

МИСТЕЦЬКІ ЖАНРИ У ЧАСІ-ПРОСТОРІ КУЛЬТУРИ

Гужва О.П., кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри філософії і соціології

Українська державна академія залізничного транспорту

Анотація. Мистецькі жанри сприймаються як єдиний простір творчої свідомості, що прагне відобразити образ світу і входження кожної особистості у поле культури.

Ключові слова: час і простір культури, жанр мистецтва, симфонія, «Я» культури, екзистенційний досвід.

Аннотация. Гужва О.П. Художественные жанры во времени-пространстве культуры. Художественные жанры воспринимаются как единое пространство творческого сознания, которое стремится отобразить образ мира и входение каждой личности в поле культуры.

Ключевые слова: время и пространство культуры, жанр искусства, симфония, «Я» культуры, экзистенциальный опыт.

The summary. Guzhva O.P. Art genres in time - space of culture. Artistic genres are perceived as the unique space of creative consciousness which aims to represent appearance of the world and entrance of every personality in the field of culture.

Key words: time and space of culture, a genre of art, the symphony, «I am» cultures, existential experience.

Метою дослідження стає прагнення розглянути мистецькі жанри як узагальнення екзистенційного досвіду поколінь, прагнень окремої людини і суспільства. Для автора мистецький жанр — то є розгорнене поле творчої свідомості, де завжди вибудовується система цінностей та життєвих орієнтирів, які вказують на певний ідеал, що набуває значення все загальності, сенсу буття, поширюючись на весь соціум.

Результати дослідження. «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” [11, с.645]. Видатний український мислитель-науковець, письменник і культурний діяч підіймається до найширший узагальнень відносно сенсу усієї культури, надбань усього людства.

«Перед лицем тої вічності, що прозирає до нас з мовчазної безодні зоряного неба» розгортається і царство музики. Музика — то і гармонія сфер, за Піфагором, то і наука про закони світобудови у Кеплера, то і засіб самовиразу душі, або криптограма розвитку соціуму у Адорно. Певно, не є перебільшенням також вислів Шопенгауера: «світ можна назвати як втіленою музикою, так і втіленою волею».

«Музично-космологічні відповідності» [10, с.2] та їх пошук сприймаються як один з лейтмотивів усієї світової філософії з початку її існування в епоху ранніх цивілізацій і в епоху сучасну, бо через відповідні музичні закономірності філософи звикли розглядати найскладніші питання онтології та гносеології,

антропології та соціології. Дійсно вся картина всесвіту, що з'являється в ту, або іншу епоху за звичаєм знаходить кореляцію в музиці. Відокремити музику від найширшого кола власне філософських питань неможливо.

Звичайно, коли йдеться про мистецькі жанри, так само, як і про жанр симфонії, то саме філософські питання і стають головними у розумінні їх генезису, здатності нести у собі образ світу, відобразити параметри буття особистості. До філософії повертаємось і коли йдеться про зміст безпосередньо самих мистецьких творів, які пов'язують минуле з майбутнім, знову ж «перед лицем тої вічності, що прозирає до нас з мовчазної безодні зоряного неба».

Мистецькі жанри — то є прояв людського духу у незлічених його метаморфозах, що окреслюють самі параметри буття, які не можна сприймати відокремлено а ні від гатіо, а ні 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'єкту історії та культури, народжуючись ще в ранніх цивілізаціях, усвідомлюється через поняття «філософії історії» Вольтером¹ і набуває світоглядного значення у ХІХ-ХХ 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 кожен 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 пригадаємо вислів Грушевського про мету творчості: «подати один одному руку через простір місця, часу і всі життєві перегороджі».

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.

¹ «*La philosophie de l'histoire*» — назва книги просвітителя, написаної у 1765 році [6, с.51].

Мистецтво допомагає відкрити космічне ego, щоб через нього осмислити те, що відбувається з конкретною людиною у межах соціуму на різних етапах її життєвого шляху, відтворюючи загальнолюдський зміст існування. Космічне ego дає можливість подолати відстань, а іноді навіть протиріччя між суб'єктивним та об'єктивним, котрі сприймаються як полюси світоспоглядання у 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.

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. Теж 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 Скворода свого «Архістратиґа Миахаїла» 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 [3].

Від перших мистецьких артефактів у художній свідомості зберігається *колективний* початок як сама можливість існування людей. І цей початок стає рушійною силою в формуванні найбільш значущих жанрів мистецтва: трагедії, комедії, драми, роману, опери, симфонії. Коли цей початок 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.

Здатність подолання цих конфліктів свідчить про цілісність світосприйняття, як, скажімо, у Баха: «Система філософських уявлень І.С.Баха, — пише Н. Герасимова-Персидська, — відображена у тому, що час для нього має деякі риси «вічності». Відповідно до цього і простір скоріше за все нескінчений, хоча і замкнений. Музиці І.С.Баха притаманна по словам Е. Курта, «велич цілісного світосприйняття». У творах композитора володарює спокій одвічної гармонії, порушення якого входить до умов загальної рівноваги» [2, с.43]. Додамо до цього, що «я» композитора зливається з «я» усієї християнської общини і несе у собі колективний початок. Безумовно, має рацію Альберт Швейцер, коли

говорить про те, що «релігія Баха...перетворює його життя. Існування, котре зовні здається нам боротьбою, ворожнечею, засмученням, насправді було осяяно спокоєм і радістю» [8, с.123].

Навіть коли колективний початок 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 [7], 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» [16, S.138-9].

До грандіозності прагнув також О.Скрябін, котрий йшов до створення містерії. Не дарма О.Ф.Лосєв пише, що Скрябін — «апологет світового, великого, космічного, універсального; його горизонт охоплює і окрему людину з усіма деталями його життя і усіх людей з їх всесвітньо-історичним буттям, і весь Всесвіт і саме божество. Перед очима скрябінської філософії проходить одне велике, у якому усі і різні види буття і уся 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 вождєліє. Ерос — його прихована причина...Філософія Скрябіна є філософія містерії» [5, с.257-8].

Саме у межах широкої індивідуальної та колективної свідомості народжуються типи художнього мислення, що дають змогу підняти окремих 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 з сукупності засобів виразності зростають образи, характерні колізії, коло художніх тем та ідей творчості, що відповідають умовам епохи.

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

Клода Дебюссі. Впливовим для Дебюссі було також знайомство з музикою російських композиторів завдяки спілкуванню з Надією Філаретівною фон Мекк, котре розширило уяву молодого французького композитора про пошуки «нових берегів» у мистецтві звуків, що велись у різних напрямках. До рішучого оновлення форм мистецтва приходять композитори французької «шістки», також завдяки пошукам нових форм в літературі та музиці. Музика «Молододі Польщі» формується під впливом різноманітних мистецьких ідей. Як говорив Кароль Шимановський, «Музика — це ніби аромат культури в пору її цвітіння» [13, с.115].

Музика завжди реагує на новачі у мистецтві, завдяки пануючий у ній стихії міфотворчості, що поєднує свідоме з позасвідомим, *ratio* з почуттями та з передчуттями, що йдуть від жадоби реагувати на зміни у самому житті та образу світу, який несе у собі кожна культура. Але все ж, і це варто завжди пам'ятати, розбудова картини Всесвіту починається з рівня *онтологічного*, тобто рівня *першоелементів музичної мови*: звукорядів, ладів, тембру, метру та ритму, — з котрих утворюються подальші композиційні та драматургічні закономірності вже через наявність певного ідейного та змістовного стрижня: тут вже мають виявитись носії художньої початку: тематичні утворення, гармонічні, мелодичні, тембро-інтонаційні сполуки, з яких зростає композиційне та драматургічне ціле, художній задум твору.

Саме у руслі художніх завдань розглядає «парадоксальні і новаторські прийоми Штрауса» Кароль Шимановський, а серед них були «численні і у той час хронологічно перші явища політональності». Ці явища народжуються у Ріхарда Штрауса «не з одного тільки відчуття звукової матерії як такої, а лише у наслідку поза музичних вражень, що йдуть від психологічного змісту твору. Тут ми зустрічаємось з типовим також для Вагнера розширенням сфери звучання за межі тональності в ім'я драматичного конфлікту, в ім'я протиставлення консонансу і доведеного до самих далеких рубежів дисонансу як втілення певних станів душі» [13, с.87].

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, аполлонівський та діонісійський початки, 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 «оніменованій» формі давньогрецькому міфу... що піднявся до значення поза історичного символу, надзвичайна сміливість лібрето, в поезії якого повністю долається плоске псевдо еліністичне мистецтво, нарешті, реалізм, глибоко відчутий, але

доведений до межі можливого, — все це повинно було стати катастрофічним поворотним пунктом у творчій еволюції Р.Штрауса. «Електра» — сама висока і єдина вершина, котрої він зміг досягти. Здавалось, що в цьому незвичному творі він назавжди замурував вихід з минулої епохи, що нестримно мчалась по коліям 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» [13, с.87-8].

Майже завжди опанування змісту твору, його розуміння, проходить через сприйняття тих засобів, завдяки яким цей зміст кристалізується. Хоча, звичайно, сприйняття твору іншими особистостями може долати незвичність його будови та системи виразних засобів і сягати глибин змісту, проте розуміння всієї системи мислення потребує часу і відбувається іноді на протязі цілих віків.

Знаменною тут є творчість Іоганна Себастьяна Баха, у межах якої розгорнулася система мислення, яка діяла вже у межах інших жанрів — не поліфонічних, як здебільшого у Баха, а гомофонно-гармонічних, що зростали з досконалої системи тональностей, їх співвідношень, наявності контрастів, подолання драматичної напруги, як у Великій месі сі-мінор.

Іноді повне розуміння новацій приходить з повною кристалізацією системи мислення, і розуміння це приходить саме тоді, коли уся система художнього мислення, що знайшла своє повне втілення, починає відчувати на собі сейсмічні коливання, котрі можуть бути викликані народженням нової системи художнього мислення.

Так, програмний симфонізм XIX, що цілком базується на тональній системі, пережив своє майже повне заперечення у додекафонній системі композиторів нової віденської школи [4] і новаторських пошуках музичного авангарду.

І хоча система художнього мислення завжди поширюється на всі онтологічні виміри конкретних жанрів та форм мистецтва (пам'ятаємо, що онтологічні виміри безпосередньо у музичних творах сприймаються як певний аналог усієї картини всесвіту), все ж вона не обмежується цими вимірами, бо поштовхом до її формування стають більш широкі параметри буття, потреба у відтворенні його реалій. Як і сама свідомість, система художнього мислення схиляється до відкритості. Вона є проявом взаємодії різних видів мистецтв, де формуються споріднені світоглядні установи і де відчувається жадоба до нових засобів та принципів виразності.

Так, жоден музичний жанр не виник без втручання у його народження загально естетичних 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.

Тож система художнього мислення в першу чергу відповідає тому образу світу, через який виявляють себе параметри буття окремого «Я» і соціуму, який також є більш широким узагальненням цього «Я» і сам у свою чергу постає як ланцюг у розвитку людства.

Тому не дивно, що кожна з систем художнього мислення вбирає в себе три основних рівня уявлень про буттєвий час, котрі набувають змістовного та узагальнюючого змісту: перший рівень уявлень про час, котрий відтворюється у мистецтві, — то є час вічності, у котрий занурюється кожна людина, вирішуючи для себе незмінні екзистенційні питання стосовно сенсу буття і котрий по-різному ставиться і вирішується, скажімо, у жанрах трагедії та комедії; другий часовий план — то є уособлене відчуття ритму епохи — в музиці воно входить з ходою побутових жанрів: хоралу, знаменного розспіву, маршу, лендлеру, вальсу; третій часовий план — то є биття самого серця людини, який відчувається у зміні її настроїв, почуттів, роздумів та дії і дійсно набуває конкретно історичного змісту, входячи до структури твору.

Поєднання різних уявлень про час у структурі художнього твору свідчить про багатомірність концептуального стрижня твору і неможливість його однозначного трактування. Ще більш уявлення про час ускладнюється, коли у межах твору актуалізуються образи-міфологеми, що проходять крізь усю історію мистецтва, або коли оповідальний план твору поширюється на різні епохи у пошуках філософських узагальнень.

Питання про час у структурі власне музичного твору набуває гостроти в сучасних умовах, коли відбувається «розпадання цілісності буття» (М.Друскін, М.Арановський), коли композитор ставить перед собою завдання відтворити зупинку часу: О.Мессіан в «Квартеті на кінець часу», написаному під час перебування композитора в концентраційному таборі в роки другої світової війни, Сіроцький у Другій симфонії, написаній вже у 70-і роки. Пояснень про наявність «психологічного часу» в музиці, які дає І.Стравінський в своїх «Діалогах» [9, с.27] недостатньо, для того щоб уявити всю складність проблеми. В сучасних умовах музика, і перш за все, та, яка спирається на метод симфонічного узагальнення, намагається подолати кризу у сприйнятті світу і досягти «відновлення самої парадигми буття» [8, с.1] власне через його багатозаровість та наявність тих його планів, які представлені в класичній спадщині, хоча й вони звичайно видозмінюються: за умов афористичності письма ці плани подаються як образи-символи, що випливають з хаосу думки, як, скажімо у П'ятій симфонії В.Сильвестрова.

Не дивно, що у межах твору народжується і нове уявлення про межі відображення — про сам буттєвий простір, який може бути застиглим, майже нерухомим, а може набути калейдоскопічної зміни кадрів, ущільнення подій, їх напластування, або розведення по сюжетним площинам, як в «Божественній комедії» Данте.

Дійсно мистецький жанр входить у час та простір культури з тим, щоб кожний його прояв у конкретному творі набув значення символу, почав кореспондувати з образами з інших художніх галактик, навіть тоді, коли автори й не думали про це, бо кожна подія у житті окремої людини має загальнолюдський зміст, не обмежується її власною долею, а вливається у ріки пам'яті. У ріки пам'яті вливаються і долі окремих жанрів, започатковуючи народження нових жанрів.

Симфонія виникла для того, щоб нести у собі образ світу. Цей образ стверджував надію про те, що *все, що є у розумі відповідає світу реальних речей*. Подібне світосприйняття могло знайти поширення тільки у новий час історії, коли уява про неосяжність духовного світу відповідала принаймні науковим свідченням про нескінченність та гармонію світу (у Кеплера ще наприкінці доби Відродження).

Цей образ свідчить про *злиття індивідуального і колективного «Я» у межах симфонії*, узгодженість в сприйнятті найпотаємніших і навіть боязких духовних рухів, почуттів, рівно, як і рішучих, піднесених поривів, пафосу боротьби. Засіб спілкування від безпосереднього прояву людських почуттів виростав в досвід зображення драматичних колізій, певних *модусів буття*.

Модусами буття стають сфери, у які занурюється кожна людина у соціокультурному просторі: людина дії, людина, що мислить або споглядає, людина, що грає (М.Арановський) [1, с.24], людина, що залучається до проявів космічних стихій (О.Шпенглер, О.Скрябін). Сучасна людина, на жаль, 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 неспаннтя стає тим часом все більш небезпечною» [14, с.104]; «справжня гра, радість життя, задоволення, захват, які виникають з космічного такту, в суті своїй тепер незрозумілі» [14, с.105].

Симфонія з'являється у новий час історії тому, що з'явилась «людина долі», котра позбавилась корпоративних уз середньовіччя, вийшла на *простір творіння світу і творіння самої себе*. Замість нестабільної соціальної єдності виникла єдність у сфері духу, спочатку ця єдність існувала у церковній общині, перенести її в площини соціального та культурного буття допомогла симфонія, яка із світського та аристократичного поступово перетворювалась на демократичний жанр, спираючись на невичерпні джерела народної творчості.

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

Відповідаючи своїй культуротворчій програмі — відобразити духовне поле буття, жанр симфонії зростає з тих його моделей, які стали

основою ментальності й самого мислення ще на зорі формування народів та націй і зберігають своє значення у наш час — йдеться про міфологічну та релігійну свідомість. Безумовно, ці моделі сприйняття дійсності стали притаманними багатьом художнім задумах минулого століття, ніби приходячи на зміну антропоцентричній моделі сприйняття дійсності або доповнюючи її. Подібне *розширення художньої свідомості* зумовлює оновлення усєї структури симфонії.

Чому людство знову вірить у ці моделі світу, чому вони залишаються основою буття? Певно тому, що кожна людина відкриває для себе нові параметри духовного існування, вона стає причетною до творчої діяльності, котру Бердяєв пов'язував з актом творіння Світу. Звідси відчуття того, що жанр симфонії набуває нових імпульсів розвитку, долає звичні схеми, збагачується новими різновидами, кожне 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 в свідомості творчої особистості.

Це нове слово має набути поширення у культурному середовищі, тому воно має узгоджуватись з тими мовними архетипами [17, р.14] та взірцями, котрі сприяють спілкуванню композитора зі слухачем і залучають останнього до співтворчості, роблячи тим самим симфонічний твір провідником колективної свідомості.

З міфом пов'язується також прагнення *одухотворення* навколишньої дійсності, поєднання усіх її явищ через поняття анімо — душа. Це поняття дає можливість творчій свідомості осягнути буття у його космічній нескінченості, боротьбі стихій, які витісняють звичне розуміння та площини конфлікту і саму яву про творчу особистість. Вона підіймається над буденністю, споріднюючись з велетенськими біографіями, як про те говорив О.Шпенглер, що поширюються на усю культуру.

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» [15,с.411].

Все, що є в дійсності більше не відповідає тому, що існує в свідомості. -Ця теза має безпосереднє відношення до розвитку жанру симфонії у ХХ та на початку ХХІ століття. Сучасний світ будується на нових екзистенційних засадах: тілесний космос поступився своєю першістю космосу ейдичним (поняття, котрі вводить О.Ф.Лосев), свідомість швидко

опанувала можливість поринання в уявний, віртуальний світ, і буття у ньому у наш час сприймається не як протистояння світу реалій, а як його доповнення за принципом знаходження поруч, рядоположеності. Бо ж і світ уявний є ніби продовженням усіх знакових для людини подій та обставин і часто є спасінням від буденності життя, тих його незрозумілих явищ, що сприймаються, згідно філософії екзистенціалізму, як абсурд.

Звідси нове усвідомлення логіки стосунків, вчинків, середовища, у якому існують люди і персонажі художніх творів. Звідси, можливо звільненість від того, що вимагає певних та жорстких оцінок стосовно різних сфер буття, як з боку моралі, так і з боку формальної логіки. Цим започатковується новий стан свідомості, що втратила надію на удосконалення світу, а прагне тільки знайти злагоду з ним, або зануритись у саму себе, звернутися до своєї пам'яті, тобто скоріше минуле, а ніж те, що є зараз і що має бути.

Свою «закинутість у всесвіт» (поняття феноменології) сучасна людина відчуває як певну свободу від усталених нормативів та моделей існування. Вона відкинула і перестала нести на собі печать пересічності, або посередності тому, що соціум дав їй можливість існування у *глобальному* просторі, завдяки усунення бар'єрів між ідеологіями, створенням для європейських держав єдиного економічного, наукового і культурного простору, свободі пересування, інформаційних технологій. Людина має сьогодні можливість без перешкод і загрози пізнати особливості життя окремих народів, порівняти їх світогляд, культури, зануритись у їх історію, побут, звичаї.

Нові виміри буття і нові уявлення про його модуси та принципи розгортання конфлікту. Нові виміри буття дають змогу по-новому сприймати усі життєві та духовні колізії, бо людина як ніколи раніше почала відчувати себе частиною всесвіту, громадянином світу і вільно прокладати свій життєвий шлях крізь різні площини простору та часу, обираючи для себе духовні опори зі всієї спадщини людства.

З'явилась умова для переходу і в житті, і в мистецтві самої категорії дієвості (*homo agens* — людина дії) з площини одномірності у площину багатомірності, з плану об'єктивного у план суб'єктивний, де діють персонажі, які важко розглядати як антагоністи, бо кожен з них несе у собі свою долю, проходить життєвий шлях між двома полюсами добра та зла, між здійсненим і тим, що мало бути здійсненим.

Тож і колізії симфонічного твору почали розгортатись в різних площинах, від цього конфлікт сягав у космічну височінь, опинявся над дією, або за її межами, несподівано з'являвся у новому художньому задумові, сприяючи утворенню з окремих творів симфонічних епопей, як те відбувається у Малера, Шостаковича, Пярта або Канчелі.

Не дивно, що зміни однієї системи художнього мислення іншою, притаманні сучасній європейській художній культурі, котра відчуває на собі прискорений рух історії, зміну картини дійсності та образу світу,

продовжується. Завдяки цим змінам, художній твір продовжує сприйматись як прояв свідомості, розширеної до макро або космічного «Я», що охоплює тип культури і космічні параметри буття.

У ріки пам'яті вливається доля жанру симфонії — одного з найвизначніших явищ європейської духовної культури, з цих рік вона також бере свій початок.

Спроба розглянути мистецькі жанри як поле свідомості дала змогу сприйняти їх як важливу складову частину духовної культури, яка відображає входження кожної особистості у світ, разом з безпосередньо параметрами цього входження. Художній простір та час стають показниками розвитку художнього мислення, котре спирається на усі світоглядні системи минулого, починаючи від міфу та релігії. Важливими стають тези про відповідність художнього та філософського сприйняття світу, що зумовила, зокрема, появу жанру симфонії на протязі нової історії. Подальший злам у сприйнятті дійсності, що відбувався впродовж ХХ — на початку ХХІ століть, коли зникає відповідність між тим, що є у дійсності і що існує в свідомості, коли космос тілесний (за визначенням О.Ф.Лосева) поступається космосу ейдичному, стає причиною кризових явищ у розвитку мистецтва. Відбувається також зміна у розумінні природи конфліктів, котрі поширюються на весь Всесвіт, або усуваються. Художні концепції набувають при цьому широкого узагальнення, охоплюючи різні часи та епохи. Йдеться про оновлення усіх рівнів художнього цілого разом зі змінами у сприйнятті дійсності і відтворенні образу світу.

Висновки. Важливим для автора стає дослідження того, як жанр симфонії, залишаючись феноменом загальноєвропейським, споріднюється з окремими національними культурами. Йдеться про опанування симфонією найбільш глибинних рис окремих культур завдяки тому, що вона охоплює духовність у її цілому, звертаючись до самих початків її формування разом з етносом. Опрацювання важливих методологічних положень, що відбувається у межах цієї статті, стає основою для подальших міркувань про симфонію та симфонізм у часі-просторі культури.

Література:

1. Арановский М. Симфонические искания. -Л.: Сов.композитор, 1979.
2. Герасимова-Персидская Н. И.С.Бах и Д.Шостакович //И.С.Бах и современность. -К., 1985.
3. Гужва О. «Архистратиг Михаїл» Г.С. Сковороди (спроба визначення жанру) /Тези доповідей Всеукраїнської наук.-метод. конференції «Шляху розвитку мистецтва і культури...». — Харків, 1993. – С. 97–98.
4. Гужва О. Нова віденська школа і критика мови //Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Зб. наук. праць. Вип..17. -Харків,2006. -С.240-249.
5. Лосев А.Ф. Мировоззрение Скрябина // Лосев А.Ф. Философия, Мифология. Культура. -М.: Изд-во полит. Л-ры, 1991.
6. Историография истории нового времени стран Европы и Америки: Учеб пособие для студентов вузов, обучающихся по спец. «История» /А.В.Адо, И.С.Галкин, И.В. Григорьева и др. /Под ред. И.П.Дементьева. -М.: Высш. шк., 1990.

7. Поляков М.Я. Критическая проза О.Мандельштама //Мандельштам О.Э. Слово и культура: Статьи. -М.: Сов. писатель, 1987. -С.3-36.
8. Рябініна О.В. Музична подія як естетичний феномен. Автореф. Дис. На здобуття наукового ступеня доктора філософ. Наук. -Луганськ, 2005.
9. Стравинский И.Ф. Статьи и материалы. /Сост. Л.С.Дячкова под общей ред. Б.М.Ярустовского. -М.: Сов. композитор, 1975.
10. Тарапата Л.Г. Музыка як модель світобудови (досвід культурологічного дослідження). Автореф. канд.. філос. наук. Хар. дурж. ун-т. -Х., 1998.
11. Українська новелістика кінця ХІХ — початку ХХ ст.: Оповідання. Новели. Фрагментарні форми (ескізи, етюди, нариси, образки, поезії в прозі) /Упоряд. І прим. С.К.Нахліка; Вступ. ст. І.О.Денисюка; Ред.. Н.Д.Калениченко. -К.: Наук. Думка, 1989.
12. Швейцар А. Иоганн Себастьян Бах. /Перс нем. Я.С.Друскина; Ред. пер. и послесловие «Швейцар и вопросы баховедения» М.С.Друскина. -М.: Музыка, 1964.
13. Шимановский К. Воспоминания, статьи, публикации /Ред и сост. И.И.Никольской и Ю.В.Крейниной. -М.: Сов. композитор, 1984.
14. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Т.2. Всемирно-исторические перспективы. Пер. И.И.Маханькова. — М.: Айрес пресс, 2003. – С.17.
15. Ясперс К. Духовная ситуация времени // Смысл и назначение истории. -М.: Республика, 1991
16. Adorno Th. Musikalische Schriften. Quasi una Fantasia. — Dusseldorf: Suhrkamp, 1963.
17. Barford P. Mahler: a thematic archetype. //The Musik Review, 1960. P.814-816.

Надійшла до редакції 02.04.2007