

CULTUROLOGY

Діалог культур в музиці І. Стравінського

Є. Ю. Ареф'єва

Національна музична академія України імені П.І. Чайковського м. Київ, Україна
Corresponding author. E-mail: liza.arefieva@ukr.net

Paper received 12.03.21; Accepted for publication 02.04.21.

<https://doi.org/10.31174/SEND-HS2021-254IX46-02>

Анотація. Наголошено на актуальності визначення феномена діалогу культур в музиці І. Стравінського. І. Стравінський був філософ в музиці, мав свою поетику, естетику, своє визначення феноменології музики, що розгорталась в досить складних реаліях і адекватіях, які визначалися в просторі ХХ століття. Діалог культур можна визначити в його вісьовому визначенні як вертикаль, що в художньому творі актуалізує різні культурні контексти, примушує їх звучати в унісон. Алюзії, полістилістика, навіть еkleктика – це ознаки діалогу культур як іманентної реальності культурної взаємодії у творчості І. Стравінського.

Ключові слова: культура, естетика, поетика, діалог культур, полістилістика, феноменологія музики.

Постановка проблеми. У Стравінського важливо побачити місіонерський контекст діалогу культур. І у Франції, і в Америці він був „князем Ігорем”, носієм російської, а також української культури. Найголовніше, що іманентний діалог культур в творі не є можливим без розсіювання – впевнення дивом музики. У біблійній притчі про сіяча говориться, що не всім семенам щастить: інші потрапили на невдалий ґрунт, інші склівали птахи, інші уніс вітер, лише небагатьом вдається дати плоди. У Стравінського, навпаки, все запліднено його волею до життя. Його життєвий світ жив чудесним як музичним феноменом. Джерелом такої вдачі слід вважати глибоку релігійність композитора. Власне цей аспект для Стравінського є найважливішим. Він наче завжди очікував дива, інколи не бажаючи того. Диво з'являлося „примусово”, як дар одивнення музичного образу, дар його надзвичайної експресії, хорейності. Діалог та розсіювання в музиці І. Стравінського поєднани жертовністю. Жертвність буття як один із важливих мотивів творчості можна визначити архітеповим признаком *compositio*. Але, якщо вдуматися в саму дилему життя і смерті, спитати, що таке жертвність, то можна зазначити, що вона є більшою, ніж життєвість, ніж буттєвість, ніж взагалі культурність і все те, що може стверджувати людина. На якомусь етапі людина все кидає. Так, людина освітчена, всіма улюблена, яка має всі можливості бути, стає жертвою. В музиці Стравінського ми відчуваємо, що в давньому епосі, в язичницькому просторі розігруються далеко не язичницькі, а християнські проблеми предвічної жертви.

Огляд останніх досліджень і публікацій. Д. Пітерс, порівнюючи феномен діалогу і розсіювання, визначає носіїв цих двох парадигм культуротворення. Стравінський всі тривоги та турботи комунікації в музиці усував у передусталену гармонію, антропологічну цілісність музичного феномена [7].

Ми намагаємося визначити категорію «життєвий світ» як розсіювання не в тому контексті, як його розумів Едмунд Гуссерль [3]. Життєвий світ у Стравінського більший, ширший, він є саме композиційний. Сутність інтерпретації дива музики як системотворчого чинника діалогу культур полягає в іншому, що

феноменологія, як спосіб бачення, спосіб конститування світу, спосіб презентації світу у музичному феномені в тій чи іншій мірі тяжіє до таких універсальностей, як людина, світ, простір, буття та ін. Тобто феноменологія завжди є філософією, але філософією в обмеженому реєстрі, наближеному до того простору, який сам Гуссерль визначав як принцип „назад до речей” [3]. М. Гайдеггер називав цей феномен „підручністю”, тобто наближеністю світу до людини [12]. Пізніше Шютц, один із філософів феноменологічної школи намагався визначити культуру повсякдення як простір самоздійснення культури людині в артефактах буття „тут і зараз, сьогодні”, і ніколи – не завтра, не післязавтра [12]. „Сьогодні” продовжується, воно фіксується музичним виконавством як дивом ототожнення продуцента і реципієнта у грі.

Це продовження, помноження „сьогодні” на багатовекторну часовість музичного буття, не вкладається ні в яку філософську, культурологічну матрицю. Йдеться про те, що Стравінський намагався побачити світ, який ми обговорюємо, (саме життєвий світ) не як спосіб перебування, ту даність, в якій існує людина, а як універсальність музичного феномена, імпліцитну даність діалогу-розсіювання, який можна визначити, виходячи за рамки поетики Стравінського, як «світ ноуменів», «світ феноменів», «світ речей в собі», за Кантом [6].

Що ж є «світ ноуменів», за Стравінським? Це, безперечно, його імперативи школи Римського-Корсакова, „догма” віри в передусталену гармонію музики. Коли б ми не почули його твори, ми чуємо завжди життєстверджуючий, радісний мотив надбуття, хоча він говорить про смерть у «Весні священній», «Петрушці», «Царі Едіпі». Ми бачимо світ феноменів, мінливий, текучий світ тих дзеркал, про які вже йшлося, що складають його творчість, без якої він взагалі не може існувати. Стравінський занурюється у дзеркала свого життєвого світу і любить їх, навіть втрачає себе в них.

Музична поетика свідчить, що він втрачає себе в цих мінливих, текучих артефактах дзеркального надбуття, але це не весь Стравінський. Там ще існує неабияка реальність, яку ніхто не помічає. Її помітив в

свій час Кант, її усунув Гегель, її забула взагалі вся німецька класична філософія, взагалі весь романтизм, всі забули. Згадав лише Стравінський, але згадав не зненацька, згадав як філософ-художник, як композитор, який сказав, що є таїна життя, яку не можна вичерпати ані смертю, ані любов'ю, надією, взагалі будь-яким поштовхам життєвих зрушень [11]. Ця таїна є «річ в собі», за Кантом. Вона має право на існування, існує вона і в композиції. Може існувати в цезурах, паузах, умовчаннях як відсутня, незвучна музика. Може існувати як перехід між тембральними діапазонами. Стравінський визначає її як „мелодію”, щось проміжне між поліфонією та монодією. Головне, що це реальність між світами. Так, коли ми дивимося та чуємо звуки «Весни священної», то ми дивуємося, наскільки задіяний величезний оркестр, наскільки багато тут дії інструментів, і водночас живе один танок, одної жінки, одної дівчини, причиною на смерть.

З сучасних дослідників творчості І. Стравінського слід відмітити роботи С.Савенко [9], І. Вершиніної [2], М. Друскіна [4], В. Задерецького [5].

Мета статті – визначити культурологічні виміри проблеми діалогу в музиці І. Стравінського.

Методологію дослідження дослідження становлять теоретико-інтерпретаційні моделі аналізу механізмів культуротворення в контексті системного та компаративного підходів.

Виклад проблеми. Проблеми сучасного простору музичного твору у І. Стравінського вирішувалися в контексті культурно-історичної антропології музичного феномена, про що він пише у „Музичній поетиці” [11]. Що є любов, якщо завтра мене не буде? Що є світ, якщо завтра мене не буде? Що є небо, якщо завтра мене не буде? І що є „Я”, якщо вони всі разом будуть існувати без мене? Стравінський відповідає геніально. Він як філософ, той, хто артикулює, граматично абсолютно поетично свою міфологему, здійснює чудовий Gesamtkunstwerk у звучній матерії, яка стає поліфонічною, пластичною, більше того, кольоровою, перенасиченою всіма здібностями і якостями світу.

Що ж таке музика? Чи вона є наявним, постнаявним, донаявним, або переднаявним феноменом? Всі ці питання і потребують визначення в феноменологічних ознаках той конфігурації, яку ми намагаємося охарактеризувати в каденціях феноменології музики як ноумен, феномен, речі в собі, як діалог, диво. Якби все це не здавалося дивним, якби це не здавалося архетиповим і примітивно аскетичним формалізмом рефлексії, за всім стоїть стоїть одна і та сама конфігурація, яку Стравінський досить жорстко довів – це імператив волі, волі до життя, яка доступується як догмат віри. І хоча воля до життя маркується в протилежних ознаках як воля до смерті: вмирає „Петрушка”, вмирає дівчина у „Весні священній”, вмирає цар Едіп, який не знав, скільки йому прийдеться винести за своє життя страждань і скільки він провів неправедних днів в цьому праведному, геніально влаштованому світі універсумі.

Стравінський в певні міри поводить себе як елін, виходить за межі християнського універсуму, показує, що багато богів, і „Я” митця один із тих богів, який доводить вам, що я можу так – і він може (мотив

О. Скрябіна), і він справді доводить, але не слідую цьому шляху. Його спосіб засівання інший, штрихування. І в «Петрушці», і у «Весні священній», і в «Царі Едіпі» жертва християнізована. Це предвічна жертва Христова, побачена в оптикумімі діалогу культур. Ми не дарма взяли ці три речі – іде мова про смерть, смерть в Парижі де вмирає дружина, донька. І він згорблений, принижений, зібраний в кулак вимушений жити, встає з колін і диктує усі ці нещасні нотатки, які навіть важко назвати філософемами, але вони є максимами буття. Буття філософа, художника, які не реалізовані у авторському філософському, або поетичному тексті, але реалізовані сповна в його музичних текстах. Діалог життя і смерті – це архетип всіх культур, що не потребує розсіювання.

Багато разів запитують: «Ну чому він не сам писав?» І Р. Крафт там чимось займався і щось там таке понадописував. Знаються опоненти, говорять, що він багато сил докладав для того, щоб виправляти партитури, які вимагали багато часу. Це так. Якщо взяти партитуру «Весни священної», то це неперевершений ансамбль, величезна кількість інструментів і величезна робота саме з нотними знаками, взагалі з модальністю нотної презентації музики, яка не звучить в тексті, але звучить поза нотним текстом. Якою вона є ця незвучна музика? Як можливість буття. Оця можливість бути у його житті існувала поруч, паралельно зі всіма іншими, наявними світами, як би він себе не вів, дирегував, щоб він не робив – він існував у найважливішому світі музичного буття.

І тому в останньому зверненні в передсмертних творах до єврейських автентичних текстів є стільки алюзій. І взагалі розмова про неокласику є неадекватною. Стильові рамки тут мало що говорять. Перед нами людина-філософ, людина мудра, але ця мудрість експліцитно не визначається вербально, визначається лише музично. І ми вимушені спроектувати музичний інтровертний імпульс у вербальні конфігурації його буття. Чи можливо це зробити? І можливо, і не можливо. Але в цьому і є цікава проблема, в цьому і є цікаве завдання, в цьому є принцип «бути», бачити інтерпретацію творів «Стравінського» як «всепуття» проекту poesis.

Він говорив з людьми іншою мовою, але говорив в музиці мовою богів. Він був богом в музиці і плебеєм в вербальну дискурсі. Як би це не звучало кошунствено, але це так і є. Як поєднати цю рабську і, будемо казати, сакральну, ідеальну натурі? Ніяк. Можна говорити про музичне мислення, можна говорити про мислення людини, яка здійснює спогади, але це зовсім інше. Це інший жанр, інші сповідальні реальності, інші конфігурації, інший простір.

Нам залишається лише сказати, що Стравінський був містагогом музичного феномена. Більше того, своєрідним містифікатором власної творчості, де він обманював себе двічі. Входячи у ворота вербального раю, він був музикантом, а входячи у ворота раю музичного, він був жорстким вербальним диктатором а'ля Римський-Корсаков. Це цікавий обертон, який говорить про ідею простої і ясної схеми амбівалентності вербального і невербального дискурсу у музичному вимірі творчості. Але ж ми відчуваємо, що все це не так, що все це брехня. На якомусь рівні ми бачимо,

що все пливе, що всі його слова перетворюються в марево якоїсь музичної, надзвичайно гнітючої матерії, де він просто плаче, як дитина, стає лялькою, і всі його персонажі стають ляльковими, і весь його світ стає ляльковим театром, за Платоном, де якісь боги сіпають за нитки пристратів персонажів – „Петрушки”, „Солдата”, „Лиса” тощо. Вони (персонажі) не можуть вибратись з цих обставин, і лише одна свобода „догмату” Гри дає можливість грати. Він грає. Він хороший гравець. Таких гравців не було і не буде.

Творчість Стравінського більше проект, ніж наявна реальність звучної матерії. Те, що звучить, якост швидко стихає, замовкає навіки. Здійсненна і нездійсненна гармонія – особливий модус музичного буття. Останній модус – гармонія, що не буде здійсненою ніколи. У Стравінського ця іпостась гармонії існувала як своєрідний імпліцитний інструментарій, або породжуюча модель. Проектна можливість задавалась культурою, алюзіями, широкими відсилками, а сама здійсненність гармонії відчувалась в тому, як він широко цим користується. Потім виникає ситуація постфактум, коли вже нічого не залишається від звучної матерії, залишається лише амнезіс, спогади. А потім ще після цього, ще і ще раз – ми згадуємо, що є ще одна іпостась музики – постнездійсненна гармонія, якої ніколи не може бути. Про це ніхто не говорить. Всі про лише говорять, як музика може бути, як вона звучить, як вона відбувається.

У Стравінського найголовнішим є цей останній рефрен – постнездійсненна гармонія, коли музики взагалі не може бути. Він настільки знав цю глибину, він настільки вчувався в цей простір, що він його втілював в кожен шматок буття своєї музичної артикуляції. Небуття взривалося, розривалося як світ тотальної жертви. Так, якщо згадати «Весну священну», то вона нагадує артилерійську конанаду, нагадує війну, нагадує якісь безкінечні вибухи. Відбувається втілення в буття небуття, втілення в нездійснену гармонію ніколи нездійсненого, неможливого співіснування людського світу. Вмирає дівчина. Ну і що? Скільки їх вмирає. Але не ця проблема цікавить Стравінського. Його цікавить зовсім інша проблема – в смерть вкидається іншої смерті, яка більше, ніж смерть всіх людей. Яка свідчить про те, що є краса смерті взагалі, яка є тою смертною красою, без якої життя не може існувати.

Коли ми дивимось на останні вистави «Царя Едіпа» – особливо це блискуча вистава в японському виконанні, де гротескно обігруються мотиви єгипетських костюмів і абсолютно автентично вживається латинська мова поруч з японською екстремальною іконографією Небуття, то у цьому синтезі, діалогі культур (давньогрецької, давньоєгипетської, японської, російської), у всіх просторових імплікаціях сценізму життя, смерті, сліпоти і самогубства ми відчуваємо, що ми водночас стаємо, і японцями і давніми греками. За всім цим (проблемою сценічної ідентичності) стоїть одна проблема – це проблема долі. Лосев писав, що у Платона весь світ є ляльковий театр, всі люди є ляльки, а боги лише сіпають за нитки-пристрасті, а людина нічого не може зробити. І навіть сам Зевс, якщо якийсь Купідон вистрелить йому в серце, вимушений полюбити саме цю дівчину. Так, всі є раби? Ні. Лю-

дина вільною, коли грає. Гра дає їй можливість бути людиною. Це вражає. Це дає їй можливість відчувати, що саме Ігор Стравінський як гравець нагадає дитину, яка не награлася в своєму житті.

Отже, сутність полягає в тому, що життєвий світ у феноменологічному розумінні є життя як цілісність всього буття, буття завданих зовні конструкцій, ноуменів, взагалі всього того, що в середньовіччі визначали як номенальний світ, тобто світ, визначений іменем, свій номенальний. О.Лосев це чітко охарактеризував, він стверджує, що ім'я рухає народами. Але за цим постає ще більший світ, світ ноуменальний в тому розумінні, що нус, розум рухає не лише народами, але й світами. Всі світи мусять бути підкорені нусу. Всі світи космогонії Стравінського підкорені нусу, у Римського-Корсакова також, це однозначно. І ми не можемо сказати нічого іншого, що ноуменальний рівень музики – це рівень Римського-Корсакова, а феноменальний рівень, рівень дзеркал, захоплень, інтерпретацій – світ Стравінського, який створює образ якоїсь дивної неповноти, яка потребує вдосконалення. Гармонія тут лише можлива, лише бажана, а всі твори – шлях до неї.

Якщо ми задамо питання: чи знайшов свій образ гармонії Стравінський? То можна сказати відверто, що знайшов. Він здійснив демаркацію абсолютно чітко. Лінія ноуменів, що структурує музичну матерію, за Римським-Корсаковим, – це і є та матеріальна абстракція, той матеріальний субстрат, який зазначає ідеальний феномен плинної матерії музики в інструментарії poesis. Дебюсі та всі французькі імпресіонізм раптом відчували, що з'явився цар Ігор, що він створив свій величезний світ. Але Стравінський сам не писав, доручав цю брудну роботу іншим. Плювати на догми Римського-Корсакова (хоча він так не говорив), на всі ваші імпресіоністичні витребеньки – є таїна буття, є щось невисказуване, глибинне, як Петрушка, який змінюється в руках, який вмирає в кожному мить, як та дівчина в «Весні священній», яка досі стоїть перед очима як вибух, взіреть якогось нещасного всебуття, як цар Едіп, який вже наготовився виняти собі очі. Що це за таїна? – запитує Стравінський? Він не відповідає. Можемо схватитися за абстракцією Канта – це річ в собі, це те, що не можна пояснити. Адже ми починаємо говорити мовою тінювих авторів, Стравінський так би не сказав. Він би просто промовчав. Стравінський не лише говорив, адже і мовчав. Отже культура в цілому є не лише говоріння, али і мовчання. Дар мовчання, ісихастського спокою та тиші – особливий дар. Складний термін між ідеальним та матеріальним – це дар мовчання, вічного спокою, супрематизма, за К.Малевичем.

І. Стравінський пише: «Ми живемо в той час, коли умови людського існування мають глибокі потрясіння. Сучасна людина поступово втрачає уявлення про цінності і почуття речей. Ця втрата основних понять дуже серйозна. Вона безумовно веде нас до порушення фундаментальних законів людської рівноваги. В області музики це веде до наступного: з одного боку – намагається відволікати дух від того, що я назвав би вищою музичною тематикою, нізвести музику до рабського стану, поляризувати її, примушуючи задовольняти вимоги примітивного утилітаризму. З іншого

боку, оскільки дух сам по собі є хворим, музика нашого часу, особливо музика, що має іменує себе чистою, несе в собі ознаки патологічних вад і розповсюджує сім'я нового гріховного пізнання; старий перворідний гріх є переважно гріх пізнання, новий первородний гріх, якщо можна так казати, є перед усім грі-

хом невідання – невизнання істини і всіх тих законів, що витикають з неї, котрі ми звемо фундаментальними” [11, с.192]. Тут в досить адекватній формі визначається проблема стану музичного пошуку. Він так і не змінився з того часу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бычков В. В. Эстетика. Москва : Гардарика, 2002. 556 с.
2. Вершинина И.Я. Ранние балеты Стравинского. Москва: Наука, 1967. 222 с.
3. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии / пер. с нем. А.В. Михайлова. Москва. : ДИК, 1999. Т. 1 : Общее введение в чистую феноменологию. 335 с.
4. Друскин М. Игорь Стравинский. Личность, творчество, взгляды. Исследование. 2-е изд. Ленинград : Советский композитор, 1979. 232 с.
5. Задерацкий В. Полифоническое мышление И. Стравинского. Исследование. 2-е изд. Москва : Композитор, 2007. 278 с.
6. Кант И. Критика чистого разума. Санкт-Петербург : Тайм-Аут, 1993. 303 с.
7. Пітерс Дж. Д. Слова на вітрі : історія ідей комунікації / пер с. англ. А. Іщенко. Київ : Вид. дім «КМ Академія», 2004. 302 с.
8. Ролан-Манюель. Поэтика Стравинского // Стравинский И. Хроника. Поэтика. Москва; Санкт-Петербург : Центр гуманитарных инициатив, 2012. С. 310–311.
9. Савенко С. Мир Стравинского. Москва : Издательский дом „Композитор”, 2001. 328 с.
10. Стравинский И.Ф. Диалоги. Ленинград : Музыка, 1971. 414 с.
11. Стравинский И. Хроника. Поэтика. Москва; Санкт-Петербург : Центр гуманитарных инициатив, 2012. 368 с.
12. Хайдеттер М. Время и бытие. Москва : Республика, 1993. 448 с.
13. Шютц А. Структуры повседневного мышления. Москва : Социс. 1988. № 2. С. 129 – 137.

REFERENCE

1. Bychkov V. V. Estetika. Moskva : Gardarika, 2002. 556 s.
2. Verшинina I.YA. Ranniye balety Stravinskogo. Moskva: Nauka, 1967. 222 s.
3. Gusserl' E. Idei k chistoy fenomenologii i fenomenologicheskoy filosofii / per. s nem. A.V. Mikhaylova. Moskva. : DIK, 1999. T. 1 : Obshcheye vvedeniye v chistuyu fenomenologiyu. 335 s.
4. Druskin M. Igor' Stravinskiy. Lichnost', tvorchestvo, vzglyady. Issledovaniye. 2-ye izd. Leningrad : Sovetskiy kompozitor, 1979. 232 s.
5. Zaderatskiy V. Polifonicheskoye myshleniye I. Stravinskogo. Issledovaniye. 2-ye izd. Moskva : Kompozitor, 2007. 278 s.
6. Kant I. Kritika chistogo razuma. Sankt-Peterburg : Taym-Aut, 1993. 303 s.
7. Пітерс Dzh. D. Slova na vitri : istoriya idey komunikatsii / per s. angl. A. Íshchenka. Kiïv : Vid. díim «KM Akademíya», 2004. 302 s.
8. Rolan-Manyuyel'. Poetika Stravinskogo // Stravinskiy I. Khronika. Poetika. Moskva; Sankt-Peterburg : Tsentr humanitarnykh initsiativ, 2012. S. 310–311.
9. Savenko S. Mir Stravinskogo. Moskva : Izdatel'skiy dom „Kompozitor”, 2001. 328 s.
10. Stravinskiy I.F. Dialogi. Leningrad : Muzyka, 1971. 414 s.
11. Stravinskiy I. Khronika. Poetika. Moskva; Sankt-Peterburg : Tsentr humanitarnykh initsiativ, 2012. 368 s.
12. Khaydetter M. Vremya i bytiye. Moskva : Respublika, 1993. 448 s.
13. Shyutts A. Struktury povsednevnogo myshleniya. Moskva : Sotsis. 1988. № 2. S. 129 – 137.

Dialogue of cultures in the music of I. Stravinsky

E. Yu. Arefieva

The relevance of the definition of the phenomenon of dialogue of cultures in Stravinsky's music is noted. I. Stravinsky was a philosopher in music, had his own poetics, aesthetics, his own definition of the phenomenology of music, which developed in the rather complex realities and adequations of the cultural space of the twentieth century. The dialogue of cultures can be defined as a vertical, different cultural contexts are actualized in a work of art, which makes them sound in unison. Allusions, polystylistics, even eclecticism are signs of the dialogue of cultures as an immanent reality of cultural interaction in the work of I. Stravinsky.

Keywords: culture, aesthetics, poetics, dialogue of cultures, polystylistics, phenomenology of music.