

ГУМАНІТАРНИЙ ФАКУЛЬТЕТ
Кафедра «Історія»

О.П. Гужва

ІСТОРИЯ МИСТЕЦТВА

Конспект лекцій

Харків 2010

Гужва О.П. Історія мистецтва: Конспект лекцій. – Харків: УкрДАЗТ, 2010. – 60 с.

Курс лекцій підготовлений відповідно до робочої програми курсу, є складником навчально-методичного комплексу дисципліни «Історія мистецтва».

Лекції з історії мистецтва розкривають сутність мистецтва як однієї з форм духовно-практичного осягнення дійсності. Окремі лекції присвячені становленню мистецтва разом із формуванням мови як засобу мислення та спілкування. Велика увага в них приділяється інтерпретації окремих творів, мистецьких стилів. У межах лекцій розглядаються творча особистість, художня свідомість. Питання духовної драми та симфонізму виводять студентів на розуміння значимості мистецтва у подоланні буттєвих колізій. Весь курс лекцій має на меті розширення кругозору студентів, збагачення їх духовного світу.

Рекомендується для студентів усіх спеціальностей усіх форм навчання.

Бібліогр.: 49 назв.

Конспект лекцій розглянуто та рекомендовано до друку на засіданні кафедри «Історія» 16 листопада 2010 р., протокол № 4.

Рецензент

д-р філософ. наук, проф. В.М. Петрушов

О.П. Гужва

ІСТОРІЯ МИСТЕЦТВА

Конспект лекцій

Відповідальний за випуск Гужва О.П.

Редактор Решетилова В.В.

Підписано до друку 08.12.10 р.

Формат паперу 60x84 1/16 . Папір писальний.

Умовн.-друк.арк. 2,0. Обл.-вид.арк. 2,25.

Замовлення № Тираж 100. Ціна

Видавництво УкрДАЗТу, свідоцтво ДК № 2874 від. 12.06.2007 р.

Друкарня УкрДАЗТу,
61050, Харків - 50, майдан Фейєрбаха, 7

**УКРАЇНСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ
ЗАЛІЗНИЧНОГО ТРАНСПОРТУ**

ГУМАНІТАРНИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Кафедра «Історія»

О.П. Гужва

ІСТОРИЯ МИСТЕЦТВА

Конспект лекцій

з дисципліни

«ІСТОРИЯ МИСТЕЦТВА»

Харків 2010

Гужва О.П. Історія мистецтва: Конспект лекцій. – Харків: УкрДАЗТ, 2010. – 60 с.

Курс лекцій підготовлений відповідно до робочої програми курсу, є складником навчально-методичного комплексу дисципліни «Історія мистецтва».

Лекції з історії мистецтва розкривають сутність мистецтва як однієї з форм духовно-практичного осягнення дійсності. Окремі лекції присвячені становленню мистецтва разом із формуванням мови як засобу мислення та спілкування. Велика увага в них приділяється інтерпретації окремих творів, мистецьких стилів. У межах лекцій розглядаються творча особистість, художня свідомість. Питання духовної драми та симфонізму виводять студентів на розуміння значимості мистецтва у подоланні буттєвих колізій. Весь курс лекцій має на меті розширення кругозору студентів, збагачення їх духовного світу.

Рекомендується для студентів усіх спеціальностей усіх форм навчання.

Бібліогр.: 49 назв.

Конспект лекцій розглянуто та рекомендовано до друку на засіданні кафедри «Історія» 16 листопада 2010 р., протокол № 4.

Рецензент

Д-р філософ. наук, проф. В.М. Петрушов

ЗМІСТ

1 МИСТЕЦТВО ЯК СВІТОГЛЯДНО ЗНАЧУЩА ФОРМА ДУХОВНО-ПРАКТИЧНОГО ОСВОЄННЯ ДІЙСНОСТІ.....	4
Література до теми 1.....	7
Питання до теми 1.....	8
2 МИСТЕЦТВО ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ ДУХОВНОГО СВІТУ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ.....	9
Література до теми 2.....	12
Питання до теми 2.....	12
3 МИСТЕЦЬКІ ЖАНРИ У ЧАСОПРОСТОРИ КУЛЬТУРИ.....	13
Література до теми 3.....	19
Питання до теми 3.....	19
4 ПРАМОВА І МЕТАМОВА ТА ЇХ ЗНАЧЕННЯ У РОЗБУДОВІ ОБРАЗУ СВІТУ ЗАСОБАМИ МИСТЕЦТВА.....	20
Література до теми 4.....	25
Питання до теми 4.....	26
5 ДУХОВНА ДРАМА ЯК ДРАМА ІСТОРІЇ.....	27
Література до теми 5.....	34
Питання до теми 5.....	35
6 АНТИЧНІСТЬ ЯК ТИП МИСЛЕННЯ І ТИП КУЛЬТУРИ.....	36
Література до теми 6.....	40
Питання до теми 6.....	41
7 ВПЛИВ АНТИЧНОСТІ ТА ХРИСТИЯНСТВА НА РОЗВИТОК МИСТЕЦТВА: МІЖ АПОЛЛОНОМ І СПАСИТЕЛЕМ.....	42
Література до теми 7.....	47
Питання до теми 7.....	47
8 НА ШЛЯХУ ДО СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ.....	48
Література до теми 8.....	53
Питання до теми 8.....	54
9 СИМФОНІЗМ ПОЕТИЧНОЇ ДУМКИ.....	55
Література до теми 9.....	59
Питання до теми 9.....	60

1 МИСТЕЦТВО ЯК СВІТОГЛЯДНО ЗНАЧУЩА ФОРМА ДУХОВНО-ПРАКТИЧНОГО ОСВОЄННЯ ДІЙСНОСТІ

Мистецтво належить до світоглядно значущих форм духовно-практичного освоєння дійсності. Весь шлях розвитку мистецтва висвітлює розвиток духовності разом із мисленням та сферою почуттів. Мистецтво, відокремлюючись від трудової діяльності, споріднюється з міфологією та релігією, воно дає можливість типізувати та класифікувати різноманітні явища у житті людей, усього соціуму. Причому призмою сприйняття та усвідомлення дійсності стають норми моралі, без яких не існує й прекрасного як життєвого імперативу.

Мистецтво разом з міфологією та релігією від початку існування належить до колективних духовно-практичних форм діяльності людей. Колективне в них – це їх визначальна *родова* ознака, навіть за умов *відчуження* від усталених форм буття, що спостерігається і наростає у минулому столітті. Особисте в них – це те, що переживається та осмислюється усією громадою і невід’ємне від власного «Я». Згадаймо Фіхте: «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 [1, с.35–36]).

Наскільки релігія та мистецтво беруть на себе обов’язок опіки над людиною, не пригнічуючи її, наскільки у лиху годину та чи інша форми духовно-практичного освоєння дійсності здатні доповнювати одна іншу, цементуючи злагод у суспільстві і знаходячись у відповідних стосунках з економікою, правом, державним устроєм, – від цього залежить сприятливість входження людини у світ буття і світ культури. Прекрасно розумів взаємодію релігії та мистецтва папа Юлій II, коли доручив у кінці 1508 року Рафаелю Санті

прикрасити Stanza della Signatura чотирма сюжетами, що охоплювали чотири сфери духовної діяльності людини: Теологію, Філософію, Юриспруденцію та Поезію. Так з'явилися композиції Диспуту, Афінської школи (де знайшлось місце для самого художника), Мудрості, Міри, Сили та Парнасу.

Живий зв'язок мистецтва з релігією у межах світської культури продовжує існувати навіть за умов тоталітаризму, оскільки релігійне і художнє сприйняття дійсності мають у своїй основі етично-естетичне спрямування, визначаючи місце людини у потоці буття.

По мірі відокремлення мистецтва від сфери сакральної в окрему форму духовно-практичної діяльності воно стає носієм символів як найбільш узагальнених проявів людських стосунків, окремих людських доль, ставлення до життя. За символами постають архетипи згорнених вічних сюжетів та вічних образів, людської поведінки у ситуації постійного екзистенційного вибору. Символ зумовлює наявність смислової глибини, що розширює ідейну та змістовну перспективу творів, як те відбувається у «Фаусті» Гете або «Майстрові та Маргариті» М.Булгакова.

Осягнення дійсності (явищ природних або соціальних, подій, що відбуваються навколо людини, до яких вона причетна або ні, так само, як артефактів культури, творів мистецтва, окремих наук, технологій виробництва) не знає часових та просторових меж, оскільки узгоджується з розгортанням ментально-психологічного часу та простору свідомості цієї ж людини, яка за різноманіттям площин буття та реалій перш за все шукає та стверджує себе саму. І то є істина та сенс буття, котра включає знання про світ та осмилення себе в єдине нерозривне ціле людського існування.

Важливим в усіх випадках на шляху пізнання є відчуття досягнутої гармонії або світла, котре приходить на окрему мить (у Пруста та Мамардашвілі то «крапка» на шляху існування), що відповідає *духовному прозрінню*. Показова у цьому сенсі картина Рембрандта «Вчений» (власне, повна назва картини «Вчений у своєму кабінеті», яку геніальний голландський художник створив у 1629 році). Постає вче-

ного виринає із сутінок, що досить драматизують обмежений простір кімнати, освітленої сяйвом, що надходить від його обличчя саме у момент духовних осіянь, які не знають обмеженості простору і поширюються на весь світ.

Власне культура, що, за Шопенгауером, починається зі співчуття, – це протягнена нитка порозуміння від однієї людини до іншої, яку легко порвати, яка потребує зусиль кожної людини, щоб з хаосу існування виринув і був створений храм суспільних відносин, у якому й знаходить собі місце духовний світ, душа людини. Так, саме спілкування «і складає, – за виразом Пруста, – універсальну людську душу» [5, с.219]. У якійсь мірі людська душа залишається незмінною (бо орієнтується на вищезгадані універсалиї культури), детермінованою буттям поколінь, змушених проходити один і той самий життєвий шлях: від народження до смерті, – остання «зупиняє індивідуальні відхилення від лінії предків і оголяє загальний стан і загальні риси» [5, с.168].

Загальнолюдське древо буття варто сприймати у площині «нашого взаємного призначення», за Прустом [5, с.135]. М.Мамардашвілі транспонує цей вислів французького письменника у площину психологічну: «саме буття якогось стану наших емоцій, наших відчуттів існує як заповнене і продовжене в іншій людині» [5, с.135]. Йдеться про буття цінних для людини станів: любов, ніжність [там само], – котрі також сприймаються як *духовні прозріння* і виринають з темряви та хаосу буття. Йоганн Фрідріх Шіллер писав у «Фантазії до Лаури»: «Вийми ти любов з снастей природи – // Всесвіт миттю розпадеться в прах, // Все поглине первовічний хаос, – //Плач, Ньютоне, це системи крах!» – переклад Миколи Лукаша [6, с.117].

Духовні прозріння відповідають «акту творення, у якому ніхто не може нас ні замінити, ні навіть співпрацювати з нами» [5, с.160], тут йдеться про «інстинкт», який один здатен об'єднати процес думки як цілеспрямованої діяльності свідомості з над – та позасвідомим, інтуїтивним, що позначається на кінцевому результаті.

«Коли ми читаємо, то це не ми читаємо, а книга живе», – наголошує М.Мамардашвілі [5, с.168]. Разом з тим «за допомогою читаного ми читаємо в самих собі, а не те, що читаємо» [5, с.167]. Схожу думку висловлює Х.-Г. Гадамер: «У тій мірі, в якій ми знаходимо в світі витвір мистецтва, а в окремому творі знаходимо світ, він не залишається для нас чужим космосом, в який ми по чарівництву переносимося на мить. Скоріше ми вчимося розуміти в нім себе...» [7, с.141].

Час, простір – визначні поняття культури та мистецтва, що дають змогу особистості вважати себе громадянином світу, у будь-яку добу. Давид Гофштейн (1889–1952) писав: «О час! О простір! О число! //На грань хибку я ставлю юний крок, //Правуючи своє русло //В безмежний ваш потік!» – переклад М.Лукаша [6, с.378].

Література до теми 1

1 Гулыга А.В. Гегель. – 2-е изд. – М.: Мысль; Соратник, 1994. – 272 с.

2 Гужва О. Ріхард Штраус на шляху до синтезу мистецтв //Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв: Наук. журнал. – К.: Міленіум, 2007. – № 3. – С.63–69.

3 Николаева С.И. Эстетика символа в архитектуре русского модерна. – М.: Изд-во «Директмедиа паблишинг», 2003. – 191 с.

4 Українська новелістика кінця ХІХ – початку ХХ ст.: Оповідання. Новели. Фрагментарні форми (ескізи, етюди, нариси, образки, поезії в прозі) /Упоряд. і прим. Є.К.Нахліка; Вступ. ст. І.О.Денисюка; Ред. Н.Д.Калениченко. – К.: Наук. думка, 1989. – 688 с. – (Б-ка укр. літ. Дожовт. укр. літ.).

5 Мамардашвили М. Лекции о Прусте (психологическая топология пути). – М.: Ad Marginem, 1995. – 547 с.

6 Лукаш М. Від Боккаччо до Аполлінера: Переклади / Ред.-упоряд., авт. передм. М.Н. Москаленко. – К.: Дніпро, 1990. – 510 с. – (Майстри поетичного перекладу).

7 Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики / Пер. с нем.; Общ ред. и вступ.

ст. Б.Н.Бессонова. – М.: Прогресс, 1988. – 704 с.

8 Фукуяма Ф. Конец истории и последний человек. – М.: Ермак, 2004. – 588 с.

Питання до теми 1

- 1 Взаємодія мистецтва з міфологією та релігією.
- 2 Роль мистецтва у формуванні світогляду людини.
- 3 Мистецтво як форма духовно-практичного освоєння дійсності.
- 4 Сутність музики як виду мистецтва.

2 МИСТЕЦТВО ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ ДУХОВНОГО СВІТУ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ

В.С. Соловйов писав: «Людська особистість і, отже, кожна людина є можливість для здійснення необмеженої дійсності або особлива форма нескінченного змісту» [1, с.282].

Кожна людина ніби «закидається» у буття з першої миті свого існування, і це буття завжди своєю незбагненністю та величчю є ширшим, аніж її власні межі існування. Ці межі існування долаються можливістю залучення окремої людини до єдиного животворного дерева: життя поколінь, їх сподівань, надій та звершень. Лише відкривши свою залежність та причетність одне до одного, люди мають можливість ставити питання про своє самовизначення і подальшу долю.

Увага до особистості, сприйняття її як цінності, що завжди відображається у мистецтві, стає умовою розв'язання суспільних та духовних протиріч. Разом з тим мистецтво завжди цікавить доля особистості, як вона сама протидіє обставинам.

Важливий фактор, що бере участь у становленні особистості, – то наявність певного культурного середовища, котре зумовлює народження спільних тем та думок, скеровує у багатьох випадках напрямок діяльності, творчих пошуків. У культурному середовищі завжди присутні діалог, творчі дискусії, які дають можливість всебічно розглянути певні питання, викрити діалектику розвитку окремих явищ.

З найдавніших часів цей момент діалогу, навіть змагання (агоністики) відбивав співвідношення політичних сил у суспільстві, наявність певних точок зору в науках та мистецтві. Невипадково цей момент діалогу став і фактором свідомості, причому не лише суспільної, а й індивідуальної.

Людина – хто вона є? ХХ століття дало заперечливі відповіді на це питання, як те зробив О.Скрябін, котрий відчував себе рабом і володарем, але ж мріяв і дбав про нездійсненне: під час виконання своєї містерії оновити людство. У творчість композитора дійсно ввійшли космічні

параметри буття. І ця космічність задумів – це те, що огортає світлом містеріальності багато творчих звершень сучасності.

Творча особистість у ХХ столітті як ніколи спрямовує на себе всю динаміку змін хронотопу буття. Вона зіштовхнулася з впорядкованістю і хаосом, вона перетворилася на соціальний атом, котрий поза власним бажанням потрапляє в різні площини часу і простору. Тож не випадково мистецтво цієї доби відобразило ці зміни у світогляді і тим набуло своєрідності. Воно випробувало різні художні стилі, пройшло через критичне ставлення до усталених жанрів і форм, до самої мови. І це критичне ставлення та переосмислення усіх рівнів художнього цілого, котрі беруть участь у розбудові ідейної концепції, мало на меті відтворити нові параметри духовності та образу світу, що вийшли з берегів і повели за собою думку та свідомість митця.

Мистецтво завжди відтворює зв'язок людини зі Всесвітом на рівні «соціогенези», як про це говорить Гумільов: «Саме через етнічні колективи здійснюється зв'язок людства з природним середовищем, оскільки сам етнос – явище природи» [2, с.169]. У музичному мистецтві етнос заявляє про себе через побутові жанри, які є узагальненням певних ментальних ознак цього етносу, а значить, і його характеристикою.

Спроби позначити межі розгортання «Я» в межах універсуму або соціокультурному просторі виявляються плідними лише при співвідношенні між собою всіх цих рівнів буття: універсум, суспільство, індивід. У мистецтві завжди ця тріада виступає нерозривно. І це не дивно. Досліджуючи «Духовну ситуацію часу», К.Ясперс писав: «Людина не може бути завершеною, для того, щоб бути, вона повинна мінятися в часі, підкоряючись все новій долі. Кожний з її образів із самого початку несе в собі, перебуваючи в створеному ним світі, зародок руйнування» [3, с.411].

Зміни стосуються всіх компонентів людської суті: фізіології, психіки, менталітету, який припускає константи світобачення і духовності, орієнтацію на певні цінності. Тут не тільки від обставин, але і від людини залежить, який

образ їй найближче. Цей образ і визначає особові параметри буття, незважаючи на його швидкоплинність. Адже говорив Іван Іванович Соллертинський, що відав Ленінградською філармонією, про те, що він «коротковічний».

Італійський мислитель епохи Відродження П'єтро Помпонацці, який, нагадаємо, був професором філософії і медицини в університетах Падуї, Феррари і Болоньї, писав у трактаті «Про безсмертя душі»: «Бо немає нічого у світі, що хоч якою-небудь властивістю не могло б мати загального з людиною, чому заслужено називають її мікрокосмом, або малим світом. Адже справедливо говорили стародавні у своїх притчах, стверджуючи, що деякі люди ставали богами, інші левами, інші вовками, інші орлами, ті рибами, ці рослинами і каменями і так далі, оскільки одні люди слідуєть розуму, інші відчуттю, а треті рослинним силам і так далі.

Отже, ті, хто тілесній насолоді віддає перевагу над етичними або розумними чеснотами, скоріше перетворюються на звірів, ніж на богів, а ті, хто віддають перевагу багатству, уподібнюються золотому металу; одних тому слід іменувати тваринами, інших – божевільними» [4, с. 324].

Не заперечуватимемо думку гуманіста, який, до того ж, апелює до народної мудрості.

Кожен з велетнів світової культури набув визнання саме тому, що спирався на весь багатовіковий досвід і досягнення наукової, мистецької та філософської думки. Спираючись на досвід світової культури, кожен з цих велетнів непомітно увійшов у її час та простір, але не лише тому, що був стараним учнем. Від художніх реалій митець іде до реалій життєвих, і навпаки. Завжди те, що вже стало, стає поштовхом для того, що тільки-но стає. Тож завжди свідомість митця крізь вже усталене сприймає те, що є насправді. Світ художніх реалій лише скеровує процес міжособової комунікації у полі культури. І це розглядання невідомого через уже відоме занурює свідомість того, хто щось стверджує у мистецтві, і того, хто сприймає це твердження, ніби до одного і того ж процесу відтворення дійсності.

До духовного досвіду всього людства волають у своїх творіннях Брамс і Брукнер, Ліст і Вагнер, Гріг і Дворжак. Для

них загальнолюдський початок культури та історії постав через яскраво виражені національні витoki творчості.

У Малера масштаби задуму ще більш розширюються. У своїх симфонічних епопеях Малер звертається до різних образно-смыслових полюсів: і до гетеанської концепції Всесвіту (у ранніх симфоніях), і до поезії Сходу («Пісня про землю»), і до середньовічного гімну «Veni, creator spiritus» (Восьма симфонія).

Мистецтво завжди поєднує «осьовий час»: горизонталь і вертикаль буття. Від горизонталі буття, пов'язаної з боротьбою за виживання, людство спрямовується до пошуків духовної їжі, яку воно шукає у височині Всесвіту. У руслі визначень німецького філософа-екзистенціаліста формується і ідейність мистецтва ХХ століття. Причому всупереч песимістичним висновкам тут живе мистецтво великої віри в людину, її історичний поклик.

Література до теми 2

1 Соловьев В.С. Избранные произведения. – Ростов-на-Дону, Феникс, 1998. – 544с. – (Серия «Выдающиеся мыслители»).

2 Гумилев Л.Н. Этногенез и биосфера Земли. – М.: Мол. гвардия, 1990. – 512 с.

3 Ясперс К. Духовная ситуация времени // Смысл и назначение истории. – М.: Республика, 1991.

4 Помпонаци Пьетро. О бессмертии души // Антология мировой философии. Возрождение. – Минск: Харвест; М.: ООО «Изд-во АСТ», 2001. – С. 316–325.

Питання до теми 2

1 Особистість як головна цінність суспільства.

2 Нескінченність духовного буття.

3 Цивілізація та культура як найширші виміри людського буття.

4 Роль мистецтва у подоланні духовних колізій.

3 МИСТЕЦЬКІ ЖАНРИ У ЧАСОПРОСТОРИ КУЛЬТУРИ

Мистецькі жанри сприймаються як єдиний простір творчої свідомості, що прагне відобразити образ світу і входження кожної особистості у поле культури. Разом з тим мистецькі жанри то є узагальнення екзистенційного досвіду поколінь, прагнень окремої людини і суспільства. У мистецьких жанрах завжди вибудовується система цінностей та життєвих орієнтирів, які вказують на певний ідеал, що набуває значення всезагальності, сенсу буття, поширюючись на весь соціум.

«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». Так писав Михайло Грушевський у «Попередньому слові» до збірки “Sub divo” – цит. за [1, с. 645]. Видатний український мислитель-науковець, письменник і культурний діяч підіймається до найширших узагальнень відносно сенсу усієї культури, надбань усього людства.

Мистецькі жанри – то є прояв людського духу у незліченних його метаморфозах, що окреслюють самі параметри буття, які не можна сприймати відокремлено ані від ratio, ані від почуттів, від того, що людина усвідомлює, і що залишається для неї незбагненим.

Мистецькі жанри тому цілком занурюються у різні виміри буття, залучаючи до них соціум та людину, що шукають цілісний образ світу і цілісний образ людини, які завжди звернені один до одного і прагнуть знайти втілення один в одному.

Через мистецькі жанри прокладає собі дорогу необхідність узагальнення екзистенційного досвіду поколінь, прагнень окремої людини і суспільства. У них завжди вибудовується система цінностей та життєвих орієнтирів, які вказують на певний ідеал, і, мабуть, лише в мистецтві цей, дещо відсторонений від свідомості окремої людини, ідеал

набуває значення всезагальності, сенсу буття, поширюючись на весь соціум.

Завдання мистецтва полягає в поєднанні окремих «Я» в єдине ціле: «Я» певної епохи, цивілізації, культури. Саме таке широке сприйняття суб'єкта історії та культури, народжуючись ще в ранніх цивілізаціях, усвідомлюється через поняття «філософії історії» Вольтером¹ і набуває світоглядного значення у XIX–XX століттях у науковому та художньому мисленні.

Недарма у своєму русі у часі та просторі культури мистецькі жанри завжди утворюють певні системи з тим, щоб виявити *єдиний простір свідомості* і залучити до нього кожну творчу особистість, бо цей єдиний простір свідомості, разом з потенціалом творчості, поширюється і на автора окремого твору або артефакту, і на того, до кого дійшов цей артефакт. Знову пригадуємо вислів Грушевського про мету творчості: «подати один одному руку через простір місця, часу і всі життєві перегорожі».

Мистецтво завжди зберігає у собі причетність до акту творення світу кожної творчої особистості, про яку говорив М.О.Бердяєв, яка разом з тим свідчить про можливість народження людини саме у лоні космічного буття, поруч зі стихіями природи, їх уособленням в певних символах, що долають застигли форми людського існування і відокремленість людей одне від одного.

Мистецтво допомагає відкрити космічне еґо, щоб через нього осмислити те, що відбувається з конкретною людиною у межах соціуму на різних етапах її життєвого шляху, відтворюючи загальнолюдський зміст існування. Космічне еґо дає можливість подолати відстань, а іноді навіть протиріччя між суб'єктивним та об'єктивним, котрі сприймаються як полюси світоспоглядання в естетичних системах нової та новітньої історії. Від динаміки відносин між цими початками у мистецтві: суб'єктивним та об'єктивним – залежить ієрархія жанрів та форм мистецтва, ступінь художнього узагальнення, драматургія та композиція творів.

¹ “La philosophie de l’histoire” – назва книги просвітителя, написаної у 1765 році [2, с.51].

Варто зазначити, що об'єктивний початок не є лише відтворенням навколишньої дійсності в її застиглих формах, як і не пов'язується він лише з пошуками типових обставин та конкретних типів особистості або характерів. Те ж саме стосується суб'єктивного буттєвого плану, котрий постійно змінюється разом з людиною, умовами існування, характером людських відносин. Для мистецтва завжди важливою є можливість комунікації однієї особистості з іншою, поширення думок, почуттів, уявлень про світ на весь творчий та культурний осередок. Тобто через зв'язок об'єктивного і суб'єктивного мистецтво споріднюється ще й з духовністю індивідуальною та суспільною, і у цих випадках збільшується можливість до виникнення більш різноманітної жанрової системи, і навіть модуляції від однієї жанрової площини до іншої. – Писав же Григорій Савич Сковорода свого «Архістратиґа Михаїла» між Харковом та Бурлуками, писав листа, а вийшло щось схоже на шкільну драму, яка була поширена у XVIII столітті у Києво-Могилянській академії, що зростила видатного українського мислителя.

Від перших мистецьких артефактів у художній свідомості зберігається *колективне* начало як сама можливість існування людей. І це начало стає рушійною силою у формуванні найбільш значущих жанрів мистецтва: трагедії, комедії, драми, роману, опери, симфонії. Коли це начало уособлюється в певній системі образів, драматургічних планів, тоді художнє узагальнення набуває більшої виразності, а сама модель або образ світу стають більш ємними, здатними нести у собі гострі колізії та конфлікти.

Навіть коли колективне начало майже зникає, як, наприклад, у жанрі симфонії на межі XIX–XX століть, то і тоді ще зберігають свою силу деякі риси цілісної системи художнього мислення, разом з жанровими та композиційними особливостями. Хоча у контексті художніх шукань XX століття цілісність системи художнього мислення, до якої прагнули Густав Малер та Йосип Мандельштам, сприймалась як анахронізм. «Анахроністичний момент, – пише у зв'язку з творчістю Малера Т.Адорно, – ...був для нього джерелом сили, що звільнила його від суб'єктивізму і дозволила

наївно зберегти модель великої об'єктивної симфонії, і, що було неможливо, живила його симфонії пафосом колективної єдності, оскільки і весь апарат засобів виявився грандіозним» [3, S.138–139].

До грандіозності прагнув також О.Скрябін, котрий ішов до створення містерії. Недарма О.Ф.Лосєв пише, що Скрябін – «апологет світового, великого, космічного, універсального; його горизонт охоплює і окрему людину з усіма деталями, її життя і усіх людей з їх всесвітньо-історичним буттям, і весь Всесвіт і саме божество. Перед очима скрябінської філософії проходить одне велике, у якому всі і різні види буття і вся його історія. Це найнапруженіших розмірів універсалізм. Проте у ньому немає нічого абстрактно-узагальнюючого, відокремлено-зведеного в одне родове....Це – містичний універсалізм....Скрябіну органічно притаманне бачення всесвіту у процесі, у тяжкій, суцільній історичності. Він нескінченно далекий від минулих форм споглядального мистецтва...І Скрябін знає ім'я сили цієї історичності. Ім'я їй – еротичний екстаз та безумство. Всесвіт історичний і вожделіє. Ерос – його прихована причина...Філософія Скрябіна є філософія містерії» [4, с.257–258].

Саме у межах широкої індивідуальної та колективної свідомості народжуються типи художнього мислення, що дають змогу піднятися окремим жанрам з їх формою та змістом, поетикою та драматургією. Тому кожен окремий витвір мистецтва завжди постає як прояв художнього мислення, що має складну структуру і стає надбанням певного художнього середовища, школи, стилю або напрямку. Формується усталений зв'язок між жанрами не лише у лоні одного виду мистецтва, а й між різними видами мистецтва, завдяки чому із сукупності засобів виразності зростають образи, характерні колізії, коло художніх тем та ідей творчості, що відповідають умонастроям епохи.

Так, спільність творчих пошуків об'єднала композиторів нової віденської школи з представниками інших видів мистецтв, і ці спільні думки знаходили відбиття в альманасі «Синій вершник». Так само під впливом імпресіоністичного

живопису та поезії символізму формується світогляд Клода Дебюссі. До рішучого оновлення форм мистецтва приходять композитори французької «шістки» також завдяки пошукам нових форм у літературі та музиці. Музика «Молодої Польщі» формується під впливом різноманітних мистецьких ідей. Як говорив Кароль Шимановський: «Музика – це ніби аромат культури в пору її цвітіння» [5, с.115].

З рівня онтологічного починається усвідомлення образу світу у його барвах, контрастах, протиріччях, зрозумілості і незбагненності, гармонії та дисгармонії; з рівня онтологічного починають діяти в музиці, як і у межах космосу, аполлонівське та діонісійське начала, про які, зокрема, йдеться у роботі Ф.Ніцше «Народження трагедії з духу музики».

Значення цієї роботи не варто недооцінювати при дослідженні шляхів розвитку сучасної музики, у якій визначне місце займає міф як можливість оновлення усєї системи музичного мислення. Дуже добре це розуміє Кароль Шимановський, коли говорить про «Електру» Р.Штрауса: «Звернення до античної трагедії, а точніше – до поданого в «онімеченій» формі давньогрецького міфу..., що піднявся до значення позаісторичного символу, надзвичайна сміливість лібрето, в поезії якого повністю долається плоске псевдоелліністичне мистецтво, нарешті, реалізм, глибоко відчутий, але доведений до межі можливого, – все це повинно було стати катастрофічним поворотним пунктом у творчій еволюції Р.Штрауса. «Електра» – найвища і єдина вершина, котрої він зміг досягти. Здавалось, що в цьому незвичному творі він назавжди замурував вихід з минулої епохи, що нестримно мчалась по коліях музичного «психологізму», народженого романтичним світовідчуттям, і майже інстинктивно, думаючи більше про драматичні ефекти, аніж про відкриття в області форми, розгорнув він перед нами неоглядні горизонти музики майбутнього» [4, с.87–88].

Як і сама свідомість, система художнього мислення схиляється до відкритості. Вона є проявом взаємодії різних видів мистецтв, де формуються споріднені світоглядні си-

стеми і де відчувається жадоба до нових засобів та принципів виразності.

Так, жоден музичний жанр не виник без втручання у його народження загальноестетичних норм, притаманних мистецтву у цілому і самому типу культури, яка є відображенням творчої особистості у найбільш широких світоглядних вимірах, що відповідають певному історичному етапу розвитку людства, історії народу або окремого етносу.

З'являючись на теренах певної національної культури, цей процес відбувається переважно у XIX–XX століттях, кожен з мистецьких жанрів зразу ж *опановує найбільш глибинні риси цієї культури*, споріднюючи їх з власною будовою. Відбувається подібне пристосування до нових умов тому, що мистецтво *охоплює духовність у її цілому, звертаючись до самих начал* формування етносу та його культури і споріднюючись з ними.

Завдяки мистецтву кожна людина стає причетною до творчої діяльності, котру Бердяєв пов'язував з актом творення Світу. Звідси відчуття того, що жанри мистецтва набувають нових імпульсів розвитку, долають звичні схеми, збагачуються новими різновидами, кожний з яких є спробою створити міф про сучасний світ та людину.

Від міфу зберігається потреба відобразити картину світу, що знаходиться в становленні і пориває з попередніми уявленнями. Для *того, що стає*, композитор знаходить нові засоби виразності, створює нове неповторне та індивідуальне композиційне, драматургічне і художнє ціле, у цьому розумінні повертаючи міфу його первісне значення: міф – то є слово, в перекладі з грецької мови, в більш широкому розумінні – слово про світ, який постає в уяві, розгортається у свідомості творчої особистості.

Література до теми 3

1 Українська новелістика кінця XIX – початку XX ст.: Оповідання. Новели. Фрагментарні форми (ескізи, етюди,

нариси, образки, поезії в прозі) /Упоряд. і прим. Є.К.Нахліка; Вступ. ст. І.О.Денисюка; Ред. Н.Д.Калениченко. – К.: Наук. думка, 1989. – 688 с. – (Б-ка укр. літ. Дожовт. укр. літ.).

2 Adorno Th. Musikalische Schriften. Quasi una Fantasia. – Düsseldorf: Suhrkamp, 1963. – 440 s.

3 Лосев А.Ф. Мировоззрение Скрябина // Лосев А.Ф. Страсть к диалектике: Литературные размышления философа. – М.: Сов. писатель, 1990. – С.256–301.

4 Шимановский К. Воспоминания, статьи, публикации / Ред. и сост. И.И. Никольская и Ю.В.Крейнина. – М.: Сов. композитор, 1984. – 296 с.

Питання до теми 3

1 Мистецькі жанри як узагальнення екзистенційного досвіду поколінь.

2 Поєднання окремих «Я» в «Я» культури та мистецтва.

3 Антична трагедія як символ, що живить мистецтво.

4 ПРАМОВА І МЕТАМОВА ТА ЇХ ЗНАЧЕННЯ У РОЗБУДОВІ ОБРАЗУ СВІТУ ЗАСОБАМИ МИСТЕЦТВА

Універсум вражає людину тим, що демонструє єдність усіх речей та явищ у собі. Всезагальний зв'язок реалій дійсності – це перше, що відбиває людська свідомість і прагне відтворити її у різних сферах знань. Як цілісність всезагальний зв'язок речей знаходить відбиття в міфології та релігії, філософії та науці. Мистецтву належить функція відтворення змін у світорозумінні, воно першим реагує на спроби людини практично затвердити себе у світі реалій, а отже, й доповнити існуючий інструментарій контактів з окремими з них й усім Усесвітом.

Протягом історії людства до інструментарію контактів з дійсністю належали не тільки знаряддя та прилади, що відповідали процесу виробництва, зумовлювали єдність техніки та науки, а й форми та засоби самого мислення, що були невід'ємні від процесу життєдіяльності та самого буття.

Форми й засоби мислення мають універсальне значення. Вони відповідають процесам, що керують життям Усесвіту, вони супроводжують процес народження речей, створених людиною, всі її дії, що зумовлюються пристосуванням до реалій дійсності, вони полегшують існування людини у межах соціуму і невід'ємні від засобів спілкування.

Засоби спілкування сприяють виокремленню людини з царства природи, вони завжди несуть у собі нерозривну єдність сфери раціо і сфери почуттів. Вони присутні й при самому процесі кристалізації сенсів, оскільки свідомість окремої людини знаходиться в залежності від свідомості соціуму.

Слово, образ, формула, символ, поняття, ідея невід'ємні не тільки від контекстової буттєвої ситуації їх застосування, а й від контекстової ситуації їх сенсотворення, де первинними були психофізіологічні реакції або окремої особи, або колективу. У кожному артефакті культури, незалежно від того чи то менгир, чи математична формула якогось приладу, кристалізація сенсів супроводжується рі-

зноманітною гаммою емоцій та почуттів, прихованих або ні від інших, але обов'язково присутніх.

Єдність сфери раціо і сфери почуттів поширюється на всі цінності, створені людиною, які взаємообумовлюють одна одну. Причому матеріальне як цінність завжди знаходить відбиття в цінностях моральних, духовних та естетичних. Всі вони однаково скеровані на задоволення потреб людини і відповідають умовам її існування.

Саме логос культури зводить цінності в життєстверджуючу категорію *спосіб буття* і підіймає свідомість людини до того рівня одухотворення Всесвіту, коли людина і Всесвіт стають рівними одна одному, і таким є світосприйняття і світовідчуття окремої історичної доби, де раціо та плин психофізіологічних, ментальних реакцій знову збігаються в невичерпному за обсягом та змістом понятті *образу світу*.

Величну картину Всесвіту відтворює ієрогліфічна писемність ранніх цивілізацій, діалектика взаємопереходів матеріального в ідеальне (зокрема ейдосів речей в самі речі) відтворюється засобами риторики, самими граматичними конструкціями, у які вмонтовано розкриття сутності слова: «Кожна граматична конструкція є релікт, у надрах якого безперечно зберігаються сліди бурхливого гороутворення словесних пород, коли древній Логос, ще не застиглий, ще вулканічно рухомий, пробивав собі русло в прामовах, щоб потім втілитися у системі...універсалій. Культура тому і сама являє собою простір всезагального логосу, мета-мови, що змикає самостійні мовні сутності в єдине смислоутворення» [1, с.30].

Прамова 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: прамова – найдавніший рівень комунікації, представлений «домовними» засобами виразності; метамова відповідає рівню розвитку свідомості та самосвідомості (згадаємо про «бесіду розчарованого зі своєю душею», яка входить до духовних надбань культури Стародавнього Єгипту), що спирається на писемність та мову і у сфері мисте-

цтва реалізовує себе у відповідних синкретичних формах, до яких, зокрема, належать усі види сакральних театралізованих дійств.

Звернення до *метамови*, коли відкривається новий рівень у розумінні того, що знаходиться у постійному русі: життя соціуму, природи, Всесвіту – спонукає розвиток окремих форм духовно-практичного освоєння дійсності: філософії, науки, мистецтва, – особливо у тих випадках, коли йдеться про спроби їх інтеграції.

Піфагор, Боецій, Августин Блаженний, Леонардо да Вінчі, Руссо, Сковорода, Ніцше, Шпенглер, Адорно, Ортега-і-Гассет, Гадамер, Мамардашвілі — лише окремі особистості, які у межах філософського осягнення дійсності відтворювали й звязок мистецького та наукового світорозуміння.

Саме творча особистість здатна підняти до споріднення власного “Я” з “Я” соціуму, “Я” культури. Саме у межах творчості окремих особистостей та їх об'єднань “всезагальний логос” культури відшукує ті мистецькі форми та жанри, які стають провідником світорозуміння історичної доби. Храм, скульптурна композиція, фреска, роман, симфонія, поема, театралізоване дійство, кінострічка виникають із прагнення відтворити цілісний образ світу саме через наростаючу прогресію прояву прамови та метамови.

Проте аналогом “всезагального логосу” стає лише симфонізм, що від початку свого становлення у XVII столітті (зокрема, симфоніях-сасрае 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.

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, які 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 прояву у *метамові* мистецтва симфонізм концентрує у собі нові уявлення про логіку розгортання подій та можливості кожного з мистецтв на рівні композиції та драматургії. Розгортання художньої думки у часі, що зумовлено природою, скажімо, 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 тематизму, музичного синтаксису, композиції та драматургії у період формування 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 К.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 прамови як первинної розгорненої системи 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: Бєлий, Тичина та ін.); живопис вбирає можливості музичних форм (живописні композиції у Чюрльоніса).

Драматургія розгортання музичних подій відповідає вимогам Арістотеля 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.

Різноманітність семантичного спектру жанру симфонії, що відображує модуси буття людини, зміни її разом з плином історичного часу, свідчить про активність 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» [2, с.22], неповторне, за своїм змістом, емоційною забарвленістю, сплетінням думок, композицією, що розгортається у часі і, підкоряючись логіці інтонаційного розвитку, сприймається всім культурним загалом, у межах релігійного мистецтва – всією общиною.

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 зазнаючи дії «німої інтонації» пластики та руху людини (включаючи «мову рук»), процес інтонування стає «музичною мовою», «музичною інтонацією» [3, с.211-212]. В усіх зазначених випадках: звуково-мовна, музично-звукова, німа інтонація пластики, – інтонаційність постає як «феномен колективної свідомості» [4, с.12], що знаходить відбиття «в естетичній якості...у «формах-схемах» і тематично-змістовних компонентах творів, жанрових, стильових утворень; ...якості компонента сфери музичного виразу як інтонаційного процесу, в якому інтонування (композитора, виконавця, слухача) постає як фактор реального життя музики» [5, с.12]. В.В. Медушевський сприймає інтонування як первісну смислову комплексність – «протоінтонаційність», з якої народжується музична фабула [6, с. 5-12].

Інтонаційність у широкому розумінні постає як об'єднуючий фактор людського буття, як засіб досягнення злагоди, порозуміння, що, підіймаючись від засобів виразності до певних концептів, поєднує емоції з думками, зображення окремих подій з вираженням емоційної реакції на них. Інтонаційність скріплює й окремі види мистецтв, поступово споріднюючись зі сферою художності та естетичного відображення дійсності [7].

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.

Отже, наявність прамови та метамови у процесі художньо-естетичного осягнення дійсності не обмежується схематизмом окремих положень, а знаходить підтвердження у площині філософсько-естетичного аналізу.

Література до теми 4

1 Суханцева В.К. Музыка как мир человека (от идеи вселенной – к философии музыки). – К.: Факт, 2000. – 176 с.

2 Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. – М.: Музыка, 1982. – 319 с.

3 Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс: В 2 кн. – М.; Л.: Музыка, 1971. – 376 с.

4 Асафьев Б. Пути в будущее // Мелос. – СПб., 1918. – Кн.2. – С.50-65.

5 Маркова Е.В. Интонационность музыкального искусства. Научное обоснование и проблемы педагогики. – К.: Муз. Україна, 1990. – 182 с.

6 Медушевский В. Интонационно-фабульная природа музыкальной формы: Автореф. дис... д-ра искусствоведения: 17.00.02 «Музыкальное искусство». – М., 1983. – 46 с.

7 Гужва О. Симфонізм у зв'язку з метамовою мистецтва

// Культура України: Зб. наук. праць. – Харків: ХДАК, 2008. – Вип. 25. – С.198–209.

Питання до теми 4:

1 Прамова та метамова як засоби духовно-практичного осягнення дійсності.

2 Симфонізм у зв'язку з метамовою та прамовою.

3 Симфонізм як прояв логосу культури, що викликає синтез мистецтв.

5 ДУХОВНА ДРАМА ЯК ДРАМА ІСТОРІЇ

Поняття «духовна драма» і «драма історії» зустрічаються і збігаються лише у релігійній свідомості, у якій вони і народжуються. Духовна драма розглядається як світоглядна модель, що поширюється в культурно-історичному просторі на різні жанри і форми мистецтва. Драма історії – це константа самого буття.

Драма історії стараннями багатьох мислителів (серед них слід виділити Ф.Ніцше, О.Шпенглера, К.Ясперса, М.Шелера, Хосе Ортегу-і-Гассета, М.Блока, А.Дж.Тойнбі, В.Соловйова, М.Бердяєва) починає сприйматися у своїй грандіозності і *всеосяжності* як константа або суть самого буття, що породжує особливі культурні і художні феномени.

Драма історії, що містить у собі долі окремих людей всіх народів і всього людства, по суті відображає розлад, або навіть крах індивідуальної і суспільної свідомості, яка втрачає свою систему цінностей: етичних, естетичних, духовних, – під впливом не бачених раніше «колективних дослідів», про які пророкував ще Ніцше у своїх роботах «Так говорив Заратустра» і «По той бік добра і зла».

«Колективні дослідів» Ніцше вбачає у вадах духовності і моралі всієї попередньої історії: «нині для нас підозрілий кожен мислитель, який «хоче щось довести». Подивіться з цієї точки зору на будь-яку мораль, і ви побачите, що її «природа» в тому і полягає, щоб вчити ненавидіти дуже велику свободу і насаджувати в нас потребу в обмежених горизонтах; вона *вчить звуженню перспективи* (курсив.-Ф.Ніцше), а отже, у відомому сенсі, *дурості, як умові життя і зростання*» [1, с.638–639].

Драма історії у Ніцше більш зачіпає свідомість творчої особистості, ніж свідомість суспільну. Ця особистість, що стоїть на порозі смерті, перед безоднею небуття, готова волати до всього людства, враженого знеособленням. Вона тужить не про себе, а про інших: «Я люблю того, чия душа переповнена, так що він забуває самого себе, і всі речі містяться в нім: так стають всі речі його загибеллю» («Так говорив Заратустра») [1, с.302].

Проте ті, до кого звертався німецький філософ, витягнули з його вчення лише те, що стало основою для ідеології утиску і знищення народів: «Бог помер. //Але де ж та блискавка, що лизне вас своїм язиком? Де те безумство, що треба б прищепити вам? //Дивіться, я вчу вас про надлюдину: він – ця блискавка, він – це безумство!» [1, с.300–301].

Сучасна людина, на думку Шпенглера, переживає справді духовну драму: вона «не здатна жити на якому б то не було ґрунті, окрім штучного, бо космічний такт пішов з її існування, а напруга неспанья стає тим часом все більш небезпечною» [2, с.104]; «справжня гра, радість життя, задоволення, захоплення, які виникають з космічного такту, в суті своїй тепер незрозумілі» [2, с.105].

Висновок, до якого приходять Шпенглер, своїм трагізмом перевершує всі пророцтва Ніцше: «Отже, – пише Шпенглер, – буття все більш позбавляється коріння, а тим самим спектаклю поволі готується кінець; і ось тепер все виявляється раптово залитим яскравим світлом історії: ми стоїмо перед фактом *безпліддя цивілізованої людини*» (курсив. – О.Шпенглер) [2, с.106].

Праця Шпенглера, що створювалась у заграві Першої світової війни, сповіщала загибель західноєвропейської культури, яку Шпенглер називає «фаустіанською» і яка, пройшовши через етапи народження, юності, вступила в смугу старості і заходу, втрачаючи, подібно гетевському персонажеві, свою душу.

Гетевський «Фауст», народжений із старовинних переказів і легенд, є стійкою міфологемою в художній свідомості епохи романтизму. У контексті подальших духовних шукань, як ми знаємо, трактування даного образу-символу розширюється, причому впливає не тільки сам образ, але перш за все створена за його участі картина дійсності.

Томас Манн у романі «Доктор Фаустус» відтворює за допомогою пародіювання легендарного образу трагічну ситуацію дійсності першої половини ХХ століття: тісний, замкнений простір соціуму і спроби композитора-початківця Адріана Леверкюна знайти техніку письма для втілення у звуках величної картини Всесвіту. Трагізм ситуації полягає в

тому, що замкнений простір соціуму зумовлює обмежений особовий простір буття найголовнішого героя. Не дивно, що дана трагічна ситуація походить від попередніх часів: частково вона намічається в романі Гете «Страждання молодого Вертера» і з повною очевидністю у датського письменника і філософа С.К'єркегора у творах «Хвороба і смерть», «Страх і трепіт».

У А.Дж. Тойнбі звернення до гетевського «Фауста» в його нарисі «Мій погляд на історію» нашаровується на модель Всесвіту, подану в «Божественній комедії» Данте.

«Гетевський «Пролог в небесах», – пише А.Дж. Тойнбі, – відкривається гімном архангелів, що оспівують досконалість творінь Господніх. Але саме внаслідок того, що Його творіння здійснені, Господь не залишив для Себе простору для нових проявів Своїх творчих можливостей; і не було б виходу з цієї безвиході, не з'явився перед Престолом Мефістофель – створений спеціально для такої мети, кинувши виклик Богові, вимагаючи дати йому свободу зіпсувати, якщо зможе, одне з найбільш довершених творінь Господніх. Бог приймає виклик і таким чином відкриває для себе нову можливість удосконалювати свою творчу працю. Зіткнення двох осіб у вигляді Виклику-та-Відповіді: чи не бачимо ми тут ті самі кресало і кремінь, які висікають при взаємному зіткненні творчу іскру?» («Мій погляд на історію») [3, с.23].

І, мабуть, найбільш гірким визнанням філософа, неначебно йшлося про внутрішній розлад у його власній свідомості, є наступне, яке відповідає творчим осяянням у культурі ХХ століття: «Пророки власним життєвим досвідом передбачили відкриття Есхіла, який стверджував, що вчення, пізнання проходять через страждання – відкриття, яке ми свого часу і при інших обставинах робимо для себе» [3, с.27].

У кінці життя А.Дж. Тойнбі писав: «Мені цікаво знати, якою буде розв'язка нинішнього акту драми людської історії» [3, с.404].

Тойнбі дійсно постав як гострозорий спостерігач драми людської історії, що розгорталася в просторі і часі. Багато

положень філософської системи Тойнбі щодо становлення і розвитку цивілізацій сприймаються як певні лейтмотиви всієї сучасної філософії.

Марк Блок писав свою «Апологію історії» під час Другої світової війни. Нагадаємо: взявши участь в опорі, проявивши, незважаючи на торттури, мужність і стійкість, Марк Блок був розстріляний недалеко від Ліона 16 червня 1944 року.

Вся історія західної цивілізації з'явилася перед Марком Блоком як «велика драма гріха і спокути», у яку була вплетена доля кожної людини. Саме ця велика драма зв'язала між собою всі епохи, розсунувши межі свідомості, примусивши сприймати події сьогодення як відгомін подій тих, що пройшли.

«Бо, на відміну від інших, – пише Марк Блок, – наша цивілізація завжди багато чекала від своєї пам'яті. Цьому сприяло все – і спадщина християнська, і спадщина антична. Греки і латиняни, наші перші вчителі, були народами-історіографами. Християнство – релігія істориків. Інші релігійні системи засновували свої вірування і ритуали на міфології, майже непідвладній людському часу. У християн священними книгами є книги історичні, а їх літургії відзначають – разом з епізодами земного життя Бога – події з історії церкви і святих. Християнство історичне ще і в іншому сенсі, мабуть, глибшому: доля людства – від гріхопадіння до Страшного суду – постає в свідомості християнства як якісь довгі мандри, в яких доля кожної людини, кожне індивідуальне «паломництво» є у свою чергу віддзеркаленням; центральна вісь всякого християнського роздуму, велика драма гріха і спокутування розгортається в часі, тобто в історії» [4, с.7–8].

Герман Гессе у своєму романі «Гра в бісер» писав: «Займатися історією – означає занурюватися в хаос та все ж зберігати віру в порядок і сенс. Це дуже серйозна задача і, можливо, трагічна» [5, с.191].

Трагізм буття завжди сприймається як намагання протистояти хаосу, зберігати загальнолюдські цінності впродовж усієї історії людства. Не дивно, що трагізм існування набуває широкого узагальнення в християнській

трактовці історії: нова ера людства починається від народження Спасителя і має закінчитися картиною Страшного суду.

Йдеться вже про драму, котра розгортається у сфері духу і сама тяжіє до того, щоб поєднати між собою різні часи, щоб розгорнутись у різних площинах, які дає нам релігійна свідомість: рай, земля, пекло, чистилище. Ця драма не знає меж, бо вона сприймається як спроба виходу з кризи свідомості та трагізму буття.

Тож виникає досить ємне поняття *духовної драми*, яку варто сприймати у *широкій культурно-історичній перспективі як безпосередньо культурно-історичний феномен, світоглядну модель, котра поширюється на різноманітні жанри та форми мистецтва, у яких загострюється сама проблема буття, виявляється його трагізм, котрий, охоплюючи долі окремих людей, підіймається до рівня космічних узагальнень.*

Духовна драма розбивається на декілька сюжетно-змістовних планів, де є земля, небеса, рай та пекло, – і то є справжній широкий обрій свідомості, що втратила орієнтири та спокій у пошуках сенсу буття, зустрічаючись з дійсністю. Саме релігійна свідомість християн навчила сприймати історію у певних межах: від народження Спасителя до Страшного суду. Події історії багато у чому стверджують цю скерованість людського буття, за якою іноді здається, що цей Суд настав.

Духовна драма не знає чітких берегів, бо проходить через усю історію людства та його культури, знаходячи відбиття в явищах, які одне про одне ніколи не знали, і не могли знати, бо належать різним часам і різним країнам. Лише з можливістю охопити духовну драму у її нескінченності протягом віків і тисячоліть, у часі та просторі культури маємо можливість опинитись у її епіцентрі, бо духовна драма торкається кожного.

Відображення духовної драми легко можна знайти і в «Сповіді» Августина Блаженного, і в *Sacre Rappresentationi* флорентійців та римлян епохи Відродження. Як феномен

художньої культури духовна драма виявляється в драматургії Шекспіра і Кальдерона.

До визначних досягнень доби Відродження належить і українська література XIV-XVI століть. Слід відзначити апокрифи («Про Ламеха», «Хождєніє Богородиці по муках»), агіографію («Житіє Святого Антонія пустинножителя»), історично-мемуарну прозу, перекладні повісті («Книга о побоїщі Мамая»), поезії («Аз есмь всему миру свѣт...») та ін. (див. [6]).

Література доби Відродження живиться поєднанням двох планів буття: один іде від реального життя, другий – від Священного Писання, – які не знають меж, не знаходять своєї розв'язки і нині.

По-різному розбудовується космологічна модель світу в стилях бароко та класицизму. Стиль бароко тримається сюжетів та сцен Священного Писання, поєднуючи їх з побутом простого народу (голландський живопис), хоча тут вже вбачаємо прояв реалістичних рис (Рембрандт). Проте частіше бароко намагається відтворити афекти – піднесені вкрай експресивні стани, що долають композиційні схеми та простір (Рубенс, Берніні). Класицизм, що здебільшого належить уже світській культурі, підкреслює велич людського розуму, який, проте, зажди бореться з почуттями, і лише завдяки поєднанню двох стихій людського буття: раціоналізму та чуттєвості, – пов'язується з самим життям. Умовна упорядкована модель світу, яка залишилась від класицизму в паркових та архітектурних ансамблях, не випадково збагачується відблиском та прикметами інших стилів: ман'єризму, сентименталізму та рококо. Це, мабуть, відбувається тому, що, відокремлюючись від життєвих реалій, класицистська модель світу все ж відчувала на собі їх вплив і або поєднувалась з іншими сучасними їй моделями: бароко, реалізмом, – або ж споріднювалась з античним мистецтвом, з'являючись у його вбранні. Буало принаймні закликає в усьому покладатись на розум та багатство змісту: «Хай буде сенс всього дорожче вам, //Величність, блиск, красу лиш він дає віршам»; «...країну й час повинні ви вивчать: вони

на кожному лишать свою печать» [7]. Здається, прояви класицизму були й лишаються сьогодні запереченням або викликом духовній драмі, котра, набуваючи все більшої виразності, втім, трималась майже незмінно однієї схеми, котра сприймається як космологічна модель: в ній зображуються пекло, чистилище та рай, а земля стає ареною, де розгортаються досить дивовижні колізії, що поєднують реальне з нереальним.

Особливо наочно ознаки духовної драми виявляються в безлічі творів XIX-XX століть, що відносяться до різних жанрів і різних видів мистецтва. Доречними тут можуть бути аналогії навіть між, у відомому сенсі, антиподами, яким вдалося «Забути про себе і про своє «Я» (О.Михайлов).

В епоху романтизму духовна драма розширює горизонт відтворюваної картини дійсності, вона звертається до середньовічних легенд, стародавніх міфів, вона шукає вічні образи, що мандрують по світу («Мандруючий підмайстер» у Шуберта), або між небесних світил («Демон» у Лермонтова). Не випадково з'являються і вічні сюжети, які мають художні прототипи з Данте («Божественної комедії») або Гете («Фауста»). Духовна драма позначається на змісті опер Р.Вагнера та М.Мусоргського, сполукою між якими стало світло Граалю та гори Фавор, котре жило у свідомості багатьох митців другої половини XIX, а потім і століття XX, зумовлюючи також окремі паралелі: Мусоргський – Достоевський, Малер – Достоевський, Малер – Гете, Вагнер – Томас Манн, Вагнер – Ніцше.

Духовна драма набуває епічного розмаху у творах Шевченка («Неофіти», «Ісая. Глава 35 (Подражаніє)») та Франка («Мойсей», «Каїн»). Як відлуння подій особистого життя сприймаються твори на біблейські сюжети у Лесі Українки. Особливої уваги заслуговує дисертація на ступінь доктора філософії «Варлаам і Йоасаф: старохристиянський духовний роман і його літературна історія» Івана Яковича Франка, у котрій йдеться про наскрізний розвиток одного і того ж сюжету зі Сходу на Захід, з Індії, крізь Азію та Європу, в різних країнах з VII по XIX століття. Не минув Франко зустрічі у цьому сюжеті різних світоглядів, різних

релігій: християнства та буддизму. Головне для дослідника – виявити загальнолюдський зміст страждань та духовного подвигу й оновлення душі [8].

Духовна драма у ХХ столітті розгортається в полотнах Сальвадора Далі, поезії Осипа Мандельштама, романах Михайла Булгакова, симфоніях Густава Малера, пізніх опусах Альфреда Шнітке, симфоніях Гії Канчелі. З духовною драмою стикається в пізній період творчості і Георгій Свиридов, що виношував задуми створення містерії на тексти Блока і Булгакова.

Література до теми 5

1 Ницше Ф. По ту сторону добра и зла: Сочинения. – М.: Эксмо; Харьков: Фолио, 2004. – 847 с.

2 Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории: В 2 т. Т.1: Образ и действительность / Пер. с нем. И.И.Маханькова. – М.: Айрис-пресс, 2004. – 523 с.

3 Тойнби А.Дж. Мой взгляд на историю // Цивилизация перед судом истории: сборник / Пер. с англ. Е.И. Киселевой, М.И. Носовой. – М.: Прогресс – Культура; СПб: Ювента, 1995. – 478 с.

4 Блок М. Апология истории или ремесло историка / Пер. Е.М. Лысенко; примеч. А.Я. Гуревича. – М.: Наука, 1973. – 232 с.

5 Гессе Г. Избранное: Сборник / Пер. с нем.; Сост. и предисл. Н.Павловой. – М.: Радуга, 1984. – 592 с.

6 Українська література XIV–XVI ст. Апокрифи, Агіографія. Паломницькі твори. Історіографічні твори. Полемічні твори. Перекладні повісті. Поетичні твори. – К.: Наук. думка, 1988. – 600 с. – (Б-ка укр. літ. Дожовт. укр.літ.).

7 Буало Н. Поэтическое искусство / Пер. Э.Л. Липецкой; Вступ. ст. и коммент. Н.А.Сигал. – М.: Гослитиздат, 1957. – 231 с.

8 Франко І. Варлаам і Йоасаф: Старохристиянський роман і його літературна історія // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. Т.30: Літературно-критичні праці (1895–1897). – К.: Наук.думка, 1981. – С.314–538.

Питання до теми 5

- 1 Духовна драма у горнилі релігійного світорозуміння.
- 2 Філософське осмислення духовної драми.
- 3 Відображення духовної драми у мистецтві.
- 4 Типологічні риси духовної драми.

6 АНТИЧНІСТЬ ЯК ТИП МИСЛЕННЯ І ТИП КУЛЬТУРИ

Античність як тип культури набуває великого значення для всіх послідуєчих епох. Середньовіччя, Відродження, Новий час, новітня доба усвідомлюють себе лише через критичний перегляд усіх її надбань. Для нас важливим є виявлення типологічних ознак античної культури в мистецтві доби модерну. Опорою для автора стають праці філософів, істориків, мистецтвознавців та діячів мистецтва. Автор також спирається на власні наукові розробки.

Найважливіша ознака античної культури – система мислення, що спирається на закони формальної логіки, має систему координат, започатковану античними філософами. Онтологія — вчення про будову світу, діалектика — затвердження ідеї про розвиток, що поширюється на Всесвіт, гносеологія — розгорнені теорії про пізнання навколишньої дійсності, антропологія — система знань про людину — засвідчують вагомість внеску античної доби в становлення європейської цивілізації та європейської культури.

Античність була і залишається ідеологічною і культурною надбудовою, під яку підпадають система державного устрою, виховання, освіти. Говорячи, зокрема, про російську літературу 20-х років XIX століття, Ю.М. Тинянов справедливо відмічав: «Античний матеріал був умовною семантичною окрасою тодішньої політичної і художньої мови» [1, с.98].

Античність затверджує себе через міф, з якого виводиться все древо культури. Міфологічне світосприйняття відтворює особливості менталітету та творчих надбань давніх народів. Для О.Ф. Лосева «міфологія є лише інтелігентно (самоусвідомлено – О.Л.) життєво-насичена діалектика, а діалектика – лише усвідомлення в ейдосі міфологічного світу... Міфологічна логіка ... дає певну систему силогізмів, котру вона вважає для себе обов'язковою виходячи з характеру відкритого у тому чи іншому вигляді досвіду..., від міфологічної логіки варто чекати не фіксації цілісної картини буття, котру може дати тільки міфологія, або, вірніше, сам міф,

і не логічного усвідомлення даних реальних міфів, чим займається описаний вище логос міфу, але міркувань про *те, як будується* (курсив – О.Л.) ця міфологія, як будується міф узагалі, тобто дає логіку логічної структури самого міфу. Так, наприклад, антиномії релігійної свідомості формулюються саме тут, бо саме тут є якраз вчення про релігійну структуру релігійного міфу. Але тут не може йти мова про реальні антиномії даної релігії» [2, с.175].

Міф – це завжди є відкриття світу, або відкриття світу заново, виявлення його духовних лейтмотивів і зв'язків між ними, що визначають обличчя епохи і обличчя людини.

Міф – це також відкриття духовності, часова і просторова розімкненість буття, відображення вічного і такого, що повторюється в круговороті подій, життя природи і людини, людських доль. Міф античності зближує людину з природою і космосом. Міф середньовічний зближує людину з Богом. Міф відроджується кожен раз і стає актуальним, коли зводиться нова картина Всесвіту, і людина прагне знайти своє місце в ній.

Завдяки міфу у мистецтві постійно діють буттєві витоки: *аполлонівський* (прагнення до завершеності вислову) та *діонісійський* (прагнення до заперечення, подолання тези, що висувається), про які, зокрема, говорить Ф.Ніцше у роботі «Народження трагедії з духу музики», написаній у 1870 році. Боротьба між цими буттєвими витоками не знає меж, тому конфлікт вже в перших античних трагедіях, де вони діють, переноситься за межі окремого твору, викликає зрощення різних творчих задумів, несе у собі відповідь, яка може знайти відлуння у подіях реального життя.

Синкретичність мислення – ознака древнього елліна, що охоплює усі сфери його діяльності, – виявилась нездоланною і в наступні епохи. Образне та логічне, понятійна конкретність та сила наукового та художнього узагальнення, раціоналізм та піднесений етос є атрибутами усієї культури, всіх її цінностей, однаково звернених до соціуму та окремої особи, що перш за все цінує свою свободу і можливість самовизначення.

«Що є все?» – головне питання античної філософії [3] розглядається на основі риторики: постановки питання, вміння давати визначення, розбудовувати систему доказів та аргументів під час суперечки антагоністів. Риторика як система правил і вимог до розгортання думки під час виступів ораторів сприяє розвитку юриспруденції та різних наук: астрономії, медицини, математики. Елоквенція – красномовство, – що виникає на основі риторики, стає важливою складовою у системі виховання та освіти. Тож не дивно, що риторика споріднюється із самою античною культурою [4] і сприяє розбудові форм та жанрів мистецтва слова, музики та синтетичних утворень: трагедії і комедії.

Риторика вже у контексті усієї античної, а пізніше також середньовічної та ренесансної культур – то є принцип аналізу дійсності, що допомагає у розбудові картини Всесвіту, і то є основа цілісного світосприйняття, котре, незважаючи на матеріалістичне або ідеалістичне спрямування філософських, наукових та художніх концепцій, зберігає своє значення до ХХ століття.

Нерозривність філософських, моральних, етичних та естетичних начал творчості сприймається як аура всієї європейської культури. Але у широкій історичній перспективі несподівано найбільш сильні сполучення виникають між крайніми межами: «золотим віком» античності – грецькою класикою VII -IV століть до н.е. (за Лосєвим) та «віком модерну» у європейській культурі, котрий також може бути трактовано ширше, аніж змиканням двох століть – ХІХ та ХХ.

Саме на межі ХІХ – ХХ століть виникла культурна спільнота у антично-ренесансному розумінні, котра визначалась не тільки цілями, але й здатністю зрозуміти іншого. То була спільнота індивідуальностей, котрі були необхідні одна одній. Відштовхуючись від етичних норм, вони могли, кожна по-своєму, реагувати і знаходити красу у світі. Від етосу (загальної моральності) можна було прийти і до катарсису, навіть усупереч трагічним колізіям. Без нього, без духовних устоїв, розпадався світогляд і гинула особистість. Екзальтація, пафос (як пристрасне захоплення), піднесеність відчут-

тів, болісне сприйняття краси – маючи це в собі, кожен з представників культурної спільноти доби модерну бачив сенс буття в діянні та удосконаленні.

У юнацькі роки, повертаючись із закордонної поїздки у червні 1877 року, Танєєв записує у дорожньому щоденнику: «Я хочу вивчати історію, знати історію у строгому розумінні – це означає знати усе... Отже: //я почну вивчати історію. Усі інші знання, які я випадково отримаю, я буду групувати біля цього центру; все зводить до історії. //Найближча станція: // Історія Франції... У той же час займатись Грецією а потім Римом» (цит. за [6, с.35]).

Як багато часу відділяє живі враження юності від жахливої фантазмагорії, що викликала ридання у зрілого мужа, котрий впродовж життя вчився стримувати свої почуття: «Мені уявились музичні думки Петра Ілліча Чайковського у вигляді живих істот, що носились у повітрі. Схожі вони на комети – вони сяють і живуть. Під ними люди, про котрих я знаю, що це майбутні покоління. Думки ці входять у голови цих людей...і, незважаючи на віки, що минають,...залишаються такими ж живими і сяючими...Остеронь...я бачив, як рухаються мої думки в одіяннях античних, як ряд привидів, безкровних і млявих (цит. за [6, с.106]).

Причиною втрати безпосередності висловлювання, певно, була співвіднесеність з немеркнучими образами минулого, що ні на мить не зупинялась у свідомості композитора. Волання до цих образів, часто вгорнених в античний одяг, таким чином формувало стрій його художніх думок, що саме ці образи визначали прояв власних почуттів перш за все на рівні художнього цілого: людина має мужньо долати усі труднощі земного буття, від страждань до відчуття та усвідомлення радості буття.

У межах естетики творчості Танєєва відбувається зустріч різних епох від античності до романтизму, від концепції драми у Арістотеля до концепції драми у Шіллера. Як і драми останнього, найвизначніші твори Танєєва є «трагедією людини в історії» [7, с.137].

З часом стає зрозумілим, що від античності беруть свій початок найвизначніші напрямки у мистецтві, які, незалежно

від естетичних програм та ступеня новаторства їх прихильників, знаходять примирення між собою у гармонійному, цілісному сприйнятті світу.

Цілісність сприйняття світу і самого його образу започатковується в античну добу, її варто розуміти як *єдність того, що виникає в уяві людей, з тим, що існує в дійсності* і надихає людей до нових звершень. Як не дивно, але й у наступні епохи, з поширенням у Європі християнства, цілісність сприйняття світу розбудовується на тих самих засадах, що й в епоху античності. Маються на увазі декілька факторів: довіра до слова як вісника долі і правди про світ, яка ще більше зростає завдяки його сакралізації; узгодження між собою логіки та риторики як основи для формування понять, визначень предметів та явищ дійсності, самого процесу розгортання думки, що мала охопити весь світ; народження форм та жанрів мистецтва на основі тієї ж риторики, синкретизму мистецтв, спрямованих на відображення духовного світу людини; опора на моральні принципи як основу буття людини та суспільства.

Література до теми 6

1 Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – 574 с.

2 Лосев А.Ф. Философия имени. – М.: Моск. ун-т, 1990. – 270 с.

3 Фрагменты ранних греческих философов. Ч.1: От эпических теокосмогоний до возникновения атомистики / Сост. А.В.Лебедев; Ред. В.П. Лега. – М.: Наука, 1989. – 576 с.

4 Аверинцев С. Риторика как подход к обобщению действительности // Поэтика древнегреческой литературы: статьи. – М.: Наука, 1981. – С.15-46.

5 Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. Выпуск первый. История оперы в Европе до Люлли и Скарлатти. Исток современного музыкального театра / Пер. с франц. Е.Гречаной, с итал. З.Потаповой; Ред. и коммент. В.Брянцевой. – М.: Музыка, 1986. – 311 с., нот., портр.

6 Савенко С.И. Сергей Иванович Танеев. – 2-е изд. – М.: Музыка, 1985. – 174 с.

7 Шіллер Ф. Естетика / Упоряд., вступ. ст., пер., ком. та покажчик імен Б.М.Гавришкова; Фах. ред. Є.М.Причепій. – К.: Мистецтво, 1974. – 360 с.

Питання до теми 6

- 1 Античність як колыска європейської цивілізації.
- 2 Значення міфу у розбудові картини Всесвіту.
- 3 Застосування риторики у різних сферах духовної культури: релігії, філософії, мистецтві.

7 ВПЛИВ АНТИЧНОСТІ ТА ХРИСТІЯНСТВА НА РОЗВИТОК МИСТЕЦТВА: МІЖ АПОЛЛОНОМ І СПАСИТЕЛЕМ

Ріхард Вагнер у своїй статті «Мистецтво і революція» писав: «Збудуймо ж жертвовник майбутнього як у житті, так і у мистецтві двом найвеличнішим наставникам людства: *Христу, котрий постраждав за людство, й Аполлону, котрий підняв його на висоту величі, що вселяє радість і бадьорість* (курсив. – Р.В.)» [1, с.141].

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

«День є символом скороминучості земного буття: настає ранок, потім день, потім вечір, і з наступом ночі і день весь минув. Так і життя пройде. Спочатку дитинство, як ранішній ранок, потім отроцтво і мужність, як повний розквіт і полудень, і потім старість, як вечір, якщо Бог дасть, а потім – неминуче смерть» (с.7).

Цей вислів святого Іоанна Кронштадтського поширюється на широкий історичний контекст і виникає питання: може й справді ота тріада симфоній Гайдна: «Ранок», «Полудень», «Вечір» – одних з перших взірців жанру взагалі, написаних у 1761 році, – то є у певній мірі віхи самого буття людини на землі, його символи?

Якщо так, то творчість багатьох митців насичується символами й спирається на них, і споглядання Йозефа Гайдна, і, у дещо меншій мірі, Ріхарда Штрауса, можна пов'язати із сьайвом сонця, радістю земного буття, що сторониться сутінок ночі і не хоче ніяк сприйняти нескінченність людських страждань, бо і Йозеф Гайдн і Ріхард Штраус завжди щось робили для того, щоб допомогти іншим, уникаючи самої рефлексії над зробленим, відсахуючись від безодні духовної драми. Так було у них у житті і в творчості – тут вони скоріше випромінювали оптимізм, аніж

поринали у тугу, бо мали подолати трагізм буття і цим також допомогти людям. Не дивно, що їх мистецтво бере початок з джерел народної творчості; звідси ж, народного сприйняття світу, беруть початок і самі символи буття. У Гайдна, наприклад, в ораторії «Пори року» символами стають циклічні зміни у природі, які разом з тим сприймаються як етапи життя людини, що належить етносу та сім'ї і невід'ємна від праці та зв'язку з природою. Символи живуть і в духовних творах Гайдна, і у світських, бо усе на життєвому шляху людини огортається символами, що йдуть від Священного Писання.

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

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

За наявністю конкретних культурних артефактів можна прослідкувати за тим, як симфонізм сягає безпосередньо рівня логосу буття крізь змістовно-структурні рівні твору, які

набувають своєї нової якості в океані музики та інших мистецтв (майже, як у «Солярисі»), спричиняючи оновлення усїєї системи художнього мислення, породжує не тільки концепти – згущення змісту, тобто символи, що у своєму розгортанні у часі-просторі окремого твору підіймаються над системою образів, переростають в ідейну концепцію. Художнє ціле, що підкоряє собі симфонізм, доводить здатність мистецтва бути «людським вимірюванням» Універсуму.

Весь топос розгортання подій в музиці багато у чому спирався на принципи риторики, яка у межах філософського дискурсу та у мистецтві набувала світоглядного значення (Аверинцев).

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

Кароль Шимановський, котрий певний час знаходився під впливом музики Р.Штрауса, відзначав: «найбільш парадоксальні і новаторські прийоми Штрауса (наприклад, численні і у той же час хронологічно перші явища політональності) народжуються у нього не з одного тільки відчуття звукової матерії як такої, а лише в наслідку позамузичних вражень, що йдуть від п с и х о л о г і ч н о г о (розрядка. – К.Ш.) змісту твору» [2, с.87].

Художній задум зумовлював таку ж, як у Гайдна, Бетховена або Шуберта, спрямованість до символіки, мовних архетипів, котрі існують в музиці і свідомості Ріхарда Штрауса і знаходять втілення як у межах симфонічних жанрів, так і в жанрі опери, котрі споріднюються між собою.

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

«Життєписи» героїв симфонічних поем Р.Штрауса також не звільнені від складної метафізики буття та смерті. «Макбет» за Шекспіром, «Дон Жуан» за Н.Ленау, «Дон Кіхот» за Сервантесом хоча й сприймаються як певні характери, проте не звільнені від печаті споглядальності, що існує у більш філософській симфонічній поемі «Tod und Verklärung». І смерть, і перетворення – знову символи (за звичаєм назву поеми перекладають як “Смерть та просвітлення”). Переконаємось, мова йде про символи у широкому розумінні як константи свідомості, що позначаються на виборі героями творів своєї долі, які стають разом з тим ознаками світобудови Р.Штрауса і багатьох інших композиторів.

Так, завдяки символам нових якостей набуває у Р.Штрауса антична трагедія «Електра», яку не без підстав К.Шимановський називає міфом і позаісторичним символом: «Звернення до античної трагедії, а точніше – до поданого в «онімеченій» формі древньогрецького міфу (якщо мова йде про його інтерпретацію Гуго фон Гофмансталем), що піднявся до значення позаісторичного символу, незвичайна сміливість лібрето, в поезії якого повністю долається плоске псевдоелліністичне естетство, нарешті, реалізм, глибоко відчутий, але доведений до меж можливого, – все це повин-

но було стати катастрофічним пунктом у творчій еволюції Р.Штрауса. «Електра» – найвища і єдина вершина, якої він зумів досягти. Здавалось, що у цьому незвичайному творі він назавжди замурував вихід з минулої епохи,...і майже інстинктивно, думаючи більше про драматичні ефекти, а ніж про відкриття в області форми, розгорнув він перед нами неосяжні горизонти музики майбутнього» [2, с.87–88].

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

На прикладі зазначених творів бачимо, що художнє мислення ніяк не пориває ні з риторикою, ні з метамовою, які в контексті *belle époque* являють собою одне ціле. І риторика, і метамова постають як тип мислення і засіб розгортання музичної думки і художнього цілого, що споріднюються зі словом, видовищем, театром.

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

Література до теми 7

1 Вагнер Р. Избранные работы / Сост. и коммент. И.А. Барсовой и С.А. Ошерова. – М.: Искусство, 1978. – 695 с.

2 Шимановский К. Воспоминания, статьи, публикации / Ред. и сост. И.И.Никольская и Ю.В.Крейнина. – М.: Сов. композитор, 1984. – 296 с.

Питання до теми 7

1 Взаємодія між язичницьким та релігійним світоспогляданням у добу модерну.

2 Язичництво та християнство як цілісні світоглядні системи.

3 Художні явища доби модерну, що відображають взаємодію античного та християнського світогляду.

8 НА ШЛЯХУ ДО СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ

Синтез мистецтв – одна з умов розвитку кожного з його видів. У найбільшій мірі до синтезу мистецтв тяжіє музика, яка надає всім видам певної емоційності, прокладаючи шляхи до універсальної картини світу. Тому увага до творчості окремого митця дає змогу розв'язати разом із іншими проблемами й питання про синтез мистецтв.

Тісні зв'язки пролягають між усією творчістю Стравінського та об'єднанням митців, що спирались на фольклор та язичництво давніх слов'ян, – це об'єднання «Мир искусства», яке утворилось в один рік з Московським художнім театром у 1898 році. До нього увійшли відомі художники О.Бенуа, К.Сомов, Є.Лансере, М.Періх, А.Головін, М.Добужинський, М.Врубель, В.Серов, К.Коровін, І.Левітан, М.Нестеров, Б.Кустодієв, К.Петров-Водкін, Ф.Малявін, М.Ларіонов, М.Гончаров та інші майстри живопису та сцени.

У 1906 році у Парижі була представлена виставка «Два століття російського живопису та скульптури», яка відкрила для усієї Європи обрії та надбання російської культури. У Парижі також проходили «Російські сезони», де ставились балети, звучала музика російських композиторів. До цих подій був причетний також Стравінський, бо на цих «Сезонах» виконувались і його твори: «Петрушка», «Весна священна». «Сезони» тривали з 1909 по 1914 рік, а дружба Стравінського з художниками О.М.Бенуа (автором лібрето «Петрушки»), М.К.Періхом (автором декорацій «Весни священної»), С.П. Дягілевим (організатором «Сезонів») – зберігалась упродовж усього життя композитора.

Стравінський через синтез мистецтв, що впроваджували «Російські сезони» – ці визначні події для усієї Європи, так само, як і Всесвітня виставка, яка також проводилась у Парижі, – мав можливість розширити уявлення про те, що відбувається у світі, і це *розширення свідомості* стало прикметою його стилю. Від «миру мистецтв» йшла жадоба до відтворення стилів минулого, архаїки, варваризмів, поєднання різних стилів, умовність зображення. Про це, зокрема,

говорить і С.І.Савенко у своєму дослідженні «До питання про єдність стилю Стравінського» [1].

С.І. Савенко відмічає спільність творчих засад, які поєднують Стравінського з його найближчим художнім оточенням: «По відношенню до творчої індивідуальності Стравінського уявляється особливо важливою та дистанція у ставленні до об'єкта, котрої «мирискусники» рівно дотримувались у будь-якому випадку, чи то аристократична культура, чи архаїчний примітив. І те, і друге явище сприймалось в одному і тому ж плані естетичного любування; це породжувало особливий відтінок погляду «зовні», специфічної непричетності художника до того, що відбувалось» [1, с.285].

Стравінський був залучений до процесів *оновлення* не лише окремого виду мистецтва, а усїєї системи художнього мислення, що відбувалось на широких теренах загальноєвропейського простору. Навчанням для нього було: читання книжок – це і художня література, що часто ставала поштовхом для нових творчих задумів, і філософські та естетичні праці, що допомагали зрозуміти, у чому полягає його власне кредо; знайомство з творами інших композиторів, яке поєднувалось з власною композиторською практикою; спілкування з провідними діячами художньої культури, особливо під час роботи над його музично-сценічними задумами та постановками. Лібретистами його творів були Ніжинський, Бенуа, Фокін, до створення декорацій залучалися Бенуа, Періх.

У листі від 21 липня 1911 р. до Володимира Миколайовича Римського-Корсакова композитор писав: «Я говорю про балет..., я ... понад усе цікавлюсь і люблю балет і це не пусте захоплення, а серйозна глибока насолода сценічним видовищем – живою пластикою... Був би живий який-небудь Мікеланджело, думав я, дивлячись на його фрески в «Сикстинській», – єдине, що визнав би і прийняв його геній – це хореографію, що відроджується..., бо єдина форма сценічного мистецтва, котра ставить собі в наріжний камінь завдання краси і більше нічого, є балет, як єдина мета, котрої дотримувався Мікеланджело, – це краса видимого, ... я,

працюючи у сфері хореографії, відчув значність і необхідність того, що роблю..., ти сказав, що балет нижче за оперу – а по мені, мистецтво завжди однакове – не буває нижчих чи вищих мистецтв, бувають різні роди мистецтв... Думаю, що аби ти частіше відвідував балет (художній, звичайно), то побачив би, що ця «нижча форма» приносить тобі незмірно більше художньої радості, аніж будь-яка оперна вистава (хоча б опери з найулюбленішою тобою музикою), радість, яку я відчуваю вже більше року і якою так страшно хотілося б Вас заразити, і з Вами поділитись. Саме радість відкриття цілого «материка», на обробку якого піде багато сил – багато що попереду!

Ось що я думаю про балет, будучи цілком згодним з Бенуа і не знаходячи нічого страхітливого в його захопленні балетом» (цит. за [2, с.460-462]).

Відчуваючи себе причетним до великої традиції, яка бере свій початок в античності, Стравінський безпосередньо приходиться до створення образу світу, спираючись на принцип симфонічного та театралізованого узагальнення, що спрощує принцип оповідальності, у його космічних вимірах. Майже всі його твори виникають на основі синтезу мистецтв або зберігають у собі ефект «рампи», так що неможливо при сприйнятті їх відокремитись від сценічного або зорового ряду. Синтез усіх компонентів партитури (зорових та слухових), збагачення тембрової палітри за рахунок індивідуалізованих рішень інструментального складу виконавців, розширення амплуа хорових голосів (у Месі), важливість у створенні звукообразу пластики жесту, пластики балету, ритуалу, дійства – безумовно, впливали й власне на концептуальний стрижень творів Стравінського, що від тілесного космосу здіймався до космосу ейдичного.

Здається, поєднати образ з ідеєю, в рівній мірі — тілесність з ейдосом прагнув і Ріхард Вагнер, діалог з яким дозволяє Стравінському більше усвідомити свої власні художні принципи. У «вагнерівській ліричній драмі» (визначення Стравінського), що поширилась на інші жанри музики, він відчув занепад мистецтва: «Ніщо так сильно не свідчить про могутність Вагнера та його Sturm und Drang'у, котрий він

викликав, як саме цей декаданс, що був узаконений у його творах і після нього все більш утверджувався. І потрібно ж, щоб ця людина була настільки сильною, щоб зламати основну музичну форму з такою енергією, що п'ятдесят років після його смерті ми все ще подавлені цією мішурою і нісенітницею, що називається музичною драмою! Бо престиж *Gesamt Kunst Werk* все ще живучий.

Невже саме це називається прогресом? Можливо. Якщо тільки композитори не знайдуть у собі сили позбавитись цього важкого заповіту, слідує чудовому заклику Верді: «*Torniamo all'antico e serà un progresso!*» – «Повернемося до давнини, і у цьому буде прогрес» («Думки «з музичної поетики». «Про музичний феномен») [2, с.33].

Стравінський проти застиглих форм мистецтва, він бачить їх у русі, у зміні світовідчужання, у необхідності оновлення усіх їх складових частин, причому, здається, немає тих форм чи жанрів, яким би композитор віддавав перевагу, бо скрізь він постає як *l'homme integral* – творча особистість, що охоплює разом усі сфери буття.

Для Стравінського музичний твір – це прояв екзистенції автора, але в більш широкому розумінні, аніж безпосередньо перенесення у твір думок та почуттів, якими саме у цей момент жив композитор. Головне для митця – це піднесення художнього обрису за межі власного «психологічного часу» (вислів Стравінського) до відчуття пульсу епохи.

«Ми переживаємо такі часи, коли умови людського існування піддаються глибоким потрясінням. Сучасна людина поступово втрачає поняття про цінності і лишається правильного сприйняття відносин. Така недооцінка основних реальностей дуже серйозна. Вона невблаганно веде нас до порушення основних законів людської рівноваги. В галузі музики це зводиться до такого: з одного боку, намагаються відволікти дух від того, що я назвав би високою музичною математикою, та зводять музику до рабського стану, вульгаризують її, змушуючи задовольняти вимоги примітивного утилітаризму. З другого боку, оскільки дух сам по собі хворий, музика нашого часу, в особливості

музика, що іменує себе чистою, несе у собі риси патологічних вад і поширює насіння нового гріха пізнання; старий первородний гріх, якщо я так можу висловитись, є перш за все гріхом невідання – невідання істини і законів, що витікають із неї, котрі ми іменуємо основними» [2, с.33]).

Стравінського недарма вважають причетним до різних мистецьких напрямів ХХ століття: імпресіонізму, неокласицизму, неофольклоризму. Кожен з них давав можливість композитору усвідомити тільки незалежність власної творчої системи і її певну універсальність, єдність і цілісність якої розкривається лише у контексті усієї культури, незважаючи на принцип гри зі стильовими та жанровими моделями і навіть певні акценти у стилістиці творів: фольклор, «веберніанство», лінеаризм тощо. Весь час він балансує між утвердженням нового та навмисним підкресленням та загостренням вже відомого.

Він ніколи не експериментує зі словом у тій мірі, щоб було втрачено його сенс (на зразок В.Хлебнікова), воно зберігає для нього *сакральний* зміст і свою узгодженість з цілісним світосприйняттям.

Певно, що у минулому столітті більше, аніж в епоху романтизму, «європейська культура...прагне вже не підкорятись слову як носію культури, судині сенсів, що задаються, але просто користуватись словом і мати його у своєму розпорядженні» [3, с.185]. Європейська культура прагне переглянути своє минуле: «Від риторики – до первозданності, від мистецтва – до натури, від довічно опосередкованого як матеріалу мистецтва до власне безпосередності, від відображень поетичного першопринципу – до самого цього першопринципу» [там само].

Релігійність його не знала обмежень, бо писав і на православні канонічні тексти «Отче наш» (1926), «Богородице Діво, радуйся» (1934) для змішаного хору без супроводу, і на латину «Симфонію псалмів» (1930), «Месу» (1948), «Кантикум Сакрум» (1954), «Плачі» (1958), «Реквієм кантіклес» (1966), додаючи до партитури інструментальний склад.

Так, він не був язичником, але чарівний світ Еллади також притягував його до себе своїм внутрішнім спокоєм і врівноваженістю – в сюїті «Фавн та пастушка» для голосу з оркестром, на слова О.Пушкіна (1906), – своїм сплеском нестримних стихійних поривів, які не стільки втілюються, а й зображуються – в опері «Цар Едіп» (1927), балеті «Орфей» (1947).

Класицизм світоспоглядання Стравінського йде від захоплення античністю, він підтримується упорядженою атмосферою парків та палаців самого Петербургу та столиць Європи, він живиться чарівними казковими задумами Римського-Корсакова – свого першого і єдино визнаного вчителя. Класицизм світоспоглядання, орієнтований на вивчення духовної спадщини Древньої Еллади, спричинив зустріч різних культур, що, долаючи ворожнечу, припадали до єдиних джерел духовності: язичництва та християнства, – з тим, щоб відчути свою причетність до єдиного первородного дерева, усвідомити *єдності крізь різність*.

Стравінський ніколи не брав на себе роль спостерігача та хранителя надбань європейської культури. Скоріше сама європейська культура проходила крізь нього, зумовлюючи пошуки нових форм синтезу мистецтв.

Література до теми 8

1 Савенко С. К вопросу о единстве стиля Стравинского // Стравинский И.Ф. Статьи и материалы / Сост. Л.С.Дьячкова; Под общ. ред. Б.М. Ярустовского. – М.: Сов. композитор, 1973. – С.276–301.

2 Стравинский И.Ф. Статьи и материалы / Сост. Л.С. Дьячкова; Под общ. ред. Б.М. Ярустовского. – М.: Сов. композитор, 1975. – 527 с.

3 Михайлов А.В. Отражение античности в немецкой культуре конца XVIII – начала XIX века // Античность в культуре и искусстве последующих веков: Сб. статей; Ред. Е.П. Юренева. – М.: Сов. художник, 1984. – С.179–203.

Питання до теми 8

- 1 Пошуки нових форм у мистецтві доби модерну.
- 2 Об'єднаний твір мистецтва Ріхарда Вагнера та Ігоря Стравінського.
- 3 Кіномистецтво як синтез усіх мистецтв.

9 СИМФОНІЗМ ПОЕТИЧНОЇ ДУМКИ

В духовній культурі симфонізм займає визначне місце, оскільки бере на себе функцію осмислення буття у його цілісності, включаючи несподівану відповідність між розбудовою твору та безпосередньо онтологічними вимірами Всесвіту [1]. Відповідність виникає й на рівні ідейно-змістовних координат симфонічних задумів, що поширюються на образ світу і зводять воедино колективну та індивідуальну свідомість в цілісне “Я” культури. Сковорода безпосередньо знаходився біля початків формування симфонізму. Саме його діяльність як філософа і митця стає показовою для доведення того, що симфонізм із засобу світоспоглядання перетворюється на логос культури, здатний до прогнозів майбутнього та подолання трагізму буття.

Зустріч людини з Універсумом відбувається і в межах симфонічного висловлювання, сприймаючись як *«злиття суб'єктивного та об'єктивного буття»* [курсив. – О.Л.], котре зумовлює своєрідність музики як мистецтва. Дамо більш розгорнену думку О.Ф.Лосєва з його дослідження «Музика як предмет логіки»: «в абсолютному музичному бутті якраз присутнє суб'єктивне буття з усією своєю невимовною і абсолютно простою якісністю; тут саме присутнє й об'єктивне буття з усім своїм предметним устроєм і якістю об'єктивності. Музичне буття тому так інтимно переживається людиною, що у ньому вона знаходить найбільш інтимне торкання буттю, їй чужому. Її «я» раптом перестає бути відокремленим; її життя постає одночасно і життям предметів, а предмети раптом ввійшли у її «я» і зажили єдиним із нею життям. Слухаючи музику, ми раптом відчуваємо, що світ є не що інше, як ми самі, або... ми самі містимо у собі життя світу» [2, с.244].

Сприйняття симфонізму як логосу культури і самої музики дає можливість проникнути у таємницю розгортання художнього задуму (перш за все музичного твору) з єдиного імпульсу, що сам у собі несе ідею подальшого розвитку через принципи контрасту, антитез, протистоянь. Імпульс цей навіть у згорненому вигляді вже передбачає співвід-

несеність музики з образом світу як найширшим виміром творчого задуму. Тобто у ньому самому (імпульсі) вже з'являється уявлення про своєрідний часопростір, де задіяними мають бути не один, а принаймні декілька образних планів, подій, які підкоряються зовнішній та внутрішній архітектурі цілого, що стає, і як смислове *єдине* припускає відходи початкового імпульсу від самого себе, появу *іншого*, на якому симфонізм як логос не завершує своєї роботи, а сягає за межі музичного твору в часопростір усієї культури.

Лише з позицій симфонізму можна зрозуміти масштабність творчих злетів Григорія Савича Сковороди, які зумовлювали тісну єдність усіх гілок його творчості: пісень, байок, притч, філософських діалогів та своєрідних містерій, до яких насамперед належить його книга “Симфонія, нареченная Асхань...”

Саме в “Симфонії” Сковорода геть перевершує все те, що дає знання риторики, і створює єдине ціле, яке відповідає не окремим формам диспуту: бесіди, діалогу, полілогу, – а розгортанню і становленню думки, що проходить через самозаперечення і ствердження.

У “Симфонії” Сковорода одна “картина” (вислів Сковороди) зі Священного Писання кореспондує з іншою, відбувається грандіозне дійство, яке складається з переростання одного символу в інший, що підіймають глибини змісту самої “Біблії”. Персонажі “Симфонії”: Памва, Антон, Лука, Конон, Филон, Квадрат, Друг, – стають причетними до відтворення світу духовності, що належить усім і складається з думок та осмислення діянь біблійних персонажів.

Сковорода прагне у винайденій ним світоглядній системі відтворити загальне «Я» усієї християнської общини, а наслідком грандіозної титанічної роботи його думки стає відтворення “Я” усієї культури. Варто зауважити, що таке широке сприйняття суб'єкта історії та культури народжується у добу Просвітництва у філософії та мистецтві.

Мабуть, закономірно симфонізм з'являється одночасно і, загалом, на одному і тому ж ґрунті з діалектикою – методом пізнання світу, вченням про розвиток. Не випадково духовні шукання у сфері музики XVIII– початку XIX сто-

літь позначають через поняття – *віденський класицизм*, а творіння Канта, Фіхте, Шеллінга, Гегеля, Фейєрбаха відносять до *німецької класичної філософії*. (Нами не виключається щонайширший духовний рух зі становлення даних феноменів у всій європейській і світовій культурі). І мистецтво, і філософія прагнуть підійнятись до узагальнення образу світу, віднайти його духовно-людське обличчя, охопити параметри особистісного та суспільного буття [5].

Оскільки то була епоха великих соціальних перетворень, коли на арену історії вийшла людина, що пориває з корпоративними узами середньовіччя, людина, яка створює саму себе – *selfmade man*, – наука філософія стала вибудовувати свою власну структуру відповідно до нової картини всесвіту, що здійснювалася. Розум як вищий початок в людині намагався відтворити красу і велич задуму Божого. Лейбніц у своїй «Монадології» писав, що Творець світу вибрав кращий з можливих світів, отже, і людину оточує краще з того, що могло бути.

Але якщо природознавство відтворювало механістичну картину світу, з непорушними законами, раз і назавжди встановленими просторово-часовими координатами, які частково сама філософія прагнула розповсюдити на сферу суспільного життя, то мистецтво, виходячи з самого життя, розкривало соціальні бродіння і конфлікти. Звідси могутній і далекий за своїми наслідками рух *Sturm und Drang* в Німеччині, звідси і радикалізм, критична спрямованість філософської і художньої діяльності французьких енциклопедистів, що розширювали простір соціуму до планетарних масштабів, і головне – залучали окрему особистість в цей простір і в контекст історії. «Філософія історії» – поняття, яке вводить Вольтер, сприяло розширенню самого поля філософських досліджень, які привели до народження самостійних наук: соціології, політології, політичної економіки і т.д.

Найважливішим завоюванням філософської і художньої думки нового часу стало розроблення діалектики як науки про розвиток в тому вигляді, як подали цю діалектику Кант, Фіхте, Шеллінг, Гегель. Для німецьких мислителів важ-

ливою категорією в осмисленні діалектики стало «Я», що сприймається як суб'єкт історії, прояв абсолютного духу.

Освальд Шпенглер у своїй характеристиці західної цивілізації писав: «Природа – це образ, за допомогою якого людина, що належить до вищої культури, додає єдність і сенс безпосереднім враженням своїх відчуттів. Історія – образ, виходячи з якого, її фантазія прагне досягнути живе буття світу у зв'язку з власним життям, поглибивши тим самим його дійсність. Чи здатна вона до такої образотворчості – ось першопитання всього людського існування» [3, с.24].

Висунення музики на перший план у ряді мистецтв було визнане естетичною думкою на початку ХІХ століття. В першу чергу до подібного висновку прийшли романтики, пізніше – символісти. Причому, всі вони звертали увагу на специфіку музичного мислення, здатного дати не стільки інше, скільки більш ємне, в порівнянні з іншими мистецтвами, уявлення про світ, художній час і простір, надавши їм ефекту буттєвих планів, що множаться, своєрідних оповідних кругів, які розходяться, охоплюють весь всесвіт. І цей музичний принцип охоплення всесвіту, що народився загалом з ідеї синтезу всіх мистецтв, був повернений потім кожному з них, ввійшовши в картини Чюрльоніса, романи Томаса Манна, Михайла Булгакова, Германа Гессе. Для всіх названих авторів музика була найважливішим компонентом власного стилю, світобачення і системи образів.

Саме у широкій панорамі духовних шукань нового часу історії формується постать генія української культури Григорія Савича Сковороди, який зводить досягнення музики і філософії в нероздільне ціле і власним типом мислення формує закономірності, притаманні симфонізму. Симфонізм є там, де втілюються не тільки духовні колізії, а де є спроба їх розв'язання. Симфонізм як логос культури підіймається до усвідомлення трагізму буття і подолання трагізму. Саме *подоланий трагізм стає* ознакою симфонізму на всіх етапах його становлення, і одним з перших, хто зростив цей

могутній потенціал філософсько-художньої думки, був Сковорода.

Саме слово “симфонія” він сприймав як “злагода” (согласие), до цієї злагоди він йшов все життя.

Сковорода проходить свій шлях духовних страждань у різних своїх творах, один із них “Потоп зміїн” (1791), де віднаходимо підняття духовного горизонту від сумніву, мороку до світла.

«И кто уразумѣл пекло? Не смѣшно ли, что всѣ в пеклѣ, а боятся, чтоб не попасть?»

Вот точна *сфінкс*, мучающая не рѣшивших гаданія. «Возволнуются и почити не возмогут». «Ходите во пламенѣ огня вашего».

А мой Ной радугоу видит, и потоп прекращается. Что есть прекрасна радуга? Не радость ли есть радуга? Не солнце ли зрит свой образ во зеркалѣ вод облачных? Не солнце ли зрит на солнце, на второе свое солнце? На образ образуемый, на радость и на мир твердый? Не туда ли зрит сей вождь наш, не туда ли волхвы ведет? Останься ж, солнце и луна! Прощай, огненная бездно! [Прости, западное солнце!] Мы сотворим свѣтъ лучшій. Созиждем день веселѣйшій. Да будет свѣтъ — и се бысть свѣтъ. Да станет солнце и луна! Да станет и утвердится! Да свѣтит во вѣки вѣков! И се ста солнце и луна! Новая луна и солнце. От бога божественное» – цит. за [9, с.136].

Література до теми 9

1 Суханцева В.К. Музыка как мир человека (от идеи вселенной – к философии музыки). – К.: Факт, 2000. – 176 с.

2 Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики / Из ранних произведений. – М.: Моск. ун-т, 1990. – С. 195-392.

3 Лосев А.Ф. Философия имени. – М.: Моск. ун-т, 1990. – 270 с.

4 Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Т.1. Образ и действительность / Пер. И.И. Маханькова. – М.: Айрис пресс, 2004. – С.24.

5 Сковорода Г. Повне зібрання творів: У 2-х т. – К.: Наукова думка, 1973. — Т. 1. — 532 с.

6 Сковорода Г. Повне зібрання творів: У 2-х т. — К.: Наукова думка, 1973. — Т. 2. – 576 с.

Питання до теми 9

1 Часові види мистецтва: музика та поезія.

2 Поєднання філософської та художньої картин світу в творчості видатних поетів: Сковороди, Шевченка, Лесі Українки, Тичини.

3 Симфонізм як логос мистецтва та культури.

**УКРАЇНСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ
ЗАЛІЗНИЧНОГО ТРАНСПОРТУ**

«ДОЗВОЛЕНО ДО ДРУКУ»
Проректор УкрДАЗТ
проф. О. С.
Саяпін _____

« _____ » _____ 2010
рік

ГУМАНІТАРНИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Кафедра «Історія»

О.П. Гужва

ІСТОРІЯ МИСТЕЦТВА

Конспект лекцій

з дисципліни

«ІСТОРІЯ МИСТЕЦТВА»

Харків 2010