

ШЕКСПІРІВСЬКИЙ ТИП СИМФОНІЗМУ

Гужва О.П., канд. мистецтвознавства,
доцент кафедри філософії та соціології

Українська державна академія залізничного транспорту

Анотація. Досліджено один з найвизначніших типів симфонізму, що поширюється на творчість Бетховена, Чайковського, Малера, Шостаковича, Лятошинського.

Ключові слова: симфонізм, симфонія, конфлікт, художня свідомість, надсвідоме, духовна драма, метамова мистецтва, раціонально-чуттєвий вимір дійсності.

Анотация. Гужва А. П. Шекспировский тип симфонизма. Исследуется один из самых значительных типов симфонизма, распространяемый на творчество Бетховена, Чайковского, Малера, Шостаковича, Лятовшинского.

Ключевые слова: симфонизм, симфония, конфликт, художественное сознание, сверхсознание, духовная драма, метаязык искусства, рационально-чувственное измерение действительности.

Summary. Guzhva A.P. Shakespearian type of symphonic method. Explored one of the most prominent types of symphonic method which spreads on creation of Beethoven, Tchaikovsky, Mahler, Shostakovich, Lyatoshinsky.

Keywords: symphonic method, symphony, conflict, artistic consciousness, super conscious, spiritual drama, Meta language of art, rationally perceptible measuring of reality.

Постановка проблеми. Аналогія між драматичним типом симфонізму та шекспірівською трагедією проводилася І. І. Соллертинським по відношенню до творчості Бетховена. Можливість для закріплення цієї аналогії надана більш широкою панорамою розвитку симфонізму, у якій спадкоємцями Бетховена стають Шуберт, Ліст, Брамс, Брукнер, Р. Штраус, Шостакович, Б. Лятошинський. Малер цікавий тим, що, являючись прихильником шекспірівського (по суті драматичного) типу симфонізму, він орієнтує його на нове світорозуміння. Принципіальною властивістю шекспірівського симфонізму є наявність конфлікту, де боротьба між добром і злом переноситься з площин суспільної у площини індивідуальної свідомості.

Мета дослідження полягає у виявленні суттєвих рис симфонізму, що має аналогії з типом шекспірівської драматургії, яка поєднує дієвість з принципом оповідальності, щирість ліричного висловлення з гротеском та відчуженням. Шекспірівська драматургія несе у собі зерна майбутніх змін у системі художнього відтворення дійсності, які продовжують існувати у сучасному мистецтві.

Стаття виконана за планом НДР Української державної академії залізничного транспорту.

Результати дослідження. В мистецтві визначна роль належить тим особистостям, хто опинився на зламі епох і відтворив сам процес переходу від одного типу мислення до іншого. Шекспіру випало бути одним із тих, хто жив сподіваннями доби Відродження і відчував подих реальності, позбавленої духовності, на зразок того, як те зобразив у своїй картині «Саломея» Тиціан. Розтавання з ілюзіями та надіями змусило Шекспіра більш пильно досліджувати людину та світ. Прагнення дістатися до правди, істини світу супроводжується у нього увагою до людської душі, до постійної боротьби між злом та добром, що керує усією історією. Майстер словесної характеристики, незворотного розкриття колізій, Шекспір ввів у свої твори внутрішній конфлікт, що відбиває розлад свідомості. Цей внутрішній конфлікт був притаманний багатьом героям його трагедій. І цей внутрішній конфлікт привернув до себе увагу у послідувачі епохи. Особливий інтерес до шекспірівської драматургії виник у XIX – XX століттях, коли відбувалось руйнування цілісного сприйняття світу, і художня свідомість шукала для себе орієнтири у минулому. Шекспір став предметом уваги з боку композиторів-симфоністів, які змогли віднайти у його драматургії нові імпульси для розвитку жанру симфонії й збагатити сам метод художнього узагальнення в музиці – симфонізм.

У XIX – XX століттях світ був охоплений трагічними конфліктами. Відсторонитися від них не зміг ніхто. Художня свідомість виявилася розколотою. Вона охопила весь космос, включила всі епохи, звернулася до першоджерел людської культури і духовності. Зацікавленість минулим супроводжує становлення національних культур епохи романтизму, який нерідко спирається на середньовічні міфи та легенди. Світ реалій доповнюється світом фантастики. Крізь життєві випробування проходить герой-мандрівник і найчастіше гине. Мрії, прагнення до щастя, високе почуття любові з висот сакральних стрімко зриваються в низини *inferno*. Митці-романтики тяжіють до різних полюсів: один із них протестуючий, що ставав на захист знедолених, боровся з філістерством, протистояв стихіям; другий відсторонений, як «цециліанський рух», скерований на оновлення католицької церкви у XIX столітті у Німеччині (див.: [4, с. 55]). Нерідко ці полюси об'єднувались, підіймаючись над буденністю, породжуючи своєрідні явища, що долали межу між окремими стилями та епохами. «Демон», «Садко», «Русалка» – конкретні твори та образи – здіймались до висот художнього узагальнення, за яким було надсвідоме, загальнолюдське, витоки духовності.

Поступово упродовж двох століть затверджується концепція буття, яка, здається, завжди була присутня у народному епосі (від якого йде оповідальність, що стає важливою рисою романтичної та символічної драми), де змінюється уявлення про життя та смерть, де герой посідає провідне місце, де він відчуває і своє власне *оновлення* і своє власне продовження в життєвому шляху іншого індивіда. Гетевська формула *stirb und werde* полонила не одного митця. Таке світосприйняття було властиве всьому європейському мистецтву, воно притаманне Лермонтову, Тютчеву, Достоєвському, Шевченкові, Лесі Українці, Франку. У мистецтві музики його розділяли всі ті, хто відчував обрії могутньої традиції, що тяглася крізь віки і, здається, ніколи не переривалася. Бетховен, Шуман, Вагнер, Ліст, Шопен, Гріг, Чайковський, Римський-Корсаков, Скрябін, Рахманінов несли на собі тягар буденності і створили замість неї свій світ мрій, досягши височини духовності, оспівуючи природу та життя.

Дещо змінюються духовні колізії у ХХ столітті, набуваючи всеосяжності і не знаходячи вирішення. Візьмемо для прикладу п'єси Б. Брехта або романи Т. Манна, М. Булгакова, поезію Й. Мандельштама, симфонії Г. Малера, Д. Шостаковича, Гіндемита, Гурецького.

Волею долі композитори були залучені до вирішення світоглядних проблем, «розкриття істини (істини світу)» [7, с. 160]. Музика піднялась до вирішення проблем буття, відтворення картини Всесвіту. Високу мету та призначення жанру симфонії добре відчував Густав Малер: «Вона (симфонія. – А. Г.) повинна містити в собі щось космічне, повинна бути невичерпною як світ і життя з тим, щоб не допустити насмішки над власним ім'ям» – з листа Малера до Наталі Бауер-Лехнер, 1901 (цит. за: [11, S. 111]).

Спроби звести будівлю Всесвіту засобами музики надані в найбільш напружених драматичних концепціях минулого сторіччя. Присутні вони в симфонічних епопеях Малера і Шостаковича, операх Яначека і Прокоф'єва, камерних творах Бартока і Берга. Грандіозність і витонченість, що зберігаються від доби романтизму, приваблюють Шенберга в його «Піснях Гурре». Всесвіт починає бриніти в «Прометей» О. Скрябіна, симфоніях Айвза. Пізніше його прагнуть відтворити Канчелі й Сильвестров. Він розбуркує уяву композиторів і манить своєю нескінченністю у музичних краєвидах з яскравим національним колоритом в Карпатському концерті Скорика, Українському капричіо Губаренка, хорових симфоніях Дичко.

Вселенські задуми відповідають намірам композиторів вивести людину в широкий світ ідей, сподівань, мрій, де відчувається відповідальність за кожну людину, за високе призначення мистецтва вселяти віру в життя.

Важлива нитка спадкоємності об'єднує великих симфоністів: Бетховена, Чайковського, Малера, Шостаковича, Лятошинського. Для кожного з них творчість була можливістю спілкування і виявлення зв'язку з іншими людьми. Боляче вони сприймають відчуженість, що народжується серед людей. Надаючи своїм концепціям багатомірність, вони немов прагнули знайти відгук з інших

художніх галактик. Бетховен спирається на Шіллера у своїй Дев'ятій симфонії. Чайковський у Шостій симфонії надає інтонаціям ламенто хорального викладу – гибель героя подається як подія суспільного життя. Малер розривається між сприйняттям світу таким, як він є, і романтичною іронією. Від Першої симфонії несуть у собі трагічне відчуття світу Шостакович та Лятошинський.

Бетховен, Чайковський, Малер, Шостакович, Лятошинський – вершини, котрі визначають шляхи розвитку драматичного типу симфонізму, що поєднує різні сфери буття, який можна визнати як «шекспірівський» [6] і який закріплюється відчуттям того, що, чим ближче композитори наближаються до вирішення суспільних катаклізмів, тим складнішим стає їх світосприймання, тим вочевидь гострим виявляється протистояння образних полюсів. Конфлікт разом із тим стає внутрішнім, як у самого Шекспіра. *Неможливо споріднитись з тим, що зображується; те, що існує в свідомості композитора, приводить до різних висновків стосовно сенсу буття і врешті-решт породжує внутрішню діалогічність думки.*

Різні за змістом відповіді про сенс буття дає Бетховен у своїх симфоніях: відомі назви «Героїчна» – Третя; «Пасторальна» – Шоста. Візьмемо пізні твори: Дев'ята симфонія – то є заклик до людства; Урочиста меса та 32-а фортепіанна соната – молитовне з'єднання з Творцем: виклики долі, які дають змогу вважати Бетховена бунтарем, підпадають під девіз «так повинно бути» («Es muß sein»).

Свідомість Чайковського відчуває на собі владу смерті вже у перших творах. Цей образ знаходить відповідні темброві характеристики: кларнет, бас-кларнет, фагот, низький регістр флейт, *pizzicato* струнних; окрім того остинатні інтонаційні формули дерев'яних та альтів; як трагічна розв'язка – трагічні резюме міді [5, с. 180-81]. «Ромео та Джульєтта», «Мазепа», «Пікова дама», «Франческа», Шоста симфонія – трагічні сповіді автора, які лише згущуються у творчих однодумців композитора.

Якщо Малер жив передчуттям глобальних конфліктів, то Шостакович і Лятошинський були безпосередньо їх літописцями. Четверта, Сьома, Восьма симфонії Шостаковича, так само, як і Друга, Третя, Четверта симфонії Лятошинського підіймають горизонти духовної драми до рівня всезагального, який і визначає сутність симфонізму аж до наших днів.

Питання художньої достовірності, художньої правди стає чи не головним для всіх митців. Від його вирішення залежить спрямування творчості. «Правда, – пише Свірідов, – виникає лише на особливо великій глибині людських відносин. Правда існує у великому мистецтві. От чому так впливає мистецтво Рембрандта, Мусоргського, Шумана, Ван Гога, Достоевського, Шекспіра. Є неправда від пози художника, від самої неправди його душі» [7, с. 74].

З висоти вистражданих художніх принципів Свірідов сприймає і колізії взаємин між Моцартом і Сальєрі, які хвилювали Пушкіна і які також гостро повстають і сприймаються як міфологема в наші дні. «Не задрить же Сальєрі Гайдну. Не задрить же він Великому Глюку. Не задрить він і грандіозному

успіху Піччині. Народність Моцарта – ось з чим він не може змиритися. Музика для обраних, що стала народною» [7, с. 230].

Музична класика XIX – XX століть відкриває нові мовні і стильові пласти, які містяться в архаїці, стародавніх пластах фольклору. Нагадаємо про глибокий інтерес до фольклору Римського-Корсакова, Чайковського, Лядова, Лисенка, Леонтовича, а потім у період нефольклорної хвилі Шимановського і Бартока, Орфа та Мійо. Дотик великого майстра до архаїки здатний вдихнути в неї нове життя, причому не тільки в стародавні жанри і форми, але безпосередньо у саме світобачення.

Це усвідомлюють також композитори. Свірідов включає фольклор у власну стильову систему і розглядає його під власною точкою зору: «У фольклорі міститься епічне, народне світовідчуження. У такому світовідчуженні прихований справжній, найвищий трагізм» [7, с. 229].

«Подоланий трагізм» – істотна риса світосприйняття тих композиторів, хто не поривав з класичною традицією, яким світобаченням: Бородін, Римський-Корсаков, Прокоф'єв, Свірідов. Серед українських композиторів варто назвати М. Скорика, Г. Цицалюка, Л. Дичко.

У Свірідова «подоланий трагізм» виявився в задумі «Патетичної ораторії». І тут нас чекає несподівана паралель між явищами, що належать до різних художніх галактик.

«Ідея «Патетичної ораторії» – оспівування творчого духу, творчої сили, творчого начала, що лежить в основі всього життя. (Я писав цю ораторію і жив нею в найжахливіші, найстрашніші роки мого існування – 1957, 58, 59. Цей твір був для мене порятунком, інакше не назву). Ця творча сила художника, уподібнена Сонцю – символу всього живого, втіленню вищого творчого начала» [7, с. 75].

«Творче начало» – *creator spiritus* стає визначним у симфонії для тисячі учасників – Восьмій симфонії Густава Малера.

Обидва твори зросли на ґрунті різних культур, у різному художньо-історичному контексті, але вони змикаються в духовній височині планетарного розуму, «ноосфери», що не знає просторових і часових меж, де мешкають не тільки платонівські ейдоси, але і творіння тих, хто розумом переступив окупи земного буття.

«Містика, – пише Бердяєв, – звільняє від природного і історичного світу» [2, с. 163]. Примітно, що обидва композитори: Малер і Свірідов, – спираються на християнську традицію. У Свірідова вона найяскравіше постала у «Солоспівах та молитвах».

Малер спирається на релігійну ідею у фіналі Другої симфонії, коли звертається до духовних віршів Клопштока «Ти воскреснеш» і Гетевського імперативу “*Stirb und werde*”. У симфоніях V-VII сакральна ідея виступає у мистецькому вбранні минулих епох. У якійсь мірі тут позначився тиск власне музичної традиції, що йде від фіналу Дев'ятої симфонії, фантазії ор.80 Бетховена, вагнерівських «Мейстерзінгерів», мес Шуберта, Німецького реквієму Брамса і багатьох інших творів.

«Я бачив Вашу душу голою, абсолютно голою, – писав Арнольд Шенберг Густаву Малеру з приводу П'ятої симфонії. – Вона тягнулася переді мною, як дикий, таємничий ландшафт з його лякаючими безоднями і тісинами... Я сприйняв її як стихійну бурю з її жахом і бідами. Я відчував боротьбу за ілюзії, я бачив, як протиборствують одна одній добрі і злі сили, я бачив, як людина в болісному хвилюванні б'ється, щоб досягти внутрішньої гармонії; я відчув людину, драму, істину, нещадну істину» (цит. за: [1, с. 169]).

Даний вислів є кращою характеристикою всієї малерівської трилогії: симфоній V-VII, – де трагедії духу протистоїть умовний світ гармонії золотого століття. Світ трагедії – це світ експресивних, розірваних інтонацій. Світ гармонії – це світ танцю, енергії життя (там само, с. 172), філософської медитації і художнього свавілля (там само, с. 173).

Звідки ж беруть початок витоки цієї багатомірності задуму, що вимагає відвертої манери вислову, нестримуваних відчуттів і експресіоністичного *відчуження*, а потім це відчуження поступається відстороненням від конфлікту, спробою сприймати лише те, що відроджує душу!?

Шенберг дійсно має рацію, коли бачить поряд з лякаючими безоднями і тісинами, чарівні радісні лужки і тихі ідилічні куточки (там само, с. 169). Шенберг правий ще як художник, що володіє пензлем, але, на жаль, частіше користується ним, створюючи умовний відчужений пейзаж, як в драмі «Щаслива рука», що виникла за одну грозову ніч на його власний текст влітку 1913 року.

У свідомості автора П'ятої симфонії воскресалося те, чого не давала йому дійсність, власний життєвий досвід, і що все ще існувало в *колективному розумі* і як надія, і як ідеальний план буття. Ця надія підтримувалася сприйняттям природи, мистецтва, які, залучаючи до себе індивіда, одаровують його відчуттям вічності, пекучим сприйняттям краси, мужністю жити. "The courage to be" – ця формула екзистенціалізму була для Малера виключно важливою (що і підкреслюється в дослідженнях К. Флорса, К. Блаукopfа, Д. Мітчела).

Симфонії середнього періоду творчості композитора (все ті ж симфонії V-VII) відображають важливий злам у світобаченні автора. Якщо ранні симфонії сприймаються в тісному зв'язку з проблематикою і образами, що черпались з «Чарівного рогу», то подальші симфонічні досліди пов'язані з «Піснями про померлих дітей» і «Піснями останніх років». Малер знаходить у поезії Рюккерта те, що відповідало його власному життєвому досвіду. А доля не балувала Малера ніколи: були втрати близьких, печать злої долі, що лежала на його рідних, втрата власних дітей.

Тут якраз і зав'язувався той найважливіший вузол духовної драми, драми, що переживається самою людиною і що знаходить продовження в духовних колізіях епохи. Концептуальна багатомірність духовної драми завжди пов'язується з підняттям просторового і часового горизонту твору, у ній трагедія особистості, відділяючись від неї самої і від життєвих обставин, вступає в діалог з вічністю, всією історією людства і самим Творцем.

Природно, непримиренні суперечності, образи-протистояння, що зметнулися, не можуть знайти свого замирення ні в одному з малерівських опусів, що складають симфонічну трилогію. Конфлікт або загострюється (у перших частинах V-VII симфоній), досягає ще більшої гостроти в подальших частинах (другій, четвертій частинах Шостої симфонії), або поступово нівелюється, розчиняючись від частини до частини, але весь час залишаючись ніби «над» дією (симфонії П'ята та Сьома).

Це породжує абсолютно нові композиційні і драматургічні принципи вже в межах однієї частини, коли обрана жанрова модель «вибухає» (траурний марш в першій частині П'ятої симфонії) і насичується струмами драматичного розвитку.

Перша частина П'ятої симфонії не тільки модулює з однієї композиційної площини в іншу (від складної трічастинної форми до форми сонатного алегро), але й породжує цю останню: перша частина органічно переходить в другу частину, де форма сонатного алегро скеровує розгортання подій. Замість ніби об'єктивної картини траурного маршу, в котрій вкрапляються гротескові сцени з наспівами канкану, здіймається велетенська картина справжніх людських страждань [3].

Композитор навмисно загострює увагу на метаморфозі жанрового порядку. Мабуть, подібні приклади і дають підстави розглядати сонатне алегро як жанр. Відмітимо, що так саме і чинить О. Соколов [8, с. 36]. Але й сонатне алегро набуває небачених раніше якостей. Вся форма сприймається як те, що весь час стає і руйнується. Натиск деструктивності виходить з ідейного задуму твору: людина не в силах протистояти долі.

Переклад дії в неокласичне русло не мав би достатньої підстави, аби у свідомості слухача складалося враження, що перипетії симфонії вичерпуються чиеюсь життєвою драмою. Ця драма в свідомості індивіда вичерпується разом з його згасанням, але ніколи не закінчується для інших, і ці інші опиняються в центрі уваги композитора, на них він ніби дивиться з височини небес і прагне дати їм втіху та надію.

Безперервний діалог композитора із самим собою триває аж до останньої симфонічної тріади: «Пісні про землю», Дев'ятої і Десятої симфоній, – коли всі його відчуття забарвлюються близьким прощанням з життям. Справді, в симфонічних опусах розгортається драма душі, що увібрала в себе одночасно і весь жаль світу.

Засоби музичної виразності, композиційні та драматургічні прийоми свідчать про те, що саме завдяки ним симфонії Густава Малера набувають параболічної загадковості, бо позбавлені узгоджених з естетикою певного творчого напрямку початку ХХ століття інтегрованих схем і тяжіють до об'єднання із самим духом епохи, що підіймається від землі аж до космосу. У височині ноосфери сходяться всі шукачі істини і правдолюбці і ведуть свої нескінченні розмови.

Вихід за межі свого «Я» Малер декларує у своїх симфоніях і через опору на «чужий вислів», і через звернення до різних стилістичних пластів, «високого» і «низького», і через прийом гри з матеріалом, що перетворюється, як в романі Г. Гессе «Гра в бісер», у священне дійство.

Мабуть, найбільш істотною прикметою часу, коли творив Малер – 80-і роки XIX – перше десятиліття XX століть, – є те, що жанр *великої* інструментальної симфонії відійшов на другий план. З останніми творами Брамса, Брукнера взагалі було поставлено під сумнів подальше існування такої могутньої, багатой традиціями гілки австро-німецької музики. І важливу роль у цьому мало зниження *об'єктивного* початку, *колективного* пафосу, яке було помітно у всіх мистецтвах. У цьому сенсі симфонії Малера уявлялися Т. Адорно анахронізмом: «Анахроністичний момент був для нього (Малера. – А. Г.) джерелом сили, що пронесла його над епохою. Він позбавив його від суб'єктивізму і дозволив наївно зберегти модель великої об'єктивної симфонії, і, що було неможливо, просочив його симфонії пафосом колективної єдності, оскільки і весь апарат засобів виявився грандіозним» [9, S. 138-139].

Розкриваючи причину, що лежала в основі художніх бродінь, Адорно відзначає: «Нерозв'язність проблем, що об'єктивно встають, а не недостатня здатність (автора. – А. Г.) загрожує творам, і тим більше, чим рішучіше ці проблеми виступають в своїй недоречності. Більш того: у справжнього художника суб'єктивні дефекти виявляються на місці об'єктивних історичних кришінь. Але все таки не гірше є критерієм мистецтва, чи ховається за цим випадкова невдача або через цю випадковість виявляється необхідність» [9, S. 140].

Густав Малер долає окремо взяті естетичні тенденції часу і прагне до якнайповнішого відображення процесів, що відбуваються в дійсності. Можливо, беззастережне прагнення відтворити образ світу з усіма його протиріччями й був причиною того, що слухачам і дослідникам не одразу вдалося усвідомити естетичну органічність цілого в малерівських симфоніях.

На незалежність творчої позиції Малера звертає увагу Адорно. «Часом в мистецтві, – пише він, – притулком від прогресу служить повернення до минулого, яке тягнеться вслід і від якого остаточно не позбавилися. Це явище проходить і через сучасність, ніби осягаючи і обдумуючи те, що залишилося вже позаду. Не тільки собою або композитором зайнята при цьому музика, але і тим, що сучасний слухач сприймав як недолік відбору, потенційно це свідчило про самозабуття Малера. Цим його симфонії узаконювалися як мова епохи, після чого стиль індивідуальний сприймався вже як щось застаріле» [10, S. 139].

Висновки. Шекспірівський тип симфонізму відкрив нові горизонти в осмисленні духовних колізій. Починаючи від Бетховена, мова може йти про індивідуальність музичного висловлювання, неповторність кожного з його симфонічних задумів, виведення їх на широкий простір вулиць та майданів, Дев'ята симфонія адресована всьому людству. До Бетховена музика не знала такого розмаху розгортання музичної думки, такої цілеспрямованості до

розв'язки дії. Бетховен об'єднав усі частини симфонічного циклу в єдине ціле. Теж саме знаходимо у його послідовників, до яких відносимо не епігонів, а тих, хто творчо переосмислював надбання великого мислителя в музиці: Шуберта, Ліста, Брамса, Брукнера, Р. Штрауса. Широкий пан'європейський простір дає змогу провести нові паралелі, додавши імена Чайковського, Малера, Шостаковича, Лятошинського, симфонічні сповіді яких були новим внеском до розвитку шекспірівського симфонізму, у якому органічно поєднується об'єктивне та суб'єктивне у сприйнятті світу. Власне, визначення «шекспірівський тип симфонізму» вказує на зрілість симфонізму як методу мислення засобами музики, який стрімко розвивається і набуває нових якостей. Цей тип симфонізму стає *персоніфікованим*, оскільки кожен із композиторів-симфоністів створює власну стильову систему, що відповідає його особистому баченню світу. Малер, здається, приходить до «самозабуття». Органічність цілого в малерівській симфонії витікає з орієнтації на широкий історичний фон в мистецтві, який наділяється здатністю асоціативного входження в контекст твору. Йдеться про життя певних концепцій, що сприймаються як свого роду «кути зору» на світ, котрі вимагають для себе власних виразних систем. Концепції малерівських симфоній виявляються багатомірними, і ця багатомірність стає метою музичного втілення. Завдання композитора полягало в тому, щоб відобразити сам тип мислення, модель і концепцію людини і дійсності, узятих в історично складний і переломний момент. Тільки час і вся подальша історія розвитку музики дали можливість розпізнати, що в малерівській симфонії досягнутий синтез, органічна єдність усіх сторін музичного цілого по силі новаторства рівна вищим досягненням мистецтва ХХ століття.

Власне симфонізм між модернізмом та посмодернізмом багато у чому спирається на здобутки Г. Малера. А прагнення створити власну стильову систему у адептів цих естетичних парадигм не дає плідних наслідків, оскільки «самозабуття» стає все більш усвідомленим принципом творчості. Шекспір існує поруч з іншими володарями дум: Ібсеном, Стрінбергом, Брехтом. Зростання оповідальності в драматургії, започатковане Йенсом Петером Якобсоном, Чеховим, Горьким, перевело сценічну дію у площину індивідуального сприйняття. Змінилася природа конфлікту, він опинився понад дією.

Тільки глобальні конфлікти людства здатні пробудити *колективний початок* у мистецтві. Вони й стають приводом до відродження шекспірівського типу симфонізму. У ХХ столітті це сталося у творчості Шостаковича та Лятошинського. Відкривають його для себе Хіндеміт та Онеггер. Він продовжує жити у кіномистецтві, завдяки якому виникає певний різновид симфонічної музики – кіно-симфонія. Підкоряючись новим вимогам часу, симфонізм обирає для себе нові орієнтири у мистецтві, так само, як інші і види мистецтва: література, поезія, живопис, – обирають його у прагненні віднайти раціонально-чуттєвий вимір всієї дійсності. Через симфонізм постійно діючим фактором розвитку художньої свідомості стає метамова мистецтва.

Література:

1. Барсова И. А. Симфонии Густава Малера. – М.: Музыка, 1975. – 495 с.
2. Бердяев Н. А. Философия свободного духа. – М.: Республика, 1994. – 516 с.
3. Гужва О. Малер: симфонізм як «надання чутливості думці» або програмність крізь призму естетики переживання //Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: Зб. наук. праць вузів худож.-будів. профілю України і Росії /За заг. ред. Н. Є. Трегуб. – Харків: ХДАДМ, 2007. – № 1, 2, 3. – С. 17-24.
4. Житомирский Д. Музыкальная эстетика Э. Т. А. Гофмана //Житомирский Д. Избранные статьи. – М.: Сов. композитор, 1981. – С. 14-77.
5. Житомирский Д. Заметки об инструментовке Чайковского //Житомирский Д. Избранные статьи /Вступ. статья Ю. В. Келдыша. – М.: Сов. композитор, 1981. – С. 172-193.
6. Житомирский Д. Шекспир и Шостакович //Житомирский Д. Избранные статьи. – М.: Сов. композитор, 1981. – С. 344-354.
7. Свиридов Г. В. Музыка как судьба. – М.: Мол. гвардия, 2002. – 799 с.
8. Соколов О. В. К проблеме типологии музыкальных жанров //Проблемы музыки XX века. – Горький, 1977. – С. 12-58.
9. Adorno Th. Mahler. Eine musikalische Physiognomik. – Frankfurt /Main: Suhrkamp, 1961. – 224 S.
10. Adorno Th. Musikalische Schriften. Quasi una Fantasia. – DİHњsseldorf: Suhrkamp, 1963. – 440 S.
11. Mahler G. – Strauss R. Briefwechsel 1888 – 1911. Hrsg. U. mit einem musikhistorischen Essay vorsehen von Herta Blaukopf. – München – Zürich: Piper, 1980. – 232 S.