

УДК 008 : 312.421

DOI <https://doi.org/10.32782/apfs.v037.2022.2>

А. Ю. Ареф'єва

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4619-9281>

кандидат філософських наук,

докторант кафедри етики та естетики

Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова

ДІАЛОГ КЛАСИЧНОЇ ТА ПОСТКЛАСИЧНОЇ МУЗИКИ В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ КУЛЬТУРІ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ: ОБРАЗИ СЦЕНІЧНОГО СИНТЕЗУ

Постановка проблеми. Варто відзначити, що за часи глобалізації діалог культур «по вертикалі» – діалог язичництва та християнства в творах І. Стравінського («Весна священна») та діалог слов'янської культури і культури Сходу в творах М. Римського-Корсакова («Шехерезада») був здійснений двома композиторами, предки, батьки яких мають українське походження. Стравінський безпосередньо творив в Україні, в Устилузі, де написав свої ранні композиції, Римський-Корсаков був закоханий в українську культуру та написав за українськими мотивами оперу «Травнева ніч» та оперу-колядку «Ніч перед Різдом», за Гоголем. Римський-Корсаков належить до класичної традиції, Стравінський до неокласики, або, більш точно, посткласики. Римський-Корсаков є вчителем Стравінського, тому, окрім культурного діалогу, відбувався діалог неформальний як певні упанішади.

Діалог культур в європейській музичній культурі відбувся на сцені Дягілевських сезонів, де твори М. Римського-Корсакова та І. Стравінського побачили світ. Їхні вистави стали доленосними, модельно та конструктивно визначними для всіх майбутніх синтезів і синкретизму творчості композиторів, хореографів, художників. Це «Клеопатра», «Сильфіди», «Шехерезада», «Садко» (картина 6), уривок з опери-балету «Золотий півник», «Клеопатра» М. Римського-Корсакова. І. Стравінський поставив вистави «Петрушка», «Весна священна», «Соловій», «Пульчинела», «Байка про лиса, Кота та Барана», «Свадебка» та ін.

«Шехерезада», «Садко» були поставлені у 1910 році вже після смерті композитора. Отже, у 1908 році за участю Римського-Корсакова було поставлено лише дві вистави: «Клеопатра» і «Сильфіди», хоча в останній роботі він стоїть ніби за кадром. М. Римський-Корсаков був задіяний у сезонах у контексті того культурно-історичного простору, системи музичної творчості, в якій він виявився і сформувався як композитор. Можна стверджувати, що власне творчість Римського-Корсакова, а вона займає майже сорок років, була народною і міфотворчою. Композитор формувався як діяч широкого поступу нової музичної школи, яка виникає починаючи від М. Балакірева,

«Могутньої купки», в яку він увійшов начебто зненацька. Орієнтир на народність, новітні міфопоетичні інтуїції музичного простору були характерними і для М. Глінки, і руху передвижників.

Світ етноремінесценцій набув звершеного образу у М. Мусоргського і взагалі всіх діячів «Могутньої купки», навіть у П. Чайковського фольклоризм ніс у собі велич могутнього витoku слов'янської культури. Слов'янофільський напрям культуротворчості пов'язувався з образом вседності, який у 1900 році визначив В. Соловйов як величний поступ, який спирався на легенди, билини, казки, міфи, обряди. Новітня міфологія давала величезний ґрунт для осмислення культури, зокрема музики як своєрідного феномену, а також образу, що можна порівняти лише з міфом «Кільця Нібелунгів» Р. Вагнера, взагалі із всією міфотворчістю XIX–XX століть.

«Казка про царя Салтана» та «Сказання про невидимий град Кітеж і діву Февронію» – це великі моральні та етичні горизонти, які дають образи в героїчних вимірах. Царевна і Кощей Безсмертний, Февронія, а також легендарні образи Леля, Садко – це ті символи, які увійшли в мистецтво як начебто вони там були завжди, начебто вони завжди існували як глибинне джерело народного духу.

Творчість І. Стравінського модифікує фольклорні мотиви в контексті утворення модерної міфології сценічного синтезу. Прослідкувати «інерційний» період формування класичного музичного синтезу у Дягілевських сезонах вистав на музику композитора – завдання філософсько-естетичного аналізу.

Аналіз досліджень і публікацій. Філософські та мистецтвознавчі аспекти визначення музичного феномену діалогу культур у класичній та посткласичній музиці порушувалися в дослідженнях Є. Ареф'євої, А. Жданько, І. Роздобудько, Ю. Сітарської, І. Стравінського [1; 3; 4; 6; 7; 8]. Однак філософські засади художнього мислення композитора ще мало визначені.

Мета дослідження – визначити філософські засади формування музичного сценічного образу як діалогу культур у контексті сезонів С. Дягілева.

Виклад основного матеріалу. Ю. Сітарський пише: «Серед стародубських шляхетських та

козацьких родів трапляються й прізвища Римських-Корсакових та Немировичів-Данченків. Ці прізвища є досить оригінальними, і, здавалося б, беззаперечно до цих стародубських родів повинні належати й два видатних росіянини: композитор Микола Римський-Корсаков (1844–1908) і режисер Володимир Немирович-Данченко (1858–1943). Але не все так просто.

Смоленський шляхтич Михайло Корсак перебрався на Стародубщину в другій половині XVII століття, коли Смоленськ перейшов з-під влади Речі Посполитої до Росії, а на Стародубщині, у цьому багатому краю Гетьманщини, легко можна було поповнити свій капітал. Одружившись із дочкою стародубського полковника, сина гетьмана Івана Самойловича Семена, Михайло Корсак не лише оволодів значними маєтками, але й зміг їх зберегти. Спритний та хитрий Михайло Корсак отримав від уряду Петра I царську грамоту на володіння всіма маєтками тестя у збиток іншому спадкоємцю, Григорію Гамалію. Таким чином, син Михайла – Максим Корсак – став уже одним із найбагатших стародубських можновладців. Відтоді Корсаки почали писатися Корсаковими» [7].

Становлення творчості М. Римського-Корсакова як композитора, з одного боку, походить від національної традиції, яка була започаткована й осяяна образом творчості Глінки, з іншого – всією романтичною реальністю музики XIX–XX століть, яка має паритетні відносини з музичним постімпресіонізмом. Це той же самий мелос, ті самі інтонації, та ж сама настанова, але вже у більш ґрунтовному національному мистецтві. Композитор у своїх творах використовує народні пісні, а також якщо не аранжує, то створює власні вокальні цикли за мотивами пісень. Дуже важко розібрати, де автентичний, запозичений з народного мелосу мотив, а де його власна творчість. Ретроархаїзуючий тип композиторської творчості заснований на діатонічних ладових системах, а також введення складних, нечутних розмірів, що можна побачити, зокрема, в хоровій партії «Снігуроньки», де в розмірі 1/4 подаються пісенні інтонації, є своєрідною культивуацією останніх.

Отже, ретроархаїзуюча тенденція є природною в оперній систематиці мелосу Римського-Корсакова, його пов'язаність з народними темами була резонована поштовхом, який домінував у творчості М. Реріха, а потім у І. Стравінського, який безпосередньо навчався у М. Римського-Корсакова. Отже, динамічні, рушійні, театральньо-драматизовані, інструментально насичені мелодизми образів характерні майже для всіх вокальних партій, а також оперних персонажів, які є міфічно-фантастично заангажованими. Це і Царівна Лебідь та ін. Римський-Корсаков створив власний міф. Його безпосередньо можна назвати Gesamtkunstwerk –

універсальним витвором мистецтва, який дуже нагадує дух опери Рихарда Вагнера, але це не одна й та сама опера, не один і той самий твір, а цілий каскад оперних вистав, що створювали сценічний вимір синтетичного типу, який можна назвати Gesamtkunstwerk Миколи Римського-Корсакова.

Композитор широко варіює прийоми поліфонії, використовує підголосочні, імітаційні, ситуативні строї та інші прийоми. Мислення Римського-Корсакова було гармонізаційним і відповідало тій точності і логіці, яку він набув, навчаючись на офіцера. Цей образ своєрідного генерал-лейтенанта музики, який публіцистично причепився до Римського-Корсакова, певною мірою свідчить про те, що його натура була надзвичайно експресивною, динамічною, міфологічною і водночас раціонально-структурно-схематичною, що дало привід тому ж І. Стравінському говорити, що він був «недалеким» у своїх конструкціях.

Стравінський пише: «Через п'ятдесят років майже неможливо відокремити суб'єктивні спогади від об'єктивних, всі спогади суб'єктивні, однак мої належать до настільки несхожої до мене особистості, що їх не можна назвати інакше як об'єктивними. Не багато людей були так близькими мені, як Римський-Корсаков, особливо після смерті мого батька, коли він став для мене чимось на кшталт названого батька. Ми намагаємося не судити наших батьків, але, тим не менш, судимо їх, і часто несправедливо. Надіюся, мене не вважатимуть несправедливим стосовно Римського-Корсакова.

Існує велика різниця між Римським, його біографією, знайомою більшості людей, і Римським – моїм учителем. Читачі цієї доброї, але сухувато написаної книги думали про нього як про людину, що не легко дарує свою великодушність, більше того, він інколи виказує себе як художник, вразно поверхневий у своїх намаганнях. Мій Римський, однак, був глибоко доброзичливим, глибоко, і не показним образом, великодушним, і не сприятливим лише стосовно прихильників Чайковського. Я не можу заперечувати у нього певної поверховості, оскільки очевидно, що і в натурі Римського, і в його музиці не було великої глибини» [8].

Висловлювання Стравінського є, звичайно, суб'єктивними, але ми їх все одно наведемо, щоб побачити більш широко, більш об'ємно доробок Римського-Корсакова, який був перенесений на поміст сцени сезонів С. Дягілева. Саме тут простежується надзвичайно гармонізуюча і надзвичайно міфологічна роль його музики.

Спіраючись на традиції «Руслана і Людмили», наприкінці XIX століття Римський-Корсаков утворює свою систему ладогармонізуючих засобів, які можна визначити як своєрідний звукоряд: тон/напівтон, тобто, як пишуть мистецтвознавці, «гама Римського-Корсакова». Колористичні тен-

денції, оркестровка була надзвичайно поліфонічно насиченою. Все це потім входить у творчість І. Стравінського, а те, що походить від М. Глінки, – це чисті тембри, фактурні структури, а також віртуозність, яскравість оркестровки, що поєднуються з прозорістю та легкістю голосоведення, стають підґрунтям неокласики в музиці.

Римський-Корсаков рефлектує культурний потенціал і міфотворчий потенціал інших культур. Такі роботи, як «Іспанське капріччо», «Шехерезада» – це вихід в іншу культуру, збагачення праслов'янства опери тим образним виміром буття, що мають образи Сходу, образи Заходу. Це іспанська мелозматика і нескінченні мандри чудового чарівного світу Сходу в «Шехерезаді». Все це тематично переноситься на поміст сезонів С. Дягілева, діалог Сходу і Заходу формується між культивованим міфологізованим Сходом як казковою реальністю і драматизованим іспанським виміром Заходу. Цей локалізований музичний діалог був загостреним і водночас знайшов проміжну ланку у французькій постімпресіоністичній музичній реальності, де кольорові реалії виглядали синтезами цих творів.

Спочатку Римський-Корсаков захопився українським мелосом, зокрема творами Гоголя, так він пише на сюжет Гоголя «Ніч перед Різдом». Це було витоком, з якого виростає «Садко», виростають інші більш об'ємні, більш могутні образи. Можна говорити, наскільки сформувалась реальність внутрішнього діалогізму сцени творів композитора. Панславізм Римського-Корсакова сприймали по-різному, як група друзів з гурту «Могутньої купки», так і Лядов зустріли досить прохолодно праслов'янський ґрунт оперного мистецтва. Але так вийшло, що «Пісня про віщого Олега» і «Казка про царя Салтана, про сина його славного й могутнього богатиря князя Гвідона Салтановича та про прекрасну царівну Лебедю» були поставлені не в престижних театрах Санкт-Петербурга, зокрема в Маріїнському, чи десь в інших, а у власній опері Савви Мамонтова.

Власне, там і сформувався той гурт, який можна сказати, був синтетичним. З одного боку, він поєднував інтенції стилю модерн, дзеркальною відповіддю на інтенції творів художників з Великої Британії, де У. Морріс та інші створювали свій гурт, з іншого – цей гурт був орієнтований на праслов'янську реальність. Так, стараннями М. Врубеля шедеври М. Римського-Корсакова зажили.

«Кощей Безсмертний», якого Римський-Корсаков написав у 1902 році, став актуальним після 1905 року, коли відомі трагічні події спонукали до розшуку метафізичного зла і метафізичної провини. Після всіх метаморфоз, які відбулися навіть у Санкт-Петербурзькій консерваторії (композитора за співчуття повсталим виключили зі складу професорів), Римський-Корсаков пережив усі баталії і у 1906 році працює над «Золотим півни-

ком» допомогла здійснити вчинок розшуку всевітньої гармонії.

І. Стравінський пише: «Я обожнював Римського, але не любив його склад мислення. Я маю на увазі його майже буржуазний атеїзм (він би назвав його «раціоналізмом»). Його розум був закритий до будь-якої релігійної або метафізичної ідей. Якщо так відбувалося, що торкалися певних питань релігії або філософії, він просто відмовлявся обговорювати ці питання у релігійному плані.

Після уроку я зазвичай обідав із сім'єю Римського-Корсакова. Ми пили горілку і закусували, потім приймалися за обід. Я сидів поруч з Римським, і ми часто продовжували обговорювати будь-яке завдання з минулого уроку. Останню частину стола займали сини і доньки Римського-Корсакова. Його другий син, Андрій, вивчав філософію у Гейдельберзі і часто приводив із собою до обіду Міронова, свого друга по університету. Незважаючи на інтерес молоді до питань філософії, Римський не дозволяв розмов на ці теми в його присутності» [8].

Можна стверджувати, що такий вчинок, такий зачин, такий рефлекс, сама рефлексивна тенденція логічного, однозначного, драматичного, монументального і відразу ж фактологічно достовірного сценізму спогадів уже несла у собі образ неокласики. Правило М. Буало: «Єдність часу, простору і події», як і взагалі весь набір догм поетики класицизму, набір інструментальних форм, все це певною мірою було у Римського-Корсакова, але все ж таки це був не класицизм, це був новітній міф, де золотим століттям, золотою добою, яка відновлювалася, була міфологія слов'янства, міфологія давньої сили історії, яку він уже привносив у міфологічних образах слов'янського Лелю, Царівни-Лебідь та ін.

Римський-Корсаков формував сценізм як метакультурний, метахудожній, будемо говорити, металогічний тип художньої рефлексії. Зустрілось багато логік: логіка класицизму, логіка неофольклорної школи, логіка класичного академічного напрямку. Всі вони раптом в одному сценічному вимірі здійснили той симбіоз, який кожен з авторів визначав по-своєму. Тут неможливо говорити про синтез, тут можна говорити лише про синкретизм долі, про синкретизм як передмову, як архетип, як своєрідну константу.

Цей просторовий зліпок буття будь-якого музичного, хореографічного або сценографічного образу презентує одну подію, де кожна постать визначається по-різному. У кожного своя доля, кожен живе більше чи менше, але є одна доля в музиці, у сцені, одна доля розгорнутого шляху, яким йшли митці Дягілевських сезонів. Знаходиться хроніст, який фіксує або фотографує, «натискує кнопку» своєї пам'яті, як І. Стравінський у його «Діалогах» через пів століття оживлює картини минулого.

Чому на межі двох тисячоліть не виникло ніяких і близько нагадуючих діалогізм музичної класики і посткласики синтез, схожих на ті, які виникали на межі XIX і XX століть, зокрема у сезонах Дягілева. Тому що всі події культури живуть у своєму часові, культурний час випереджає астрономічний. Якщо вже говорити про межу тисячоліть і про ту межу як велику сцену, яка потребує все нових і нових синтез, то вони виникають – віртуальні, візуальні. І музика вже інша, і гармонія вже інша, і лад, і діатоніка, і пентатоніка – все вже зовсім інше, хоча всі реалії музичної гармонії нікуди не поділися.

Висновки. Дягілев був творцем інновацій, Римський-Корсаков ніколи таким не був. Римський-Корсаков, за визначенням Стравінського, був схематиком. Він хотів із простих підручних засобів зробити те золото, яке зазвучало б у кінцевій мелодії Вагнера. Власне, метафора «золота» стає метафорою європейського сценізму, де ідея Gesamtkunstwerk і синтетичного діалогізму, образу сцени стає вчинковою подією. Домінує піднесеність духу. Віра у справжнє золото, у справжні символи, у справжні гармонійні строї, у справжній міф, у справжню легенду, пов'язану зі старовинними билинами, які давали поштовх. І Стравінський був більш радикальний у своїх зазіханнях гармонії, адже його завжди стримував М. Римський-Корсаков.

Отже, можна підсумувати і сказати, що М. Римський-Корсаков був молодшим із «Могутньої купки», а І. Стравінський був молодшим з того гурту, який формувався серед учнів Римського-Корсакова. І вже потім, коли він став старшим, коли вже нікого не залишилося, він зберіг ці образи, зберіг у своїй пам'яті шлях, простір, коло думок. Всі вони дійшли до нас у тому чистому вигляді діалогів, які свідчать про діалог культур, що здійснювався великими духами, здійснювались щирою рукою сіячів добра, гармонії, надії.

Література

1. Ареф'єва Є.Ю. Діалог культур у музиці І. Стравінського. *Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences*, IX (46), I.: 254, 2021. Jun. S. 11–15.
2. Дун Сіньюань. Оперне інтонування як синтетичний художньо-експресивний феномен. *Музичне мистецтво і культура* : науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової. Одеса : Астропринт, 2018. Вип. 27. Кн. 1. С. 335–344.
3. Жданько А.Н. Мирозерцание Н.А. Римського-Корсакова: «пантеїзм» или «космизм»? *Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство* : збірник наукових статей. Київ. держ. вище муз. уч-ще ім. Р.М. Глієра. Вип. 15. Київ, 2004. С. 144–152.
4. Жданько А.М. Р. Вагнер в епістолярній та критичній спадщині М.А. Римського-Корсакова. *Культура України* : збірник наукових праць. Вип. 13: Мис-

тецтвознавство. Філософія. Харків : ХДАК, 2004. С. 242–254.

5. RimskyKorsakov.ru. Композитор Римский-Корсаков. URL: <http://www.rimskykorsakov.ru>.

6. Роздобудько І. Римський-Корсаков і Немирович-Данченко. Чи були вони українського роду? URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/starodubshchynarymsky-korsakov-i-nemyrovych-danchekeo/31185414.html>.

7. Сітарська Ю.О. Релігійно-етична проблематика і стильові процеси в російській опері останньої третини XIX – початку XX століття (М. Мусоргський, М. Римський-Корсаков) : автореферат канд. мистецтв. Спеціальність : 17.00.01 «Теорія та історія культури». НМАУ імені П.І. Чайковського. 2006. 19 с.

8. Стравинський І.Ф. Диалоги. URL: <http://files.mail.ru/T54DA0>.

Анотація

Ареф'єва А. Ю. Діалог класичної та посткласичної музики в європейській культурі початку XX століття: образи сценічного синтезу. – Стаття.

Наголошено на актуальності культурно-історичної реконструкції діалогу культур у сценічному просторі європейської культури початку XX століття, який визначився, зокрема, як діалог класичного та посткласичного музичного синтезу. Стаття присвячена визначенню діяльності М. Римського-Корсакова та І. Стравінського у Дягілевських сезонах, де був здійснений діалог культур як сценічний синтез. Невеликий період часу, відведений Римському-Корсакову у Франції, був надзвичайно концентрованим. Це період з початку і до липня 1908 року, власне до смерті композитора. В 1908 році за участю Римського-Корсакова було поставлено дві вистави: «Клеопатра» і «Сильфіди». **Методологія дослідження** визначається феноменологічним та діалектичним методами, що дає можливість визначити образ людини-митця в контексті трансформації сценічного синтезу мистецтв. **Новизна статті.** Діалог культур визначається як діалог класичної та посткласичної музичної традиції в персоналіях вчителя та учня, двох композиторів, які мали тісні зв'язки з Україною, продукували українську ментальність у вимірі фольклорно-міфологічних інтенцій сценічного синтезу. Так, М. Римський-Корсаков формувався як автор, діяч широкого поступу нової музичної генерації, яка виникає в надрах «Могутньої купки», а в контексті сезонів С. Дягілева виявив естетичні принципи, які свідчили про загальну для XX століття орієнтацію на народність, фольклор, міфопоетичні інтуїції музичного простору. І. Стравінський наслідував міфотворчі настанови вчителя та перманентно вступав з ним у культурний діалог, який можна визначити як діалог класичної і посткласичної музичної традиції, який вони здійснили в європейській культурі XX століття. **Висновки.** М. Римський-Корсаков та І. Стравінський здійснили вчинок синтетичного бачення мистецтва, який можна назвати входженням мистецтва в життя, про що мріяв Р. Вагнер, а потім вже і О. Скрабін. Цей великий образ єдності мистецтва і життя був визначений як діалог культур, діалог класичної та посткласичної музики. **Ключові слова:** музичний образ, сценічний простір, міфопоетика, композиція, аранжування.

Summary

Arefieva A. Yu. The dialogue of classical and post-classical music in the European culture of the beginning of the 20th century: images of stage synthesis. – Article.

Emphasis is placed on the relevance of the cultural-historical reconstruction of the dialogue of cultures in the stage space of European culture at the beginning of the 20th century, which was defined as a dialogue of classical and post-classical musical synthesis. The article is devoted to defining the activities of M. Rimsky-Korsakov and I. Stravinsky in the Diaghilev's seasons, where a dialogue of cultures was carried out as a stage synthesis. The small period of time allocated in France was extremely concentrated. This is the period from the beginning to July 1908, actually until the composer's death. In 1908, two plays were staged with the participation of Rimsky-Korsakov: "Cleopatra" and "Sylphides". The research methodology is determined by phenomenological and dialectical methods, which makes it possible to determine the image of a person-artist in the context of the transformation of the scenic synthesis of arts. The novelty of the article. The dialogue of cultures is defined as the dialogue of the classical and

post-classical musical tradition in the personalities of the teacher and the student, two composers who had close ties with Ukraine, produced the Ukrainian mentality in the dimension of folklore-mythological intentions of stage synthesis. Thus, M. Rimsky-Korsakov was formed as an author, an actor of the broad progress of a new musical generation, which arises in the bowels of the "Mighty Kupka", and in the context of S. Diaghilev's seasons, he discovered aesthetic principles that testified to the general for the 20th century orientation towards folklore, mythopoetic intuitions of musical space. I. Stravinsky followed the teacher's myth-making instructions and permanently entered into a cultural dialogue with him, which can be defined as a dialogue of the classical and post-classical musical tradition, which was formed in the European culture of the 20th century. **Conclusions.** M. Rimsky-Korsakov and I. Stravinsky carried out an act of synthetic vision of art, which can be called the entry of art into life, which was dreamed of by R. Wagner, and later by O. Scriabin. This great image of the unity of art and life was defined as a dialogue of cultures, a dialogue of classical and post-classical music.

Key words: musical image, stage space, mythopoetics,