чистими, значить, справа в тому, щоб їх виховати в служінні високому добру» [6, с. 227].

Екзистенційний план буття породжує *духовну драму* у свідомості багатьох митців, яка, не знаючи берегів, виходить за межі окремого творчого задуму, долає вузькі межі естетичних переконань, проникає у свідомість народу і зливається із стихією народного життя.

Для духовної драми виявляється значущим момент зустрічі світобачень: індивідуальних і епохальних. Ця зустріч заключає у собі величезний евристичний потенціал, а саме – потенціал перетворення, про яке говорив ще апостол Павло в посланні Римлянам: «Перетворюйтеся оновленням розуму вашого» [Рим. 12:2].

«Біблія» – яскравий приклад того, як відбувається зустріч різних епох і різних свідомостей. Але якщо усередині цієї книги йдеться про *духовну драму* Рятівника та одного з його вірних синів – Йова, то закономірно бачити прояв духовних метань у простих смертних.

Одним з тих, хто відчував на собі лещата застарілої світоглядної моделі, де є рай і пекло, де протидіють сили добра та зла, де «пережите» (за Гадамером) вливається в ріки людської пам'яті і сприймається як *духовна драма*, був Григорій Савич Сковорода.

У листі до М. Ковалинського від 23 листопада 1762 року Сковорода писав: «Скільки моральної шкоди завдали мені посланці диявола, обманувши мене. Як хитро вони крадаються в довір'я, так що тільки через п'ять років ти це відчуєш. Ах! Скористайся хоч моїм досвідом! Я той моряк, що викинутий на берег під час аварії корабля, інших своїх братів, яких чекає те ж саме, непевним голосом попереджає, яких сирен і страховищ їм треба стерегтися і куди прямувати. Бо інші відійшли у вічність. Але, скажеш ти, я і сам можу стати розсудливим під ударами долі. О мій найдорожчий друже! Хіба ти не знаєш, що багато людей зазнає аварії корабля, рятується ж небагато хто – троє із ста. Чи можеш ти ручатися, що ти врятуєшся?» [7, с. 252].

Ця сповідь людини вісімнадцятого століття є узагальненням життєвого досвіду багатьох поколінь упродовж усієї історії християнства.

Варсава, він же син Сави, тобто сам Сковорода, бачить витоки духовної драми у розколотості свідомості людини, про що свідчить «Пря бьсу со

Варсавою»: «Воля плоти, серце міра, дух ада, бог чрева и похоть его, серце нечистое есть тожде. Сей есть архисатана, нечистая сердечная бездна, раждающая во мгновении ока бесчисленные легионы духов и тмы мысленных мечт во мучение всем» [7, с. 95–96].

Сковорода пропонує свій погляд на метання духу, духовні колізії також у творі, що виник у 1783 році і має назву «Брань Архистратига Михайла со сатаною о сем: легко быть благим». Вже на початку твору Сковорода заявляє: «отвергаю же всякую житейскую печаль. Что убо дью? Се что! «Всегда благословяще господа, поем воскресение его!» ...Воскресение есть...весь библичный мырик, новая и древняя Ева» [7, с. 59]. Світ одухотворений йде від Бога. Світ, що втратив надію – творіння ловця душ: «Не вините міра. Не винен сей мертвец. Отнят сему пльнику кураж, избоденно око, прегражден путь; связала вьчными узами туга сердце его» [7, с. 64].

Не дивно, що у межах твору відбувається метаморфоза жанру: від листа до розгорнутого дійства шкільної драми або прадавніх міраклів, бо справді неосяжними стають виміри просторові (дім божий, веселка, архангели, що вільно долають відстань від небес до землі) та часові («во один день, иже есть яко тысяща лтъ»). Від діалогу з другом до бесіди з усім біблейським світом – такий розмах набуває думка Сковороди. І все в ній важливе: і головний текст і примітки, що роз'яснюють окремі слова, нагадують про окремі події Священного Писання, або вводять нові мовні дискурси з грецької та латини.

Є у «Архистратизи Михаїлі» й запозичення, на які звертає увагу сам автор: багач, що мандрує, співає пісню на вірші древнього «трагедіографа» Евріпіда; неплода, що плаче, повторює пісню Варлама Лашевського з його «трагедокомедії» «Гонимая церковь» (виноска, с. 79), звідти й переможна пісня архангелів, що звільнили неплоду від змія, підняли до небес, де вона стала символом самої церкви; текст антифону включає в себе вірші Феофана Прокоповича з «Епінікіону» [7, с. 513]; «Зима прийде, Сонце ясно» – з «древних малоросійских и есть милая икона, образующая весну» (примітка автора).

Тож зміст та форму «Архистратига Михаїла» варто сприймати як *зведення храму*, що стає надбанням усіх людей, огортається символами і є тлумаченням символів. Сковорода прагне повернути людям *відчуття соборності*, яке одне здатне поновити відносини між людьми, відродити мораль та духовність.

З відчуттям соборності зникають лещата застарілої світоглядної моделі (рай, пекло, чистилище), що тягнеться від середньовічних *sacre rappresentazioni* і зберігається у Томаса Манна та Михайла Булгакова, Густава Малера та Альфреда Шнітке. «Подоланий трагізм» – поняття, яке знаходить відбиття не тільки у творчості Сковороди. Через відстань у часі та просторі культури його сприймають сучасні митці, зокрема такі композитори, як Г. Свірідов, М. Скорик, В. Губаренко, Є. Станкович, О. Кива.

Бог несе з собою оновлення землі, віху та радість буття, за Іоанновим пророцтвом: «и отыймет бог всяку слезу от очию их» [6, с. 81]. «Легко быть

благим» – ця максима вистраждана самим Сквородою, вона дає змогу подолати тугу, наповнити серце любов'ю до усього світу.

«Подвійність людського і диявольського» цікавить, скажімо, Альфреда Шнітке: «Я не торкаюсь Гетевського Фауста. Тому що Гете його ідеалізував. А у Фаусті початковому саме й виявилась подвійність людського і диявольського, з переважанням диявольського. Якщо узяти усю історію Фауста, то стає очевидним, що людське у ньому проявляється лише тоді, коли він, – починаючи розуміти, куди все йде, – заходиться тужити плакати і скаржитися. Останні дні він вже був людиною, яка розуміла, що вона вчинила» [3, с. 161-162].

Для Шнітке «Фауст – це ніби дзеркало, що відображає зміни, що сталися з людством за останні віки. Бо коли починаєш оцінювати події новітньої історії, від доби Ренесансу, не зовсім розумієш, чому вони трапляються. Найбільш сильний приклад – жахливо швидкий диявольський розвиток, що почався від Першої світової війни, після 1914 року. Ніяких передумов щодо цього до війни – не було!.. І раптом весь цей жахливий кошмар» [3, с. 162].

«Тема Фауста... ніколи не може бути вичерпана. У цієї теми дуже багато пластів. Пластів часів, пластів змісту. Але для мене особливо важливим було те, що я почув про цю тему від священика, отця Миколая... Я уперше почув думку про те, що зі смертю людини не закінчується... нескінчений моральний рахунок, котрий має відношення до її життя... Моральний рахунок з приводу кожного вчинку і кожного слова має у собі надію... на можливість спасіння... навіть для такої фігури, як Фауст... Тому що його доля – не «його фізичного», але «його морального», що продовжує існувати. – не закінчена» [3, с. 162].

«Я бачив Вашу душу голою, абсолютно голою, – писав Арнольд Шенберг Густаву Малеру з приводу П'ятої симфонії. – Вона тягнулася переді мною, як дикий, таємничий ландшафт з його лякаючими безоднями і тісинами... Я сприйняв її як стихійну бурю з її жахом і бідами. Я відчував боротьбу за ілюзії, я бачив, як протиборствують одна одній добрі і злі сили, я бачив, як людина в болісному хвилюванні б'ється, щоб досягти внутрішньої гармонії; я відчув людину, драму, істину, нещадну істину» (цит. за: [1, с. 169]).

Даний вислів є кращою характеристикою всієї малерівської трилогії, де трагедії духу протистоїть умовний світ гармонії золотого століття. Світ трагедії – це світ експресивних, розірваних інтонацій. Світ гармонії – це світ танцю, енергії життя (там також, с. 172), філософської медитації і художнього свавілля. (там також, с. 173).

Звідки ж беруть початок витоки цієї багатомірності задуму, що вимагає відвертої манери вислову, нестримуваних відчуттів і експресіоністичного *відчуження*, а потім це відчуження поступається відстороненням від конфлікту, спробою сприймати лише те, що відроджує душу. Шенберг дійсно має рацію, коли бачить поряд з лякаючими безоднями і тісинами, чарівні радісні лужки і тихі ідилічні куточки (там також, с. 169). Шенберг правий ще як художник, що володіє кистю, але, на жаль, частіше користується нею, створюючи умовний

відчужений пейзаж, як в драмі «Щаслива рука», що виникла за одну грозову ніч на його власний текст влітку 1913 року.

У свідомості автора П'ятої симфонії воскрешалося те, чого не давала йому дійсність, власний життєвий досвід, і що все ще існувало в *колективному розумі* і як надія, і як ідеальний план буття. Ця надія підтримувалася сприйняттям природи, мистецтва, які, залучаючи до себе індивіда, одаровують його відчуттям вічності, пекучим сприйняттям краси, мужністю жити. “The courage to be” – ця формула екзистенціалізму була для Малера виключно важливою (що і підкреслюється в дослідженнях К. Флороса, К. Блаукопфа, Д. Мітчела).

Симфонії середнього періоду творчості композитора (все ті ж симфонії V – VII) відображають важливий злам у світобаченні автора. Якщо ранні симфонії сприймаються в тісному зв'язку з проблематикою і образами, що черпались з «Чарівного рогу», то подальші симфонічні досліди пов'язані з «Піснями про померлих дітей» і «Піснями останніх років». Малер знаходить у поезії Рюккерта те, що відповідало його власному життєвому досвіду. А доля не балувала Малера ніколи: були втрати близьких, печать злої долі, що лежала на його рідних, втрата власних дітей.

Тут якраз і зав'язувався той найважливіший вузол духовної драми, драми, що переживається самою людиною і що знаходить продовження в духовних колізіях епохи. Концептуальна багатомірність духовної драми завжди пов'язується з підняттям просторового і часового горизонту твору, у ній трагедія особистості, відділяючись від неї самої і від життєвих обставин, вступає в діалог з вічністю, всією історією людства і самим Творцем.

Природно, непримиренні суперечності, образи-протистояння, що зметнулися, не можуть знайти свого замирення ні в одному з малерівських опусів, складових симфонічної трилогії. Конфлікт або загострюється (у перших частинах V – VII симфоній), досягає ще більшої гостроти в подальших частинах (другій, четвертій частинах Шостої симфонії), або поступово нівелюється, розчиняючись від частини до частини, але весь час залишаючись ніби «над» дією (симфонії П'ята та Сьома).

Це породжує абсолютно нові композиційні і драматургічні принципи вже в межах однієї частини, коли обрана жанрова модель «вибухає» (траурний марш в першій частині П'ятої симфонії) і насичується струмами драматичного розвитку.

Перша частина П'ятої симфонії не тільки модулює з однієї композиційної площини в іншу (від складної тричастинної форми до форми сонатного алегро), але і породжує цю останню: перша частина органічно переходить в другу частину, де форма сонатного алегро скеровує розгортання подій. Замість ніби об'єктивної картини траурного маршу, в котрий вкрапляються гротескові сцени з наспівами канкану, здійснюється велетенська картина справжніх людських страждань.

Композитор навмисно загострює увагу на метаморфозі жанрового порядку. Мабуть, подібні приклади і дають підстави розглядати сонатне алегро

як жанр. Відмітимо, що так саме і чинить О.Соколов [8, с. 36]. Але й сонатне алегро набуває небачених раніше якостей. Вся форма сприймається як те, що весь час стає і руйнується. Натиск деструктивності виходить з ідейного задуму твору: людина не в силах протистояти долі.

Переклад дії в неокласичне русло не мав би достатньої підстави, аби у свідомості слухача складалося враження, що перипетії симфонії вичерпуються чисюь життєвою драмою. Ця драма у свідомості індивіда вичерпується разом з його згасанням, але ніколи не закінчується для інших, і ці інші опиняються в центрі уваги композитора, на них він ніби дивиться з височини небес і прагне дати їм втіху та надію.

Симфонія, справді, – це відкритий жанр, відкритий для діалогу зі всіма видами і формами мистецтва, зі всіма стильовими тенденціями і художніми напрямками, зі всім різноманіттям форм духовного життя людства.

Для Малера завжди було важливо знати, як його твори віддзеркалюються в дзеркалі другої людини. Творчість – це для нього можливість спілкування і виявлення зв'язку з іншими. Він боляче сприймає духовну ізоляцію, нерозуміння своєї мети з боку близьких, колег, знайомих. Його вражає відчуженість, що народжується серед людей. То й гротеск його – це реакція на цю відчуженість. Але Малер розуміє, що несе відповідальність за кожну людину, за високе призначення мистецтва вселяти віру в життя. Це стає можливим, якщо повернути у світ «чуття єдиної родини», вивести людину в широкий світ ідей, сподівань, мрій.

Тож малерівський симфонізм покоїться на певній концепції буття, де людина займає провідне місце, де вона відчуває і своє власне *оновлення* і своє власне продовження в життєвому шляху іншого індивіда.

Подібне світосприйняття було властиве всьому європейському мистецтву, воно притаманне Лермонтову, Тютчеву, Достоєвському, Шевченкові, Лесі Українці, Франку. У мистецтві музики його розділяли композитори-класики. І Малер відчував обрїї цієї могутньої традиції, що тяглася крізь віки, до якої він також мав приєднатися.

У своїй симфонічній трилогії: симфоніях V – VII – Малер переконує, що світ залишається прекрасним, все у ньому повертається на круги своя. Знов прокидаються паростки життя, і юність йде з новими надіями у світ. Знов встають перешкоди на її шляху. Знов людина відстоює своє право на існування.

Додаючи своїм концепціям багатомірність, Малер немов прагнув знайти відгук з інших художніх галактик. Майбутнє лише передчувалось, минуле вабило до себе грозами, що відгрімїли, і зливами, що відшумїли, у ньому було відчуття досягнутої гармонїї і заспокоєння.

Знову ж таки, зазначимо, що подібна концептуальна основа не могла виникнути без озирання на релїгїйне світобачення, у якому важливу роль виконує ідея циклічності: переживання наново, знов і знов, народження і смерті Рятівника миру, що дарує пастві ідею воскресіння.

Малер спирається на релігійну ідею у фіналі Другої симфонії, коли звертається до духовних віршів Клопштока «Ти воскреснеш» і Гетевського імперативу “Stirb und werde”. У симфоніях V – VII сакральна ідея виступає у мистецькому вбранні минулих епох. У якійсь мірі тут позначився тиск власне музичної традиції, що йде від фіналу Дев’ятої симфонії, фантазії ор. 80 Бетховена, вегнерівських «Мейстерзінгерів», мес Шуберта, Німецького реквієму Брамса і багатьох інших творів.

«Філософія життя» як одна із світоглядних констант, що включила погляди Шопенгауера, Ніцше, Бергсона, у фокусі симфонічних задумів Густава Малера, також, як і передчуття екзистенціалізму, знайшла свою значущість. При цьому, звичайно ж, йдеться не про запозичення певних моделей сприйняття дійсності, а про усвідомлення композитором безпосередньо самих явищ дійсності, вбранні флюїд, що видозмінюють усе європейське життя: і коли чехи і словаки вчепляться один одному у волосся (з листа Малера), і коли багато чого вже просто не зрозуміти і страждання спопелили душу.

Безперервний діалог композитора із самим собою триває аж до останньої симфонічної тріади: «Пісні про землю», Дев’ятої і Десятої симфоній, – коли всі його відчуття забарвлюються близьким прощанням з життям. Справді, в симфонічних опусах розгортається драма душі, що увібрала в себе одночасно і весь жаль світу.

Засоби музичної виразності, композиційні та драматургічні прийоми свідчать про те, що саме завдяки ним симфонії Густава Малера набувають параболічної загадковості, бо позбавлені узгоджених з естетикою певного творчого напрямку початку ХХ століття інтегрованих схем і тяжіють до об’єднання із самим духом епохи, що підіймається від землі аж до космосу. У височині ноосфери сходяться всі шукачі істини і правдолюбці і ведуть свої нескінченні розмови.

Соціальні відносини і на початку третього тисячоліття ще не досягли того ступеня свого розвитку, щоб відкрити перед індивідом свободу у виборі діяльності і забезпечити розвиток його духовного і творчого потенціалу. Чому, можливо, симфонії Малера сприймаються виключно як сучасні. Постаючи як літопис часу, вони несуть на собі одночасно відбиток *містеріальності*, *того, що пристрасно* шукається і має знайтись.

Вихід за межі свого «Я» Малер декларує у своїх симфоніях і через опору на «чужий вислів», і через звернення до різних стилістичних пластів, «високого» і «низького», і через прийом гри з матеріалом, що перетворюється, як в романі Г. Гессе «Гра в бісер», у священне дійство. Вихід за межі «Я» обумовлений прагненням охопити весь Всесвіт, знайти сенс буття.

Малерівські симфонії знаходять пророчий сенс внаслідок того, що сприймають усі функції, які виконує культура, вирощуючи особистість.

Саме культура, особливо мистецтво, допомагають людині усвідомити її життєве призначення. Завдяки мистецтву людина знаходить відчуття і свідомість

нерозривного зв'язку зі всім Всесвітом, підносячись над повсякденністю і безвихідністю буття.

Диалог свідомостей, що зав'язується в межах малерівської симфонії: між автором і героєм симфонії, між автором і окремим культурним артефактом, – дає нове уявлення про художній хронотоп буття, спрямований до нескінченності. Звідси своєрідні композиційні рішення малерівських симфоній, утворюючих епопеї, які несуть, зокрема, в чисто музичних закономірностях ідею романності (Т. Адорно).

Диалог між світобаченнями, що забезпечує спадкоємність у розвитку культури, у малерівській симфонії приводить до закономірного результату: у її лоні народжується нова особистість і нова свідомість.

Тут дозволимо собі представити ширшу історичну панораму художніх пошуків.

Мабуть, найбільш істотною прикметою часу, коли творив Малер – 80-і роки XIX – перше десятиліття XX століть, – є те, що жанр *великої* інструментальної симфонії відійшов на другий план. З останніми творами Брамса, Брукнера взагалі було поставлено під сумнів подальше існування такої могутньої, багатой традиціями гілки австро-німецької музики. І важливу роль у цьому мало зниження *об'єктивного* початку, *колективного* пафосу, яке було помітно у всіх мистецтвах. У цьому сенсі симфонії Малера уявлялися Т. Адорно анахронізмом: «Анахроністичний момент був для нього (Малера. – А.Г.) джерелом сили, що пронесла його над епохою. Він позбавив його від суб'єктивізму і дозволив наївно зберегти модель великої об'єктивної симфонії, і, що було неможливо, просочив його симфонії пафосом колективної єдності, оскільки і весь апарат засобів виявився грандіозним» [11, S. 138-139].

Розкриваючи причину, що лежала в основі художніх бродінь, Адорно відзначає: «Нерозв'язність проблем, що об'єктивно встають, а не недостатня здатність (автора. – А. Г.) загрожує творам, і тим більше, чим рішучіше ці проблеми виступають в своїй недоречності. Більш того: у справжнього художника суб'єктивні дефекти виявляються на місці об'єктивних історичних кришінь. Але все таки не гірше є критерієм мистецтва, чи ховається за цим випадкова невдача або через цю випадковість виявляється необхідність» [11, S. 140].

Густав Малер долає окремо взяті естетичні тенденції часу і прагне до якнайповнішого відображення процесів, що відбуваються в дійсності. Можливо, беззастережне прагнення відтворити образ світу з усіма його протиріччями й був причиною того, що слухачам і дослідникам не відразу вдалося усвідомити естетичну органічність цілого в малерівських симфоніях.

За твердженням композитора Бернарда Шарліта, Малер говорив: «Тільки після моєї смерті мені віддадуть належне. Я, кажучи словами Ніцше, «несучасний» [12, S. 152].

Як же оцінював антиномію «сучасне» – «застаріле», новаторське – традиційне і своє місце в ситуації стрімкого зламу сам Г. Малер? Найбільш

яскраво його самовідчуття в цьому плані виявляється в такому вислові: «Зі Штраусом ми довго буваємо разом. Але я все ж таки схиблю проти істини, якщо скажу, що між нами багато точок зіткнення. Я переконаюся все більше і більше, що я серед сьогodнішніх музикантів абсолютно один. Наші цілі різні. Я, з моєю точкою зору (або концепцією – Standpunkt. – А. Г.), не можу визнати ні докласичну, ні новонімецьку відсталість. Ледве визнаним і зрозумілим виявився Вагнер, як вже повернулися ті єдиноспасаючи попи і звели всюди захисну стіну проти дійсного життя, це знайшло вираз в тому, що все старе, якщо воно є величним і значним, перевтілюється в нове і з потреб моменту знов відтворюється. Штраус головний піп, Папа» [12, S. 152].

Малер усвідомлював, що реакція протесту проти нової німецької музики, все більш набуває охоронної тенденції, направлену проти рішучого новаторства, пов'язаного з ломкою канонів (тенденція, яка, часом, як про це пише Малер, знов і знов заявляє про себе – у тому числі і у самих новаторів – того ж Вагнера, наприклад) [9, с. 142].

Малера турбувало головним чином те, що обидві ці тенденції: прагнення новаторства і дотримання традиції – здатні «костеніти». Звідси і таке визначення, як «Zorff», що беремо з малерівського вислову, котре можна зрозуміти і як академізм, і як пережиток або відсталість. Можливо, острах відсталості примушував Малера шукати власний шлях, не приєднуючись до пануючих і узаконених тенденцій і не намагаючись їх заперечувати. Хоча саме дух критичності і став невід'ємним від його творчості, входячи в саму її плоть.

На незалежність творчої позиції Малера звертає увагу Адорно. «Часом в мистецтві, – пише він, – притулком від прогресу служить повернення до минулого, яке тягнеться вслід і від якого остаточно не позбавилися. Це явище проходить і через сучасність, ніби осягаючи і обдумуючи те, що залишилося вже позаду. Не тільки собою або композитором зайнята при цьому музика, але і тим, що сучасний слухач сприймав як недолік відбору, потенційно це свідчило про самозабуття Малера. Цим його симфонії узаконювалися як мова епохи, після чого стиль індивідуальний сприймався вже як щось застаріле» [10, S. 139].

Органічність цілого в малерівській симфонії витікає з орієнтації на широкий історичний фон в мистецтві, який наділяється здатністю асоціативного входження в контекст твору. Йдеться про життя певних концепцій, що сприймаються як свого роду «кути зору» на світ, котрі вимагають для себе власних виразних систем.

Так, у малерівську симфонію входить принцип взаємодії стилів, що відображає напружену суперечку, боротьбу не тільки у світогляді композитора, але і – ширший план – процеси-бродіння, характерні для межі ХІХ – ХХ століть, а також для останніх десятиліть минулого століття. «Герой» малерівської симфонії, виходячи за межі суб'єктивного світосприйняття, немов запитує, і на його заклик відгукуються образи з інших художніх галактик.

Концепції малярівських симфоній виявляються багатомірними, і ця багатомірність стає метою музичного втілення. Завдання для композитора полягало в тому, щоб відобразити сам тип мислення, модель і концепцію людини і дійсності, узятих в історично складний і переломний момент.

Малер як художник опинився несподівано близьким різним художнім напрямкам, що висуваються на початку століття. Але про близькість могла свідчити лише певна грань його концепцій або рис стилю, але не система в цілому (хоча можна бачити і значнішу схожість – про що мова піде нижче). Ось одна з причин, чому Малера дорікали в еkleктиці. «Еkleктика» в особі художника такого рангу, як Малер, могла бути свідченням сміливих художньо виправданих експериментів, розуміння й естетичний сенс яких відкрилися погляду подальших поколінь. Тільки час і вся подальша історія розвитку музики дали можливість розпізнати, що в малярівській симфонії досягнутий синтез, органічна єдність усіх сторін музичного цілого по силі новаторства рівна вищим досягненням мистецтва початку ХХ століття. І не випадково шлях до розгадки малярівських симфоній як явища лежить не тільки через збагнення іманентних процесів розвитку музики, але також і через позамузичні аналогії. Власне, це доводиться мати на увазі, розглядаючи панораму розвитку симфонічної музики минулого століття в цілому.

Дві світові війни, жорстокі умови існування в умовах тоталітаризму, натиск бездуховності – лише цей екзистенційний досвід людства – виявили глибину малярівських прозрінь і звершень.

Висновки. Безумовно, мистецтво ХХ століття сприймає духовну драму як одне з найбільш визначних явищ духовної культури, що позначається на ідейних задумах та розбудові образу світу. Під впливом духовної драми знаходиться не лише стилістика, але й безпосередньо структура твору, його жанрова природа, драматургічні та композиційні рівні, що варто враховувати при розгляданні і конкретних різновидів жанру симфонії.

Звичайно, духовна драма у проекції на зміст твору має свої типологічні ознаки.

Духовна драма як феномен європейської художньої культури заснована на діалозі *свідомостей*, що виник задовго до «поліфонічного роману» Достоевського; а окрім діалогу персонажів, вона ще й спирається на внутрішню діалогічність думки, що сама себе заперечує, як те трапляється в симфоніях Густава Малера.

Так, кожен індивід у духовному і творчому плані вступає в діалог, а деколи і дискусію не тільки зі світобаченням, але і представленим в цьому світобаченні сприйняттям часу і простору, які є для людини і суспільства прокрустовим ложем буття.

Може бути наміром розірвати це «ложе» і обумовлена багаторівневість оповідання в духовних видовищах Середньовіччя і Відродження, шкільній драмі ХVІІ – ХVІІІ століть і сучасному романі Томаса Манна, Генріха Гессе, Михайла Булгакова (у «Майстрові і Маргариті»).

Духовна драма розширює до вселенських масштабів художній час і простір творів навіть там, де згадки про онтологічні виміри дантової “*La comedia divina*” зовсім немає, але залишається образність, згущення драматичних колізій, натяки на *inferno, fatum, elisium*. Духовна драма нагадує про себе завжди там, де вирішується доля людини, усього людства, де відбувається битва добра зі злом.

Духовна драма з площини свідомості, внутрішнього світу автора, або особистості, що зумовлює монологічний виклад матеріалу, вільно переміщається в інше драматичне русло, зумовлюючи жанрову модуляцію у межах одного твору або його частини через появу нового сюжетного плану. Пригадаймо перехід від «Жалібного маршу у манері Калло» до драматичного фіналу Першої симфонії Густава Малера, у якому, за словами композитора, « гине герой симфонії ».

Духовна драма визначає зіткнення задумів, витіснення їх одне одним, що сприяє утворенню епопей з низки творів.

Духовна драма з площини змісту твору тяжіє до виходу за його межі, зумовлюючи певну відкритість концепцій. Тут відбувається усвідомлення того, що те, що стає змістом твору, має знаходити продовження у житті, або навпаки.

Духовна драма відображає загибель людини і її духовне воскресіння – Гетевське “*stirb und werde*”.

Духовна драма несе в собі ідею подолання трагізму якщо не зараз, не у межах твору, то у майбутньому, як у Альбана Берга в опері «Воцек» або у «Майстрові і Маргариті» Михайла Булгакова, де діалоги Ісуса та Понтія Пілата належать вже вічності.

Самі митці усвідомлюють знаковість кожного елемента у розбудові духовної драми, супроводжуючи деякі твори коментарями, цікаво, що й поза творчістю також відбувається осмислення духовної драми як явища світової культури.

Література:

1. Барсова И. Симфонии Густава Малера. – М.: Сов. композитор, 1975.
2. Бердяев Н. А. Философия свободного духа. – М.: Республика, 1994.
3. Беседы с Альфредом Шнитке. Сост., автор вступит. Статьи А. В. Ивашкин. – М.: РИК и КУЛЬТУРА, 1994. 6. Добро и зло. – Дьявол. – Проблема Фауста. – Пер Гюнт. – С. 155-173.
4. Гегель Г. Энциклопедия философских наук. Т. 2. Философия природы. – М.: Мысль, 1975.
5. Малер Г. Письма. Воспоминания. 2-е изд. – М.: Музыка, 1963.
6. Свиридов Г. В. Музыка как судьба. – М.: Молодая Гвардия, 2002.
7. Сковорода Г. Повне зібрання творів: У 2 т. – К.: Наук. думка, 1973. – Т. 1. – 532 с.; – Т. 2. – 576 с.
8. Соколов О. К проблеме типологии музыкальных жанров //Проблемы музыки XX века. – Горький, 1977. – С. 36.
9. Царева Е. Брамс у истоков нового времени //История и современность. – Л., 1981. – С. 142.
10. Adorno Th. Mahler. Eine musikalische Physiognomik. – Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1961.
11. Adorno Th. Musikalische Schriften. Quasi una Fantasia. – Düsseldorf: Suhrkamp, 1961.

-
12. Mahler G. – Strauss R. Briefwechsel 1888 – 1911. Hrsg. U. mit einem musikhistorischen Essay vorsehen von Herta Blaukopf. – München – Zürich: Piper, 1980.
13. Mitchell D. Mahler: Symphonie № 1-10. – In: Gustav Mahler the world listens. Editor-in-chief Donald Mitchell. Published to commemorate the Mahler Festival 1995 in Amsterdam II. The Concerts and the Orchestras. – P. 2.39-2.105.

Надійшла до редакції 23.04.2008