

УДК 111.852

М. В. Русяєва,

канд. мистецтвознавства

доц. каф. культурології

ОНУ імені І. І. Мечникова кафедра. культурології

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ТРАГІЧНОГО В МУЗИЦІ

У статті зосереджено увагу на актуальних проблемах трагічного в музиці як показовий випадок виявлення естетичної природи мистецтва, що відкриває антиномічні підстави естетичного досвіду і художньої умовності.

Ключові слова: мистецтво, трагічне, посттрагічне, антиномія.

Постановка проблеми. Питання про трагічне як про особливу духовну парадигму європейської культури ще не придбало необхідної повноти та послідовності. Трагічне виступає таким феноменом, який дозволяє відкрити та дослідити зв'язки між узагальненим духовним досвідом культури і смисловими закономірностями конкретного художнього тексту, але й вказує на збіги, спільні шляхи у логіці культурологічного та музикознавчого аналізів. Проблема трагічного набуває сьогодні нового гуманітарного тлумачення. Якщо раніше вона відносилася до області естетико-філософського пізнання як загальномистецтвознавчого, то на сучасному етапі вона виявляє культурологічне спрямування і передбачає відновлення естетичних передумов музикознавчої теорії.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Теорія трагічного як культурно-історичного феномену тільки позначена — з боку обговорення антиномічних засад людського досвіду (О. Лосєв, П. Флоренський) і цінносних універсалій культури, в тому числі, символічного змісту культури (С. Аверінцев, М. Бахтін, А. Бонар, Г. Гадамер, К. Леві-Строс, О. Лосєв, В. Франкл, О. Шпенглер). В музикознавстві питання про трагічну образність в музиці також не набули теоретичної єдності, хоча в багатьох дослідженнях містяться переконливі характеристики природи музики і її семантичних можливостей (наприклад, в роботах М. Арановського, Б. Асаф'єва, В. Бобровського, В. Задерацького, В. Конен, В. Холопової та інших.) Проте, типологічні підходи до семантики в музиці ще не визначені, що стає ще однією перешкодою на шляху до цілісних музикознавчих оцінок феномену трагічного. Не тільки в музикознавчій, але й в естетико-культурологічній літературі відсутнє поняття про посттрагічне, яке виявляє яскраву рису еволюції трагічного в сучасній культурі.

Метою статті є: огляд актуальних проблем трагічного у музиці як особливого художнього феномену.

Викладення основного матеріалу. Культурологічне вивчення трагічного в мистецтві примушує звертатися до антиномічних засад людської культури, виявляти головні трагедійні антиномії людського буття. Тому, як культурологічна, проблема трагічного набуває універсальної широти і

може бути розглянута як одна з центральних в духовному досвіді людини. Вона стає загальною для музикознавства і культурології, відкриває принципіву близькість цих дисциплін. З одного боку, культурологічний підхід відкриває для музикознавства найближчі метатеоретичні поняття. З іншого боку, культурологія, особливо культурологія в галузі мистецтвознавства, безпосередньо спирається на методики окремих мистецтвознавчих дисциплін, також музикознавства. Музикознавчий аналіз можна уявити в контексті більш загального культурологічного аналізу в зв'язку з їхнім загальним предметом — смисловим змістом людської діяльності.

Проблема трагічного у музиці дозволяє побачити у музичному жанрі та стилі структурно-смислові основи традиції, тобто творчої смислової системи, яка переважає у даний період. Особлива роль музики у втіленні трагічного обумовлена тим, що музика усіх епох найбільш безпосередньо висловлює духовні домінанті культури. У тому числі вона відкриває постійні аспекти духовного змісту культури. 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.

Емансипація трагічного історично пов'язана з затвердженням особливих завдань мистецтва: з відкриттям найбільш загальних і глобальних проблем людського буття, його “вічних” питань і питань про Вічність, типових криз свідомості особистості. Трагічне, трагедійність є проявою фундаментальних та найбільш загальних закономірностей самоздійснення людини, бо зумовлена центральними і необхідними антиноміями розуму: “Людина”, — пише Флоренський, “сама жива єдність нескінченності і кінцевості, вічності і тимчасовості, безумовності і тлінності, необхідності і випадковості, вузол світу ідеального та світу реального, зв'язок світів (Державін) і вона не може творити щось інше, ніж свої ж подібності, тобто такі ж протиріччя горного та дольного, якими є вона сама ... [3, 107]”. Саме зі звертанням до структури антиномічних засад буття людини пов'язани два шляхи інтерпретації духовного змісту культури. Кажучи словами П. Флоренського, це протиставлення “усійного” та “іпостасного” начал, що стає антиномією життя.

В його теорії позначені два шляхи трагічного; перший веде у бік загострення, підсилення трагедійності, у бік безвихідності трагічного протиріччя. Цей шлях стає типовим для західноєвропейського світорозуміння і уявлення про особистість. Він і стане основою трагедії як художнього жанру, особливої композиції.

Інший шлях відкриває можливість зняття трагічної антиномії, її подолання в самій її першооснові — в момент виникнення. Він веде у бік “кінця” і зв’язаний з релігійно-філософським — надособистим, трансперсональним — розумінням трагедійного конфлікту. Він стає передумовою нової лінії трагедійної семантики в мистецтві (музиці) ХХ століття, яку ми умовно назвемо “посттрагічною”. Однак цю “посттрагічну” тенденцію містити в собі у завуальованому вигляді і будь-який традиційний трагедійний твір: він показує її — як загальний вихід з трагедії — на прикладі долі головного героя. Тому що і в розпалі “трагічної боротьби ... мислимо, однак, і кінець: якщо б особистість, не заплямована навіть тенетами гріха іпостасного, взяла на себе фатальну усійну провину людської волі, добровільно, і в собі самій людську непокірну усю просвітлила світлом Смыслу, тоді була б єдиною точкою винищено трагічність самого існування людського, тобто була б врятована людська природа від прориву свого буття...[3, 141]”.

Дана обставина — а саме, “прихована полеміка” трагедійного та посттрагічного, тобто двох розумінь вихідної трагічної антиномії, зумовлює особливості античної трагедії, котра ще перебуває на переході від обряду до художнього жанру, від релігії до мистецтва.

В силу непозбутньої антиномічності, парадоксальності будь-якого трагічного шляху, релігійне розуміння смерті розкривається як прийняття вічності, тобто як придбання безсмертя, а секуляризоване художнє розкриття джерел безсмертя в реальному житті особистості стає доказом їх нездійсненності, ілюзорності; останнє веде до яскравого загострення всіх протиріч, контрастів людського буття в образній системі мистецтва Бароко, зокрема, через шекспірівський тип трагедії, що стає класичним — традиційним та повним, завершеним — зразком цього жанру.

Трагедійність — виявляє смислові відмінності між особистим і загальнолюдським, універсально-ціннісним в досвіді культури, що реалізуються в стильовій самопротиречивості музичного образу, ведуть до “поетики одноразових контрастів”, до пошуку радикальної новизни в граматиці і семантики музики (наподобу експерименту К. Пендерецького в “Плаче по жертвам Хиросими”). Однак, трагедійна оцінка включає і вказівки на можливість прилучення до вищого позитивного початку буття — нехай і за межами власне трагедійної композиції, завдяки цьому підготовляючи шлях до посттрагічної концепції.

Посттрагічне — смислове зрівняння особистого і історичного в людському досвіді і в художньому (музичному) образі шляхом “буквального” відтворення ціннісних універсалій культури, ведуче до “поетики неізбіжання”, “поетики тотожності”, що відкриває “актуально-прекрасне” в історичних і стильових ремінісценціях (повторюваннях) як нову глибину, всеосяжний характер музичних символів.

Культурологічна вагомість феномену трагічного во мноному визначається її естетичної наповненістю, тому саме художнє осмислення трагічного стає головним предметом при рішенні названої проблеми. В музиці, в силу її іманентної природи, психологічна духовна природа трагічного з’являється найбільш безпосередньо, визначена специфічними засобами музичного

формобудування, що дозволяє говорити про трагедійність і посттрагічне в музиці як самостійних художніх (естетичних) феноменах.

Типологія трагічного в музиці пов'язана з типологією семантичних чинників — рівнів семантики в музиці, що виявляються однаково важливі і для трагедійного, і для посттрагічного аспектів музичного змісту. Дані рівні утворюють наступну послідовність:

- стильове направлення (стиль епохи), зв'язане з ведучими ідеями, темами музичної творчості, з образом “героя культури” (“людини епохи”);

- жанрово-композиційна форма, яка пов'язано з образною логікою, принципами драматургії як процесуально-тимчасового становлення образів, в тому числі, з циклічністю (однаково важливий в усіх випадках втілення трагічного);

- авторська поетика (індивідуальний композиторський стиль), що визначається засобами авторської інтерпретації стильових прообразів, ведуча як до полістилістики, яскравих “граматичних” оновлень (у трагедійній сфері), так і до стильових синтезів, історичної ретроспекції (посттрагічна концепція),

- жанрові прототипи (прообрази, первинні стилістичні моделі), зв'язані в усіх випадках здійснення трагічного в музиці з переакцентуацією — смисловим очудненням (оцінкою “з боку”) і очудненням (“чудним”, парадоксальним стилістичним порушенням) семантичної функції жанру — його риторичної формульності. Універсальним жанрово-стилістичним носієм трагічної образності стає хорал, завдяки цьому, з боку музичного прийому, підтверджуючи важливу близькість релігійного і мирського (світського) в осмисленні трагічних *антиномій*;

- музичний твір (окремий задум, опус), пов'язаний з конкретним програмним рішенням — незалежно від проголошеного або прихованого характеру програмності; еволюція трагедійних задумів веде від програмності синтетичних (музично-сценічних) жанрів до “чистої” “абсолютної” музики квартета і симфонії (інших інструментально-оркестрових жанрів); посттрагічні задуми “вертають” до програмних підстав музики як до необхідних передумов сприймання нової складної музичної символіки;

- музична тема, тип інтонування, композиційний прийом як головні реалії музики, її жива “предметність”, що дозволить зводити смислові конструкції, — зв'язані зі засобами стилістичного діалога, розуміючі взаємовідносини, що відволіють континуумності і дискретності у тематизму та фактурі, ширше — в осмисленні мови музики як цілісно-універсального і преривного, історичні (національно) відокремленого, і символічні властивості, що відкривають риторичні консонантні і дисонантні сфери в музиці, а також — можливості їхнього семантичного зближення, ототожнення (у посттрагічному).

Загальний “семантичний інваріант” трагічного в музиці — образ “людини епохи” в двох головних можливостях його буття:

- як егоцентрично відокремленої, розпачливої “апокаліптичної” особистості (“герой” П'ятої симфонії Онегера, пізніх квартетів Шостаковича);

- як учасника (свідка) “космічної Гри”, залученого до Вічності людини

“як любовно затверджуваної дійсності” (М. Бахтин) (“герой” П’ятої симфонії Тищенко, “Яраві” і “Франциска Ассизського” Месіана).

В цілому, поетика трагічного в музиці відкриває можливості зближення текстологічного музикознавчого аналізу і культурологічного дискурсу як актуального для сьогоденного гуманітарного знання “поглиблення” музикознавчих оцінок в історичне “життя” культури.

Про концепцію посттрагічного як особливого музичного феномена можна говорити у зв’язку зі стильовими відкриттями музики другої половини ХХ століття, хоча вона й була підготована історично більш ранніми чинниками музичної поетики. Серед даних чинників можна виділити ті, що визначаються розвитком музики як специфічної художньої мови, іманентною логікою музичного формування. До них віднесемо:

– семантику первинних ритуально-релігійних жанрів, в яких формується уява про музику як про самодостатнє естетичне ціле, передусім, про її гармонізуючи общинно-соборні функції;

– гимнічний, ювіляційний тип піснеспівов, у тому числі тропірований, як в григоріанській католицькій службі, так і в православній літургії;

– стильові особливості ренесансної поліфонії строгого стилю — як “першої музичної практики” (по визначенню К. Монтеверді);

– естетичні канони й композиційні норми музики епохи класицизму, класичної музики у цілому як певні прототипи музичної семантики (що еволюціонують від Баха до Бетховена й далі), семантичні функції класичної гармонії;

– становлення класичних норм гармонії як переклад-перетворення ідеї гармонії у систему конкретних правил та прийомів, загальним цільовим призначенням яких є, наприкінці, рівновага дисонантної та консонантної сфер музики, але з урахуванням підпорядкування дисонансу, як того що розв’язується, консонансу, як того, що розв’язує. Таким чином, консонантна сфера музики зміцнювалася у значенні носія позитивної образності. Класицистська стилістика як сукупність “знаків” класичної музики, тобто найбільш “чистого” досвіду академічної музичної традиції, використовується у творах романтиків, ще активніше — у композиторів першої половини ХХ століття в семантично згущеному вигляді, як своєрідні “ключові” слова, що означають загальні і вічні цінності — Істину, Пробудження, Світло, Безсмерття і т. п.;

– емансипацію орнаментально-фігураційного начала як передумову нового сонорного типу інтонування, що веде до зв’язку музичної орнаментики з фантазмагоричними, пантеїстичними, підкреслено незвичайними езотеричними образами (від пізніх сонат Бетховена до Дебюсі), до особливої ролі хроматичної системи в розвитку музичної семантики і до семантичної подвійності хроматизмів.

Не менш важливими для концепції посттрагічного стають і ті передумови, що виникають з боку художньої культури у цілому, зумовлені змінами в особистій свідомості, в розумінні призначення й сутності людини, новими інтересами до культури. Так, для становлення ідеї посттрагічного виявляється важливою та тенденція, що постійно присутня в європейській

музиці Нового часу, але набуває особливого значення у середині ХХ століття — тенденція зближення музики і міфа або — відкриття через музику нового міфологічного змісту в культурі ХХ століття. Дана тенденція поступово придбає власну область жанрових форм, породжуючи і новий тип програмності, і нове відношення до програмного початку у музиці. В образно-тематичному відношенні вона, по-перше, пов'язана з відродженням і розширенням досвіду духовної релігійної музики, завдяки цьому своєрідно продовжуючи, розвиваючи основну історичну передумову посттрагічного. По-друге, вона безпосередньо зв'язана з космологічними концепціями і навіть може бути в цьому відношенні названа новою “музикальною космологією” ХХ століття. По-третє, у концепціях посттрагічного бере участь й нове розуміння ліричної теми в музиці, що веде у бік психологічного заглиблення та укрупнення образів, до певної медитативної екзальтації, що може бути й заглибленою у “тишу”, і гучноголосою, гранично динамізованою, — тобто у бік “музики станів”, однак не всякої, а такої, що відкриває особливі творчі гармонізуючі сили людської свідомості як мікрокосма. Дану нову ліричну тенденцію, особливо тому, що вона найчастіше заснована на грі зі стильової пам'яттю, на алюзіях-узнаваннях, цілковито уводить в уявлюване, умовне, — можна назвати утопічною.

Названі три образно-тематичні напрямки — ренесансно-релігійний, космологічний та утопічний, зближуючись, можуть служити підставою нової концепції музики в цілому як міфа.

В музичному мистецтві другий половини ХХ сторіччя виникає ряд принципово нових чинників жанро і стильообرازовання, що сприяють увазі до посттрагічних художніх оцінок. Так, поняття про духовну музику істотно поширюється в сторону вільних авторських тлумачень традиційних форм духовних жанрів. Пошук нових “граматичних” засобів музичної виразності веде до відкриття нових семантичних можливостей музики, передусім, до виявлення сенсу музики як цілої, як особливої художньої мови. Зближення музичної символіки з символікою міфа робить її особливо складною, в той же час, значної і необхідної. З точки зору цього зближення К. Леві-Стросс затверджує, що “... і музика, і міфологія суть інструменти для знищення часу...; тільки ця мова (мова музики — М. Р.) об'єднує суперечливі властивості бути водночас уморозумілим і неперекладним...; це саме по собі перетворює творця музики в суть, подібне богам, а саме музику — в вищу таємницю науки про людину ...”[1,27]

Сближаясь з поетикою міфа, посттрагічна концепція в музиці сприяє народженню особливого типу програмності — не стільки що роз'яснить зміст музичних символів, скільки що створить паралельний їм ряд вербальних (словесно-поетичних) символічних значень. Приклади подібної програмності, рівно як і постійного звернення до посттрагічних ідей в контексті нових міфологічних уявлень можна знайти у творчості О. Месіана (починаючи з раннього опусу фортепіанних прелюдій і завершуючи оперою-містерією “Святой Франциск Ассизський”).

Месіану властиво прагнення вийти за межі стереотипів в смисловий інтерпретації музики, її інтонаційних і естетичних можливостей. Саме в

зв'язку з даною тенденцією народжується так званий орієнталізм Дебюсі, що трансформується в “екзотичні вибухи” та стійкий західно-східний універсалізм музичної мови Месіана.

Творчість Месіана дозволяє виявити такі аспекти інтерпретації пост-трагічної моделі вхідної буттєвої антиномії, що можна вважати типовими для композиторів другий половини ХХ сторіччя (в частковості, вони виявляють стилістичну схожість Месіана і Стравінського). Серед прийомів, що набувають стильову важливість слідую назвати:

- образну статику;
 - підкреслювання фоноколористичних властивостей мотивно-інтонаційних елементів, переважання у мелосі “хромо-форм”;
 - притягнення всіляких різновидів микро-остінатних структур;
 - народження особливої комплементарно-сонорної поліфонії;
 - створення нової ідеї мелодії — як сонорно-орнаментального феномену.
- Розвиток цієї ідеї у Месіана зв'язаний з “багаторазовим милуванням знайденими звукозвєннями”, “з вслухованням” в їх акустичну природу — що і веде до розуміння “кологорита”, невимірно більш широкого ніж у тих композиторів, що використовують колористичні прийоми для забарвлення ідеї, але не для її утворення” [2, 31].

Стильові пошуки Месіана органічно входять до тієї сукупної “картини світу”, що виникає в творчості французьких композиторів рубіжу ХІХ — ХХ сторіччя, в першій половині ХХ сторіччя стаючи невід'ємною частиною національної традиції. Так, ім'я Месіана стає в один ряд з іменами Е. Вареза, А. Жоліве, П. Булеза і П. Дютіїє, водночас, підкреслюючи їх відмінність від Дебюсі: від останнього їх відокремлює (і віддаляє) прагнення піднести свою суб'єктивну емоційну настроєність до рівня універсальної концепції, “науково” посилити власне бачення миру, обґрунтувати його вагомою філософсько — естетичною або будь-якою іншою “об'єктивною” теорією.

Висновки. 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”, “божествене-людське”, “релігійне-світське” и 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 неодноримірність 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. 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 переда-

чі трагедійного конфлікту; розвиток сонорного феномену, взагалі, іншого принципу континуумної організації у музиці стає особливо важливим для втілення посттрагічного. У зв'язку з цим, внутрішньоконтрастну полістилістку і комплементарно-сонорні тенденції в музиці можливо охарактеризувати як важливі естетичні принципи, через які знаходять себе духовні інтереси культури.

Література:

1. Леви-Стросс К. Мифологические. Сырое и вареное. Пер. Н. Разгон // Семиотика и искусствоведение. Сб. переводов. Сост. И ред. Ю. Лотмана и В. Петрова. — М.: Мир, 1972. — С. 25-49.
2. Стравинский И. Статьи. Воспоминания. — М.: Советский композитор, 1985. — 376 с.
3. Флоренский П. Культ, религия и культура. Лекция 2 // Из богословского наследия. — Богословские труды. XVII. — М., 1918. — С. 105-168.

М. В. Русяева

к. искусств.

Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова,
кафедра культурологии

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ТРАГИЧЕСКОГО В МУЗЫКЕ

Резюме

В статье сосредоточено внимание на актуальных проблемах трагического в музыке как показательного случая выявления эстетичной природы искусства, которое открывает антиномичные основания эстетичного опыта и художественной условности.

Ключевые слова: искусство, трагическое, посттрагическое, антиномия.

M. V. Rusyaeva

Assistant Professor

Department of the Culturology (Cultural Studies),
Odessa I. I. Mechnikov National University

ACTUAL PROBLEMS OF THE TRAGIC IN THE MUSIC

Summary

This article is concentrated to actual problems tragical in music as indicative a case of revealing of the aesthetic nature of art which opens the antinomichnye bases of aesthetic experience and art reserve.

Keywords: art, tragical, posttragical, antinomy.