

УДК 781.0378

Татарнікова Анжеліка Анатоліївна
кандидат педагогічних наук,
викладач кафедри хорового диригування
Одеської національної музичної академії
ім. А. В. Нежданової
ORCID 0000-0002-6310-827
angelikatatarnikova75@gmail.com

АЛІЛУЙНА ЕКСТАТИКА В ТРАДИЦІЇ ГИМНІЧНОЇ-СЛАВИЛЬНОЇ МУЗИКИ НА ГРАНІ НОВОГО Й НОВІТНЬОГО ЧАСІВ

Мета роботи – виокремити в музиці грані XIX і XX століть комплекс славильності-екстатичності, що заявляється релігійною філософією-естетикою наприкінці XIX сторіччя і який явно відсторонив класику театралізованого музичного драматизму, знявши примат сонатності в структурі й семантичній різноманітності вираження в цілому. **Методологічна** основа роботи – культурологічний підхід, з огляду на роботи Л.Гумільова й О.Лосева, семіотично орієнтовані богословські розробки о.П.Флоренського, а також у лінгвізовано-семіотизоване музикознавство школи Б.Асаф'єва в Україні. Також істотне місце в роботі займають аналітичний, історико-описовий, стильово-компаративний методи. **Наукова новизна** дослідження визначена оригінальністю теоретичної ідеї обумовленості концепцією алілуйного співу-Преображення за Флоренським в охопленні гимнічно-славильним звучанням музики епохи символізму – на противагу опорності музичної драми/музичного драматизму в мистецтві Нового часу. **Висновки.** Підсумовуючи сказане про гимновиробництво музичного світу на початку XX століття в прояві «теорії алілуйності» як втілення образу подолання-Преображення, відзначаємо - екстатичність гимнотворчості в музичних творах, що заміщають засобами мистецтва світлом Перетворення трагіко-драматичну напругу театралізованої музики класики Нового часу, визначили увагу композиторів до сюжетів-образів священних історій, апогеем прояву яких є містеріально-всесвітні дієства, намічені О.Скрябіним і Ч.Айвзом. Також указуємо на християнсько-базисні стимули концепцій О.Скрябіна й Ч.Айвза, що втілюють ту «болючу напругу» релігійної екстатичності, що, за Флоренським, визначена Преображенням слабості ридання – у силу й радість Хвалення. Так викликається до життя нова монументальність архітектурного масиву, що відсутня була в епоху суб'єктивістського пошуку романтизму, а також визначається інтерес музикантів до особливого роду *масштабності одно-образних композицій*, багатотемне насичення яких покривається семантичним уподобленням їх змісту в захваті Прилучення. Констатуємо напругу в екстатичності Преображення переходу слабкості в Силу, що визначається «емансипацією консонантності» (див.цей термін у Д. Андросової) з дисонантного згущення. Як приклад посилаємося на здобуття Скрябіним своєї системи *вираження екстазу* за допомогою *преображення* образів - «безсилля вдиху» в «тристановім акорді» і «втомленої архаїки ангіметонності» у відстороненно-дивних образах героїнь Дебюссі.

Ключові слова: алілуйна екстатика, традиція гимнічно-славильної музики, символізм, неосимволізм, епохальне пограниччя XIX – XX століть.

Татарнікова Анжеліка Анатоліївна, кандидат педагогічних наук, преподаватель кафедры хорового дирижирования Одесской национальной музыкальной академии им. А. В. Неждановой

Аллилуйная экстастика в традиции гимнически-славильной музыки на грани нового и новейшего времени

Цель работы – выделить в музыке грани XIX и XX веков комплекс славильности-экстатичности, заявляемый религиозной философией-эстетикой в конце XIX столетия и который явно отстранил классику театрализованного музыкального драматизма, сняв примат сонатности в структуре и семантической многообразности выражения в целом. **Методологическая** основа работы – культурологический подход, как он сложился в исторической науке и искусствоведении в трудах Л.Гумилева и А.Лосева, в семиотически ориентированных богословских разработках о.П.Флоренского, а также в лингвизированном-семиотизированном музыковедении школы Б.Асаф'єва в Украине. Также методы аналитический, историко-описательный, стиливо-компаративный занимают существенное место в работе. **Научная новизна** исследования определена оригинальностью теоретической идеи обусловленности концепцией аллилуйного пения-Преображения по Флоренскому охвата гимнически-славильным звучанием музыки эпохи символизма – в противовес опорности музыкальной драмы/музыкального драматизма в искусстве Нового времени. **Выводы.** Подытоживая сказанное о гимнопроизводстве музыкального мира в преддверии и в начале XX столетия в проявлении «теории аллилуйности» как воплощения образа преодоления-Преображения отмечаем - экстатичность гимнотворчества в музыкальных произведениях, которые замещают средствами искусства светом Преобразования трагико-драматическое напряжение театрализованной музыки кклассики Нового времени, определив внимание композиторов к сюжетам-образам священных историй, апогеем проявления которых выступают мистеріально-всемирные дієства, намеченные О.Скрябіним и

Ч.Айвзом. Также указываем на христианско-базисные стимулы концепций А.Скрябина и Ч.Айвза, которые запечатлевают то «болевое напряжение» религиозной экстастики, что, по Флоренскому, определяет: Преображение слабости рыдания – в силу и радость Хваления. Тем вызывается к жизни новая монументальность архитектурного массива, которая отсутствовала в эпоху субъективистского поиска романтизма, а также определяется интерес музыкантов к особому роду масштабности одно-образных композиций, многотемное насыщение которых покрывается семантическим уподоблением их содержательности в восторге Приобщения. Констатируем напряжения в экстастике Преображения перехода слабости в Силу, которая определяется «эмансипацией консонантности» (см. этот термин у Д. Андросовой) из дисонантного сгущения. В качестве примера ссылаемся на выстраивание Скрябиным своей системы выражения экстаза с помощью преобржения выразительности «бессилия вдоха» в «тристановом аккорде» и «утомленной архаики ангемитонности» в отстраненно-странных образах героинь Дебюсси.

Ключевые слова: аллилуйная экстастика, традиция гимнично-славильной музыки, символизм, неосимволизм, эпохальное пограничье XIX – XX столетий.

Tatarnikova Anzhelika, candidate of pedagogical sciences, teacher of the choral conducting department of the Odessa National Musical Academy. A.V. Nezhdanova

Alleluia of ecstatic singing in traditions hymn-glory music on facet of new and the most latest time

The purpose of the article - select in music gallery of XIX and XX century complex of glorify-ecstatic expressiveness, declared religious philosophy-aesthetics at the end XIX century and which has obviously discharged the classicist of theatric music dramatic effect, discharged primate a sonata forms in structure and semantic multiformity of expressions as a whole. **The methodology** of the work - culturology approach, as he formed in history science and science about art in works L.Gumilev and A.Losev, in semiotic oriented theological development about P.Florenskij, as well as in linguistical-semiotic oriented musicology of B.Asafiev school in Ukraine. Also methods analytical, historian-descriptive, style-comparative occupy the essential place in work. **The scientific novelty** of the study is determined by originality to the theoretical idea to stipulate concept of alleluia singing-Transfigurations on Florenskij of incidence hymn-glorify sounding to the music of the epoch of the symbolism - in counterweight of support to music drama/music dramatic art of New time. **Conclusions.** Summing up said about hymn-production in music world in threshold and at the beginning initially XX century in manifestation "theories of alliluiia" as entailments of the image of overcoming-Transfigurations note - an ecstatic expressiveness to hymn creative power in music works, which substitute the facility an art by light of the Transformation tragedian-dramatic voltage theatricality in classic music of New time, definable attention composer to plot-image holy history, апогеем the manifestations which emerge mystery-worldwide actions, marked by A.Skrjabin and C.Ives. Also, we point to Christian-base stimuli to the concept of A.Skrjabin and C.Ives, which personify that "voltage across pain" religious ecstasy that, on Florenskij, defines: Transfiguration to weaknesses of the sob - on the strength of and joy of Laud. That is caused to life new monumental type of the array, which was absent in epoch of subjectivism searching to the romanticism, as well as is defined interest musicians to special sort *scale one-picturesque compositions*, which poly-themes saturation is covered by semantic likening to their content-richness in delight of the Joining. Do stating voltages in the ecstatic effect of the Transfiguration of the transition to weaknesses on the Strength of, which is defined "emancipation of consonance" (see this term beside D. Androsova) from the dissonance thickening. As example cite on straightening Skrjabin its systems of *the expression of the ecstasy* by means of the transfiguration of expressiveness to "weakness of the breath" in "chord of Tristan" and "tired archaic type of semitones" in setting-strange images of heroines to Debussy.

Key words: alliluiia ecstatic effect, a tradition of the hymn-glorify music, symbolism, neo-symbolism, epochal facet XIX-XX centuries.

Актуальность темы исследования определена, с одной стороны, авторитетностью для современности перехода от XX к XXI столетию, стилистически выделяемого как *неосимволизм* [11, 99-134], эпохи грани XIX и XX веков, создавших классику *символизма* в европейском искусстве и культуре в целом. Выделенность в современном пост-поставангарде опоры на «дважды-симулякр» [9], что в музыкальном преломлении обращает к пафосной акцентуации попсового комплекса и к нарочитой простоте духовно-обиходных выходов, создает аналогии к примитивистским тенденциям символистского эстетизма начала минувшего столетия.

С другой стороны, комплекс *славления* образует изначальную призванность музыки, рожденную культом-ритуалом и находящую постоянную востребованность в нем, составляя лирическую слагаемую музыкального выражения как такового. Отстранение в современности первенства театрально-художественной самодостаточности музыкального искусства и присущей последнему драматической процессуальности выражения, поощряют разработку лирически-гимнической музыкальной самозначимости, восполняя отсутствие этого рода поисков в традициях музыковедения (что иллюстрируется отсутствием обобщения понятия лирического в музыкально-энциклопедических изданиях, хотя концепция лирического объявлена в литературоведческом описании [10]).

И все же, в последние десятилетия разработки духовно-христианской певческой традиции (см. работы О.Муравской [12], Ю.Медведика, Н.Сиротинской, О.Зосим), а также выходы на обобще-

ние лирического в музыке (см. работы И. Присталова, Е. Марковой и др. выводят на позиции обобщений лирического, а, значит, воспевающего-славильного типа музыкального выражения, хотя специально обобщения такого рода не становились предметом исследования.

Цель данной работы – выделить в музыке грани XIX и XX веков комплекс славильности-экстатичности, заявляемый религиозной философией-эстетикой в конце XIX столетия и который явно отстранил классику театрализованного музыкального драматизма, сняв примат сонатности в структуре и семантической многообразности выражения в целом. Методологическая основа работы – культурологический подход, как он сложился в исторической науке и искусствоведении в трудах Л. Гумилева и А. Лосева, в семиотически ориентированных богословских разработках о. П. Флоренского, а также в лингвизированном-семиотизированном музыкознании школы Б. Асафьева [4] в Украине [1; 2; 11; 12]. Также методы аналитический, историко-описательный, стилево-компаративный занимают существенное место в работе. Научная новизна исследования определена оригинальностью теоретической идеи обусловленности концепцией аллилуйного пения-Преображения по Флоренскому [15] охвата гимнически-славильным звучанием музыки эпохи символизма – в противовес опорности музыкальной драмы/музыкального драматизма в искусстве Нового времени.

Переход Новое время – Новейшая история хронологически определен гранью XIX – XX вв., когда атрадиционалистски устремленный модерн в совокупности общекультурного и специально-художественного проявления обнаружил амбивалентность религиозного возрождения, что художественно запечатлелось поворотом живописи к иконописной плоскотности, а музыкальной классически-гармонической фактурной многосоставности к монодийной неогетерофонной унификации, – и категорическим уходом в экуменизм и тем противостоянием религиозно-конфессиональным институтам Вероисповедальной практики.

В центре художественной реакции на это «междуречье» Нововременного и Новейшеисторического «сретенья» оказываются фигуры А. Скрябина и Ч. Айвза, для которых показательна вселенски-космическая *экстазность* выражения, составившая *преодоление жизненного трагизма бытия эпохи кануна и свершения Первой мировой войны*. Символизм, ставший исходом и знаменем модерна 1870-х – 1890-х годов, охватывавший не только сферу искусства, но совокупность *миропонимания* (см. книгу А. Белого [5]), в равной мере контактен был и в славянской культуре, и на кельтско-германском Западе, с религиозной философией как таковой (подъем влияния экзистенциализма и свойственного ему «богоискательства-богостроительства»), – и одновременно с атеизмом Ф. Ницше и ницшеанством как антицерковным мыслительным принципом.

Духовная высота создаваемой А. Скрябиным и Ч. Айвзом музыки осознавалась полностью и бескомпромиссно обоими названными творцами, естественно, в различиях географически-ментального и вероисповедально-конфессионального истока и предназначения соответствующих композиций. Теософский канал постижения музыки Скрябина составил как бы генеральный принцип отношения к наследию гения славянского мира, осознававшего себя продолжателем Ф. Шопена прежде всего. Но славянски-православный исток скрябиновской экстазности не попадал в русло искусствоведческих разработок, хотя пресса Одессы 1910-х годов уделяла особое внимание именно данному фактору скрябиновского самовыражения [16, 3-5].

В плане приближения к Православно-христианскому прочтению смысла скрябиновских сочинений показательные сравнения, замеченные Д. Андросовой и приведенные в описание словесных эпиграфов Скрябиным к Пятой фортепианной сонате:

«Сопоставление текста Скрябина из «Поэмы экстаза», выполняющего функцию эпиграфа к Пятой сонате, с фразеологией сочинений Григория Богослова или Дионисия Ареопагита, позволяет осознать общий исток идей-Откровений творчества композитора:

- «...Приди, невечерний свет! Приди, истинная надежда всех стремящихся к спасению! Прииде, лежащих пробуждение! Прииде, мертвых воскресение!...»;

- «Я к жизни призываю вас, скрытые стремленья!

Вы, утонувшие в темных глубинах

Духа творящего, вы, боязливые

Жизни зародыши, вам дерзновенье я приношу» [2, 73].

Первый приведенный исследователем текстовый фрагмент почерпнут из переводов *исихаста* преп. Симеона, сравниваемого с Григорием Богословом и Дионисием Ареопагитом, представленных в книге Д. Арабаджи [3, 195]. Второй – это словесный эпиграф Скрябина к его Пятой сонате.

Москва, бывшая от XV ст. центром исихазма на Руси, была воспитующей культурной средой автора «Поэмы экстаза» – и данный фактор отнюдь не случаен, но закономерен в виду вышеуказан-

ного черпания модерна из староцерковного искусства и религиозной философии. Христианско-евангелистские истоки творчества Ч.Айвза неоднократно обсуждались в трудах С.Павлишин и А.Ивашкина, как и внерелигиозно трактуемые позиции трансцендентализма. Восторженное Преодоление «человеческой комедии» конфликтов-драматизмов в пользу Воспевания гармонических оснований мироздания – это смысл *экстазности* сочинений А.Скрябина и *экстатической собранности* выражения музыки Ч.Айвза.

Значимость свершенного ими обобщения осознается в сопоставлении их *вселенских* по масштабам идей сочинений с тем, что эпохально осуществлялось в мировой музыке. Тогда на смену вагнеровскому Покаянию, персонифицированного чредой героев его *реформированной* музыкальной драмы от Лоэнгрина до Парсифаля, приходит *вагнерианство* А.Брукнера, Р.Штрауса после 1907 г., Я.Сибелиуса, Э.Элгара, Г.Малера как автора Восьмой симфонии и Песни о земле, вагнерианство и вышеназванного А.Скрябина, у которых демонический надрыв вагнеровских героев отстраняется, сосредотачиваясь либо на *зигфридовской героике*, *преодолевающей* метания-борения его породивших Зигмунда-Брингильды-Вотана, либо на надматериальном Воспарении (Малер, Скрябин).

Это был *зов времени* – *der Geist des Zeites* по Г.Гегелю [6], смысл которого идеологически запечатлел Werkbund (Творческий союз) 1900-го года, который противопоставил политически-милитарным объединениям социума *революцию через архитектуру*, создававшей новое «производственно-производительное» пространство бытия людей и тем *преобразовывавшего* их: религиозно-православная идея Преображения восторжествовало в полноте преломления в *культурной идее наций*.

Напряженность Преодоления в веркбундовском *преображении* реально создавала выход на архитектурный протоэкспрессионизм – бетонная производственная «честность» в этой «архитектуре без декора» с окнами-щелями и тяжестью нерасчлененной массы quasi-крепостных конструкций [14, 17-23] создавала смысл монументальности и в объективно небольших зданиях, тем более в корпусах заводов-производителей, абстрагируясь от малости «человеческого присутствия» в той же мере, каковое имеет место в храмовых сооружениях Древнего Египта и Вавилона, уверенно простиравших построения рук человеческих в пространства Неба и Космоса.

И это было, безусловно, Преображение в градостроительном, то есть человечески общежитием пребывании, которое, в силу его надличностной структурированности и смысловой *соборности*, оказалось отстраненным с активной позиции в эпоху господства романтического индивидуализма. Но со времен «Хрустального дворца» 1851 г. [14, 12] зодчество настойчиво внедрялось в протомодерн искусства второй половины XIX века, восторжествовав в Werkbund'e и конструктивизме финско-американской и французской градостроительных школ.

Такого рода «взрыв Гимнотворчества», соорудившегося в идеально-конструктивистских искусствах архитектуры и музыки на грани XIX и XX вв., определен был и религиозно-философским Богостроительством, разработавшего, в лице о. П. Флоренского, *теории аллилуйности* как основы певчески-музыкального освящения Культа. Формула Флоренского:

«'Надгробное рыдание творяще песнь аллилуиа'...'. Вот изречение, в котором можно видеть характерное самосвидетельство культа – *всякого* (курсив А.Т.) культа, простирая частный случай, как пример, на иные, более широкие области...» [15, 136].

Как видим, в центре идеи Флоренского находится *обозначение энергии Прорыва* – от сосредоточения на человеческой *слабости* «надгробного рыдания» до Хваления как обретения Силы. Эта мысль излагается пространнее Флоренским в дальнейшем рассуждении:

«...Нечеловеческая, беспросветная, непреображенная тьма отчаяния делается человеческою, когда освещается, когда преобразается, когда переходит в порывы Всевышнему. Непроницаемый покров тучи сердечной делается светлым. Не отменяется наша скорбь, но возбраняется... Но требуется иное: ее же, скорбь при гробе, претворить в величайшую радость духовную..., претворить в хвалу Ему...» [15, 136].

Заметим, по времени написания данных обобщений Флоренского – хронологическое совпадение с поисками русского – и американского! – «гигантизма» в музыкально-композиционных масштабах сочинений 1910-х – 1930-х годов. Это были не только произведения-композиции, но и модель социо-организованных действий, призванных усовершенствовать мир и человеческую породу в нем.

Судя по всему, наиболее полно в эту концепцию гимнопевческого вагнерианства вписывается А.Брукнер, Симфонии которого, формально образуя «продолжение» симфонизма Вагнера-Листа и впитывая определенные черты оперного вагнеровского симфонизма, составили *возвращение к этимологии жанрового обозначения* – к церковному пониманию *симфонии* как гармонии Властей.

Монументальные четырехчастные непрограммные Симфонии Брукнера распадаются на двухфазную конструкцию, уводящую к сонатному генезису симфонизма конца XVI в. [13, 194–195], из которых две первые части (типа *Allegro moderato* и собственно *Andante*), наполненные пульсацией остиной ритмованной в постоянной длительности педали, образующей массивный фон могучему «пению» медных и струнных, сменяются «Божественной игрой» скерцо и финала III–IV чч., объединенных откровенно инструментальной моторикой игрово-славильного выражения.

Этот же тип двухфазного-двухчастного (медленно-быстро) разбиения по образцу первосонат-первосимфоний находим в 8-й Симфонии тысячи участников Г. Малера, в которой абстракция католического внелитургийного гимна «*Veni, creator spiritus*» I части и философского абстрагирования от жизнеподобия и Писания по второй части «Фауста» И. Гете, взятые в основу текста, развернуты в пространствах умопредставлений в не меньшей мере, чем воспроизведенные в текстах Поэмы экстаза А. Скрябина, вдохновленных исихастскими *заклинательными* строками Гимнов-Воззваний.

Умозрительный надбытийный смысл текста определил выбор Малера в Симфонии-кантате «Песнь о земле» на стихи китайских поэтов эпохи Тан, в которых абстракция *пребывания* остраивает конкретику действия, показательную для европейской литературной классики, и которая в китайском варианте воскрешает словотворческое *умозрение*, которое отличало доренессансный пласт европейского поэтического проявления, что особенно касается *монашеской ученой поэзии VIII–XI вв.*, воскрешенной после научного игнорирования ее в последние десятилетия [8, 212–218].

Музыка «преодоления драматизма и трагизма бытия» обращением к Славлению сущего определилась утверждением таких, если не новых, то *обновленных* жанров как *рапсодия* в виде концертно-оркестрального произведения и *вокальная симфония*. Рапсодия Ф. Листа – это «фортепианный симфонизм» диалогически выстроенной (лашан – фришка, драматический речитатив – танцевальный экстаз) *поэмой*, с выраженными *сонатными* аналогиями, *композиции для фортепиано*. Однако ближайшие послелистовские обращения к данному жанру – это *оркестровые* произведения: Румынские рапсодии Ж. Энеску, Рапсодия для оркестра и саксофона К. Дебюсси, Испанская рапсодия М. Равеля, вплоть до Рапсодии-блюз Дж. Гершвина 1920-х гг.

Заметим, Румынские рапсодии Энеску составили *преодоление исторической несправедливости* венгерской эмблематизации трансильванского вербункош в XIX веке, фактически составившего разновидность искусства румынских лэутаров, объединенных в ансамбли-карафы, и игравших *дойны*, конструктивное и смысловое наполнение которых практически совпадает с чардашными полярностями вербункош. Отсюда – семантическое напряжение в звучании гимнически-экстатических Рапсодий Энеску, который возвел народные напевы на оркестровый пьедестал, потенциал которого существовал в симфонизированном пианизме Листа, но тембрально-составно в оркестре не представленного их автором.

Рапсодии К. Дебюсси и М. Равеля составляют «эстетику преобразования» существом программно-жанровых представлений композиций. Так в первой из названных, в Рапсодии К. Дебюсси, находим органологическую заявку – оркестровое представление джазового саксофона, находившегося на начальной ступени академического признания. А «Испанская рапсодия» Равеля жанровым продвижением от прелюдийной I части («Прелюдия ночи»), написанной по теме-остинато типа тетрахордного мотива *catabasis*, через сюитные жанровые ступени средних частей цикла к музыкальной *fieste* финала программно-сюжетно задает Преображение – от покаянности Прелюдии, через бытийный эстетизм к самозначимой Праздничности завершения цикла.

Концепция Равеля составила *преодоление инерции* «музыкальных испанизмов» XIX века, в которых указанный национальный показатель ассоциировался с революционным противостоянием социуму, как это утвердилось в «Фенеле» Ф. Обера, в «Трубадуре» Дж. Верди, но более всего в «Кармен» Ж. Бизе. Гимнические листианские пьесы-поэмы И. Альбениса по материалам региональных испанских танцев продолжили в оригинальном преломлении Венгерские рапсодии Листа. Равель же демонстрирует «самоочищение» испанской идеи, вдохновленной церковно-символическим образом Покаяния, входящим в материальные показатели жанровости (квартово-тетрахордные обороты в «и» и «Малагенье» II и III чч.), но обретающие в финале принципиальное преобразование в Культ Праздничности.

И в завершение этого «парада Рапсодий» – Рапсодия-блюз Дж. Гершвина (1924), в которой на высоту концертно-симфонического *воспевания* возведен джазовый свинг, утверждая привлекательность демократического приобщения высокой музыки к антиакадемическим музыкальным кругам.

В ряду *аллилуйного Преображения* выдвигается, как отмечено выше, жанр *вокальной симфонии*, само название жанрового качества которой отсылает к вокально-литургийным церковным истокам жанра симфонии в целом. Хорово-вокальное насыщение симфонии, щедро осуществленное в

«Ромео и Юлии» Г.Берлиоза и др., определили аспект хоровой, театрализованной симфонии, тогда как название *вокальная симфония* явно осуществляло поворот к храмовому генезису жанра, минуя событийно-сюжетную выписанность смысла тем-конструкций симфонии с хорами (см.специально об этом [7]).

Данный духовный смысл хорово-вокального насыщения в сочинениях, принимаемых в качестве *вокальной симфонии*, затрагивает, прежде всего, соотношение слово-музыка, минующего оперный характер «следования за словом», причем, словом в его бытийно-предметном смысле, соответственно, насыщающего музыку декламационностью бытово-речевого наполнения. Определенная автономизация слова и музыки в их семантических измерениях задана духовными произведениями, в которых сакральная «закрытость» священных текстов (в католической традиции) для широкой публики снимала как бы необходимость риторических текстовых акцентов. А наличие в текстах обращений от первого лица принципиально сочеталось с хорово-коллективным звуковыражением, создавая «контрастную полифонию смыслов», показательную для староцерковной традиции.

Все сказанное касается текстово-музыкальных соотношений в Восьмой симфонии Г.Малера, которую принято считать хронологически первой в ряду *вокальных симфоний*. И здесь латинский текст I части и философически остранившая абстракция стихов из II части «Фауста» И.Гете составляет семантически значимую единицу в сопоставлении церковно-латинского знака святости и культурно-национальной эмблематичности гетевских строк как совокупных смыслов, помимо смысловых разбиений на слова-значения. А использование для гигантской симфонии двухчастной структуры демонстративно в аналогии к перво-сонате-сюите, в которой вторая часть была инструментально-свободной вариацией на музыку первой.

Вторая часть Симфонии Малера, в центре текста которой находится освящение сравнением познавательной экспансии Фауста с Христовым Подвигом, в совокупной семантике составляет *вариацию* на тему Призыва к Творению, данную в латинском тексте I части.

Вокальной симфонией является и Третья симфония К.Шимановского «Песнь о ночи» на стихи иранского поэта-суфия XIII в. Дж.Руми, данных в переводе Т.Мициньского. Философско-религиозные стихи посвящены восторгу приобщения через созерцание ночного неба к бескрайности Космоса, то есть здесь показателен тот надбытийный взгляд, который категорически расходился с чувственно-жизненным представлением о «ночных встречах» в романтическом мировосприятии. Текст совокупно подается в экзальтированно-радостном тоне Приобщения – голоса солистов изначально подаются в высокой тесситуре, поскольку автору, судя по всему, важно выражение Восхищения помимо словесно-предметных нюансов выразительности стихов.

Заметим, указанный комплекс Гимнотворения в профессиональном европейском композиторском творчестве противостоит так называемому *пессимизму декаданса*, признаки которого так откровенно выражены в трагедийной обреченности сюжетики вагнеровских «Тристана» и «Кольца». Гимнически-религиозным подъемом окрашена и последняя большая опера Н.Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии», которая вошла в историю музыки под именем «русского Парсифаля». В этом сочинении выразительный комплекс Преображения задан сюжетно и, безусловно, питаем религиозно-православными истоками. А аллилуйное напряжение преодоления «рыдания надгробного – Хвалением» вплетено в событийное наполнение оперного действия.

Гимнотворческим пафосом проникнуты композиции С.Рахманинова и А.Глазунова, сосредотачивая в жанре концерта духовные стимулы этих оркестровых творений – посредством *семантической уподобленности* разнообразия тематически-образного состава. Ибо Концерты для фортепиано Рахманинова, Второй, Третий, созданные в начале XX века, дают сопоставление инструментальной моторики колокольности и мелодически выраженной гимничности, которые по их церковной сопричастности создают грани Единого как звукового воплощения восторга Веры. Аналогично выглядит лиризм А.Глазунова, надиндивидуальный смысл которого объединяет в одно-образном проявлении *умиленного созерцания* разные структурно-фатурно темы-образы.

Из сказанного напрашивается только один вывод: насколько монотематизм классической-романтической эпох составлял источник построения антитез, выводя жанровые противопоставления из единого контура темы-идеи, настолько монотематизм символистской эры определен не структурным, но семантическим уподоблением тем, фактурно-контурно принципиально разных. Так идея Преображения торжествует над материей, сообщая свет Восторга темам-образам, порожденным принципиальным различием вокальности и инструментализма.

Выводы. Суммируя сказанное о гимнопроизводстве музыкального мира в канун и в начале XX века в проявлении «теории аллилуйности» как воплощения образа преодоления-Преображения, отмечаем:

1) экстастика гимнотворчества в музыкальных произведениях, замещающих посредством искусства светом Преображения трагико-драматическое напряжение театрализованной музыки классици Нового времени, определила внимание композиторов к сюжетам-образам священных историй, апогеем проявления которых выступают мистериально-вселенские действия, намеченные А.Скрябиным и Ч.Айвзом;

2) христиански-базисные стимулы концепций А.Скрябина и Ч.Айвза воплощают то «болеющее напряжение» религиозной экстастики, которая, по Флоренскому, определена Преображением слабости рыдания – в силу и радость Хваления, вызывая к жизни новую монументальность архитектурного массива, отсутствовавшего в эпоху субъективистского искусства романтизма, а также определяя интерес музыкантов к особому рода *масштабности одно-образных композиций*, многообразие которых покрывается семантическим подобием их смысла в восторге Приобщения;

3) напряжение в экстастике Преображения перехода слабости в Силу определяется «эмансипацией консонантности» (см. этот термин у Андросовой [1, 56]) из диссонантного сгущения, – в качестве примера ссылаемся на выстраивание Скрябиным своей системы *выражения экстаза* посредством преобразования выражения «бессилия вздоха» в «тристановом аккорде» и «усталой архаики ангемитонности» в остранным-странном образах героинь Дебюсси.

Література

1. Андросова Д. Мінімалізм в музиці. Учебный посібник для вузів мистецтв. – Одеса: Астропринт, 2008. – 126 с. «Анестезія» с.37 «Емансипація консон.» с. 38-39.
2. Андросова Д.В. Символизм и поликлавиризм в фортепианном исполнительстве XX в. Монография. – Одесса: Астропринт, 2014. – 400 с.
3. Арабаджи Д. Очерки Христианского символизма. Одесса, Друк, 2008. 548 с.
4. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Москва-Ленинград, Музыка, 1971. 379 с.
5. Белый А. Символизм как миропонимание. – Москва: Республика, 1994. – 336с.
6. Гегель Г. Лекции по истории философии... См. «Дух своего времени» Der Geist seines Zeit. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Дух_времени.
7. Гузеєва В. Вокальна симфонія. Класична модель та різновиди жанру. – Автореф. Канд. дис. Київ 1997. 16 с.
8. Диллон М., Кэршоу Чедвик Н. История кельтских королей. Москва, Вече, 2006. 511 с.
9. Дроздовський Д. Постмодер помер. Хай живе пост-постмодерн. URL: litakcent.com/2013/05/17/postmodernism-pomer-haj-zhyve-post-postmodernism
10. Лирика. [Л.И. Тимофеев Краткая литературная энциклопедия в 9-ти томах. Гл.ред.А.А. Сурков. Т.4, ЛАКШИН-МУРАНОВО. – М.: Сов.энциклопедия, 1967. – С. 208-213.
11. Маркова Е. Проблемы музыкальной культурологии. Одесса, Астропринт, 2012. 164 с.
12. Муравська О.В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII-XX стол: монографія. Одеса, Астропринт, 2017. 564 с.
13. Соната [В. Бобровский Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Гл.ред. Ю.Келдыш. Т. 5 СИМОН-ХЕЙЛЕР. Москва, Сов.энциклопедия, 1981. С. 193 – 200.
14. Тасалов В. Очерк эстетических идей архитектуры капиталистического общества. Москва, Наука, 1979. 385 с.
15. Флоренский П., о. Из Богословского наследия Богословские труды, XVII, Москва, 1972. С. 85-248.
16. Южный музыкальный вестник, 1915, №№ 8-9. С.3-5

References

1. Androsova D. (2008) Minimalism in music. School appliances for universities of arts. Odessa, Astroprint [in Ukraine].
2. Androsova D.V. (2014) Symbolism and polyklavier type in piano performance art XX century. Monograph. Odessa, Astroprint [in Ukraine].
3. Arabadzhy D. (2008) The essays of Christian symbolism. Odessa, Druk [in Ukraine]
4. Asafiev B. (1973) Music form as process. Books first and second. Moscow, Muzyka [in Russian].
5. Bjelyj A. (1994) The symbolism as world-conception. Moscow, Respublika. [in Russian]
6. Hegel G. The Lectures on histories of philosophy... see "Spirit of its time" URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Дух_времени.
7. Guzejeva V. (1997). Vocal symphony. Classical model and varieties of genre. The abstract to candidate's thesis. 17.00.03 NMAU name P.I. Chaikovsky. Kyiv [in Ukraine]
8. Dellan M., Karshow Chadvik N. (2006). The history of Celtic kings. Moscow, Veche [in Russian].
9. Drozdovskiy D. (2018). Postmodern is end. Long live post-postmodern. URL: litakcent.com/2013/05/17/postmodernism-pomer-haj-zhyve-post-postmodernism [in Ukraine].
10. Lyric poetry [L.I. Timofeev (1967). Short literary encyclopedia in 9 volumes. Editor-in-chief A.A. Surkov. Moscow, Sov.encyklopedija. pp. 208-213 [in Russian].

11. Markova E. (2012) The problem of music culturology. Odessa, Astroprint [in Ukrainian].
12. Muravskaja O. (2017). East-Christian paradigm of the european culture and music XVIII-XX century: monograph. Odesa, Astroprint [in Ukraine].
13. Sonata [Bobrovskij V. (1981). Misical encyclopedia in 6 volumes. Editor-in-chief Ju.Keldysh. V. 5. Moscow, Sov.encyklopedija. pp. 193-200 [in Russian].
14. Tasalov V. (n.d.). Essay of esthetical ideas to the architecture of capitalist society. Moskow, Nauka [in Russian].
15. Florenskiy P., F. (n.d.). From theological of the heritage. The theological works, XVII. Moscow, P. 85-248 [in Russian].
16. South music herald (1915). №№ 8-9. pp.3-5 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 18.01.2019 р.

УДК 7.037.3

Холодинська Світлана Миколаївна
кандидат філософських наук, доцент,
доцент кафедри філософських наук
та історії України Державного вищого
навчального закладу «Приазовський державний
технічний університет»
ORCID 0000-0002-6746-135X
svetlanah01091970@gmail.com

ТВОРЧА СПАДЩИНА ДАВИДА БУРЛЮКА ЯК ОБ'ЄКТ ТЕОРЕТИЧНОГО АНАЛІЗУ

Мета роботи. Спираючись на дослідження, що з'явилися на межі XX–XXI століття, розглянути історію футуризму, біля витоків формування якого стояв Давид Бурлюк – живописець, поет і талановитий організатор літературно-мистецького процесу на російсько-українських теренах протягом 10–20-х років минулого століття. **Методологія** дослідження передбачає застосування таких основних принципів, як персоналізація – структурний елемент біографічного методу – і діалогізм, які дають змогу поглибити і розширити як об'єктивне знання, так і авторські уявлення про особистісну сутність футуризму. **Наукова новизна** статті визначається використанням чинників культурологічного підходу у процесі аналізу творчо-теоретичної спадщини Д. Бурлюка, яка розглядається як цілісний феномен. **Висновки.** Показано, що і творчість Д. Бурлюка, і його мемуарні нотатки, і спогади сучасників відкривають нові можливості задля об'єктивної оцінки внеску цієї непересічної особистості у культуротворчі процеси першої половини XX століття; систематизовано і проаналізовано напрацювання щодо означеного періоду та виокремлено ті ідеї, які позначені науковою новизною з одного боку щодо логіки розвитку європейського, передусім італійського футуризму, а з іншого – щодо самотності його української та російської моделей.

Ключові слова: Д. Бурлюк, творча спадщина, теоретичний аналіз, об'єкт, футуризм, біографізм, персоналізація, чинники культурологічного підходу.

Холодинская Светлана Николаевна, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры философских наук и истории Украины Государственного высшего учебного заведения «Приазовский государственный технический университет»

Творческое наследие Давида Бурлюка как объект теоретического анализа

Цель работы. Опираясь на исследования, появившиеся на рубеже XX–XXI веков, рассмотреть историю футуризма, у истоков формирования которого стоял Давид Бурлюк – живописец, поэт и талантливый организатор литературно-художественного процесса на российско-украинской территории в течение 10–20-х годов прошлого века. **Методология** исследования предполагает применение таких основных принципов, как персонализация – структурный элемент биографического метода – и диалогизм, которые позволяют углубить и расширить как объективное знание, так и авторские представления о личностной сущности футуризма. **Научная новизна** статьи определяется использованием факторов культурологического подхода в процессе анализа творческо-теоретического наследия Д. Бурлюка, которая рассматривается как целостный феномен. **Выводы.** Показано, что и творчество Д. Бурлюка, и его мемуарные заметки и воспоминания современников открывают новые возможности для объективной оценки вклада этой незаурядной личности в культуротворческие процессы первой половины XX века; систематизированы и проанализированы наработки по означенному периоду и выделены те идеи, которые обозначены научной новизной с одной стороны относительно логики развития европейского, прежде всего итальянского футуризма, а с другой – относительно самотности его украинской и российской моделей.