

СИМФОНІЗМ МІЖ МОДЕРНІЗМОМ ТА ПОСТМОДЕРНІЗМОМ: ВІД ХАОСУ ДО ГАРМОНІЇ

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

Українська державна академія залізничного транспорту

Анотація. Найбільш визначні симфонічні твори минулого століття відстоюють цінності буття, знаходячись між двома стильовими полюсами: модернізмом та постмодернізмом.

Ключові слова: симфонізм, відкритість форми та змісту, стильове моделювання, час та простір культури, символ, модернізм, постмодернізм.

Аннотация. Гужва А.П. **Симфонизм между модернизмом и постмодернизмом: от хаоса к гармонии.** Наиболее выдающиеся симфонические произведения прошлого века отстаивают ценности бытия, находясь между двумя стилевыми полюсами: модернизмом и постмодернизмом.

Ключевые слова: симфонизм, открытость формы и содержания, стилевое моделирование, время и пространство культуры, символ, модернизм, постмодернизм.

The summary. Guzhva A.P. **Symphonism between a modernism and a postmodernism: from chaos to harmony.** The most prominent symphonic works of the last century are defended by the values of life, being between two stylish poles: by modernism and postmodernism.

Keywords: symphonic method, openness of manner and matter, stylish design, time and space of culture, symbol, modernism, postmodernism.

Постановка проблеми. Симфонізм між двома стильовими полюсами: модернізмом та постмодернізмом – саме така постановка проблеми дає можливість усвідомити зміни, що відбуваються у філософсько-естетичному сприйнятті світу і окреслити найбільш характерні ознаки як художньої свідомості, так і пошуки відповідних проявів цієї свідомості на рівні онтології музичного твору.

Метою дослідження стало окреслення панорами розвитку європейської симфонії ХХ століття між двома естетично-культурними парадигмами: модернізмом та постмодернізмом.

Результати дослідження. Завжди людина знаходиться в ситуації екзистенційного вибору, прокладаючи свій життєвий шлях. «Людина долі», про яку говорить в своїй епохальній праці «Смерть Заходу» О.Шпенглер, прагне співвіднести свій внутрішній світ з світом навколишнім. Здатність піднятися до метафізичних узагальнень, поєднати своє «Я» з «Я» культури та цивілізації ускладнюється при наближенні до новітньої історії.

В мистецтві замість завершеності, досконалості, спокою, гармонії та рівноваги свідомість почала звертати увагу на потворне, відчужене, схематичне, абстрактне. Стрімко приходять на зміну одне одному різноманітні стильові «ізми». В музиці поняття «нової музики», що довго сприймається як емблема дійсно нового, поступається поняттям модернізм та постмодернізм. Якщо «епоха модерну має *європоцентристський* – (тут і далі курсив – К.П., І.В) – характер і свої витоки веде ще з античності» [6, с.378–9] – звідси прагнення до універсалізму, – то основою постмодернізму стають «*плюралізм та деконструктивізм*» [там само], де власне нове свідчить про розрив з традицією, відокремленням від усіх канонів, що стверджувались віками.

І модернізм, і постмодернізм в однаковій мірі претендують на те, щоб стати стилем, у якому кожен елемент художнього цілого набуває концептуального змісту, стає «зародком символу» [8, с.6], причому це стосується різних видів мистецтва. «Лінія, деталь, образ, весь художній світ модерну такі, що своїми формами намагаються дати символічний образ іншої реальності, іншої якості буття» [там само]. при цьому кожний елемент – чи то тембр, ритм, метр, інтонаційно-тематична будова, гармонійна та ладова організація – прагне до емансипації

В умовах постмодернізму музичне мистецтво мало зануритись у хаос звуків і почати розбудову образу світу власне спочатку. Первинний стан музичного континууму, що відтворюється у творі і сприймається як хаос, відповідає образу світу, що виникає в уяві композитора. Митець бере на себе сміливість бути причетним до акту творення світу, як те робить, наприклад, В.Сильвестров у Медитації, або В. Губаренко в Українському капричіо (ор.20). Обидва твори від хаосу досягають гармонії, тим самим прокладають стежку від постмодернізму до модернізму, причому останній існує для них у національному вимірюванні – [14].

Українське капричіо В.Губаренка знаходить таке тлумачення: «Сама драматургічна побудова Українського капричіо підпорядковується не законам

активної «інтриги», а принципом розкриття цілого як функціонального комплексу, де інтровертно орієнтоване Его (перша частина) консолідується із внутрішнім образом позасвідомого, так званою Анімою (друга частина), щоб нейтралізувати надмір особистісного у власній Персоні (третя частина)... Тим самим Губаренко моделює «міф про себе», який виявляється ізоморфним архаїчним міфом про космогонічний коловорот» [4, с. 158–9].

Різні види мистецтва стають орієнтованими на те, щоб відтворювати сам процес розбудови художнього цілого: сучасний письменник пише «роман про роман» [7], що змушує читача прийняти участь у його розбудові, так само сучасний композитор змушує слухача стати свідком розбудови художнього задуму, звертаючись до жанру симфонії.

Розширення обривів художніх задумів у сфері симфонічної музики минулого століття відбувається завдяки органічному залученню до них вже опанованого поля культури, у якому образи з різних художніх галактик починають взаємодіяти між собою на рівні рефлексії, повернення від принципу *зображення* до принципу *переживання* безпосередньо у межах твору, як те було у Цемлінського, Малера, Хіндеміта. Цього конче боявся Стравінський, який, проте, швидко реагував на зміни художньої свідомості [2].

Опанований музикою світ ідей все більш спирається на взаємодію різних мистецтв, яка, все більш усвідомлюючись, сприяла розвитку синтетичних форм, не відкидала надбань минулого, а дбала про їх подальший розвиток на різних рівнях поезики твору, його структурно-змістовних рівнів, бо й за окремими елементами поезики може зростати нова будова музики, нове усвідомлення художньої єдності.

Досить великого значення набувають у симфонічній музиці символи, котрі підіймають обриві художніх задумів в творах багатьох митців: Густава Малера та Ріхарда Штрауса, Клода Дебюссі та Антона Веберна, Олександра Скрибіна та Сергія Рахманінова, Кшиштофа Пендерецького та Вітольда Лютославського, Віталія Губаренка та Євгена Станковича та Валентина Сильвестрова.

Досить знаковим для усієї культури минулого століття є символ Світової Душі, котрий зростає з титанічних спроб відстояти саму духовність, навіть коли замість героїв з'являється звичайна людина, як те сталося у «Чайці» А. Чехова та Р.Щедрина.

Не дивно, що у межах «Чайки» Р.Щедрина живуть інтонаційні згустки, міфологеми, які проходять крізь художні задуми епохи романтизму, імпресіонізму, є тут і драматургічні зриви, фабульне проростання тем-образів, є відчуття оновленої буттєвої канви: надій і сподівань, – якими живе кожна людина, що прагне щастя. Все ціле у партитурі «Чайки» складається з прелюдій, що перевершують у своїй змістовності семантику частин симфонічного циклу, і те не дивно, бо конфлікт тут переноситься у план «невимовних» духовних станів, які не можна перенести в площину відносин між героями твору: стани душі значно багатші за те, що людина в змозі створити або усвідомити [13].

«Гармонія світу» Пауля Хіндеміта у цьому плані вельми показове явище, що стає причетним до найвеличніших художніх задумів ХХ століття: романних епопей Томаса Манна, Германа Гессе, Михайла Булгакова. «Гармонія світу» – це диптих, що складається з опери та симфонії, які мають власну концепцію, хоча і будуються на одному й тому ж матеріалі.

У опері Йоганн Кеплер, головний герой твору, приходиться до висновку, що діяльність людини, скерована на «пошуки Гармонії, котра, безперечно, керує Всесвітом» (зі слів Пауля Хіндеміта), це ніщо для самого Всесвіту. Песимізмом сповнені слова, які композитор вкладає в уста німецького гуманіста-винахідника траєкторії руху небесних світил наприкінці твору: «Велика Гармонія – це смерть. В житті їй немає місця... Даремно – ось найважливіше слово, котре ми пізнаємо, як останню і найглибшу істину» – цит. за [5, с.155].

В опері провідним є лірико-оповідний початок, дія тут «концентрується і обертається навколо центрального образу Кеплера» [5, с.154]. В симфонії ж лірико-оповідний початок витісняється епічним початком, який йде вже від поєднання долі творчої особистості з життям людства. Приймаючи ці широкі виміри буття, Хіндеміт залучається до моделі світосприйняття, що виборена в духовних метаннях веймарського мислителя Гете і притаманна симфоніям Антона Брукнера, Йоганнеса Брамса, полум'яним монументальним творам Макса Регера. У певній мірі, як те визначилось, ця модель світосприйняття знаходить відображення у ранніх симфоніях Густава Малера.

Власне з появою своєї симфонії Пауль Хіндеміт ніби виходить з кола протиріч, в які впадає художня свідомість минулого століття і які мали відбиття і у Малера в симфоніях середнього періоду творчості і в останніх опусах, де з'являються настрої прощання зі світом, і у нововіденців: в операх Альбана Берга та монодрамах «Щаслива рука» та «Очікування» Арнольда Шенберга. Коло цих песимістичних явищ значно ширше, які усі разом мають пряме відношення до втілення духовної драми, що була тісно пов'язаною з драмою історії [1].

Здається, Хіндеміт також, створюючи два різних за жанровою ознакою та ідейною ознакою опуси, позначає полюси свого світосприйняття. Хіндеміт не перший у мистецтві, хто від песимістичної ідеї перекидає хисткий місток до оптимістичного задуму, але цим, звичайно, виміри неосяжного духовного конфлікту не знімаються: він ніби опиняється поза дією, або стоїть над нею, створюючи можливість для більш широких узагальнень при сприйнятті творів. І не випадково для своїх творів композитор обирає широкий історичний вимір часу та простір культури, бо він дійсно досліджує стан свідомості і пов'язує його з життям Всесвіту.

Симфонія Хіндеміта складається з трьох частин: перша частина – *Musica instrumentalis* (музика інструментальна); друга частина – *Musica humana* (музика людська); третя частина – *Musica mundana* (музика всесвіту). Ці назви з епохи Середньовіччя стають причетними до створення єдиної картини світу та його образу. Хіндеміту вдається перш за все створити уяву про нескінчений космічний

простір, зануритись у вічність, де зіштовхуються космічні сили хаосу та порядку, аполлонівського та діонісійського.

Проте образний зміст вже першої частини набуває символічного наповнення і багатозначності. По-перше, космічний буттєвий простір тут безпосередньо пов'язується з земним, і драма духу викликає в уяві видіння, які проєктуються і на вогнища інквізиції, і на спалахи світових воєн. Дослідники знаходять тут і «образ нашестя», що з'являється у воєнних симфоніях Шостаковича, Онегера, Лютославського, Симфонічних варіаціях Веберна, ораторіях Шенберга, Стравінського, пассіонах Пендерезького, і «танок смерті», що також має широке коло асоціацій [5, с.165]. По-друге, і це більш суттєво, Хіндеміт у своїй символічній концепції має намір примирити космічну гармонію і земну дисгармонію, як те, з часом робить і В.Сильвестров у П'ятій симфонії [10].

У другій частині, де має бути відображений світ людини, поєднуються не лише образно-семантичні амплуа скерцо та адажіо, як те мало місце у європейській симфонії другої половини XIX – початку XX століття, а й можливості сонатного алєгро, яке щойно відлунало. Композитор тут створює образ героя, котрий набуває нових рис, у порівнянні з героєм опери. Цей герой не знає скепсису, він сповнений віри і готовий стверджувати своє буття. Здається, Хіндеміт тут зближається не тільки з Брукнером або Брамсом, а й з традицією руського симфонізму, у першу чергу Бородіна та Рахманінова, коли йдеться про зближення двох образних планів: епічного та лірико-психологічного¹.

Третя частина – “Musica mundane” – музика Всесвіту. Уявити появу цієї велетенської пассакалії без вершинних явищ європейського симфонізму, і власне без досягнень австро-німецької симфонії початку минулого століття, не можливо. Бо чим можна пояснити наявність епічного фіналу, що все примиряє, у «Піснях Гурре» Арнольда Шенберга, або цілого твору – Восьмої симфонії Густава Малера після напружено драматичної тріади: симфоній V–VII, – як не бажанням вийти за межі нездоланої трагічної ситуації. Теж саме відбувається і у межах симфонії «Гармонія світу» Пауля Хіндеміта.

Хіндеміт, про це ще не йшла мова, змінює послідовність частин у своїй симфонії, відповідно до тієї, яка є у Боеція у його визначенні складових музичного космосу. У Боеція знаходимо таку послідовність: Musica mundana (музика всесвіту); Musica humana (музика людська); Musica instrumentalis (музика інструментальна).

Хіндеміт дбає про вихід за межі земної екзистенції, не дивно, що врешті решт він приймає католицизм і стає вірним сином христової общини, для нього важливим є відчуття себе частиною того широкого «Я», з яким він зливається, яке допомагає йому долати земні страждання, сподіватись на існування тих площин буття, де ці страждання долаються любов'ю. Згадаймо вислів німецького філософа Фіхте: «Йдеться не про мене, якби взагалі справа була в моїй особі, я

¹ Взаємодія епічного та лірико-психологічного образних планів притаманна також українській симфонії.

міг би зайнятися нею, не кажучи про це жодній людині... «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» [3, 35–6].

Не дивно, що в основу фіналу симфонії покладено лише одну тему, яка є символом «світової музики», але від цього форма заключної частини не стає простою: тут є інтродукція, що відтворює знов, як на початку симфонії, космічний простір, але без відчуття протиборства космічних сил та земних конфліктів; тут є розділ з позначками *Recitative, frai* – речитатив, вільно, – де ліричні образи позбавлені «тілесності» і вільно існують у космічному просторі; нарешті тут з'являється апофеоз, як те дійсно є в симфоніях Антона Брукнера і в названих творах Шенберга та Малера.

Ставши на шлях відтворення докласичних форм, Хіндеміт у першу чергу дбав про розширення художнього простору, повіряв свої задуми творчими осяяннями європейського симфонізму. Власне симфонія «Гармонія світу» сприймається як органічне продовження творчих пошуків композитора, що втілились у низці його симфонічних творів: симфонії «Матис-художник», де вперше тип філософського вислову пов'язується з поліфонічними прийомами; «Симфонічних танцях», що нагадують сюїту і опиняються у одному ряду з задумами М.Регера; симфоніях, що знайшли тональні позначки: *in Es, in B, in E*, – як те було у Стравінського, Хіндеміт дійсно шукає форму і засоби музичної виразності у арсеналі здобутого з тим, щоб встановити певну залежність між художніми концепціями минулого та сучасності.

Богуслав Мартіну – особистість яскрава, котра також шукала оновлення музичної мови та музичної образності завдяки синтетичним формам мистецтва. Окрім балету, він звергається до кінематографу і швидко опановує принцип монтажно-драматургії, як, скажімо, Прокоф'єв, Орф, Мійо, Стравінський або Хіндеміт. Мартіну проходить і через творче переосмислення фольклорних джерел і через відродження старовинних форм міракліо, духовної драми та алегорій. Для нього також всеприсутність у часі та просторі культури стала ознакою власного стилю. Він нічого не заперечував і нічого не відкидав, але був одним з найвизначніших новаторів у мистецтві музики і завдяки своєрідності форми, і завдяки своєрідності змісту своєї музики.

Окрім фольклору, переважно найдавніших його пластів, жанрів та форм епохи Середньовіччя та Відродження, особливого значення у творчості чеського композитора займають містеріально-театралізовані – «сюрреалістичні» [11, с.198] – жанри та форми, що тримаються, як за традицію, так і за нові принципи розбудови художнього цілого, що відображають один і той же конфлікт: між дійсністю та мрією. Естетика сюрреалізму приваблює композитора тим, що спирається переважно на принцип монтажу форм, символів, цінностей, що притаманні різним епохам, завдяки ній здіймаються величні обрії духовної драми, котру від христових страждань переживає усе людство. Естетика сюрреалізму узаконила

художню дійсність, яка розвивалась паралельно до офіційної культури впродовж багатьох віків.

У лекції, прочитаній у Товаристві музичної освіти у Празі перед постановкою опери «Жюльетта», Мартіну відзначав: «Я хочу, щоб глядач сам розібрався і сам об'єднав усі складові... Для мене завдання творця і його місія полягає не в тому, щоб сповідатися, а у тому, щоб творити, тобто, іншими словами, організовувати» [11, с.207]. Складові для композитора – це «високоякісні тексти...; функції чистого слова...; стрункість конструкції, елемент форми. Міф – казка – гра – містерія – сон – атмосфера вигадки» [там само].

Як відзначає Гаррі Гольбрайх, «Сон був для нього засобом пізнання і дослідження, засобом подолання (поширення) дійсності на таємничу область підсвідомості» цит. за: [11, с.207]. Уявний світ музично-сценічних творів, таких як «Spalíček» – балет з піснями та пантомімою (1932), що має підзаголовок «монтаж народних ігор, казок та римовок», і починається з «Легенди про святу Доротею» – це дійсно неосяжний світ образів та сюжетів, який невпинно зростає і пробуджував творчу фантазію композитора, поширюючись на усю його творчість. Він також (цей уявний світ) долав ефект театралізованої рампи, театру в театрі і линув крізь епохи, охоплюючи різні сфери людського буття і людського духу. І чи то опера «Легенда про Марію» (1933–35), чи опера-балет «Театр за воротами» (1936), чи «Грецькі пансіони» (1955–59), чи Шоста симфонія, або симфонічні цикли «Фрески П'єро делла Франческа» (1955) – скрізь відтворюється майже один і той же конфлікт між дійсністю та мрією.

Деякі дослідники вважають, що Богуслав Мартіну, не визнаючи естетику неоромантизму, унікав і принципу переживання. Але ж відчувається, що Богуслав Мартіну до кінця не став і апологетом постмодернізму, він розбудовує свої концепції за принципом «великих наративів» (Кремень та Ільїн), вірить у них, а не руйнує, не стає на шлях деструктивізму, який впроваджує постмодернізм.

Чарлз Айвз на протязі всього життя мріяв створити «Вселенську» симфонію, яка мала бути шостою серед його творчих надбань (вона писалась впродовж 1911–1916, 1927–28 років, але не була завершеною). Цікава програма цієї симфонії, яку наводить С.С.Павлішин: «Світ: 1) Минуле (виникнення води і гір); 2) Сьогодення (Земля, розвиток природи та суспільства); 3) Майбутнє (Небо, здійснення усього сушого до духовного)» [9, с.51]. Згідно задуму, величезні маси людей, кілька оркестрів мали бути розміщені серед природного ландшафту. Фактура симфонії мала відображати «низ» (земну музику) і верх (музику небесну). Симфонія мала вести слухача від земних проблем до злиття з небесним [9, с.51–2].

До Айвза визнання прийшло тоді, коли його вже не стало, коли все, що він робив, почало відповідати композиторській практиці: сонористика, алеаторика, розкутість форми, тембру, ритму, тональності – це у плані техніки; поєднання буденного з надзвичайним, індивідуального з колективним – це у плані змісту та концепції симфонічних творів.

Айвз спирається на програмність, власне, як і всі композитори, про яких вже йшла мова. Але програмність для нього складається з безпосередніх вражень від подій життя, минулого і сучасності. Його програмність зростає разом з розбудовою твору, вона в характерних наспівах, які асоціюються з певними людьми, вона в конкретних драматургічних прийомах, що утворюють ефект простору, руху, вона в динамічних картинах, що змінюють одна одну за принципом монтажу, вона слідує разом з героєм твору, утворюючи певний фабульний план. Усім цим Айвз зробив внесок не лише в розвиток музичної культури Америки, а й в розвиток культури європейської, котра сприйняла досягнення Айвза у останні десятиліття минулого століття з тим, щоб збагнути напрямок власних пошуків у сфері збагачення музичної мови, і у сфері нових духовних осіань.

Вітольд Лютославський, як і кожний композитор сучасності, дбав про поєднання класичних закономірностей розбудови симфонічного твору з новаціями часу. На відміну від Стравінського або Айвза, Лютославський закінчив Варшавську консерваторію по класу фортепіано у 1936 році та композиції у 1937 році. Його вчителем по композиції на протязі дев'яти років був Вітольд Малішевський, вихованець Петербурзької консерваторії, який успадковував від Римського-Корсакова та Глазунова вчення про музичні форми, повагу до музичної класики, її усталених закономірностей, що мають поєднати усі засоби виразності у художнє ціле. І як би далеко не просувався Лютославський в опануванні нової техніки композиції, різноманітних систем від додекафонної системи до алеаторики, завжди він дбав про збереження духовних основ творчості.

Серед надбань Лютославського є різноманітні за жанровою ознакою твори: Реквієм (1937), що був дипломною роботою, обробки народних пісень, що знайшли місце в Буколіках, «20 колядак для голосу з фортепіано» (1947), Малій сюїті (1949), «Сілезькому триптиху» (1951), Перша (1947) та Друга симфонії (1967), Концерт для оркестру (1954), Траурна музика пам'яті Бели Бартока (1958), «Три поеми А.Мишо» для 20-голосного хору та оркестру (1963), «Книжка для оркестру» (1968), «Paroles tissées» для тенора та камерного оркестру (1965), Концерт для віолончелі з оркестром (1970). Ще варто вказати на музику для театральних постанов, кіно та радіопередач. Кожен з опусів композитора був важливим етапом на шляху його стрімкої еволюції.

Як і багато визначних композиторів сучасності, Лютославський дбає про розвій вітчизняної польської культури, але органічно охоплює ту проблематику ідей, художніх тем, яка виводить його на рівень загальнолюдських колізій, посилює символіку образів, відкриває широкі обрії для розгортання творчої свідомості, принципу наративності, про який говорить сам композитор.

Лютославський мислить широкими категоріями, відтворює загальнолюдські колізії, посилює символіку образів, відкриває широкі обрії для розгортання творчої свідомості. Головне для нього це – думка-процес і форма як процес. Завжди він дбає про рух інтонаційних, гармонічних, сонористичних феноменів. Ціле зростає завдяки життю-спалаху нових голосів, що передають один одному те, що могло б

обіrvatись. Життя лише у тому, що живить інше, життя – то категорія, що поширюється на Всесвіт.

Самоусвідомлення власного шляху у мистецтві почалось для Лютославського зі знайомства з симфонією старшого товариша, Карела Шимановського: «В 11 років я вперше почув Третю симфонію Шимановського, котра привела мене в стан справжнього шоку. Цей твір ввів мене в область сучасної музики, і цьому по меншій мірі був для мене на протязі декількох років мав для мене значення символу. Надалі, природно, наступила гостра реакція проти всієї дещо дуже чуттєвої естетики тієї епохи, і безпосередній вплив Шимановського уже ніколи більше не проявлявся у моїй роботі» – цит. за [12, с.7].

І все ж, чи не нагадує ця ситуація вибору шляху, ту, котру пережив І.Стравінський після написання своєї симфонії in Es, що чимось нагадувала автору тип та окремі його складові симфонізму Глазунова-Чайковського?

Впевненість, що так писати, як писали раніше, не можна, була притаманна багатьом митцям минулого століття, але це не означає, що кожен з них легко міг знайти саме свій шлях. Складність ситуації полягала в необхідності оновлення усієї системи музичного мислення, і саме її тотальні зміни відчувались у творах різних композиторів.

Завдяки цій тотальності на усьому європейському просторі з'явилися твори, що продовжували нагадувати один одного. Тотальні зміни впливали на зміст творів, їх жанровий контур, структуру. Через ці тотальні зміни заявляла себе нова художня свідомість, що прагнула охопити усі сфери буття і піднятися до важливих узагальнень у пошуках образу світу.

Висновки. Розширення обріїв художніх задумів у сфері симфонічної музики минулого століття відбувається завдяки органічному залученню до них вже опанованого поля культури, у якому образи з різних художніх галактик починають взаємодіяти між собою, зводячи воедино (на рівні рефлексії, повернення від принципу *зображення* до принципу *переживання*) різні уявлення про світ. І з цього *полілогу* різних уявлень, всупереч деструкції та загального хаосу зростає художнє ціле, поновлюються ніби вже зовсім втрачені закономірності музичного мислення: лад-тональні, композиційні та логіко-конструктивні.

Так само, як сучасний письменник пише «роман про роман» (М.Мамардашвілі про роман М.Пруста «У пошуках втраченого часу»), що змушує читача прийняти участь у його розбудові, так само сучасний композитор змушує слухача стати свідком розбудови художнього задуму у жанрі симфонії. Часто, як те трапляється в усіх розглянутих творах, з окремих натяків, спалахів думки та емоційних станів підноситься будівля собору (з вислову В.Гюго про будову роману, яке також наводить Мамардашвілі), – симфонічного задуму, де зустрічаються окремі «Я», минуле та сучасність, де надається можливість слухачеві уявляти своє художнє ціле, де зверненість до слухача залишається умовою існування самого мистецтва як прояву духовності.

Власне мистецтво, як і окремий художній твір, починається з протягнутої нитки порозуміння від однієї людини до іншої, яке легко втратити, яке потребує зусиль кожної людини, щоб з хаосу існування винирнув і був створений храм суспільних відносин, храм самої душі. Саме «спілкування і складає... універсальну людську душу» [7, с.219].

Література:

1. Гужва О. Історія духовної драми як драма історії // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: Зб. наук. праць / За ред.. Даниленка В.Я. – Харків: ХДАДМ, 2007. – № 2. – С.21–35.
2. Гужва О. Стравінський: симфонізм крізь призму естетики споглядання // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: Зб. наук. праць / За ред.. Даниленка В.Я. – Харків: ХДАДМ, 2007. – № 9. – С. 27–40.
3. Гульга А.В. Гегель. 2-е изд. – М.: Мысль; Соратник, 1994.
4. Драч І. Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності. – Суми: СДПУ, 2002.
5. Коннов В. Симфонія Хиндемита «Гармония мира», ее философские и эстетические предпосылки // Критика и музыкознание. Сборник статей. – Л.: Музыка, 1975. – С. 153-170.
6. Кремень В.Г., Ільїн В.В. Філософія: мислителі, ідеї, концепції. Підручник. – К.: Книга, 2005.
7. Мамардашвили М. Лекции о Прусте (психологическая топология пути). – М.: Ad Marginem, 1995.
8. Николаева С.И. Эстетика символа в архитектуре русского модерна. – М.: изд-во «Директмедиа Паблишинг», 2003.
9. Павлишин С. Чарлз Айвз. – М.: Сов. композитор, 1979.
10. Павлишин С. В.Сильвестров. – К.: Муз.Україна, 1989.
11. Полякова Л. О стиле Богуслава Мартину // Музыкальный современник. Сборник статей. Вып.5. – М.: Сов. композитор, 1984. – С. 190–214.
12. Раппопорт Л. Витольд Лютославский. – М.: Музыка, 1976.
13. Рябініна О.В. Феноменологія музики. Досвід концептуалізації. Монографія. – Харків: Харківський військовий ун-т, 2000.
14. Сподарець Н.В. Стильовий вимір модернізму як метамова культури (російська та українська моделі) // Універсальні виміри української культури. – Одеса: Мислене древо версія для друку, 2000. – 216 с.

Надійшла до редакції 21.11.2007