

РУСЯЄВА М. В.,
м. Одеса

ТРАГІЧНЕ У МУЗИЦІ ЯК ДУХОВНА ПАРАДИГМА КУЛЬТУРИ

Питання про трагічне як про особливу духовну парадигму європейської культури ще не придбало необхідної повноти та послідовності. Трагічне виступає таким феноменом, який не тільки дозволяє відкрити та дослідити зв'язки між узагальненим духовним досвідом культури і смисловими закономірностями конкретного художнього тексту, але й вказує на збіги, спільні щадяхи у логіці культурологічного та музикознавчого аналізу.

Проблема трагічного у музиці дозволяє побачити у музичному жанрі та стилі структурно-смислові основи традиції, тобто творчої смислової системи, яка переважає у даний період. Поняття парадигми у зв'язку із проблемою трагічного дозволяє висвітлити найбільш стійкі форми, «класичні» показники трагічного як духовно-музичного. Зауважимо, що особлива роль музики у втіленні трагічного викликана, що музика усіх епох найбільш безпосередньо висловлює духовні домінанти культури. У тому числі вона відкриває постійні аспекти духовного змісту культури. Саме про парадигму музичної культури (до XVII століття) існує думка, що вона відрізняється високою стабільністю прийнятих норм і переважанням ідей тотожності.

Культурологічне вивчення трагічного у мистецтві збуджує звертатися до антиномічних основ людської культури, виявляти головні трагедійні антиномії людського буття. Трагедійність - це не стільки певний естетичний ціннісний аспект музичного змісту, що зумовлений загальножиттєвим досвідом, скільки специфічна форма розуміння, взаємодії людини зі світом. Вона веде до відмінних інтерпретацій, але завжди пов'язана з розкриттям антиномічності людського життя, нездоланної двоїстості, полярності людського буття. Питання життя та смерті завжди присутні у житті людини. Однак засоби їх інтерпретації залежать від характеру розуміння тих проблем людського буття, до яких схильна та чи інша культура. Якщо культура релігійна, то й розуміння, образи, що народжені у мистецтві, будуть носити відповідно сакральний духовний характер. Якщо культура неприхована світська, антиклерикальна, то, незважаючи на найгуманістичніші концепції - вона буде спрямована на секуляризований світський зміст.

Крізь усі етапи формування людської культури проходить незмінно актуальне трагедійне питання, яке набуває значення парадигми. Саме зі звертанням до структури антиномічних засад буття людини пов'язані два шляхи інтерпретації духовного змісту культури. Кажучи словами П. Флоренського, це протиставлення «усійного» та «іпостасного» начал, що стає центральною антиномією життя. Водночас це є проявлення ґрунтового та універсального принципу самоздійснення людини. Антиномічність для П. Флоренського - головний критерій усякої діяльності людини. За П. Флоренським, «я-я», це наслідок такої діяльності розуму, що гармонічно сполучає «речову» реальність світу (його бездуховні, механічні, «машинні» аспекти) з осмисленням поняття, терміна; тобто П. Флоренський знаходить можливість психологічної мотивації уявлень про головні антиномії буття. Він вважає, що вже діяльність розуму як умова самосвідомості стає антиномічно зумовленою. Цікаво, що від різноманітних форм діяльності людини П. Флоренський відокремлює культуру. У його концепції культ означає діяльність. Саме ця діяльність на його погляд - «...є трансцендентальна умова усіх діяльностей розуму й самого розуму...» (Флоренський П. Культ, релігія та культура. Лекція 2 // Богословські труди. XVII. - С. 104). Однак і ця діяльність заснована на антиноміях. Окрім того, міркуючи про зміст головної антиномії існування та самосвідомості людини, Флоренський описує два головні шляхи її інтерпретації. Перший шлях - трагедійний - пов'язаний з посиленням показу та переживання неможливості виходу з антиномічної «кризи», а також з найбільшою поляризацією, ціннісною дихотомією усіх сил свідомості особистості; другий - посттрагічний - одразу заявляє про себе як про Вихід, зосереджений на Істині та Сенсі як божественному першоначалі, і таким чином уникає «поразки» негативних самооцінок особистості, відмовляючись від підкорення закону антиномії, втім - не відмінює сам закон. Звідси - емоційна двоїстість, амбівалентність трагедійного переживання та піднесено-позитивний однобічний характер посттрагічного почуття.

Історичні передумови цих двох форм та шляхів трагічного у культурі кореняться у відомій жанровій антитезі культове - світське, сакральне - мирське. Довгий час (до кінця XVI століття) уніфікована музика культу грала роль як художньої основи, так і єдиного професійного центра композиторської творчості. Поява жанру меси у XV столітті у функції абстраговано піднесеного мистецтва порівнюється тільки із роллю жанра симфонії. Меса виявилась узагальненням

багатовічного досвіду церковної псалмодії, міцно пов'язаною з молитвеним текстом та релігійним ритуалом. Крім того, у ній ми знаходимо опору на традиції культових антифонних співів. Звичайно, вона поступово починала відчувати світський вплив, на що вказує застосування у музиці культа секвенцій, тропів раннього багатоголосся, звучання органу і таке інше. Яскравішим прикладом такої зверненості церковної музики й «антикатолицьких» ренесансних течій є творчість Палестрини. Таким чином, зосередження духовної культури на даному етапі було у церковній музиці.

Місія духовності, яку виконувала музика храму, інакше - храмове призначення музики, у наступну епоху перетворюється у місію душевно-чуттєвого, яку виконують, насамперед, видовищні жанри, інакше - у театральність. Цьому безумовно сприяв давній зв'язок культових та світських церемоніалів, ті елементи театрального дійства, що таїлись у ритуалах меси, літургії, інших службово-церковних циклах. На відміну від храмовості як своєрідного шляху до розв'язання онтологічних питань людини, театральність звернена до емоційного світу особистості, до особистих пристрастей та драматичних конфліктів. Така її спрямованість сприяє визначенню трагічного як безвихідної, однозначно катастрофічної події. Саме ця риса театрального мистецтва, що у Новий час стає своєрідним антагоністом храмової практики, відкриває шлях до трагедійної інтерпретації трагічної антиномії.

Отже, досвід храмового мистецтва і театру ми можемо розглядати як головні жанрові приклади посттрагічного і трагедійного рішень, як відмінні засоби показу людської духовності, стверджуючи таким чином, що трагічне як духовна парадигма проходить крізь дві головні форми розвитку духовності людини.

Пов'язана з головними жанровими канонами, формами втілювання трагедійності у музиці, жанрово-стильова музична парадигма трагедійності мусить бути розглянута як духовна парадигма.

Яскравим прикладом показу трагедійності у музиці стає творчість французького композитора ХХ століття А. Онегера. Поглиблення специфічної мовно-стилістичної антиномічності образу, з одного боку, і стилістична гомогенність, чистота, з іншого, визначають прийоми трагедійної теми творів А. Онегера. Внаслідок трагедійної ускладненості, смислової антиномічності образу вирішальним засобом його творення стає полістилістика. Тип трагедійного «діяння» в музиці Онегера зумовлений поля-

ризацією та постійною ціннісною суперечністю головних тематичних сфер - «позитивної» («щастя») та «негативної» («горе»), які формуються опорою на досить традиційні прийоми музичного висловлювання. Засобом творення трагічного напруження стає також прийом очуднення. З ним у Онегера пов'язані:

а) порушення нормативних для даного жанру фактурно-гармонійних прийомів (наприклад, у викладанні хоральних тем П'ятої симфонії);

б) втручання групи виразних засобів, що належать до іншого за смисловими функціями жанрово-смислового комплексу (наприклад, поєднання у межах одного образу стилістики хоралу та токати).

Можна досить впевнено говорити, що розвиток прийомів очуднення, розширення уяв про межі стильового синтезу, типізація засобів смислової, відповідно, жанрово-стильової антиномічності в образі безпосередньо пов'язані з утіленням трагічного у музиці.

У симфонічній творчості А. Онегера формуються п'ять смислових рівнів образної концепції трагічного:

- рівень «антигуманного», зла, пов'язаний з використанням «очуднених» скерцо-токати, скерцо-марша, з механізацією усіх інтонаційно-ритмічних, фактурних елементів, амелодизмом горизонталі і дисонантністю вертикалі, до того ж вертикальні рухи пригнічують та обмежують горизонтальні;

- рівень «соціального страждання» - семантичний комплекс, що ґрунтується на деформованих стильових ознаках гімну, хоралу та плачу (колективних первинних жанрів), на політональних сполученнях, «міжтональності», сонорних ефектах;

- образний рівень індивідуального протесту, пов'язаний з ритмічною нервовістю, хроматизацією мелодичної лінії, з втручанням у її розвиток інтональних ознак, з узагальненням через жанри пісні, гімну (псалму) - у їхньому сольному варіанті;

- образний рівень особистого тріумфу - як ствердження щастя та краси людської особистості - веде до тонально-ладової ясності, сталості та діатонічності гармонії, природної простоти метро-ритму, енергії лінійного розвитку - взагалі до відновлення первинного вигляду деяких вокальних жанрів;

- рівень образу-символу звільненої божественної людської природи - Вічності у контексті стислої мелодичної формули (з пантеїстичними рисами).

Досвід музикознавчих досліджень, що звернуті до аналізу трагедійних творів дозволяє відзначити також наступне.

Трагічне в музиці є особливою формою передачі багатства смислових антиномій у людських стосунках, які реалізовані у різноманітних музичних жанрах - від мініатюри (прелюдії) до циклічного масштабного твору (симфонії, концерту, сонати); передбачає наявність певного логіко-семантичного прототипу образної концепції, але водночас даний прототип, пов'язаний із загальними передумовами композиційного рішення, може бути незалежним від конкретних музичних форм - структур (тобто може використовуватися у дво-, тричастинній простій та складній формах у сонатному *allegro*). Він також дозволяє звертатися до найрізноманітніших модифікацій музичного стилю.

Крім того, годовними рисами традиційної моделі трагічного в музиці стають: а) наявність стійких інтонаційних тематичних комплексів, що стверджують позитивний смисл образу і безпосередньо залучають до вічних цінностей; б) відсторонення даних комплексів у процесі їх композиційного становлення, яке виступає стійкою межею трагічного образу і виявляє його самосуперечність; в) збереження і збільшення внутрішнього смислового протиріччя у фінальному розділі твору та його найбільша гострота у розрядці.

Втілення у музиці трагічного пов'язане з пошуком суперечності у життєвому досвіді та її «оберненням» на суперечну смислову структуру образу, в той же час воно створює шляхи до «втечі» від цих суперечок, залишаючи домінантою основи образу позитивне, «очищене» довгою традицією тематичне начало.

Істотною особливістю композиційного шляху до трагічного в музиці стає смислова «персоніфікація» образу та відкриття його складності через внутрішньостильову суперечливість, що спирається на поліфонію жанрових початків музичного висловлювання.

Концепція посттрагічного також зумовлює свою символіку, а відповідно до неї, і свої жанрові відкриття. Так, через творчість О. Месіна у різних варіантах проходять три теми - Релігія, Природа, Любов - для кожної з котрих він знаходить нетрадиційні жанрові форми, у певному відношенні винаходить їх заново. У зв'язку з жанровими новаціями Месіана варто відзначити, що свої розгорнуті коментарі - тлумачення духовного змісту власних творів і власної композиторської техніки - він застосовує до вже існуючого музичного тексту. Тобто не слово виступає як коментар (звичний) до музичного задуму, а навпаки: музика є тим справжнім змістом твору, у

світлі якого зрозумілі і складні словесно-поетичні тексти, складені Месіаном, і складні символічні взаємодії між музичним і словесним рівнями твору.

Музика Месіана відрізняється особливою цілісністю - стильовою статикою - що можливою інтерпретувати у межах усієї його поезики як вираз соборності, пошук «абсолюта», як естетичне виправдання життя, «знак» сталої гармонії світобудови.

«Світлоносність» музики Месіана - наслідок його глибокого інтересу до сонорної краси музики як до гри звуко-фарб, звуко-кольору, як до можливості відкриття нових музичних колоритів.

Саме у творчості Месіана «ідея всеосяжної, художньої символіки» (О. Шпенглер) набуває значення універсальної наскрізної ідеї поезики. Ця ідея підкоряє головні рівні композиції - структурно-логічний, інтервально-інтонативний (тематичний), фактурно-гармонічний та динамічний. Кожен з цих рівнів у творчості Месіана виявлений за допомогою декількох прийомів, що повторюються не тільки в межах одного твору, але й усієї творчості. Принцип повтору стає найважливішим естетичним принципом Месіана. Він виявляється і як буквальна тематична реконструкція, і як стилістична статика, і як символічна сталість.

Три постійні риси творів Месіана:

1 - абсолютна завершеність (як формальна, так і ціннісно-смілова) музичного твору;

2 - стилістична обмеженість, гомогенність окремих складових образу, що стає умовою їх багаторазового повторення і відтворення;

3 - особлива призначеність провідних символів у поєднанні з їх порівняльною нечисленністю; враження від останньої «пом'якшується» внутрішньою варіативністю символу та прийому, втім, у межах відомої смислової величини.

Крім того, для поезики Месіана важливими аспектами стають:

- інтерпретація музики як програмного цілого з обов'язковим використанням словесних визначень - у вигляді як загальної назви опусу та його розділів, так і у вигляді характерологічних вербальних ремарок;

- принципова сонорність, тобто загальне відношення Месіана до музики як до естетично досконалого звукового феномену («актуально-прекрасного»);

- прагнення, притаманне багатьом митцям ХХ століття:

перегляд - подолання «фаустівського» начала у сучасній культурі, тобто намір вийти за межі стереотипів «західної» свідомості людини, у тому числі - стереотипів смислової інтерпретації музики (її інтонаційної та естетичної природи). Саме у зв'язку з даною тенденцією народжується так званий орієнталізм Дебюссі, що трансформується у «екзотичні вибухи» та стійкий західно-східний універсалізм музичної мови Месіана.

Месіан віддає перевагу особливому засобу композиції, що поєднує подрібненість, класичну чіткість та строгість структурних меж з їх «нескінченим» відтворюванням, вільним подовженням безкрайнього ряду звукових уподібнень. З одного боку, він прагне до завершеності музичної форми у кожен момент її становлення в часі; з іншого - до створення загального уявлення про «безмежний простір музики». Таким чином, статичні фактори композиції виявляються супутниками її динаміки, носіями «динамічного спокою» (І. Стравінський). Враженню спокою від музики Месіана сприяє помірно-повільний темп та «тиха» динаміка, поглиблена у багатьох випадках до PPP (вказівки на PPP взагалі можна вважати для Месіана нормативними).

Інтерес до чистого самотиску звукової форми веде Месіана до розвитку її безпредметно-орнаментальних функцій. Вони стають частиною процесу символізації простору та часу в їх космологічному розумінні. Ця широта символічних пошуків Месіана зумовлює відносно-метафоричне значення поетичних емблем-порівнянь і підкреслює провідну семантичну роль музики.

Типовість композиторського пошуку Месіана для композиторських методів ХХ століття виявляється і в тому, що він відчуває себе Митцем універсального обсягу - який здатен створювати вселюдські концепції буття. Звідси - наявність у музичних творах яскравих словесних коментарів; звідси і потреба висловлюватись, роз'яснювати своє розуміння людської історії як гармонійного цілого.

Нарешті, стильові пошуки Месіана органічно входять до тієї сукупної «картини світу», яка виникає у творчості французьких композиторів межі ХІХ-ХХ ст., І половини ХХ століття і стає невід'ємною частиною національної традиції. Так, ім'я Месіана стає в один ряд з іменами Вареза, Жоліве, Булеза і Дютійє, водночас підкреслюючи їх відмінність від Дебюссі; від останнього їх відокремлює прагнення піднести свою емоційну настроєність до рівня універсальної концепції, «науково» посилити власне бачення світу, обґрунтувати його

вагою філософського-естетичного або якою-небудь іншою «об'єктивною теорією». (Стравінський І. Ф. Статті. Спогади. - М., 1985. - С. 30-31.)

Таким чином, досвід творчості деяких провідних майстрів музики ХХ століття дозволяє говорити, що трагічне, по-перше, виявляється однією з найскладніших парадигм духовної культури, оскільки безпосередньо пов'язане з двоїстістю людського буття («смертне - безсмертне», «сакральне - мирське», «божественне - людське», «релігійне - світське» і т. ін. По-друге, як духовно-музична парадигма трагічне відбиває і зберігає різноманітні історичні етапи жанрового становлення музики. Вивчення трагічного у музиці дозволяє також зрозуміти неоднорідність категорії «духовна музика», її нове значення у наші дні. По-третє, трагічне у музиці безпосередньо пов'язане з її жанрово-стильовим змістом, та з роллю жанра у музиці як стійкого семантичного знака. Розмежування трагедійного та посттрагічного шляхів, втілення трагічної антиномії в музиці стає істотним засобом жанрово-семантичної типології музики. По-четверте, традиції композиторської школи ХХ ст., у тому числі традиційні аспекти стильових пошуків Онегера і Месіана, дозволяють характеризувати деякі стильові прийоми як стійкі засоби передавання трагічної ідеї. Для названих прийомів саме сфера трагічного стає смислопороджуючою. Так, полістилістика і пов'язані з нею різні прийоми стилістичного очуднення сприяють передачі трагедійного конфлікту, розвиток сонорного феномену, взагалі, іншого принципу континуумної організації у музиці стає особливо важливим для втілення посттрагічного. У зв'язку з цим, внутрішньоконтрастну полістилістику і комплементарно-сонорні тенденції в музиці можливо охарактеризувати як важливі самостійні естетичні принципи, через які знаходять себе духовні інтереси культури.