

СИМФОНІЗМ ЯК ФЕНОМЕН ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ

Гужва О.П., доцент кафедри філософії та соціології

Українська державна академія залізничного транспорту

Анотація. Симфонізм – феномен духовної культури, що відбиває найширші параметри буття і має розглядатись в системі світоглядних координат.

Ключові слова: культура, мистецтво, філософія, образ світу, духовні параметри буття, час, простір, універсалиї культури, симфонія, симфонізм.

Анотация. Гужва А.П. **Симфонизм как феномен духовной культуры.**

Симфонизм – феномен духовной культуры, который отражает самые широкие параметры бытия и должен рассматриваться в системе мировоззренческих координат.

Ключевые слова: культура, искусство, философия, образ мира, духовные параметры бытия, время, пространство, универсалии культуры, симфония, симфонизм.

Annotation. Guzhva A.P. **Symphonic method is the phenomenon of spiritual culture.** Symphonic method is the phenomenon of spiritual culture which removes the widest parameters of life and must be examined in the system of co-ordinates of world views.

Keywords: culture, art, Philosophy, World appearance, Spiritual parameters of life, time, space, all-rounder of cultures, symphony, symphonic method.

Постановка проблеми. Симфонізм постає як найбільш широкий вимір духовності і для свого розуміння потребує включення у контекст культури. Аналіз його безпосередньо *у площинах самої культури* дає змогу осмислити парадигму буття та особливості художньої свідомості, що, навіть зазнаючи кризи, знаходить шляхи її подолання, ув'язнюючи незворотний поступ історії з досвідом людства.

Результати дослідження. У складні періоди історії, до яких належить і наш час, мистецтво змушене не тільки репрезентувати стан культури, а й брати на себе усі ті функції, котрі вона виконує, забезпечуючи наявність моральних принципів як запоруки існування соціуму, поновлення форм спілкування, пошуків злагоди, відродження духовних цінностей, торування шляхів від того, що є у житті, до того, що має бути. Тобто йдеться про *відтворення духовних параметрів буття у їх неосяжності та височині*. Саме цей розмах світоспоглядання і становить основу симфонізму як методу художнього

узагальнення, що на протязі більш ніж трьохвікової історії збагачувався розвоєм усіх видів мистецтва і відводив музиці провідне місце у художньо-образному відтворенню дійсності.

Зміни у сприйнятті самого сенсу слова симфонія в історії культури досить показові: у епоху античності та у патристиці це – злагода (Concordia – латиною), у епоху нового часу та новітньої історії, коли, власне, жанр симфонії зайняв провідне місце в ієрархії музичних жанрів, це – драма. І якщо останні десятиліття минулого століття вносять свої корективи у розуміння природи жанру, то найбільш визначні з них пов'язані з поверненням до початкового розуміння: симфонія стає носієм ідейних концепцій, що свідчать про досягнення злагоди у самій художній свідомості. Разом з тим всеохоплюючого значення набуває у самому житті сфери сага.

Сутність жанру симфонії полягає у зведенні картини всесвіту засобами музики, відтворенні *образу світу* у всій його неосяжності, суперечності, постійному становленні.

Сутність симфонізму витікає з ознак індивідуальної і суспільної свідомості, наявності чи відсутності гострих духовних колізій. Власне симфонізм – це *характер* концептуального цілого, прояв найістотніших сторін того *образу світу*, який містять в собі музичні твори, що знаходять індивідуалізовані жанрові рішення і все ж залишаються причетними до родового кореня – симфонії.

Симфонія та симфонізм завжди знаходяться у постійному оновленні, вони завжди відкриті для діалогу з різними художніми моделями, стилями, різними мовними пластами. У найбільшій мірі вони відбивають взаємодію музики з іншими видами мистецтв, у першу чергу поетичним словом, театром, пластикою балету, сюжетною побудовою жанру роману (не виключення і зворотні впливи), кінодраматургією. Постійно діючим залишається зв'язок з поетичними родами: епосом, лірикою та драмою. Неможливість переведення філософських концепцій на мову музики не стає перешкодою для сприйняття мистецтва звуків як до найбільш приближеного до таємниць буття (на що звертають увагу А.Шопенгауер, Р.Вагнер, Фр.Ніцше) – див.[7].

Тож, бачачи філософсько-естетичне завдання жанру симфонії в розбудові картини Всесвіту, виникає потреба поєднати її з філософською феноменологією (сприймаючи симфонію і симфонізм як прояви духовності), герменевтикою (встановлюючи зв'язок окремого твору з контекстом епохи), філософією культури (сприймаючи *хронотоп* жанру симфонії як відбиття характеру відносин між людиною та світом). Саме *відкриття горизонту буття, входження людини у світ* стає концептуальною ознакою симфонії, його художньо-естетичною програмою.

Можливо, Асаф'єв також мав це на увазі, коли говорив про *симфонізм* як про *відбиття стану свідомості*, – (курсив Б.А.) – [1,5]. Ознакою сучасного симфонізму стає *розширення художньої свідомості*, котре дозволяє у межах одного твору поєднати різні історичні площини, заявити про присутність та причетність кожної особистості до подій історії. Не дивно, що перебування

у часі та просторі культури дозволяє симфонії взаємодіяти з різними світоглядними системами, у першу чергу міфологічною, релігійною, антропоцентричною, бо дійсно йдеться про розбудову концепцій, що залучаються до розв'язання важливих проблем буття, нерідко мають містеріальний зміст (Брукнер, Скрябін, Малер, Пендерецький, Губаренко, Станкович).

Звичайно теорія жанру симфонії не встигає за його безпосереднім розвитком, як не можуть знайти повну класифікацію її індивідуалізовані рішення. Справа у тім, що опанування змісту творів сучасності нерідко ускладнюється певною розбіжністю уявлень про світ, що відображуються у творі, і тих, що має слухач. Рішуче оновлення усіх онтологічних рівнів твору, що нерідко має на меті втілення саме нового бачення світу, – як те відбувається, наприклад, у творах Дебюссі, Шенберга, Стравінського, Веберна, Маліп'єро, М. де Фал'ї, Онеггера, Денисова, Губаренка, – викликає ускладнення семантики знаку за рахунок проекції на музичне висловлення змістів, котрі виявилися у інших видах мистецтва, інших площинах духовної культури і відповідають художньому сприйняттю світу, що утверджується і перетворюється на загальний духовний досвід осмислення дійсності. Проте, композиторська практика дає приклади, коли індивідуальне сприйняття світу замінюється претензіями на це бачення. У цих випадках руйнується усталений зв'язок композитора зі слухачем, оскільки мовний знак стає «довільним» (Ф. де Соссюр). Свобода творчості змінюється на свавілля, а ознакою дійсності стає абсурд [4].

Досвід заглиблення у проблему розробки теорії жанру симфонії, а ще більше проблему симфонізму як принципу мислення, свідчить про те, що вони залишаються дискусійними і досить динамічними.

На думку автора, розробка жанру симфонії та симфонізму має узгоджуватись з аналізом їх як феноменів духовної культури, так само, як і залученням їх до контексту усієї культури.

Саме погляд на явища жанру симфонії і симфонізму крізь буттєві площини усієї культури дає змогу визначити їх багатомірність, засвідчити їх художньо-естетичне призначення відбивати світогляд та світовідчуття епохи, поширюватись на образ світу, який постає в уяві творчої особистості і висвітлює нескінченні площини духовності. У цьому розумінні симфонія постає як світоглядна модель, а симфонізм як найширший вимір самої духовності. Саме такий погляд має визначити перспективу подальших досліджень і дає змогу проаналізувати весь шлях розвитку жанру, включаючи його реальний стан.

Включення жанру симфонії та симфонізму в контекст культури, на думку автора, дає можливість дати не тільки їх нові (наведені вище) визначення.

Сприйняття симфонізму як розгортання стану художньої свідомості, що поширюється на духовні параметри, дозволяє усвідомити процес входження людини у світ, рушійні мотиви її творчої діяльності.

Скерованість на художнє відтворення дійсності дозволяє поширити на жанр симфонії функції, котрі виконує культура. Соціокультурне призначення жанру

розкривається через фактори спілкування композитора зі слухачем: народність музичної мови, звернення до різних пластів народнопоетичної творчості, відтворення інструментарію, форм музикування.

Важливим у розкритті природи симфонізму є висвітлення взаємозв'язку між елементами музичної мови та новою образністю, що нерідко ув'язнюється з поняттям «програмність» і, зокрема, «вокальна програмність» (стосовно творчості К.Дебюссі, Г.Малер, А.Шенберга, А.Веберна, Є.Станковича, В.Сильвестрова, В.Губаренка, О.Киви).

Широкий культурологічний дискурс дає змогу вказати на можливість асиміляції у музичних закономірностях композиційної будови роману. Особливо доцільними і неминучими стають паралелі між різними видами мистецтва. Досить вражаючою і багатою евристичним потенціалом є паралель між особливостями світоспоглядання та поезики шевченківських творів з розвитком української симфонії.

Сприйняття симфонізму у площині світоглядних координат спирається на зв'язок між основними художніми концепціями епохи та симфонічними задумами.

Включення симфонізму у стильові кліше: бароко, класицизм, романтизм, імпресіонізм, експресіонізм, модерн, постмодерн, – дозволяє зосередити увагу на можливостях розширення художньої свідомості у симфонічних творах сучасності, котра відкриває свою належність до різних епох.

Окремо виникає необхідність простежити за змінами у розгортанні духовних колізій та виявленні конфлікту у порівнянні сучасності з попередніми етапами розвитку жанру.

Важливими ступенями пізнання природи симфонізму стає звернення до хронотопу (уявлень про час та простір) у межах симфонії завдяки розкриттю вже ustalених понять: композиції, форми, драматургії, оркестровки, – котрі відіграють важливу роль у зведенні концептуального цілого.

Шляхом до пізнання властивостей симфонізму є спроба окреслення стійких образних сфер, що мають місце у класичній музиці і зумовлюють певну спадкоємність у ставленні до сюжетів симфонічних творів: завжди то є окремі сторінки життя людини або її доля.

Створення панорами розвитку симфонізму вимагає залучення до наукового аналізу поняття духовної драми, простежити її буття у часі-просторі культури та вказати на її типологічні риси у симфонічних творах [3].

Спроба класифікувати найбільш поширені різновиди жанру симфонії дає змогу виділити найбільш поширені з них. Це – велика інструментальна симфонія, симфонія програмна, багаточастинна симфонічна поема, одностинна симфонічна поема, вокальна симфонія, симфонія в піснях, симфонія-кантата, симфонія-опера, камерна симфонія, симфонія-балет, кіно-симфонія. Але не можна ігнорувати нестримний процес оновлення жанрового руслу на теренах Європи, розглядаючи під кутом зору симфонізму твори, які, ніби, виходять за

межі поняття симфонії, завдяки синтезу з іншими жанровими початками (концертна симфонія), або завдяки індивідуалізованим жанровим рішенням (починаючи з «п'єс для...» А.Берга й далі). Симфонія продовжує життя у тих творах, навіть різних за жанровими визначеннями, де є драматургічна та ідейна концепції, де автор прагне втілити своє ставлення до світу і відтворює духовні параметри буття.

Невід'ємною часткою європейського симфонізму є симфонічна творчість українських композиторів. Залучення до панорами розвитку симфонічної музики нарис про розвиток української симфонії, окремі її явища, повністю відповідає загальній концепції дослідження і збагачує її. Симфонія відкриває найпоетаемніші куточки людської душі, споріднюється з менталітетом народу і окремої особистості.

Важливим імпульсом до написання симфонії є уявлення про її героя, у якості якої виступає особистість у площині екзистенційного вибору. Власне цей вибір і зумовлює характер симфонічних концепцій, їх драматургічну напругу. Досліджуючи «Духовну ситуацію часу», Карл Ясперс писав: «Людина не може бути завершеною, для того, щоб бути, вона повинна мінятися в часі, підкорюючись все новій долі. Кожний з її образів із самого початку несе в собі, перебуваючи в створеному ним світі, зародок руйнування» [10, с.411].

Від свого народження людина залучається у різні буттєві площини, якими є всесвіт, природа, рід, етнос, соціум, цивілізація, культура. Між цими площинами не існує узгодженості, усі вони позначаються на долі окремої людини, виникають у художній свідомості і сприймаються як певні рівні процесу пізнання дійсності. Структурованість пізнання не є ознакою того, що площини буття, знаходячи відбиття у свідомості митця, обов'язково постають у своїй цілісності у якості змісту твору. Вони залишаються його ознакою, узгоджуються з певними враженнями від дійсності, поступаються «пережитому» (за Гадамером), концентруються в естетичну подію, котра є подією внутрішнього духовного життя митця і змістом твору.

Звідси різна динаміка та структура художнього узагальнення, при якому кожен ступінь споглядання та відображення образу світу може виступати відокремлено, відповідаючи індивідуальному сприйняттю дійсності окремим автором. Звідси також інша естетика творчості, котра і є відповіддю на екзистенційні питання часу.

Культуру у цілому і мистецькі жанри зокрема варто сприймати як узагальнення життєвого досвіду поколінь. У «Попередньому слові» до збірки "Sub divo" Михайло Грушевський писав: «І се, кінець кінцем, єдине, на що може взагалі придатись писане (чи друковане) слово – подати один одному руку через простір місця, часу і всі життєві перегороджі перед лицем тої вічності, що прозирає до нас з мовчазної безодні зоряного неба».

«Перед лицем тої вічності, що прозирає до нас з мовчазної безодні зоряного неба» розгортається і царство музики. Музика – то і гармонія сфер, за Піфагором,

то і наука про закони світобудови у Кеплера, то і засіб самовиразу душі, або криптограма розвитку соціуму у Адорно [9]. Певно, не є перебільшенням також вислів Шопенгауера: «світ можна назвати як втіленою музикою, так і втіленою волею».

«Музично-космологічні відповідності» [9, с.2] та їх пошук сприймаються як один з лейтмотивів усієї світової філософії з початку її існування в епоху ранніх цивілізацій і в епоху сучасну, бо через відповідні музичні закономірності філософи звикли розглядати найскладніші питання онтології та гносеології, антропології та соціології. Дійсно вся картина всесвіту, що з'являється в ту, або іншу епоху за звичаєм знаходить кореляцію в музиці. Відокремити музику від найширшого кола власне філософських питань неможливо.

Духовно-практичне освоєння дійсності включає в себе усвідомлення найбільш значущих для неї понять, що виявляють свою значимість впродовж усієї історії людства і розквітають на древні культури: Абсолют, Бог, Дім, Поле, Храм, Благо, Істина, Софійність, Добро, Декалог, Серце, Краса, – котрі зустрічаються найчастіше в площинах релігійної та художньої свідомості. О.С.Кирилюк ув'язнює ці поняття з певними формами світоспоглядання: ціннісно-концептуальною, символічно-образною, епістемо-етично-естетичною [6, с.27]. Варто віднести їх взагалі до «універсалий культури», про які власне й говорить дослідник, залучаючи до їх утвердження праці В.С.Горського, С.Кримського, М. Гайдеггера.

Не дивно, що універсалий культури знаходять відбиття й у семантичній програмі жанру симфонії. Причому, вони дають можливість застосовувати їх як до окремих явищ [5], так і до розвитку симфонізму у цілому.

У межах симфонічних концепцій зустрічаються усі найважливіші універсалий культури: складається уявлення про буттєвий абсолют і разом сенс буття; через символічно-образну форму стверджуються людські цінності (дім, поле, храм); відстоюються найбільш характерні ознаки духовності людини, такі, як прагнення до істини, софійність, добро, чуйність, культ краси (серце, краса), через що симфонізм найчастіше набуває драматичного забарвлення; епістемо-етично-естетичну скерованість діяльності людини (О.С.Корнелюк) на покращення безпосередньо самого буття. Людина, що творить себе саму і відтворює параметри свого буття і є героєм симфонії, а її свідомість або розгортання цієї свідомості і є сам симфонізм.

Симфонізм, за яким стоїть спроба композитора залучитись до певної традиції висловлення, багато у чому залежить від мовного дискурсу. У своїй книзі «Істина і метод» Гадамер вбачає «за мовою ... історичне життя духу» [2, с.509]. Ще більш важливим є твердження про те, що «скрізь, де є мова і є людина, людина ця не тільки підіймається або вже піднялась над натиском світу... підняття над оточуючим світом є для людини *підняттям до світу*; вона не залишає оточуючий її світ, але стає до нього в... вільне, дистанційоване відношення... » [2, с.513].

Піднести думкою над буденним життям з тим, щоб осягти його сенс, самовизначитись у житті – це й є основа духовності, визначальна ознака духовної культури і симфонізму як методу художнього узагальнення.

Висновки. Усвідомлення духовних параметрів буття становить основу творчого методу, художнього стилю, безпосередньо з ним пов'язані усі жанрові метаморфози, радикальні зміни системи художнього мислення і відображуваної картини дійсності. Ця функція, яку у певній мірі виконує духовна культура у цілому, принципово важлива при дослідженні її найбільш визначних явищ, якими є жанр симфонії та симфонізм як творчий метод художнього узагальнення, що кристалізується і розвивається в музиці від нового часу і до наших днів.

Симфонізм як творчий метод вибирає у себе можливості багатьох музичних жанрів, але для його розуміння замало залишатись у межах музичного мистецтва, оскільки йдеться про здатність музики відбивати у собі нескінченні обрії художньої свідомості, людського духу, що осмислює та відтворює динаміку соціокультурного буття, виявляє його антитези та рушійні сили, постає як світоспоглядання та світовідчуття. Завдяки симфонізму музичне мистецтво набуває зрілості, виходить за межі синкретизму з іншими видами мистецтва, бо зберігає у собі, своїх іманентних закономірностях, можливість живопису та поетичного слова, сценічної дії та пластики балету, велич архітектурних споруд та одухотвореність скульптури. Симфонізм ув'язнює музику з філософією та міфом, підіймає її до висот релігійного одкровення.

Принципове значення для розуміння природи жанру симфонії має його генеза перш у лоні церковного дійства, достатньо вказати тут на симфонії-саксе Г.Шютца – *Symphoniae sacrae von Heinrich Schütz (1585–1672)*, – що поєднували духовний текст з співом та інструментальною музикою. У лоні церкви затверджувалось розуміння жанру симфонії справді як злагоди – *Concordia*, – як не лише об'єднуючого фактора людського існування, а й *terra sacra* – царства небесного, що виростає з символіки окремих звуків, гри інструментальними барвами, подібно до храмової мозаїки, ефектом відлуння різних ансамблі виконавців у різних площинах храму, як те було ще у Соборі *San Marco* у Венеції, де навчався німецький композитор у Андре та Джованні Габріелі, Клаудіо Монтеверді. Музика у названих композиторів мала відтворювати символіку слова і йти за ним.

У новий час, завдяки поширенню ідей Просвітництва, жанр симфонії відповідає вимогам світської культури, вона стає репрезентантом людини, що творить себе сама (*self-made man*), звільнюється від пут Середньовіччя і стає на шлях соціальних перетворень. Заперечувати це не можливо, можна констатувати лише одне: з цією культурою жанр симфонії проходить через злети і падіння, етапи становлення, розквіту та занепаду. З цією культурою жанр симфонії залучається до перебудови дійсності, з нею він переживає розчарування, великі потрясіння, війни і революції. У новітню добу жанр симфонії згадує про свої витоки і повертається до лона церкви з тим, щоб поновити втрачені зв'язки між людьми і знайти шлях до злагоди.

Підняти над буденністю в новітню добу означає, за словами Пруста, здійснити «хід від у принципі незрозумілого до смислу» [8, с.202]. Це є хід також від зображення, котре «стає початковою точкою подальших розумінь», до широких узагальнень. Не дивно, що для багатьох митців поштовхом до написання симфоній була якась реальна подія, що знайшла своє розгортання у межах художньої свідомості вже як подія духовного буття.

Сучасний симфонізм проходить шлях від модернізму до постмодернізму відкриває для себе обрії минулого, опановуючи його художні моделі, шукаючи нового синтезу. Здається те саме відбувається в сучасній літературі. Що несе на собі печать названих стильових кліше. «Пруст якимось у зв'язку з Флобером, у якому він, очевидно, бачив родоначальника сучасного модерністського роману, звернув увагу на те, що у Флобера перш за все синтаксис є продуктивним фактором станів, сам стиль, речовинне з'єднання елементів зображення, яке у нього так міцно збито, що у свою чергу є не відображенням того розуміння, продуктом якого явилось, а саме зображення стає початковою точкою подальших розумінь» [8, с.208].

Здається, коли художня свідомість повертається до первісного хаосу, фіксує тим самим стан дійсності, образ світу, а потім прагне віднайти сенс буття, приєднується до акту творення світу, встановлення живих зв'язків між окремими «Я», і зусиллям творчої волі відроджує колективний початок – узагальнене «Ми», до якого прагнули у XIX столітті Бетховен і Шіллер, а у новітню добу Станкович і Тичина, – у цих випадках відроджуються не лише жанрово-композиційні ознаки симфонії, а й сам симфонізм.

Симфонізм діє там, де відроджуються духовні параметри буття. Поняття «антисимфонізм», котре ми знаходимо у Г.В.Свиридова, що поширюється на певну частину продукції музичного авангарду, викреслює саме *духовні параметри буття*, повертає художню свідомість до первісного хаосу. Звичайно, музичний авангард сприймається перш за все як реакція на трагічну ситуацію часу, його нові «виклики»: загрозу тероризму, екологічні катастрофи, руйнацію усталених форм життя, знеособлення та втрату національної ідентичності. Кожен сучасний митець, що прагне відтворити дійсність, бере на себе особисту відповідальність, кожен має заявити про свою духовну зрілість, перш ніж дати своєму твору назву «симфонія». Духовна зрілість стає свідченням того, що композитор стає мислителем, шукачем істини у самій дійсності, опановуючи водночас царство музики. Для композитора-мислителя симфонізм завжди є засобом світоспоглядання, раціонально-чуттєвим проявом духовного буття.

Література:

1. Асафьев Б. Симфонизм как проблема современного музыкознания. Предисловие к книге Пауля Беккера «Симфония от Бетховена до Малера». – Л.: Тритон, 1926.
2. Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. Пер. с нем. общ ред. и вступ. статья доктора философ. наук. Б.Н.Бессонова. – М.: Прогресс, 1988. – 704 с.

3. **Гужва О. Історія духовної драми як драма історії // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: Зб. наук. пр. / За ред. Даниленка В.Я. – Харків: ХДАДМ, 2007. – № 2. – С.21–35.**
4. Житомирский Д.В., Леонтьева О.Т., Мяло К.Г. Западный музыкальный авангард после второй мировой войны. – М.: Музыка, 1989.
5. Каламулина Т.А. Универсалии культуры в творчестве Кшиштофа Пендерецкого. Дис...канд. искусствоведения: 17.00.03 /Одесская гос. муз. акад. им. А.В.Неждановой. – Одесса, 2003.
6. Кирилюк О.С. Універсально-культурні структури міфологічних підвалин масової політичної свідомості //Універсальні виміри української культури. – Одесса: Друк, 2000. – С. 27–38.
7. Макаренко Г. Музыка і філософія: Шопенгауер, Вагнер, Ніцше. – К.: вид-во «Факт», 2004.
8. Мамардашвили М. Лекции о Прусте (психологическая топология пути). – М.: Ad Marginem, 1995. – 547 с.
9. Тарапата Л.Г. Музыка як модель світобудови (досвід культурологічного дослідження). Авт. канд... філос. наук.: 09.00.04. Харк. держ. ун-т. –Х., 1998.
10. Ясперс К. Духовная ситуация времени // Смысл и назначение истории. – М.: Республика, 1991.