

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ
УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
імені П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО**

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

Ареф'єва Єлізавета Юріївна

УДК 130. 2: 21 (043.3)

**Поетика Ігоря Стравінського
як теорія композиційного синтезу:
культурологічний аналіз**

034 – культурологія

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.
Є.Ю. Ареф'єва

Науковий керівник: **Кривошея Тетяна Олександрівна,**
доктор культурології, доцент

Київ – 2021

Ареф'єва Є. Ю. Поетика Ігоря Стравінського як теорія композиційного синтезу: культурологічний аналіз. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 034 – «Культурологія». – Національна музична академія України імені П.І. Чайковського, Київ, 2021.

Дисертаційне дослідження присвячене аналізу проблем формування та функціонування систем поетики, зокрема музичної поетики в культурі ХХ століття. Поетика І. Стравінського реконструюється як культурологічний синтез теорії та практики, авторська модель композиційного синтезу. Доведено, що поетика є одним з провідних засобів композиційного інструментарію в мистецтві, зокрема в музиці. Визначена антропологічна домінанта поетики І. Стравінського (антропологічний сенс музичного феномена як аналога людської цілісності) як засада конструювання своєрідної авторської феноменології – поетики як прояву гармонізуючих витоків *compositio*. Поетика визначена як теорія композиції, діалог культур, риторика.

Музична поетика І. Стравінського презентується як синтез мистецтв, зокрема синтез музичної стихії та балетних екзерсисів у творах «Весна священна», «Петрушка» та ін. Хореографічні принципи музичної композиції І. Стравінського реконструюються як хорея та аретей в транскрипції музичних інновацій ХХ століття. Проаналізовано фольклорні витoki, стильові, жанрові та вокальні складові композиції творів І. Стравінського як невід'ємна складова його музичної поетики. Доведено, що музична поетика І.Стравінського в культурологічному та музикологічному просторі ХХ століття є оригінальним креативним доробком, що спонукає до нетрадиційного прочитання та інтерпретації образного інструментарію композитора.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що вперше виявлено культурологічний обрії трансформації образних засад музичної творчості як поетичного інструментарію митця.

Наукова новизна розкривається в наступних положеннях, що виноситься на захист:

Вперше:

- визначено, що поетика як категорія, теоретична та практична практика корелює з такими сферами рефлексії, як культурно-історична антропологія, етика, естетика. Поетика в широкому сенсі визначається як спосіб праці, тип роблення, як *poesis*, що несе в собі надзвичайно важливий композиційний аспект. Категорії «*compositio*», «*transpositio*», «*transpositive*» визначаються як риторичні фігури, що в поезиці мають світоглядно-естетичний і етичний виміри;

- доведено, що теоретична поетика І. Стравінського тяжіє до поезики завданих констант, яку можна визначити як апріорно-феноменологічну, трансцендентальну поезику. Якщо феноменологія І. Канта визначає свій окремий світ наявного та неявного феномена, що в більшості позначається як *estesis*, як естетичний світ, моделює здатність смаку та корелює зі світом пізнання, праксису, то феноменологія *poesis* І. Стравінського стає засобом гармонізації теоретичної (експліцитної) та практичної (імпліцитної) поезики. Тобто це феноменологія кантівського типу, що є однією із складових «ноології» музики, якщо використати давньогрецьку термінологію, та «праксеології» музичного етосу, що має моральний підтекст. Музичний етос презентує саме практичну дію людини в світі людських здібностей до творчості;

- визначено, що тяжіння до апріорних універсалій в поезиці у І.Стравінського було характеристикою її як розгорнутої системи поетичних максим онтологічно-антропологічного типу, що корелюють з риторикою та інструментарієм музичних артефактів, які були достатньо опрацьовані в поезиці і риторичі музичного тексту бароко, зокрема. І. Стравінський

визначає антропологічний аспект *poesis* в музичній творчості як надзавдання, що в певній мірі недооцінювалося в мистецтвознавстві. Проблеми, які піднімалися в філософії 30-х років XX століття, були суто екзистенційними, визначали антропологічний модус буття людини;

- доведено, що поетика як теорія композиції є мало вивченою в контексті музичних констант, які пов'язуються з *compositio*, тобто з риторичним набором метабол як інструментарієм будь-якої поетики, що достатньо визначено в різних поетичних школах. Зокрема, в школі О.Потебні – це домінанта метонімії, метафори, синекдохи; в школі Р. Якобсона, яка буквально повторює ідеї О. Потебні, – це домінанта метонімії. І.Стравінський в своїй теоретичній творчості був «синкретистом», занурювався в первинний імпульс дії або післядії античної хореї (ритм), де танок як моделюючий принцип імагінації музичної матерії виносив ритм на верхній шар своєї поетичної системи. Втім, І. Стравінський ніколи не говорить, що танок є доміантним, але у всьому контексті його музичної поетики танок стає тим інтерпретативним механізмом, який в давній Греції виглядав як система витанцювання діалогів, пластичної презентації чуттєвого космосу;

Уточнено:

- музична поетика І. Стравінського не розгорнута в філософсько-естетичну систему, але в плані імперативної, апріорної поетики виглядає як своєрідна максіма рефлексії композитора, пластичний екзерсис, візерунок, музичний артефакт як універсалія або трансценденталія синтетичного типу, що несе в собі контекст синергії хореїчного типу;

- музичний артефакт *poesis* визначається як трансцендентальний, тобто завданий ззовні світ. Завданий композиторським прийомом, його творчістю, життєвим шляхом, вчинком, презентований у вимірах тої поетики, що опанована у творчості композитора. Більше того, музичний феномен презентується як «ноема», «енергема», а це вже категорії феноменології Е.Гуссерля, О.Лосева. Апріоризм І. Стравінського походить

від традиції «розумової праці», яку сповідував М.Римський-Корсаков, що корелює з ісихастською християнською традицією, якої композитор не міг позбавитися при всьому захопленні язичницькими мотивами;

- І. Стравінський не вибудовує експліцитного проекту феноменології поетики, він лише говорить про антропологічний феномен музики як артефакт поетики. Цей артефакт вибудований настільки пунктирно і не прозоро, що його варто інтерпретувати саме в тих константах, які надає феноменологія як синтез імплікацій апріорного типу;

Дістало подальший розвиток:

- художнє визначення естетичної домінанти *poesis* у І. Стравінського визначається як чуттєвий простір, емоційна ознака, що презентується у реаліях естетичних феноменів. І. Стравінський створює власну феноменологію музичних артефактів, яка інтерпретується як музична поетика в рамках тих правил і норм, які їм були запропоновані під час читання лекцій з поетики в Гарвардському університеті;

- музична поетика І. Стравінського сформувалась як синтез мистецтв. Саме тому вона визначається як певний синкретизм дії, що презентує давньогрецьку хорею у контексті танку;

- композиція І. Стравінського ще не вивчена в контексті алеаторики або новітніх систем комунікативних презентацій, де творчість хореографа стає спонукою синтетичної творчості в цілому, дає можливість створення синтетичних музичних творів. Відомо, що І. Стравінський створював свої твори під впливом пластики В. Ніжинського, адже критикував його як хореографа, режисера хореографічних пантомім, хоча й не міг позбутися впливу майстра;

- хореїчний імпульс синкретизму музичного твору є надзвичайно важливим для прочитання творчості Стравінського як проблеми синтезу мистецтв. Музика композитора є синкретичною в плані метакультурних алюзій, єдності християнських та язичницьких мотивів, фольклоризму, трансценденталізму, класики та неокласики. Цей контекст не піддається

адекватному та однозначному аналізу, але його важливо зазначити як світоглядний, антропологічний феномен звернення до витоків.

Теоретичне значення отриманих результатів полягає в тому, що у дослідженні визначаються антропологічні та культурно-історичні виміри музичної поетики І. Стравінського як певної феноменології творчості. Проаналізовані стильові та жанрові виміри творів композитора в контексті його захоплення неокласикою, фольклоризмом. Доведено, що обрієм рефлексії над музичною цілісністю твору у І. Стравінського є антропологічне бачення цілісності музичного феномена, що є надзвичайно актуальним і в сучасному контексті культурологічної рефлексії.

Ключові слова: музична поетика, композиція, антропологія, феноменологія, стиль, жанр, фольклор, художній образ.

ANNOTATION

Arefyeva E. Yu. Poetics of Igor Stravinsky as a theory of compositional synthesis: culturological analysis. – Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

The dissertation on competition of a scientific degree of the doctor of philosophy on a specialty 034 - "Culturology". - National Music Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky, Kyiv, 2021.

The dissertation research is devoted to the analysis of problems of formation and functioning of systems of poetics, in particular musical poetics in culture of the XX - th century. I. Stravinsky's poetics is reconstructed as a culturological synthesis of theory and practice, the author's model of compositional synthesis. It is proved that poetics is one of the leading means of compositional tools in art, in particular in music. The anthropological dominant of I. Stravinsky 's poetics (anthropological meaning of a musical phenomenon as an analogue of human integrity) as a basis for constructing a kind of authorial phenomenology - poetics as a manifestation of harmonizing origins of compositio

- is determined. Poetics is defined as the theory of composition, dialogue of cultures, rhetoric.

I. Stravinsky's musical poetics is presented as a synthesis of arts, in particular a synthesis of musical elements and ballet exercises in the works "Sacred Spring", "Parsley" and others. The choreographic principles of I. Stravinsky's musical composition are reconstructed as a chorea and arete in the transcription of musical innovations of the twentieth century. The folklore origins, stylistic, genre and vocal components of the composition of I. Stravinsky's works as an integral part of his musical poetics are analyzed. It is proved that the musical poetics of I. Stravinsky in the culturological and musicological space of the twentieth century is an original creative work that encourages non-traditional reading and interpretation of figurative instruments of the composer.

The scientific novelty of the obtained results is that for the first time the culturological horizons of transformation of figurative bases of musical creativity as poetic tools of the artist are revealed.

Scientific novelty is revealed in the following provisions, which are submitted for protection:

For the first time:

- it is determined that poetics as a category, theoretical and practical practice correlates with such areas of reflection as cultural and historical anthropology, ethics, aesthetics. Poetics in a broad sense is defined as a way of working, a type of doing, as poesis, which carries an extremely important compositional aspect. The categories "compositio", "transpositio", "transpositive" are defined as rhetorical figures that in poetics have ideological, aesthetic and ethical dimensions;

- it is proved that the theoretical poetics of I. Stravinsky tends to the poetics of applied constants, which can be defined as a priori-phenomenological, transcendental poetics. If I. Kant's phenomenology defines its separate world of existing and non-existing phenomenon, which is mostly referred to as estesis, as an aesthetic world, models the ability to taste and correlates with the world of

knowledge, practice, the phenomenology of I. Stravinsky's poesis becomes a means of harmonizing theoretical (explicit) and practical (implicit) poetics. That is, it is a phenomenology of Kantian type, which is one of the components of the "noology" of music, if we use the ancient Greek terminology, and "praxeologists" of the musical ethos, which has a moral connotation. Musical ethos presents the practical action of man in the world of human creative abilities;

- it was determined that I. Stravinsky's attraction to a priori universals in poetics was a characteristic of him as a developed system of poetic maxims of ontological-anthropological type, correlating with rhetoric and tools of musical artifacts, which were sufficiently elaborated in poetics and rhetoric of baroque music. I. Stravinsky defines the anthropological aspect of poesis in music as an overriding task, which to some extent was underestimated in art history. The problems that arose in the philosophy of the 1930s were purely existential, determining the anthropological mode of human existence;

- it is proved that poetics as a theory of composition is little studied in the context of musical constants associated with compositio, ie with a rhetorical set of metabolites as a tool of any poetics, which is sufficiently defined in different poetic schools. In particular, in O. Potebny's school he is a dominant of metonymy, metaphor, synecdoche; in R. Jakobson's school, which literally repeats the ideas of O. Potebny, it is the dominant of metonymy. I. Stravinsky in his theoretical work was a "syncretist", immersed in the primary impulse of action or aftereffect of ancient chorea (rhythm), where dance as a modeling principle of the imagination of musical matter brought rhythm to the top layer of his poetic system. However, I. Stravinsky never says that dance is dominant, but in the whole context of his musical poetics dance becomes the interpretive mechanism that in ancient Greece looked like a system of dancing dialogues, a plastic presentation of the sensual space;

Updated:

- Stravinsky's musical poetics is not deployed in the philosophical and aesthetic system, but in terms of imperative, a priori poetics looks like a kind of

maxim of the composer's reflection, plastic exercise, pattern, musical artifact as a universal or transcendental of the synthetic type;

- musical artifact poesis is defined as transcendental, ie caused from the outside world. Tasked by the composer's technique, his work, way of life, deed, presented in the dimensions of the poetics that is mastered in the work of the composer. Moreover, the musical phenomenon is presented as "noema", "energy", and these are the categories of phenomenology of E. Husserl, O. Losev. I. Stravinsky's a priori originates from the tradition of "mental work" professed by M. Rimsky-Korsakov, which correlates with the hesychastic Christian tradition, which the composer could not get rid of with all his admiration for pagan motives;

- I. Stravinsky does not build an explicit project of the phenomenology of poetics, he only speaks of the anthropological phenomenon of music as an artifact of poetics. This artifact is so dotted and opaque that it should be interpreted in the constants provided by phenomenology as a synthesis of a priori implications;

Received further development:

- I. Stravinsky's artistic definition of the aesthetic dominant of poesis is defined as a sensory space, an emotional feature that is presented in the realities of aesthetic phenomena. I. Stravinsky creates his own phenomenology of musical artifacts, which is interpreted as musical poetics within the rules and norms that were offered to them during lectures on poetics at the University of Harvard;

- I. Stravinsky's musical poetics was formed as a synthesis of arts. That is why it is defined as a certain syncretism of action, which presents the ancient Greek chorea in the context of the tank;

- I. Stravinsky's composition has not yet been studied in the context of aleatorics or the latest systems of communicative presentations, where the choreographer's work becomes a stimulus for synthetic creativity in general, allows the creation of synthetic musical works. It is known that I. Stravinsky created his works under the influence of V. Nizhynsky's sculpture, because he criticized him as a choreographer, director of choreographic pantomimes, although he could not get rid of the influence of the master;

- The choreic impulse of the syncretism of a musical work is extremely important for reading Stravinsky's work as a problem of art synthesis. The composer's music is syncretic in terms of metacultural allusions, the unity of Christian and pagan motifs, folklore, transcendentalism, classics and neoclassics. This context cannot be adequately and unambiguously analyzed, but it is important to note it as a worldview, anthropological phenomenon of turning to the origins.

The theoretical significance of the obtained results lies in the fact that the study determines the anthropological and cultural-historical dimensions of I. Stravinsky's musical poetics as a certain phenomenology of creativity. The stylistic and genre dimensions of the composer's works in the context of his fascination with neoclassicism and folklore are analyzed. It is proved that the horizon of reflection on the musical integrity of the work in I. Stravinsky is an anthropological vision of the integrity of the musical phenomenon, which is extremely relevant in the modern context of culturological reflection.

Key words: musical poetics, composition, anthropology, phenomenology, style, genre, folklore, artistic image.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації

*Статті у наукових виданнях,
включених до Перелику фахових видань України*

1. Ареф'єва Є.Ю. Поетика як хорея та аретей: синкретизм музики І.Стравінського. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку* : наук. зб. Вип. 27. Рівне : РДГУ, 2018. С. 106–111.
2. Ареф'єва Є.Ю. Музична поетика І. Стравінського як риторика. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* : збірник наукових праць. Вип. 29. Рівне : РДГУ, 2018. С. 17–23.

*Статті у періодичних наукових виданнях інших держав,
які входять до Європейського Союзу*

3. Арєф'єва Є.Ю. Діалог культур в музиці І. Стравінського. *Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences*, IX (46), I.: 254, 2021. Jun. S. 11–15.

Опубліковані праці апробаційного характеру

4. Арєф'єва Є.Ю. Compositio І. Стравінського як синтетична реальність бачення світу. *Вісник КНУКіМ*. Вип. 40. : Вид. КНУКіМ, 2019. С. 87–93.

5. Арєф'єва Є.Ю. Теоретична поетика Ігоря Стравінського як культурно-історична антропологія. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. (41). 2019. С. 102–108.

6. Арєф'єва Є.Ю. Поетика Ігоря Стравінського в інтелектуальному контексті культури ХХ століття. *Людина. Культура. Дизайн. Проблеми розвитку дизайну в сучасній українській культурі : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф.* Київ, 2014. С. 323–336.

7. Арєф'єва Є.Ю. Музыкальная поэтика Игоря Стравинского. Людина у просторі сучасної культури. *Дизайн в контексті культурних практик сучасності (мода, реклама, шоу-бізнес, естрада, туристична діяльність): матеріали Всеукр. наук.-практ. конф.* Київ, 2015. С. 127–136.

8. Арєф'єва Є.Ю. Поетика Ігоря Стравінського як інтенціональний простір формування сучасного креативного мислення митця. *Єдність навчання і наукових досліджень – головний принцип університету: матеріали звітної науково-практичної конференції викладачів, докторантів та аспірантів факультету філософської освіти і науки 14 – 18 травня 2018 року*. Київ : Вид-во НПУ імені М.П. Драгоманова., 2018. С. 194–196.

9. Арєф'єва Є.Ю. Музична поетика Ігоря Стравінського як діалог культур. *Матеріали XI Міжнародної науково-практичної конференції „Інформаційна освіта та професійно-комунікативні технології ХХІ століття*. Одеса : Видавництво ОНПУ, 2018. С. 234–236.

10. Ареф'єва Є.Ю. Музична поетика Ігоря Стравінського в контексті європейської поетичної рефлексії. *Українська культура в контексті постмодерних інновацій*. Київ – Одеса : Освіта України, 2018. С. 318–334.
11. Ареф'єва Є.Ю. Поетика і композиція. *Гуманітарний корпус*. Вип. 25. Вінниця: "Твори", 2019. С. 13–16.
12. Ареф'єва Є.Ю. Бог, лялька, манекен як образи музичного світу І.Стравінського. *Україна у світових глобалізаційних процесах: культура, економіка, суспільство: тези доповідей Міжнар. наук.-практ. конф.*, Київ, 24–25 березня, 2021 р. / М-во освіти і науки України; Київ. ун-т культури, Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. – Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2021, Част. 1. С.22–25.

ЗМІСТ

Анотація.....	2
Вступ.....	14
Розділ I. Теоретико-методологічні засади дослідження	
1.1. Історіографія проблеми.....	25
1.2. Музична поетика І. Стравінського як культурно-історична антропологія.....	42
1.3. Музична поетика І. Стравінського як теорія композиції.....	59
Висновки до першого розділу.....	77
Розділ II. Музична поетика І. Стравінського як культуротворчість	
2.1. Феноменологія музики як поетика.....	79
2.2. Діалог культур в поезиці І. Стравінського.....	98
2.3. Музична поетика як риторика.....	118
Висновки до другого розділу.....	136
Розділ III. Синтез мистецтв в творчості І. Стравінського	
3.1. Поетика як хорея та аретей: синкретизм музики І. Стравінського...138	
3.2. Хореографічна транскрипція музичних творів І. Стравінського.....153	
3.3. Композиція творів І. Стравінського як ритмопластика.....168	
Висновки до третього розділу.....	180
Висновки.....	182
Список використаних джерел.....	186
Додаток.....	203

ВСТУП

Актуальність проблеми. На початку ХХІ столітті надзвичайно актуальною постає проблема антропологічних детермінант творчості як реальності культуротворення. Глобалізаційні процеси культури розуміються як універсалізація засобів комунікації, інтенсифікація передання культурних цінностей, діалог культур, універсалізація образів буття людини-творця, зокрема композитора в сучасному світі. Ігор Стравинський є одним із надзвичайно оригінальних і, більше того, філософськи мислячих композиторів, що окрім музичних творів залишив теоретичну спадщину. Його книги «Діалоги», «Хроніка», «Музична поетика» зараз спонукають до переоцінки культурогенезу сучасної музики та антропних вимірів культури в цілому. Виникає потреба культурологічної реконструкції теоретичного та музичного доробку митця. Композитор-теоретик, композитор-філософ, композитор-новатор – ці метафори цікавлять культуролога не кожна окремо, а всі разом. Важливо визначити феномен поетики як інтерпретативної парадигми творчості в тому давньогрецькому сенсі, який запропонував Ігор Стравінський, де поетика розуміється суто онтологічно – як справа створення образу, що відбиває цілісність людини.

Наприкінці ХХ століття відбулося своєрідне звернення до поетики як інтерпретативної теорії, що поєднує в собі філософські, етичні та естетичні імплікації. Це дає можливість показати, що творчість є одним із найголовніших предикатів здійснення цілісності особистості як продуцента культурних цінностей. Проблема полягає в тому, щоб виявити антропологічні, культуротворчі константи не лише музичної поетики І.Стравінського, а й поетики як парадигми продукування цілісності людини, культури, мистецького твору, що існує в різних видах мистецтва.

Особлива актуальність проблеми полягає в інтерпретації поетики як певного діалогу культур. Глобалізація культури визначається в трудах Р.Робертсона, В. Бергера, Е. Смітта, А. Апандурея та ін. Д. Гелд, Е. МакГрю, Д.Голблатта, Д. Перратона, які презентують феномен глобалізації культури як культурно-історичну реальність. Д. Мартен, Ж.-Л. Мецжер, Ф. П'єр акцентують увагу на геополітичних проблемах глобалізму як світового явища.

Проблема культури в контексті етичних, естетичних проблем визначається в дослідженнях Т. Андрущенко, Ю. Афанасьєва, О. Білого, С.Бистрицького, В. Бичкова, М. Бровка, Ю. Легенького, В.Личковах, В.Малахова, Н. Маньковської та ін.

Поетика стає інтерпретативною парадигмою для осмислення композиції як художньої цілісності твору в візуальних видах мистецтв. А.Азізян, І. Лебєдева, І. Добріцина пропонують осмислити комплекс композиційних формул і метабол як інструментарій *compositio*.

Композиція, *compositio* як художня та рефлексивна цілісність презентується механізмами позиціювання цінностей (*disposito*) – просторові модальності образу та переходу з одної позиції на іншу (*transpositive*) – часові модальності. Будь-яка система поетики формується на підставі автоматизованої граматики як суто комунікативного процесу та граматики художньої, яка здійснюється як філософський дискурс, який детально реконструюється в риторичній теорії.

Проблемою специфікації поетики як інтерпретаційного засобу художньої цілісності в літературі, архітектурі, інших видах мистецтва обіймалося багато теоретиків протягом всієї історії культури та мистецтва. Так, теорія поетики Арістотеля, а також всі формальні школи естетики базуються на субстанційному підході щодо розуміння поетики та риторики. Адже трактати М. Буало, У. Хогарта, Г. Лессінга презентують нормативно-казуальний тип поетики як інструментарію *compositio*, що тяжіє до реляційних систем риторики та неориторики, починаючи від Квінтіліана і

закінчиючи льєжською школою риторики, доробком Ж. Дюбуа, Ф. Пира, А.Тринона та ін.

С. Аверінцев пише про експліцитну та імпліцитну поетики, що, з одного боку, презентують риторично-поетичний інструментарій трансформації текстів, а з іншого, – суто онтологічні імплікації конструювання художньої цілісності твору. В. Бичков також констатує наявність експліцитної та імпліцитної естетики. С. Аверінцев визначив власне теоретичну і практичну поетику. Якщо експліцитна (теоретична поетика) орієнтована на засоби, тобто на весь той інструментарій, який легко формалізується і переходить в риторичний тезаурус трансформації тексту, то практична поетика не визначається на рівні формалізмів, що опрацьовані у всіх шкільних риториках, особливо в граматиках музикології. Якщо йдеться про теоретичну поетику в музиці, то на імпліцитному рівні вона дорівнює всій музичній теорії, якщо її реконструювати в онтологічному, антропологічному та феноменологічному обріях бачення художньої цілісності.

Експліцитна поетика вписується в дуже вузький тезаурус і набір тропів, метабол (риторичних фігур), що сформувалися саме в добу бароко, а потім формально усвідомлюються в рамках неокласики, то на імпліцитному рівні поетика апелює до протограматичних та надграматичних систем художнього тексту, за Ю. Лотманом. І. Стравінський поєднував в собі широкий імпліцитний та експліцитний горизонти поетичного мислення. Сам по собі вчинок композитора є підставою для того, щоб усвідомити імпульс поетичного мислення як застосування та визначення поетики в контексті давньогрецького *poesis* – дії, справи в контексті всіх інших імплікацій інтерпретації художньої цілісності (композиційних, естетичних та ін.)

Важливо, що обрієм осмислення художньої цілісності у І.Стравінського є антропологічний горизонт. Якщо визначити антропологію музики, яка фактично ще не сформувалась як теоретична дисципліна, як горизонт осмислення культурно-історичних кодів прочитування, осмислення і презентації музичного арт-феномена (під арт-феноменом ми

розуміємо будь-який артефакт, який можна зазначити як музичний), то головним завданням інтерпретації, презентації і експлікації, культурно-історичної реконструкції поетики є визначення людської цілісності митця, зокрема музиканта, композитора.

Цікавий, постмодерний по суті, контекст виникає в презентації рольових «ігор» тіньових співавторів І. Стравінського як продуцентів головної думки композитора, виголошеної, однак не його словами. Втім «головна думка» є найважливішою для того, щоб збагнути, наскільки *poesis* в давньогрецькому сенсі як справа, роблення, діяльність може бути евристично визначеною парадигмою для осмислення композиторської творчості. Тобто теорія композиції як теорія складання цілого з частин, починаючи з часів античної теорії риторики, класицистської, посткласицистської і навіть тоталітаристської теорії *compositio*, а також постмодерністських синтез, потребує оновлення і паритетного еквівалентного зчитування кодів *compositio* в контексті *transpositio* – протиставлення позицій, які формуються в різних школах, ареалах і культурних практиках, а також як своєрідна теорія *transpositive* – теорії переходу з одної позиції на іншу як формування темпоральностей культуротворчості в музиці та інших видах мистецтв.

Весь цей контекст *compositio* (метакультурний, метахудожній) можна зазначити як метаантропологічний. Тобто мова йде про антропологічну межу людини в різних культурних практиках та культурно-історичних контекстах. Втім музика, культура створення космологічного фонізму як аудіальної цілісності дає впевненість, що людина є продуцентом Всесвіту, створює образ світу. Цей антропний вимір людської цілісності митця ніколи не зникає, а лише специфікується, модифікується і переходить в інші моделі (диспозитиви) інтерпретації художньої цілісності як єдності людини та світу в цілому.

Отже, можна стверджувати, що проблема специфікації музичної практики, диференціації її за типами діяльності в просторі *poesis*, поетичної

реконструкції в вузькому сенсі (музичному, літературному, архітектурному, живописному та ін.) завжди корелює з проблемою специфікації композиції як художньої цілісності та теорії інтерпретації твору, яка свідчить про музичний феномен зокрема, про феноменологію музичного твору як своєрідну систему наявних артефактів, що формуються в стилевих або інших предикатах формотворення.

Зв'язок роботи з науковими темами, програмами. Дисертаційне дослідження здійснено у межах науково-дослідної роботи кафедри Теорії та історії Національної музичної академії ім. П.І. Чайковського згідно з планом науково-дослідної роботи кафедри. Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради академії (протокол № від 2017р.), вона відповідає темі №18 «Обрунтування музичної культури як галузі гуманітарного знання та подальше удосконалення її наукового понятійно-термінологічного апарату» перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського (2015 – 2020 рр.).

Мета дослідження: визначити феномен цілісності музичного твору в контексті антропологічних, культурологічних, естетичних предикацій *poesis* як роблення, єднання всіх образних та культурно-історичних артефактів.

Реалізація поставленої мети зумовлена необхідністю розв'язання наступних завдань:

- розробити понятійно-категоріальний апарат дослідження феномена поетики, ґрунтуючись на аналізі історіографії проблеми, а також реконструювати дефініцію категорію «людська цілісність» в поетиці І.Стравінського;
- експлікувати методологічну основу аналізу поетики та довести доцільність її використання в контексті культурно-історичної реконструкції еволюції музики;
- надати аналіз поетики І. Стравінського як музичної феноменології та теорії композиції;

- визначити музичну поетику Ігоря Стравінського як синтез мистецтв, зокрема охарактеризувати поетику як хорею та аретею;
- реконструювати хореографічну транскрипцію музичних творів І.Стравінського на підставі його ранніх творів і балетів;
- надати аналіз теорії композиції І. Стравінського як єдності фольклоризму, авангарду та неокласицизму.

Об'єкт дослідження – поетика як феномен культуротворчості.

Предмет дослідження – музична поетика Ігоря Стравінського як теорія композиційного синтезу.

Методи дослідження. В дослідженні були використані компаративістський та системний підходи, що надали можливість культурологічного аналізу поетики як онтологічно обумовленого феномена творчості. Для реконструкції музичної поетики І. Стравінського використані такі філософські методи, як трансцендентальний, що дає можливість визначити, як стає можливим процес творчості композитора; феноменологічний метод, що дає можливість охарактеризувати, як виявляються інтенції музичної творчості; діалектичний метод, що дає можливість охарактеризувати динаміку творчості в контексті перетворення одних стильових форм і жанрів в інші. Використовується структурно-системний метод, що дає можливість охарактеризувати творчість композиторів як в статиці, так і в динаміці. Також задіяні методи культурно-історичні реконструкції для визначення феноменів історичної поетики музики; аксіологічний – для аналізу цінностних вимірів музичного твору.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що вперше виявлено культурологічний обрії трансформації образних засад музичної творчості як поетичного інструментарію митця.

Наукова новизна розкривається в наступних положеннях, що виноситься на захист:

Вперше:

- визначено, що поетика як категорія, теоретична та практична практика корелює з такими сферами рефлексії, як культурно-історична антропологія, етика, естетика. Поетика в широкому сенсі визначається як спосіб праці, тип роблення, як *poesis*, що несе в собі надзвичайно важливий композиційний аспект. Категорії «*compositio*», «*transpositio*», «*transpositive*» визначається як риторичні фігури, що в поезиці мають світоглядно-естетичний і етичний виміри;

- доведено, що теоретична поетика І. Стравінського тяжіє до поезики завданих констант, яку можна визначити як апріорно-феноменологічну, трансцендентальну поезику. Якщо феноменологія І. Канта визначає свій окремий світ наявного та ненаявного феномена, що в більшості позначається як *estesis*, як естетичний світ, моделює здатність смаку та корелює зі світом пізнання, праксису, то феноменологія *poesis* І. Стравінського стає засобом гармонізації теоретичної (експліцитної) та практичної (імпліцитної) поезики. Тобто це феноменологія кантівського типу, що є одню із складових «ноології» музики, якщо використати давньогрецьку термінологію, та «праксеологі» музичного етосу, що має моральний підтекст. Музичний етос презентує саме практичну дію людини в світі людських здібностей до творчості;

- визначено, що тяжіння до апріорних універсалій в поезиці у І.Стравінського було характеристикою її як розгорнутої системи поетичних максим онтологічно-антропологічного типу, що корелюють з риторикою та інструментарієм музичних артефактів, які були достатньо опрацьовані в поезиці і риторичі музичного тексту бароко, зокрема. І. Стравінський визначає антропологічний аспект *poesis* в музичній творчості як надзавдання, що в певній мірі недооцінювалося в мистецтвознавстві. Проблеми, які піднімалися в філософії 30-х років XX століття, були суто екзистенційними, визначали антропологічний модус буття людини;

- доведено, що поезика як теорія композиції є мало вивченою в контексті музичних констант, які пов'язуються з *compositio*, тобто з риторичним набором метабол як інструментарієм будь-якої поезики, що достатньо визначено в різних поетичних школах. Зокрема, в школі О.Потебні – це домінанта метонімії, метафори, синекдохи; в школі Р. Якобсона, яка буквально повторює ідеї О. Потебні, – це домінанта метонімії. І.Стравінський в своїй теоретичній творчості був «синкретистом», занурювався в первинний імпульс дії або післядії античної хореї (ритм), де танок як моделюючий принцип імагінації музичної матерії виносив ритм на верхній шар своєї поетичної системи. Втім, І. Стравінський ніколи не говорить, що танок є доміантним, але у всьому контексті його музичної поезики танок стає тим інтерпретативним механізмом, який в давній Греції виглядав як система витанцювання діалогів, пластичної презентації чуттєвого космосу;

Уточнено:

- музична поезика І. Стравінського не розгорнута в філософсько-естетичну систему, але в плані імперативної, апріорної поезики виглядає як своєрідна максіма рефлексії композитора, пластичний екзерсис, візерунок, музичний артефакт як універсалія або трансценденталія синтетичного типу, що несе в собі контекст синергії хореїчного типу;

- музичний артефакт *poesis* визначається як трансцендентальний, тобто завданий ззовні світ. Завданий композиторським прийомом, його творчістю, життєвим шляхом, вчинком, презентований у вимірах тої поезики, що опанована у творчості композитора. Більше того, музичний феномен презентується як «ноема», «енергема», а це вже категорії феноменології Е.Гуссерля, О.Лосева. Апріоризм І. Стравінського походить від традиції «розумової праці», яку сповідував М.Римський-Корсаков, що корелює з ісихастською християнською традицією, якої композитор не міг позбавитися при всьому захопленні язичницькими мотивами;

- І. Стравінський не вибудовує експліцитного проекту феноменології поезики, він лише говорить про антропологічний феномен музики як артефакт поезики. Цей артефакт вибудований настільки пунктирно і непрозоро, що його варто інтерпретувати саме в тих константах, які надає феноменологія як синтез імплікацій апріорного типу;

Дістало подальший розвиток:

- художнє визначення естетичної домінанти *poesis* у І. Стравінського визначається як чуттєвий простір, емоційна ознака, що презентується у реаліях естетичних феноменів. І. Стравінський створює власну феноменологію музичних артефактів, яка інтерпретується як музична поезика в рамках тих правил і норм, які їм були запропоновані під час читання лекцій з поезики в Гарвардському університеті;

- музична поезика І. Стравінського сформувалась як синтез мистецтв. Саме тому вона визначається як певний синкретизм дії, що презентує давньогрецьку хорею у контексті танку;

- композиція І. Стравінського ще не вивчена в контексті алеаторики або новітніх систем комунікативних презентацій, де творчість хореографа стає спонукою синтетичної творчості в цілому, дає можливість створення синтетичних музичних творів. Відомо, що І. Стравінський створював свої твори під впливом пластики В. Ніжинського, адже критикував його як хореографа, режисера хореографічних пантомім, хоча й не міг позбутися впливу майстра;

- хореїчний імпульс синкретизму музичного твору є надзвичайно важливим для прочитання творчості Стравінського як проблеми синтезу мистецтв. Музика композитора є синкретичною в плані метакультурних алюзій, єдності християнських та язичницьких мотивів, фольклоризму, трансценденталізму, класики та неокласики. Цей контекст не піддається адекватному та однозначному аналізу, але його важливо зазначити як світоглядний, антропологічний феномен звернення до витоків.

Теоретичне значення отриманих результатів полягає в тому, що у дослідженні визначаються антропологічні та культурно-історичні виміри музичної поетики І. Стравінського як певної феноменології творчості. Проаналізовані стильові та жанрові виміри творів композитора в контексті його захоплення неокласикою, фольклоризмом. Доведено, що обрієм рефлексії над музичною цілісністю твору у І. Стравінського є антропологічне бачення цілісності музичного феномена, що є надзвичайно актуальним і в сучасному контексті культурологічної рефлексії.

Практичне значення дослідження полягає в тому, що дослідження може бути використано для читання курсів з культурології, історії та теорії музичної культури, а також для характеристики образного простору музичної творчості. Робота може бути використана для удосконалення курсів теорії музики, музичної гармонії, музичної поетики, а також естетики та культурно-історичної антропології музики. Матеріали дослідження можуть бути залучені до створення навчальних курсів та програм, що присвячені творчості композиторів в сезонах С. Дягілєва, культурі Франції початку XX століття.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є оригінальною роботою, висновки та положення наукової новизни отриманні автором самостійно.

Апробація результатів дослідження. Основні положення, результати дисертаційного дослідження обговорювалися на методичних семінарах і на засіданнях кафедри Теорії та історії Національної музичної академії ім. П.І.Чайковського. Окремі висновки роботи знайшли свої відображення у доповідях на наукових конференціях: на VIII Міжнародному форумі «Простір гуманітарної комунікації» (Київ, жовтень, 2015); на Міжнародній науково-практичній конференції «Людина як проект» (Київ – Одеса, вересень, 2016); на XVIII Міжнародної науково-практичній конференції «Актуальні проблеми гуманітарних наук у дослідженнях молодих науковців» (17 травня 2019); на Міжнародній конференції «Україна у світових глобалізаційних процесах: культура, економіка, суспільство» (Київ,

24–25 березня, 2021); на Всеукраїнській конференції «Людина. Культура. Дизайн. Проблеми розвитку дизайну в сучасній українській культурі» (Київ, березень 2014.); на Всеукраїнській науково-практичній конференції «Людина у просторі сучасної культури. Дизайн в контексті культурних практик сучасності: мода, реклама, шоу-бізнес, естрада, туристична діяльність» (Київ, березень, 2015).

Основні положення та висновки дослідження знайшли відображення у 12 одноосібних публікаціях, з них 2 статті у спеціалізованих фахових виданнях України, 1 – у іноземному видавництві, 2 статті в інших виданнях, 7 – у матеріалах конференцій.

Структура і обсяг роботи.

Дисертаційна робота складається із вступу, трьох розділів, що включають у себе дев'ять підрозділів, висновків та списку використаних джерел. Загальний обсяг дисертації – 204 сторінки, з них 174 сторінки основного тексту. Список використаних джерел становить 17 сторінок і налічує 251 найменування, з них 4 – іноземними мовами.

РОЗДІЛ 1.

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Історіографія проблеми

Поетика як метадисципліна, яку задумував і яку в певній мірі здійснив у своєму проекті Ігор Стравінський, має величезну історію свого розвитку. Традиційно її починають визначати в грецькому ареалі культури, адже мова йде не про поетику як систему засобів, методів, принципів, здійснення будь-якого тексту, в даному випадку музичного, цей текст може бути літературним, живописним, архітектурним, зокрема. Йдеться про поетику в тому широкому онтологічному сенсі, який визначається грецьким терміном *poesis* як роблення, вміння робити, майстерність, техніка в широкому розумінні. Цей синкретизм визначення поняття вимагає певної демаркації та дефініції його історико-культурного тлумачення.

Так, С. Аверінцев в його роботі, що стосується ранньої візантійської поетики, пише про поетику теоретичну і практичну. Тобто йдеться про поетику експліцитну, яка розуміється як система засобів і принципів трансформації тексту, і систему імпліцитну, яка є чуттєвим типом *poesis*, який не структурується як теорія [1]. Якщо говорити про експліцитну та імпліцитну поетику, то поетика Стравінського тяжіє до імпліцитної поетики, хоча вона є в певній мірі синтетичною – експліцитною і імпліцитною одночасно. Це тяжіння полягає в тому, що в ній присутні універсалізм і тому вся система інтерпретації, яка має бути задіяна в інтерпретації тексту музичних та теоретичних творів Стравінського, в даному випадку «Музичної поетики», має бути переосмислена в плані культурологічних імплікацій.

Слід зазначити, що поетика стає певною метауніверсалією інтерпретації тексту. Так, архітектори визначають її в порівнянні з

композицією, яка є традиційною прерогативою зодчества. Отже, сама по собі теорія поетичних конструкцій, які існують в історії культури, сягає нескінченних можливостей бачити кожного автора, кожену систему поезики (імпліцитну та експліцитну) як певний тип самореалізації митця, теоретика в контексті конструювання певних закономірностей побудови текстів, що стимулює до розшуку тих чи інших особливостей презентації авторської думки.

Особливо це пов'язано з поезикою Р. Якобсона [245]. Так, зокрема В.Біблер пише про «поезику культури» [47]. Простір категорії «поетика» трансформується, але всі зберігають ту константу, яка зазначена в давньогрецькому *poesis*. Традиційно вважається, що фундатором поезики є Арістотель, хоча, якщо говорити про інших публіції щодо поезики, то, звичайно, в імпліцитному вигляді вона виникла набагато раніше. Про це вказують О. Лосєв, В. Татаркевич [141; 211]. Так, надзвичайно цікаві структури зображень верхнього палеоліту мають свою поезику, яка презентує категорію мімезис, наслідування.

Отже, поезика презентується як система і як чуттєвий поштовх. Фактично ми потрапляємо в дві сфери культуротворення: одна тяжіє до того, щоб категорію поезики наблизити до естетики як чуттєвого світовідношення, а інша намагається його специфікувати в плані граматичних систем, риторики, форм трансформації тексту, визначити структурно-функціональну специфіку кожного з видів мистецтв. Проте, якщо говорити про такі категорії, як катарсис і мімезис, то мімезис є загальним місцем давньогрецької естетики, а катарсис згадується лише декілька разів в поезиці Арістотеля, його дефініція є надзвичайно темною, навіть за тлумаченням О.Лосєва [143].

Якщо радянська історіографія намагалась структурувати поезику Арістотеля як теорію катарсису, то це так, і не так. Катарсис як очищення почуттів – це вже більш пізня теорія, яка має свою розгорнуту поетичну структурованість у Л. Виготського, С.Грузенберга, адже у Арістотеля вона

існує лише в зародку [25]. Мімезис – соціальна парадигма наслідування, уподібнення і певне натуральне схоплення реальності, що пов'язується з категорією «ф'юзіс», тобто природа.

В наше завдання не входить надати культурно-історичний аналіз всього історичного розвитку поняття «поетика», що існує в культурі, починаючи з античності, в таких розвинутих системах, як класицизм та ін. Справа в тих культурологічних інтерпретаціях, які в тій чи в іншій мірі виникають в системі всього розмаїття поетик. І. Стравінський зазначив свою позицію досить чітко і конкретно – це проблема цілісності людини і це презентація цієї цілісності в музичному феномені [210, с. 178]. Інша справа, наскільки вдалась ця презентація, але саме намагання так поставити запитання, звичайно, робить його поетику світобудівною конструкцією культурологічного рефлексивного виміру, яка набуває певних констант як теоретично експлікована матриця, що «дисциплінує» естетичну (чуттєву) аурі того буття, яке безпосередньо пов'язується з захопленням музичним мистецтвом.

Отже, дуже важко розвести навіть на рівні синкретизму античного ейдосу поетичні і суто онтологічні інтенції. Твори Платона, Арістотеля є прекрасним зразком не лише теоретичного синкретизму, але й тої прагматики мистецтва, яка існує як функція поруч з життям і переутворює це життя. От яку характеристику дає живопису Платон у творі «Держава»: «Живопис – це та діяльність, яка наводить тіні разом з фокусами і багатьма іншими хитрощами, не залишаючи жодної магії. Мистецтво живопису і будь-яке мистецтво, що є наслідуванням, відстає далеко від істини, здійснює власну справу і веде розмову із тою частиною душі, котра віддалена від розумності і стає другом того, хто немає нічого розумного» [178, с. 114].

Отже відбувається протиставлення почуттєвого світу і світу істини. Ця дихотомія набуває розгорнутих дефініцій в поетиці, політиці, риториці Арістотеля, де *poesis* визначається як система наслідування та система тих

універсальних відображень світу, які складають сутність трагічного мистецтва.

Тобто мистецтво інтерпретується як наслідування дії – важливої, завершеної дії, яка має свій початок, розвиток і дає можливість в події визначити як гарні, так і погані вчинки і провести їх порівняння. Отже, достатньо гостро стоїть дефініція музики та її специфіки, а також її естетичного характеру. Якщо поглянути на інші категорії, то, звичайно, пропорція, міра, вчення про калокагатію, зрештою катарсис – це і є весь той корпус категорій, що можна вчитати в контексті естетичних і поетичних текстів. Виникає питання, що ж нового дають всі інші теоретики, чи можна специфікувати і визначати стрій, устрій поетики, виходячи з об'єктних реалій, які визначаються пропорціюванням, гармонією та ін.?

Можна сказати, що категорія «міра» в просторі поетичних метабол проблематизується, а гармонія надзвичайно гостро трансформується із класичного пантеону світобачення. Важливою є проблема автентичності, тобто системи засобів поетики як проблематизації, існування на межі як трансценсуз, який можна визначити тою чи іншою мірою ідентичності в тому чи іншому просторі, або в системі опису естетичних категорій.

Poesis як спосіб роблення стає способом *compositio*, який І.Стравінський визначає вже не як теоретик, а як майстер, композитор, як той, хто робить музику. Певна доля культурно-історичної рефлексії відчувається майже у всіх категоріях, естетичних та поетичних структурах, які роблять наслідування головним і визначним принципом реальності або художнього тексту. Так, Лессінг пише: «Повторюю ще раз: я не заперечую, що промова здібна взагалі зображувати будь-яке матеріальне ціле в його частинах; мова має лише можливість визначити знаки промови у послідовності часу, вони є, однак, знаками довільними; адже я заперечую цю здібність промови за засобами поезії, бо будь-яке зображення матеріальних предметів з допомогою слів провакує ілюзію, створення котрої складає одну з головних завдань поезії. Ця ілюзія, повторюю, порушується

тим, що співставлення тіл в просторі зіткається тут з послідовністю промов в часові» [136, с. 206].

Лесінг визначає те, що пізніше М. Бахтін характеризував як хронотоп, часопростір, як алгоритм часу і простору, що існує в будь-якому творі. Але просторові мистецтва роблять предметом формотворення простір, а часові – час. А як же оцінювати музику? Звичайно, ми потрапляємо в систему різних інтерпретацій, адже всі теоретики, які так чи інакше говорили про те, як робить щось, як щось існує, тобто визначали онтологічний вимір, або онтологічні предикати художнього образу, так чи інакше зустрічалися з такими реаліями, як час і простір.

Н. Буало в його творі «Поетичне мистецтво» у поетичній формі відтворює сам поступ створення образу, описує, як людина творить поетичний світ:

«Є митці – їх багато серед нас, –

Що тішаться мрією піднятися

на Парнас;

Адже, знайте, лише тому, хто покликаний бути

ПОЕТОМ,

Чий геній осяєний прозорим горнім світлом,

Благоволіт Пегас і спріє Аполлон:

Йому дано піднятися на високу скелю»

[50, c. 55].

Визначається той трансцендентний простір, який не можна просто подолати в ремісничій праці, який потребує екстазу, злету духу, про який говорять майстри доби Відродження. Розглянемо досвід Леонардо Да Вінчі, який, говорячи про науку мистецтва, розуміє її більше, ніж науку. Леонардо словами утворює універсальний простір розумового живописання, який відображує своєрідну натурфілософію: «Життя наше створюємо ми смертю інших. У мертвій речі залишається безсвідоме життя, котре знов потрапляє в шлунок живих, знов утворює життя, що має почуття і розум.

Тіло будь-якої речі, що їсть, безперервно вмирає і безперервно народжується знов; бо їжа має увійти лише туди, звідки попередня їжа раніше пішла, адже, коли вона пішла, життя вже немає, і, якщо цю їжу, що зникла, не замінити такою ж кількістю нового життя, людина позбавиться здоров'я і буде лише руйнувати все навколо» [134, с. 62].

Ми бачимо дивну натурфілософію, коли людина як патологоанатом вивчає ретельно м'язи, скелет, робить чудові замальовки, а потім в якомусь мерехтінні сфумато приховує ці знання. Тобто поетика тут є катастрофічно динамічною, як сказав би О. Лосєв. Весь цей катастрофізм, чуттєвий корпус залишається в культурному просторі рефлексії як досвід естетики і поезики доби Відродження. Це блискучий досвід. Як художні, так і наукові твори Леонардо свідчать про те, що це імпліцитна поетика є рефлексією із середини титанічної праці створення художнього образу.

Мікеланжело в його поезиці теж провакує катастрофу, яка в контрпості композиційних протиставлень відображує той космологізм і натуралізм, який має свою непорушну поезику. Все це Лосєв описує двома словами: «ренесансний неоплатонізм» [140]. Якщо неоплатонізм розуміти як примат духа від матерії, то це так, адже, якщо його розглядати як інтенцію давньогрецької філософської системи, то вона вже надзвичайно трансформована в тезаурусі поетик і гармонійних систем, які інколи доходять до безмежного математизму у майстрів ренесансу, бароко та класицизму.

Д. Ліхачов пише: «Треба глибоко увійти у психологію та ідеологію середньовіччя, щоб зрозуміти в усій глибині естетичне значення надписів зображених в мистецтві середньовіччя. Слово виступало не лише у своїй звуковій сутності, а й в зображувальному образі. І не лише слово, взагалі, але саме це слово як носій всього тексту. Слово існувало в певній мірі поза часом. От чому надписи так органічно входили в композицію, ставали елементом орнаменту, прикрашення ікони» [138, с. 128].

Йдеться про слово – Логос. Це слово, яким Бог створював світ, позачасове слово, що існує поза всіма хронотопами культурних реалій, існує той німотній вигук, надхронотоп, якщо його можна так визначити, який вже немає профанних визначень часу і простору, а є суто трасцендалією як можливість отримати божественний Абсолют.

Д. Ліхачов відмічає, що люди помічають те, що рухається і не помічають те, що є нерушійним. Категорія часу має величне значення у вимірі кінематики: «Розвиток уяви про час – одна з найважливіших досягнень нової літератури. Поступово всі боки існування виявилися такими, що змінюються. Людський світ, світ тваринний, рослинний, генеалогічна побудова землі і світ зірок, історичне розуміння матеріального і духовного світу захоплює собою науку і всі форми мистецтва» [138, с. 209].

Говорячи про поетику художнього простору, він не відриває простір і час одне від одного, пише, як здійснюється переутворення дійсності, відповідно ідеї твору, тим завданням, яке ставить собі художник. «Світ художнього твору, – пише Д. Ліхачов, – є явище не пасивного сприйняття дійсності, а активне його переутворення, – інколи більше, а інколи менше. Річ в тім, що простір в словесному мистецтві безпосередньо пов'язаний з художнім часом, є динамічним, створює середовище для руху, а це середовище змінюється, рухається. В русі поєднується простір і час» [138, с.335].

Як відомо, існує релятивістська концепція часу і субстанційна. Субстанційна походить від Ньютона, де час і простір розуміються як субстанції, в які вкладається світ. А. Ейнштейн заснував релятивістську концепцію часу, де час і простір визначені рухом. Отже, рушійність існує як реальність, що утворює світ. Можна стверджувати, що і та, і інша теорії мають право бути засадою інтерпретації, оцінювання художнього твору, але є такі мистецтва, зокрема музика, де рух є фізичною матерією існування твору.

Існує дуже багато спокус все звести до динаміки і не бачити того світу, що є трансцендентним або трансцендентальним, існуючим за рушійним світом, якій в принципі не можна інтерпретувати як рушійний. Це світ абсолюту, платонівських ідей не підвладний людині. Інколи його натуралізують і баналізують. Так, М. Аркадьєв визначає його як тишу, незвучну музичну матерію, що в паузах прориваються на поверхню буття як самотній вигук ніщо [26]. Таким чином, звучна матерія перетворюється на щось інше. Це так, і не так. Паузи існують завдяки тому, що існує динаміка, а динаміка існує завдяки тому, що є пауза.

Гегель пише: «Якщо ми звернемося до розрізнянь між поетичним і музичним застосуванням звука, то музика не знижує звучання до ролі звука промови, але робить звук сам по собі своєю стихією. Так, оскільки він є звук, то повинен розглядатися як мета. Таким чином, оскільки царство звуків не повинно слугувати заради простого означення, в цьому вільному становленні воно може прийти до такого способу формування, котре робить своєю сутнісною ціллю власне форму в якості художнього звукового образу. Особливо в новітньому часові музика у своїй відірваності від ясного для себе змісту увійшла у власну стихію, адже загубила від цього владу над внутрішнім світом, бо та насолода, що вона дає, спрямована лише до одного боку мистецтва, пов'язана з інтересом лише до суто музичних особливостей композиції та її досконалості, але ця сфера доступна лише обізнаним і мало торкається загальнолюдського художнього інтересу» [67, с. 286].

Це питання ставить, і не ставить Стравінський, але імпліцитно воно існує як постулат, що основою музичного феномена є цілісність людини, а не субстанція, не звучна матерія, не той матеріал в якому будується система поетики або композиції. І. Стравінський якраз торкається «загальнолюдського художнього інтересу», який залежить не лише від людини художньо обізнаної, але й від людини, яка має всезагальну чутливість, що й характеризує її як цілісність культури.

Г. Шпет в своїх естетичних фрагментах надзвичайно категорично говорить про те, що Гегель описує в досить спокійних тонах. Шпет пише: «Дивною справою займається модерн-поетика, яка переносить у поезію музичні аналогії. Лише при готтентотському дворі можна було б виконувати музичну п'єсу, написану за правилами Буало, Батте і Брюсова. Поезія як «синтез» музики і смислу є синтез павутини і меду. Як може смисл робити музику? Смисл не робить музику – музика вбиває сенс – тон калічить поезію.

- Поезія заперечує музику, музика – поезію.

- Чому?

- Тому, що їх хочуть поєднати!

Мистецтва – органи філософії; філософія потребує не лише голови, а також і рук, і очей, і вуха, щоби мати дотик, бачити, слухати. Слід перестати ходити на голові, і аплодувати (футуризму) вухами!

Коли музична зовнішність – вся музика безпосередньо лише зовнішність – вбиває смисл в поезії, чипляються за живописність, за «образ». Образ не на полотні – лише «образ», метафора; поетичні образи – фігури, тропи, внутрішні форми. Психологи зробили поетиці погану послугу, коли тлумачили внутрішню форму як образ – зоровий переважно. Твердження, що внутрішня форма є живописний образ, є брехня. Зоровий образ заважає поетичному баченню. Сприймати зоровий образ за поетичний – те саме, що вважати будь-яке споглядання, будь-яку інтуїцію зоровою» [240, с. 354].

Ми надали таку разлогу дефініцію, цікавий фрагмент, який показує демаркацію між поезією і музикою в поетичній системі 20-х років ХХ століття. До таких категоричних демаркацій наближуються Ю. Тинянов, Б.Ехенбаум та ін. [215; 343].

Системи поетичних конструкцій свідчать про те, що загублена синестезія – культурне та художнє перекодування модальностей художнього образу [64]. Відсутність внутрішнього синестезійного простору спонукає до

демаркації – або зоровий образ, або якісь інший; або натуральний або формальний. Музика не може бути одноплановою, одномірною, тому повністю викреслювати з неї зоровість – абсолютно не реальна річ. Отже, сутність в тій специфіці зорового образу, який доступний і якій потрібний саме музиці. Надамо ще декілька фрагментів з книги «Естетичні фрагменти» Г. Шпета.

«Графічне слово може зображуватися складною і простою системою знаків. Піктографія і грамографія мають свою історію. Графічний знак завжди може бути замінений звуковим. Навіть такий графічний знак, як вільний проміжок між двома написаними, нарисованими або надрукованими «словами» – «пробіл», – може бути замінений звуковим комплексом або звуковою паузою, котрі можуть прийняти на себе будь-яку функцію знака, в тому числі і слова, тобто осмисленого зі значенням знака. Теорія слова як знака є завданням формальної онтології, або вчення про предмет в розділі семіотика» [240, с. 381].

Г. Шпет чітко визначає семіоз пауз, цезур, умовчання, що може бути не менш значущим і не менш субстанційним, ніж звучна матерія. Надамо формулу, або алгоритм творчості, за Г. Шпетом. «Диференціація – нове народження і ріст, центробіжність до перенасичення, до напруги, що не витримує стиску внутрішніх сил і переутворюється к систему нових центрів, які відштовхуються один від іншого, здібних до нових концентрацій і до нових диференціацій. Спочатку – концентрація життя, потім розкидування зон: розлітається кожне коло зі своїм центром, зберігаючи в собі лише спогад про дещо загальне, єдиний пра-центр. Творчість – наслідування (мімезіс) і творчість – спогади (амнезіс). Тому наслідування ніколи не є копіюванням. Спогадів не було б, якщо б не було забування. Забування – це батіг творчості, воно підіймає на диби фантазію. «Центр», що ширяє в просторі фантазії, спонукає до здібності нового народження, розшарування сконцентрованого і диференційованого» [240, с. 360]. Нас цікавлять ці розмисли тим, що вини резонують стиль рефлексії І. Стравінського.

Ми свідомо не звертаємося до інструментальних музичних поетик бароко та більш пізнього періоду. Надзавданням цього огляду поезики – побачити в різних видах мистецтв думки, спільні з ідеями І. Стравінського. Тобто експресивна та імперативна феноменологія тексту як певна центрація та децентрація художнього простору, розшук модифікаторів: «пробілів», пауз, в архітектурі – стін, мембран, коридорів є пошуком певного метафізичного інструментарію *poesis*. Звернемося до статті О.Габричевського «Про побудову художнього образу в архітектурі», де він, як і Стравінський, розшукує висхідні засади формотворення.

«Живий ритм просторової динаміки ніби розшукує свою форму та свій стрій з тих абстрактних матеріальних закономірностей, котрі накладає на свою метричну систему. В цьому й є могутня сила впливу числа та міри, що оживлюють архітектурне ціле. Так, наприклад, весь внутрішній простір, що розчленовано рядом уявних площин, паралельних стінам та підлозі, відображується у відповідних членуваннях вертикальних і горизонтальних поверхонь, або ряду пілястр, колон, які власне диктують свій метр, підкоряють собі дихання і крок людини, яка проходить поруч. Це та горезвісна «застигла музика», про котру говорив Альберті, те число, котре живе і в людині, і в речі, і їх пов'язує» [62, с.458 – 459].

В іншій статті О. Габричевський доводить поетичну формулу архітектури до певної метафізичної логістики: «Форма є більш або менш постійне фіксування нашою свідомістю межі між органічним і неорганічним, між Я і не-Я, слід живого на мертвому, рівнодія між внутрішнім і зовнішнім. Безсвідомий організм, пристосовуючись створює собі свою форму, щоб не загинути і формує навколишнє середовище, все більш і більш пристосовуючи до своїх потреб, поки, зрештою, свідомий, вільний суб'єктивний дух, що пізнає розпад Я і не-Я, самостверджується, долаючи цей розпад і створює нову вищу єдність суб'єкта і об'єкта, відтворює новий світ по зразку і вподоби» [62, с. 402].

Ми потрапляємо в систему різних поетик, систему дефеніцій унікальних, цікавих, вразливих метафор, де кожен створює свою міфологему, свою систему інтерпретацій, але всезагальними залишаються орієнтири часопросторового континууму. Залишаються метр, ритм, число, розподіл простору, часу, темпоральність та ін. категорії. Чи є вони поетичними константами? І так, і ні. Ці категорії належать не поетиці, а загальному рефлексивному інструментарію філософа, архітектора, інженера.

Надамо дефініцію категорії «ритм» П. Паві: «Поняття ритму зовсім не є створеним семіологічним інструментом для читання драматичного тексту або опису вистави. Однак теоретичні імплікації ритму мають фундаментальне значення в таких випадках, як, наприклад, у сучасній театральній практиці, коли ритм стає визначним фактором організації фабули, розвитку подій і сценічних знаків як виробництва сенсів. Теоретичні і практичні дослідження, пов'язані з ритмом, виникають в момент епістеміологічного зламу: після засилля візуального ряду, простору, сценічного знака всередині вистави, що розумілася як візуалізація сенсу, відбувається перехід від теорії до практики, до пошуку абсолютно іншої парадигми театального явища: слухової, часової, з означенням послідовності – одним словом, заснованою на ритмічному структуруванні» [173,с. 289].

Зараз перевідкривають праці Г. Шпета, Л. Виготського, О.Габричевського. І. Добріцина в книзі, присвяченій поетиці архітектури, пише: «Поетика Густава Шпета допомагає відповісти на питання і сформулювати сенс поетики як дисципліни, що вивчає творчість. Цей сенс визначає для нас головне, він вводить поетику в склад архітектурної теорії. Поетика повинна бути вченням про чуттєві внутрішні форми мови, незалежно від того, чи є вони естетичними, чи ні. Швидше, поетика може увійти в склад філософії мистецтва як дисципліна онтологічна. Поетика в широкому сенсі є граматики поетичної мови, поетичної думки» [89, с. 57].

Можна стверджувати, що це вже перифраз ідей Г. Шпета. Так, не можна звести поетику до граматики, навіть до породжуючої граматики, як її інтерпретував Н. Хомський, один з лідерів сучасної лінгвістичної філософії. Можна лише вважати, що граматика, або декілька граматик (граматологія), за Ж. Дерріда, є тим скелетом мови, тою системою фіксації образу, що має лише одну модальність – синтаксичну. Синтагматика вже не є граматичною категорією, вона є категорією семіологічною, як показав Фердинанд де Соссюр [201]. Морфологія в її структуралістському розумінні (як певна структура) ще більше відстоїть від синтаксису.

Отже, можна сказати, що фонологія, графематика, морфологія, синтагматика і синтаксис самі по собі не є гарантом створення художнього твору, як би ми не намагалися приєднати їх одне до одного. Їх єдність має бути філософією, системою поглядів і світобудування. Ця система була гостро зазначена як індивідуальний симбіоз за доби Відродження, була побудована на неоплатонізмі ренесансного типу. В середньовіччі її бачить інакше, що довів Д. Ліхачов. Поетика середньовічної культури імперсональна. Класицизм має свою систему артикуляції образного світу. Культура XX століття, з одного боку, розхитує всі ці норми, а з іншого – опрацьовує безкінечні вихори поетик. Проте, кожна з цих поетик ставить одні і ті ж питання світобудівного космологізму, цілосності людини і світу.

I. Добріцина бачить сучасний вимір поетики в діалогізмі. Діалог стає ключовим словом, яке приходить у простір поетики як метанаратив. Ідеї діалогу у М. Бахтіна, М. Бубера, Ю. Крістевой спонукають до формування різного типу поетик як певні лінгвістичні проекції на матеріал, в якому працює теоретик і митець. Зокрема – це звучна матерія в музиці. Ідеї Іншого як діалогізуючого візаві презентуються як: позазнаходження іншого, який може бути Богом, абсолютом, героєм, маргіналом (М. Бахтін), прадистанціювання (М. Бубер), диспозитив (М. Фуко), діалогіка (В.Біблер), полілог (Ю. Крістева). Це моделі, які прийшли в простір поетики з семіотичного або лінгвосеміотичного повороту. Але вони існували не так

довго, у 80-ті роки вже визначили їх схематизм, наративний універсалізм, що не притаманний архітектурі, живопису, музиці, хоча ці моделі легко адаптуються всіма теоріями – музичними, архітектурними, мистецтвознавчими.

М. Бахтін, обґрунтовуючи ідею діалогу, пише: «Етична і естетична об'єктивація потребує могутньої точки опори поза собою, в певній дійсно реальній силі, з середині котрої я міг би бачити себе як іншого.

І справді, коли ми споглядаємо свою зовнішність – як живу і приєднану до живого зовнішнього цілого – скрізь призму тої душі, яка оцінює можливу іншу людину, ця, позбавлена самостояння, душа іншого, душа-раба носить певний фальшивий, абсолютно чужий етичному буттю-співбуттю елемент: саме це непродуктивне, узагальнююче породження або народження позбавлене самостійної цінності, це дутий, фіктивний продукт, що псує оптичну чистоту буття; тут ніби здійснюється оптична гра-підстановка, створюється душа без місця, учасник без імені та без ролі, дещо абсолютно позаісторичне» [41, с. 30].

І. Добріцина пише: «Найсуттєвим принципом, спонтанно опрацьованим новою архітектурою, є принцип роботи без правил. З приходом постмодернізму і деконструктивізму цей принцип був прийнятий всією сучасною архітектурою. Нова нерцептурна поетика набула сили імперативу практично відразу ж після постмодерністської атаки на модернізм в 70 ті роки, і продовжує залишатись актуальною до теперішнього часу» [89, с.81].

Можна сказати інакше, робота без правил – це система розхитування попередніх правил, що утворюється завдяки новітньому поетичному інструментарію, якій описується, зрештою, в тому ж просторі полілогу, або діалогіки як перманентне знаходження в різних світах світу радикальної трансценденції, входження в іншу реальність проекту (архітектурного, музичного, дизайнерського тощо). Радикально іншим може бути мікро-, макропростір організму клітини, Бог, Абсолют, Універсум. Всі іпостасі

інобуття поєднуються в тому, що мають ознаки позазнаходженості (М.Бахтін) або прадистанціювання (М. Бубер).

Великий інший, радикально інший потребує осмислення в різних системах, різних поетичних конфігураціях. Тому й складається враження, що виникає система гри без правил, або творчість без правил, хоча правила утворюють будь-який раз нову конфігурацію, яка легко інтерпретується як візуальний поворот, пошуки патернів, гештальтів, візуальних артефактів, на відміну від слова. Адже поетика (розмаїття графатологічних означуваних та професійно означених теорій) не замінюється естетикою (філософською моністичною системою чуттєвого відношення до світу).

Візуальна цілісність усуває текст як онтологізовану в образі граматику, як систему, конструкцію. Втім, все одно існує певна метамова, існує думка, яка висловлюється тою чи іншою мовою, все одно існує візуальний і вербальний дискурс як презентатив дії лівої і правої півкулі в головному мозку людини. Отже, система доповнювання візуального і вербального завжди має бути здійсненою, зокрема в музиці. Про це свідчить, до речі, полімодальність, синестезійність художнього образу як система перекодування різних модальностей сприйняття в музичному, або будь-якому іншому творі.

О. Соколов звернув увагу ще на один аспект презентації музичної поетики – систему нотації. Сучасна система нотації асимілює не лише текстові публікації, але і піктограми, малюнки, інші системи втручання зображення в партитуру музичного тексту. О. Соколов пише: «Самоцінність музичного тексту, що візуально сприймається, відмічалася, можна сказати, завжди. В добу бароко навіть існував термін *Augenmusik* – музика для очей. Піетет до написаного тексту властивий і класико-романтичному мистецтву. «Я можу судити про якість музики лише, якщо погляну на її запис» – сказав якось І. Брамс. Адже у XX столітті ця самоцінність досягла апогею. Прикладом тому може слугувати виставка партитур Дж. Кейджа в Нью-

Йорку, яка створила багато шуму. Розвішані по стінам для огляду публіки ноти нагадували живописні полотна.

Своєрідний варіант ідеографії (мови символів) представляють сучасні партитури, що логічно продовжують лінію історичного розвитку нотації шляхом поповнення її новими знаками, які відображують властивості сьогоденної музичної мови. Ці незвичні знаки мають відношення до мікрохроматики, ритміки, особливих прийомів звуковидобування та ін.» [199, с. 102 – 103].

Отже, будь-яка експлікація теорії поетики, якщо вона відбувається на матеріалі ХХ століття, так чи інакше втягується в три радикальних модуси рефлексії. Це рефлексія в контексті так званого антропологічного повороту, де все, що осмислюється, визначається як метаантропологія. Тобто це особлива диференційна антропологія, культурно-історична антропологія – вчення про людину, зокрема вчення про душу, дух та ін. «Місце людини в космосі» – відомий твір М. Шелєра, що проблематизує ситуацію вертикального самостояння людини, проблему пропріоцепції, тобто гравітаційної складової, яка визначає антропний феномен людства як особливого вертикального світоустрою. Недарма вертикаль партитури, вертикаль в архітектурі, вертикаль як маркер динаміки, межа, стає одним з важливих музичних артефактів, який приходить, зокрема, в вертикальний монтаж поетики кіно С. Ейзенштейна. Антропологічний поворот ставить проблему цілісності людини.

Семіологічний (лінгвістичний) поворот на перший план висунув онтологію мови. Так, лінгвістичний поворот фіксується у філософії Л.Вітгенштейна, граматики Ж. Дерріда, який намагався вибудувати систему граматик. Все свідчить про те, що знову стає актуальним дискурс, промова та мова як засада розбудови тексту. Тобто занотованого, записаного твору. Візуальний поворот доповнює або змінює систему артефактів артикуляції цілісності та образності твору в контексті їх візуалізації [206].

Якщо О. Потебня вважав, що всю цілісність речення можна визначити одним словом, то Г. Шпет пішов ще далі. Він вважає, що Слово є Всесвіт [181; 240]. Роман Якобсон знайшов вдалий термін, який визначив, як дещо серединне між риторикою та поетикою. Цей термін має назву «поетична функція». «З одного боку, наука про мову, що покликана вивчати всі можливі поєднання вербальних знаків, не в праві нехтувати поетичною функцією, яка притаманна будь-якій промові будь-якого людського єства з раннього дитинства і грає провідну роль в побудуванні провідного дискурсу. Поетична функція має передумову інтровертного відношення до вербальних знаків як до єдності означуваного і означального, є домінантною в поетичній мові, котра потребує ретельного лінгвістичного аналізу, тим більше ця форма належить, вірогідно, до універсальних явищ людської культури.

Блаженний Августин вважав також, що той, хто не розуміється в поезії, той навряд може стати гарним граматиком. З іншого боку, будь-яке дослідження в сфері поезики має передумову знайомства людини з наукою про мову, оскільки поезія – мистецтво вербальне, а тому будується в першу чергу на особливостях використання мови», – пише Р. Якобсон [245, с. 80].

Робота М. Лобанової «Західноєвропейське музичне бароко: проблеми естетики та поезики» присвячена естетико-мистецтвознавчому аналізу барокової музики, де надається універсалістська модель поезики бароко як метахудожнього феномена [139]. Поетика бароко була настільки формалізованою, що трансформувалася в риторику. Ретельному аналізу церковнослов'янського співу присвячене дослідження І.Гарднера, який надає панорамний аналіз долінійних та лінійних систем нотації в їх єдності зі співом [65]. Слід вказати на дослідження М. Арановського, А. Мазеля, Є.Назайкінського, В.Медушевського, присвячені аналізу музичної форми в контексті естетичних уподобань культурного часу, що є по суті поетичними розвідками [11; 149; 165; 156].

В наше завдання не входило назвати якомога більше авторів, що обіймалися визначенням поетичної думки, головне окреслити рефлексивне поле поетики, що сформувалося протягом століть в європейській культурі. Отже, поетика – синтетична дисципліна, в якій надзвичайно гостро визначений феномен особливого, авторського відношення до світу мистецтва в цілому і до систематики побудови художнього твору.

1.2. Теоретична поетика як культурно-історична антропологія

Музично-антропологічний горизонт творчості завжди є співмірним поетичному самоздійсненню митця. Будь-яка поетика, особливо теоретична, яка намагається бути узагальненням філософського, естетичного і етичного досвідів, в тій чи іншій мірі апелює до людини, її культурно-історичного образу і визначає цю людину як епіцентр своїх поетичних імплікації. Проте, дуже важливо звернути увагу на той антропологічний поворот, який відбувся з визначенням Ніцше діонісійського та аполлонівського витоків музики, що свідчить про виникнення певної антропології музики, яка стала називатися культурно-історичною антропологією. Відбувається поворот в плані художнього осмислення антропології як певної сітки координат [108; 110].

Вже Гордон Грег пише, що усунення актора, як і смерть автора у Ролана Барта в системі постструктуралістської рефлексії, – це якісь фундаментальні антропологічні ознаки кризи культури ХХ століття. Можна сказати, що танок як звернення до танцювальної субстанції, що відбиває пластику людини, не лише повторює музику, а й веде музику в інший світ, який був для І.Стравінського надзвичайно важливою константою його творчості. Ми не знаємо, чи був він знайомий з Асейдорою Дункан, але у просторі культури, просторі долі протагоністів музичного простору ХХ століття поєднані всі інтенції культурно-історичної антропології, де образ танку, образ музики не можливий без Дункан, Стравінського, Грега та ін.

Отже, смерть автора або усунення актора, заміна його страждальною субстанцією Петрушки, ляльки – це та антропологічна константа, яку вніс в простір балету або балетної драматургії Стравінський. Втім, це була типова схема культуротворчості початку ХХ століття. Ця схема мала величезне поетичне підґрунтя, яке було гостро зазначено у Гордона Грега як «гіпермаріонетка». Отже, паралелі, опосередковані поетикою Стравінського і вербальними конотаціями Гордона Грега, є дуже плідними.

Грег пише: «Елеонора Дузе писала: «Для спасіння театру необхідно, щоб театр був знищений, щоб всі актори і актриси вмерли від чуми. Вони отруюють повітря, роблять мистецтво неможливим».

Уж ой-то ми можемо повірити. Вона має на увазі те, що говорять Флобер і Данте, хоча виражається інакше. Якщо всі ці свідки є недостатніми, я можу привести багато інших» [122, с. 226]. Ми бачимо ті ж самі екзерсиси, що і у А. Арто: театр порівнюється з чумою, видовище є «тіло без органів», театр як тілесний дотик є самодостатнім, адже дотик потребує і не потребує музики. Всі звуки згасають, залишаються лише одні удари, поштовхи, зустріч тіла з тілом. Що ж є тілом в музиці? Тіло в музиці є ідентифікатором глибинних інтенцій тактильного ототожнення простору дії з простором звучної матерії, з яким ототожнює себе людина. Це не акустична, не слухова, не звучна матерія як така – це синкретизм всіх модальностей аудіального образу, що походить від глибинної космологічної тілесності, про яку писав О. Лосєв, про яку говорили раніше Піфагор, а потім Аристотель [246; 25].

Отже, можна стверджувати, що імплікації Грега є дуже плідними. Актор повинен буде піти, а на зміну йому прийде фігура, що позбавлена душі – лялька. Він її називає «надмаріонеткою». «Про маріонетку написано немало. Їй присвячено декілька чудових книг. Вона стала темою ряду творів мистецтва. Сьогодні, у найменш щасливий період існування маріонетки, багато людей бачать в ній дитячу іграшку, ляльку вищої якості, думають, що вона має своє походження від ляльки. Це не так. Маріонетка веде своє

походження від кам'яних ідолів в давніх храмах: це зображення божества, яке виродилося у нашому часові. Найближчий друг дітей, маріонетка і сьогодні має грати, вибирати, обирати і заволікати до себе прихильників» [122, с. 227].

Бачимо цікавий поворот. Це не лялька, не цікава забава, не іграшка, а Петрушка з його стихією фольклорного низу і раблезіанського сміху, карнавалу, де смерть і життя міняються місцями. Життя і смерть вистави є амбівалентними, не впізнаними в одному і тому ж хаосі чергування життя і смерті, смерті і життя. Гіпермаріонетка – це ідеалізоване божество, зменшена душа, яка нагадує душу єгиптянина, яка утворюється в останньому метаморфозі проходження через шкуру шакала, яка вже мріє потрапити на божественні поля Іару. Адже перед цим душа повинна пройти психостазію, останній суд, де на вагу кладуться вчинки людини. Так, все те, що є нормою культури, визначається як вищі сакральні цінності, презентує можливість бути у іншому світі. Не всі потрапляють на поля Іару. Є такі, яких з'їдає крокодил Аамт.

Якщо трохи спростити, то можна сказати, що на початку століття всі теоретики страждали радикалізмом: життя і смерть, рай або пекло, або взагалі не існує пекла, знищена людина навіть не достойна пекла. Все це свідчить про те, що театр був радикалізованим екзистенційним пошуком абсолюту та ідеалу гри як такої. Так, в поезиці Вс. Мейєрхольда з його біомеханікою, кубізмом, а вже потім з кубізмом В. Ніжинського, утворюється нова поетика, яка має радикалізовану естетику переходу, трансцензусу життя, долання межі життя і смерть. Тобто виникає той радикальний поворот звернення до надлюдини, за Ф. Ніцше, де людина-божество, людина сакрального топосу є звичайним композитором, звичайним актором, але вона має ідентифікувати себе з матеріалом гри-вистави, з якого виникає мистецький твір.

Відтак, виникає проблематика антропологічного повороту як проекції антропологічних імплікацій на матеріал гри. З одного боку, він (матеріал

гри) традиційно ідентифікується з тілом людини, з якого починається космогонічний міф Рігведи та ін. З іншого, – Г. Грег вже не задовольняє емпатія та мімезис. Перший титан Пурушу та інші космологічні тілесні імплікації залишаються в його теоретичних нотатках як підстава для оновлення темних, глибинних інтуїцій, де діонісійський екстаз специфікується, стає системою ідентифікації у музичних, видовищних практиках культури. Опрацювання звучної матерії, опрацювання мізансцени, опрацювання опери в широкому полімодальному синтезі музичного образу і повернення до первинного синкретизму відбуваються не у спеціальній рефлексії мистецтвознавців, а в рефлексії композиторів, художників, драматургів, таких як І. Стравінський, Г. Грег, Є. Дузе та ін., зокрема А.Арто.

„Спробуйте будь-кому запропонувати зобразити на папері маріонетку, і він намалює вам застиглу, кутоподібну та комічну фігуру. Автору певного малюнку не відомо, який глибинний сенс ховається в понятті, який ми позначаємо тепер словом «маріонетка», бо він приймає можливість особи і спокій тіла за примітивну невиразність і уродливу незручність. Однак навіть сучасні маріонетки – це дещо дивне. Чи гримлять бурні аплодисменти або звучать жалюгідні хлопки, їх серця не починають битися частіше і не замирають; їх рухи-сигнали не стають більш швидкими або повільними; обличчя актрис на перших ролях залишається такими же серйозними, красивим і відчуженим, як завжди, навіть коли на нього обрушуються потоки похвали, захоплення і вираження любові. В маріонетці угадується дещо від генія, дещо більше, ніж розв’язного виставлення на показ людиною своєї душі і тіла. Мені маріонетка здається останнім відгомонам якогось благородного прекрасного мистецтва минулої цивілізації. Але, яким буде мистецтво, що потрапило в сальні та грубі руки, маріонетка виставлена на наругу та приречена на ганьбу. Сьогодні маріонетки – лише коміки низького ґатунку», – пише Г. Грег [122, с. 237].

Мотив поруганої краси, або тої любові, яка є нездійсненою в цьому світі, мотив святості тіла людини визначається в сакральності символічного тіла маріонетки як реальності незмінного буття. Це мотив великого театру синкретизму, з якого починається розвиток мистецтва. Про символічну сакральність пишуть і Гордон Грег, і Ігор Стравінський. Пишуть, однак, дуже по-різному. Пишуть різними мовами, визначають сакральний топос гри в різних конфігураціях буттєвості. Втім, важливо зазначити первинний антропологічний імпульс сакрального тіла, яке можна назвати мумією, лялькою, скульптурою, копією живого тіла, яке переживає більш живе життя, ніж те, що утворюються тут і зараз.

Філософи це помітила давно. Буття у Парменіда не є рушійним. Перший опонент починав рухатися, але Парменід відповідав, що це суєта, саме буття не може бути суєтливим, неспокійним, залежно від обставин. Проте, мистецтво, те мистецтво яке несе в собі синкретизм, синтез, має засадою той глибинний матеріал, котрий можна назвати синкретичним тілом космосу, або тілесним, почуттєвим простором, з якого виліплюються всі катаклізми, всі катастрофи музики, танку або театру.

Початок XX століття гостро підняв проблему втраченого дитинства, загублених мрій. Про це пише Гастон Башляр, Марсель Пруст і інші філософи та письменники. Ми бачимо цікавий філософсько-культурний простір ляльок, викинутих на смітники: самотніх, чорних, в бруді смітників, бруді загубленого дитинства. Бачимо групування богеми, які виникають у вигляді вільних артистичних гуртів: естрадних екзерсисів льохів та салонів, де бездомні люди збираються на вечір, щоб послухати музику, повернутися в дитинство. Підвал обвішаний ляльками: припудреними, трошки підфарбованими муміям дитинства і «легка музика» не завжди високого ґатунку скрашує самотність людей. Потім цей простір культивується, переноситься в театр, більше того, стає кітчевим простором музичних, композиційних п'єс і вигляді «Місячного П'єро» А. Шенберга. Так, музика стає флеш-іміджем ювенальної лялькової сцени, що походить

від комедії дель арте, маріонетки, яка не має душі, але має більше, ніж душу, має сакральний вимір буттєвості, якого позбавлена людина ХХ століття. Весь цей контекст І. Ставінський відчував надзвичайно гостро, у цей контекст розладу світів він намагався внести гармонію. Адже це була гармонія вже некласичного типу.

М. Бубер в роботі «Проблеми людини» пише: «Найенергічнішим прихильником філософської антропології був Кант. У «Вступі» до лекцій з логіки, виданим, правда, не самім автором і не так, що відтворює дослівно всі його вихідні думки, але тим не менше їм схвалені, Кант розрізняє філософію за шкільним виміром і філософію за світовим розумінням, *in sensu cosmico*. Цю останню він визначає як «науку про останні цілі людського розуму» або «науку про вищі максими споживання нашого розуму». Сфера філософії в цьому всезагально-громадянському значенні можна було б зазначити, за думкою Канта, в наступних питаннях : 1) Що я можу знати? 2) Що мені належить робити? 3) На що я смію надіятися? 4) Що таке людина? На перше питання відповідає метафізика, на друге – мораль, на третє – релігія, на четверте – антропологія. «По сутності, – додає Кант, – все це можна звести до антропології, бо три перші питання відносяться до останнього. Ця формулювання відбиває три питання, з прикладу котрих Кант в одному з розділів «Критики чистого розуму», названої «Про ідеал вищого блага», сказав, що в них закладені всі інтереси розуму – спекулятивні і практичні» [51, с. 159].

Ми потрапляємо в ситуацію того трасцендентального ідеалізму, де всі питання є одночасно максимами морального життя і водночас є марними, ігровими, ляльковими. Ми навели цитату з трактату М. Бубера, а не самого Канта для того, щоб показати, наскільки у 30-ті роки ХХ століття антропологічна проблематика стає актуальною. Якщо максими (питання) Канта прочитувати в сьогоdnішньому, або в теперішньому часі, то їх оригінальність, молодість, якщо згадати тезу про вічну молодість науки О.Лосєва, не викликає сумніву. Це «оновлений» Новий час, початок

рефлексії великого сумніву, що походить від Декарта. Імпульсу тези: «Якщо я думаю, то я існую» і того «розумного роблення», про яке говорять всі поетики, стає надзвичайно актуальним. Можна стверджувати, що філософська антропологія саме в її теоретичному запитальному сенсі не має відповіді на ці питання. В цьому і полягає її сенс. Якщо б вона мала відповідь, то ми мали б живу ляльку, віртуальну істоту, що не має смертної форми існування, мали б еротичну надлюдину. Цих ляльок зараз повно в Інтернеті, гіперпросторі розумових та еротичних спокус, але вони не є людьми.

Отже культурно-історичну антропологію музики (мистецтва в цілому) можна уявити як експліцитну та імпліцитну поетику. Експліцитна ставить проблеми цілісності людини, як Кант, зводить ці питання до еманції дефініцій цієї цілісності з єдиного, а імпліцитна розбігається по всіх ознаках людського «Я» і кожних раз говорить про головніше: про розум, душу, діло, справу тощо. Всі ці складові людиновимірної цілісності музики є частиною унівесуму людини, говорять про цілісну людину, але в модусі диференційованої, мозаїчної, фрагментарної цілісності великого «Я» роду людина, людства і того мислителя, який починає задумуватися про цілісність людського мислення і творчості в цілому. І. Стравінський антропологічну складову розумів як ритм, а точніше, – як танок. Згадаємо, що танок є засадою хореї, експресивних мистецтв [210].

Хореографічна транскрипція музичних творів Стравінського – це вже сучасний спосіб прочитання їхньої поетики, яку часто визначають як рвану, монтажну, колажну, хоча це, звичайно, не так. Її (поетику) в більшості можна визначити як пластично-космологічну, де загальний космологізм задавався первинним синкретизмом хореї – домінантою танку. Танок настільки впливав на творчість Стравінського, що фактично був модельним принципом його творчості. Зокрема, *compositio* у Стравінського виглядало достатньо еkleктично, тобто, він повертається в часи доавангардної,

домодерної музики. В часи тої еkleктики, яка формується, зокрема в архітектурі як неоруські, неовізантійські, неогрецькі, неоготичні та ін. синтези.

Все це дає можливість визначити композиційний феномен творчості Стравінського як синкретично-поетичний, тобто синтетично (модельно) інтерпретативний. Отже, поетика стає інтерпретативно-генеративною парадигмою щодо реалізації компаративного та полісистемного аналізу музики в контексті інших видів мистецтва. Зокрема музики в контексті сучасного синтезу візуальних мистецтв, а також сучасних трансформацій музики на рівні мікроструктур в контексті генетичного алгоритму та тих інновацій, що прийшли в простір музикування з «другим авангардом» Дармштадтської колонії, з набуттям творчості Б. Бульоза та К.Штокгаузена модельно-пріоритетного значення.

Відтак, принцип конструювання музичних артефактів на підставі кантівського імперативізму або кантівського принципу, який походить від утвердження апріорної гармонії як норми права, що досягається шляхом тотожності трансцендентального суб'єкта з трансценденталіями музики (ритмом, цезурою-умовчанням, алеаторикою тощо) актуалізує саме феномен апріорної, або трансцендентальної феноменології. Реальність у Канта визначається як єдність трьох шарів буття: ноумен, феномен і речі у собі. Феноменологія Канта є одночасно складовою його антропології і засобом вираження багатовимірності світу (ноуменального, феноменального та трансцендентного). Феноменологія Е. Гуссерля редукувала цей плуралізм. Втім, І. Стравінський «відроджує» його у вимірі протопостмодерної рефлексії музики, в межах своєї моделі поетики.

Зокрема, у контексті великих систем культури, діалогу культур (світ в собі), систем праксису людини музичної (моральний світ), естезису музичної людини (естетичний світ, поетика як її вираження в музичному творі). Все це дає можливість визначити феномен, ноумен і світ речі в собі як реалії одного простору поезису, тобто музичної поетики, яку можна визначити як

поетику культури у космологічному вимірі, як універсальну (антропологічну, екзистенційну, етичну) поетику музики. Весь цей контекст Стравінський не визначав експліцитно, але він є характерним для його роботи як підоснова композиторської творчості.

Проводиться демаркація між етнокультурою, яка вже умирає на межі XIX – XX століття, і всім тим бумом ренесансів етнокультур, який пов'язаний з етномузикою, фольклорною музикою, етнотизмом, етнокультурою як регенеративною системою етнорезервацій та ін. В цьому просторі існує також і музика Стравінського, але їм не вичерпується. Те, що він загубив зв'язки з глибинними шарами буття його прабадьківщини – став емігрантом, втратив зв'язки з Україною (І. Стравінський походить від українсько-польського роду, виріс в Санкт-Петербурзі, де його батько був одним із провідних співаків опери), відірваність від того устрою життя, яка веде до фрагментарності, монтажності творчих колажних прийомів, які знаходять у творчості Стравінського, свідчить про намагання в теорії подолати цей розрив.

М. Бубер пише: «Протягом останнього століття людина все глибше занурюється в пастку кризи, котра у багатьому, за виключенням одної суттєвої риси, нагадує минулі кризи. Особливість, яка визначає нашу кризу, – ті зміни відношення людини до речей і зв'язків, що створені її працею або при її опосередкованій участі. Цю особливість можна було б визначити як відторгнення людини від її творіння. Людина віднині не може співладати з світом, котрий є творенням його рук. Цей світ є сильнішим за свого творця, він відокремлюється від нього, стає сильнішим за нього, став до нього втратою елементарної незалежності» [51,с.193]. Це найважлива антропологічна характеристика культури XX століття, коли популяція речей, серійної музики, стихія музичного універсуму розгортається, розростається майже, не впізнаваючі імен. Імена тонуть в стихійному просторі звучної матерії, яка немов би сама продукує себе.

«Так, людина залишилася перед страшною реальністю, сенс котрої полягає в тому, що творець перестав бути її паном. Питання про природу цієї людської сили-безсилля переростає в питання про сутність людини – на сей раз в новому, суто практичному сенсі», – констатує Бубер [51, с.193]. Це той мотив, який пізніше визначається як продукування бажань, гаштетів спонук, що породжують самі себе і потроху усувають людину з авансцени культури як такої. Цей мотив не звучить в поезиці Ігоря Стравінського, не зазвучав в повній мірі і в його музиці, він вмер занадто рано. Лише музика останніх хвилин XX століття і останніх десятиліть XXI століття починає свідчити про механодетермінізм новітнього зразка, коли про цілісність людини і цілісність музичного феномена говорить вже немає ніякого сенсу.

Мартін Гайдеггер – один із тих мислителів філософів, який дуже гостро пережив імпульс феноменологічного осмислення наявного буття і створив версію «тут буття», або *Dasein*, коли феноменологія стає не онтологічним конституюванням світу, за Е. Гуссерлем, а світом онтичним, хоча й не є суто психологічною данністю.

М. Бубер пише: «Дійсне наявне буття (*Dasein*), тобто дійсна людина в її відношенні до свого буття, досягає розуміння себе лише у зв'язку з якістю цього буття, до якого вона відноситься. Для пояснення цієї думки я обрав один із найсміливіших і найглибших розділів книги Гайдеггера, присвячений відношенню людини до своєї смерті. Саме тут все витримано в тій перспективі і згуртовано на питанні, як людина дивиться на свій кінець. Чи хватає в неї духу передбачати всебуття (*Ganzsein*) наявного буття, котре відкривається лише в смерті? Зводити смерть до моменту фізичного кінця припустимо лише там, де мова іде про відношення людини до свого буття. Але, якщо ми візьмемо об'єктивне буття, то саме тут смерть що миті заявляє про себе як сила, котра бореться з силою життя» [51, с. 198]. Можна назвати цей аналіз діалогічним, бо фактично діалог життя і смерті як трансцензус, перехід, обмін місцями (цими місцями є життя і смерть), як умовне, наявне

і постнаявне буття в фундаментальній онтології Гайдеггера або в діалогічній концепції Бубера є тими трансценденталіями, які завдані людині.

Людина може інтерпретувати своє життя як вічне вмирання, або як вічне народження. Але можна знаходити ту паритетну суміш, про яку пише М. Бубер. Будь-яка проба втечі від смерті і весь монологізм цієї втечі зосереджений в не баченні іншого, як свідчать і М. Бубер, і М. Бахтін. Але справа полягає в тому, що М. Бубер сакралізує іншого. Інший можливий як „прадистанціювання”, коли вже є досвід спілкування з божеством. М. Бахтін, навпаки, іншого містифікує. Він у нього виглядає як візуальний двійник, або вербальний альтер-его його думок, почуттів, зустрічі з буттям, яке є феноменальним. Не феноменологічним, а феноменальним.

«Позазнаходження іншого» у М. Бахтіна є визначення іншого місця в бутті, адже цей теоретик виносить людину за всі місця в бутті. Так, виникає та сама самотність, монологізм, про який говорять і Бубер, і Гайдеггер. У Стравінського не було таких катастроф і таких конструкцій. Він був людиною віруючою, його музичний простір пов'язаний з сакральною музикою, свідчать про такий спосіб бачення світу, де не потрібно рокове єднання з іншим, навіть Великим Іншим, бо сама музика належить Богові. Отже, можна сказати, що проблема наявного буття, проблема в даному випадку – музичної матерії, з якої утворюється музичний феномен, музичне буття цікавила Стравінського, і не цікавила. Він традиційно знав, що це буття можна створити, спираючись на школу, на досвід, на весь інструментальний технічний простір *compositio*. Композитор проблематизував цю проблему, говорячи про музичний феномен як образ цілісності людини. Отже, якщо вже знов-таки шукати аналоги, говорити про позицію позазнаходження іншого, тобто подвоєння «Я», діалогізм і про прадистанціювання, то оцінити простір музики можна лише з позиції божества, яке онтологічно притаманне музичній стихії.

Гайдеггер знаходить чудові слова, спираючись на Герекліта, він онтологізує етику і говорить про етос як про місце, де можливо божество

[225]. Музика і стає тим місцем, де можливо божество. Музика є простір наявного абсолюту, божества. Тут ми потрапляємо в той літургійний простір, який є традиційним, який чудово описує той же С. Хоружий і інші теоретики. В цьому просторі відбувається не просто еквівація, двоосмислення музичного феномена і людини, а обмін натурами – синергія. Хоружий постулює певну «антропологічну межу» як можливість бути іншим, енергетичним, емпатичним шляхом вчування і вживання в простір Великого іншого, абсолюту, божества.

Є багато свідків, що Гайдеггер з задоволенням йшов і слухав месу. Літургія була для нього одною із складових життя. Можна так тлумачити Dasein. Але його можна тлумачити і інакше. Це спроба знайти своє особисте місце в бутті, назвати його фундаментальним буттям, визначити епіцентр власного буття не на підставі радикального антропоцентризму, а на підставі радикалізації онтологічної позиції. Відтак, фундаментальна онтологія стає знеосібленим конструктом, який дає можливість побачити механізм людського буття як ляльку, машину, простір без душі. Всі ці пошуки онтологічного, антропологічного та етико-естетичного обріїв буття є співмірними пошукам Г. Грега, пошукам А. Шенберга, який написав „Місячного П'єро” і розпочав величезний шлях радикалізації музики.

Звернемося до нетривіальних думок з метаантропології С.Хоружого. Його робота «Нариси синергійної антропології» – це своєрідний диптих бачення людини і Абсолюту. Дві позиції позазнаходження іншого (людини і Бога) доповнюють одна одну, свідчать про людину в культурно-історичному вимірі синергії. Предмет цієї книги – людина в її відношенні до антропологічної межі, що визначається як конституювання меж філософії. Отже, людина (людиновимірність культури) визначається топологічно як простір дії, простір культури, простір почуттів, простір активності, що має свої межі.

Тобто ми потрапляємо в складну ситуацію антропологічної поетики, філософської системи, де кожен створює свій *poesis*, але не називає його

поетикою. Ця поетична антропологія стає підґрунтям, яка легко адаптується мистецькими, естетичними поетиками. Саме так легко адаптують тіньові автори Ігоря Стравінського філософський контекст доби. Ця легкість не свідчить про те що ці тексти знаходяться поруч, вона свідчить лише про ту ментальність, рефлексивне поле і ту текстуальну співмірність, яка існує в філософській поетиці і поетиці художнього напрямку, зокрема музичного.

Світ Ігоря Стравінського – герметичний, замкнений, композитор нікому не дозволяє увійти в нього, більше того, всі свідки творчості, які він залишив, є в більшій мірі анонімними. Твори «Хроніка» і «Музична поетика» належать перу «тіньових авторів». Стравінський авторизував ці тексти, але коли їх читаєш, розумієш, що за цим не стоїть ім'я І.Стравінського. Це знеосіблений дискурс, якійсь роздум, але не один діалог, а безліч текстових голосів різних авторів. Ми потрапляємо в унікальну ситуацію, коли виникає обличчя – маска, а за цією маскою ховається великий художник, композитор.

Життя Стравінського в Парижі дуже схоже на сон. У цьому сні він створює «Петрушку», дивовижний персонаж. Це повна анігіляція волі. Створює «Весну священну», а потім вже під час написання «Хроніки» і «Поетики» – «Симфонію псалмів». Ця дивовижна трансформація музичної стихії, взагалі, не піддається опису. Якась зла воля втрутилася в його долю, яка так змінила художника. Стравінський міг би написати, що в Парижі можна тільки вмирати (вмирає його дружина, дочка), він біжить з Парижа.

Стравінський – не поліфоніст, більш того, він в якійсь мірі відроджує монодійний глибинний імпульс вокалу, що можна зрозуміти лише у християнському світі як протомузику. Відомо, що хорова музика в християнстві – це аналог ангельського співу. Ця музика не може бути інструменталізованою. У всякому разі, саме ангельський спів чує композитор, який абсолютно не обтяжує себе відповідати за те, що він чує.

Зрозуміти і осмислити його життя без катаклізмів, життя в світі музики в світі, сповненому катаклізмів, напевно, не зможе ніхто з

сьогоднішніх теоретиків і, тим більше, інтерпретаторів творчості Стравінського. Композитор дуже не любив інтерпретаторів, вважав, що вони брешуть, привносять своє «Я», знищують текст, але в якійсь мірі він не дооцінював сам феномен інтерпретаторства, бачення з боку рефлексії метатексту, рефлексії Великого Іншого, яка не належить художнику. Цей герметизм, ця жага бути самим собою, не дивлячись ні на що, виражалася в неадекватних текстуальних реаліях, в дискурсі, який, м'яко кажучи, був спотворений тіньовими авторами.

І. Стравінським з якимось захватом носив маску неокласика, хоча неокласиком не був. Чи був він романтиком? Це велике питання. Так, коли ми потрапляємо в дихотомію співвіднесення неоромантизму та неокласики, то стає зрозумілим, що шкільні рамки «ізмів» нічого не вирішують, і взагалі стильове вимірювання як добре заведений клавір графоманії від музикознавства або музикології, помножений на жанрові дефініції та презентації, чи навряд що вирішує.

Поетика як роблення в онтологічному сенсі, що має на увазі сісти і писати ноти, або наносити фарби на полотно, або щось інше, має ще й інший смисл. Це роблення самої справи. Роблення справи як якесь передбачення. Це образ справи як проекту. Це справа як проектна реальність, яка спирається на реальний універсум дисциплінованої праці, що складає засади будь-якої поетики.

Отже, всі теоретичні рефлексивний світи, які створені тіньовими авторами, в певній мірі обстоюють авторство Стравінського. Якщо автор – це той продуцент дискурсу, який в тексті вирішує долю усього універсуму, то інтерпретатор, хочемо ми чи не хочемо, підмінює продуцента. Ставить замість нього себе і намагається вирішити ті ж долі, але іншими словами, іншими засобами. Тому так і поставав проти інтерпретації взагалі І.Стравінський, він відчував підміну не лише сенсу, а й почуття.

Втім, іншого шляху немає, тому ми змушені заміщати тіньових авторів, заміщати іноді самого Стравінського, говорити від свого імені, адже

так, як, здавалося б, говорив І. Стравінський, більше того, – нав'язувати йому якийсь проект, який вже належить сучасності. Адже це «нав'язування», напевне, можна пробачити тому, що іншого шляху інтерпретації немає.

Ми знаходимося в парадоксальній ситуації. Так, якщо естетика – це одна філософська дисципліна, то поетик багато, і кожна поетика персонально забарвлена. Це поетика Романа Якобсона, поетика Олександра Потебні, поетика Арістотеля тощо. Коли ми починаємо говорити про поетику Стравінського, то персональність втрачається. Отже, нам хотілось би сказати, що це Стравінський, але, вибачте, І. Стравінський так не міг би говорити. Навіть його ідеологія, його листи свідчать про те, що текст «Музичної поетики» є вторинним, писаний іншими авторами. Що ж нам залишається? Що ж ми реконструюємо? Ми реконструюємо театрологію Стравінського, маску маски, знак знака, або ще більш відверто – знак-знака-знака.

Проте, це знак, знову-таки не у семіологічному вимірі, не знак в дискурсі, не знак семіологічних досліджень, а знак у дискурсі екзистенційних, онтологічних та антропологічних імплікацій, знак музичного антропологічного дослідження. Ми бачимо образ людини у Стравінського як певний метадискурс, де за будь-якими межами музичної матерії відкривається ще одна межа – духовний горизонт інобуття звуку. Композитор завжди жив у мінімум двох світах, множив ці світи, в ньому говорили голоси. Ці голоси рвалися назовні, він не міг їх зупинити. Його характер, темперамент та все його життя свідчили про те, що композитор вічно стримував цю енергію, намагався нав'язати їй канон, дисципліну. Адже це лише вербальна оболонка творчості. Музична свідчить про інше – свідчить про Ерос, за Платоном, як породження в красі.

Що стосується філософських дефініцій естетичних, поетичних реалій досвіду бачення світу Стравінського, то дуже важко уявити, як можна адекватно описати такий багатовимірний і складний таланти. Ігор Стравінський говорить про те, що слово бреше і не може відображати

музику. Але слово є ще одним кроком до розуміння не тільки поетики, не тільки естетики, а й філософії музики І. Стравінського.

Музична філософія – це теж філософія, але філософія як поетика, як диференційна антропологія, як метаантропологія, якщо вже використати термін С.Хоружого. В чому ж полягає сутність метаантропології музики? В тому, що вона весь час відсуває межу визначення людського „Я”. Межа проблематизується і наближується до абсолюту. Повністю розчиняється з абсолютом, або уходить від цього абсолюту. Невизначені межі і горизонти маргінального топосу, які співмірні людині, теж описують межу метаантропології музики.

Позицію метаантропології С. Хоружого можна зазначити як трансценденцію всіх меж, а вся ця єдність меж у нього визначається як «людська межа» [235]. Ніцше і всі ті, хто спровокував не просто переоцінку всіх меж, але й переосмислення самої радикальності людини як розумного та чуттєвого єства. М. Гайдеггер уходив від антропологічної проблематики, замінюючи її онтологічною. Але імпліцитно антропологічний дискурс завжди присутній. Проблематизувавши ситуацію, Ніцше не міг показати шляху виходу з проблеми дихотомії почуття та думки.

Діонісійський екстаз, воля до життя, жертовність і весь пафос віталізму – все це в певній мірі характерно до екстатичного бачення людини, яке ми зараз бачимо в контексті метаантропологічної проблематики. Але жертовність діонісійського типу з вербальною критикою християнства наближується саме до християнства, до хресної жертви Христової. Виникає той синкретизм, діонісійсько-християнський симбіоз, який є метаантропологічною катастрофою, якщо не безумом. Ідентифікація Ніцше то з Діонісом, то з Христом, або із тим і іншим разом, не є всезагальним надсинтезом суто відстороненого типу. Вона є екзистенційною драмою, моделлю тої катастрофи, яка може відбутися з людиною.

Музика моделює всі ці катастрофи. В більшій мірі вона говорить про них, говорить відверто, щиро в контексті інших, вже нерелевантних

координат. Мова йде про те, що цей невеличкий екскурс в проблему метаантропології слід все ж таки завершити, визначаючи саме експресивну стихію музики. А її краще всього описати як синергійну. О. Лосєв в роботі «Діалектика художньої форми» виписує такі предикати художнього світу, навіть протообразу взагалі, як енергема, ноєма, епістема. Все це складові внутрішнього синкретизму, який не розриває думку і почуття, а здійснює модель світозабудови [143]. Породжуючу модель, за Лосєвим, яка і стає людиновимірною, можна назвати «надмаріонеткою», можна назвати «тілом музики», «музичною стихією», або «музичною матерією» тощо. Справа в тому, що ідентифікація здійснюється в синкретичному полі, в полі синергії, в полі синестезії. Це найважливіша реальність, котра свідчить про полімодальність музичної комунікації, комунікації людини в культурі.

С. Хоружий визначає феномен ідентичності як породжуючий принцип: «У сучасній думці на тлі загального деконструктивного руху є дві головні ознаки досвіду відкриття нових просторів, у філософія Гайдеггера і Левінаса (хоча елемент радикальної критики класичної спадщини присутній і в цих досвідах). Вони розходяться між собою: Левінас стверджує для філософії примат настанови по відношенню до Іншого, етичної настанови, Гайдеггер – примат онтологічної настанови, буттєвої орієнтації» [235, с. 76 – 77]. Отже, антропологічні горизонти поезики описуються як культурно-історична антропологія або як антропологічна межа в її самовизначенні будь-якою практикою культури, зокрема музики.

1.3. Поетика як теорія композиції

Композиція в широкому розумінні як «єднання позицій», спосіб збирання у ціле арт-феноменів, зокрема музичних, у І. Стравінського виражає глибинні інтуїції, які, як вважають сучасні дослідники, походять від його українських коренів, сімейної традиції (батько композитора був відомим оперним співаком), ексклюзивного навчання композиції у Римського-Корсакова тощо. Відомо, що композитор мав перше прізвище

Суліма-Стравінський, яке походить від притоків Вісли, що знаходилася у той час у Східній Польщі. Після анексії цієї частини Польщі Росією, перша частина прізвища була редукована. Адже на питання Р. Крафта про походження свого роду Стравінський не згадує своїх українських коренів. Це симптоматично.

Втім, здається що українська ментальність композитора визначилася в тому колориті, музичності і надмірній ляльковості ігрового сценарного простору композицій, які є інваріантними в усіх його творів. Батько композитора Федір Стравінський народився в бувшому чернігівському повіті, який у 1821-му році був вже відчужений до мінської губернії. Отже, свідомо збираючи пам'ятки української минувшини, стародавні видання Тараса Шевченка, родина Стравінського була причетна до могутньої лінії української культури. Довгий час І. Стравінський був пов'язаний з Устилугом на Волині, де в маєтку його дружини було написано багато творів для С. Дягілева.

Коли Стравінський усвідомив свої вимушене вигнання за часи СРСР, під час концертів у Москві, він хотів повернутися в Устилуг, щоб зустрітися зі своєю прабадьківщиною, побути на Волині в його рідному повіті, але йому свідомо відмовили. Устилуг, який хотів відвідати Стравінський був зачинений для «емігранта». Все це свідчить про якусь невдалу драму власної долі художника. Про це Ігор Стравінський говорить у своїх розповідях з Р.Крафтам у «Діалогах», що є вербальним досвідом його спілкування з світом. Отже, «Діалоги», записані його редактором, а також роботи, які створені тіньовими авторами, виникли за його проектом, його начерками, де композитор намагається відтворити образ доби, ментальність *compositio* власного життя в музиці, яке відбувалося і не відбувалося за правилами контпункту, уроки якого він добре засвоїв у М. Римського-Корсакова.

Думки композитора щодо *compositio* в більшій мірі артикулюються в бесідах, нотатках, спогадах, які утворюють певне дзеркало його душі, ментальності. Тексти «Хроніки» та «Музичної поетики» лише підсумовують

складну мозаїку думок. *Compositio* відбувається саме в діалогах, де не потрібно шукати діалогу між Стравінським та його інтерв'юєром або референтом, який намагається викликати своїми питаннями ту чи іншу відповідь. Мова йде про діалогізм мислення композитора. Стравінський вступає в діалог з тим полем співучасників єдиного поліфонічного простору музики, який і здійснює той ефект, феномен *compositio*, який належить Стравінському-поліфоністу. Так, утворюється музична фреска, мозаїчна сповідь образних алюзій, алітерацій, схожа на монументальну фреску, викладену із смальти мозаїку, яку можна лише порівняти з барочними або візантійськими реаліями монументального розпису. Стравінський говорить про самодостатність музичного феномена. В цьому він близький до діалогічної (транспозитивної) естетики М. Бахтіна, який визначає самодостатність онтологічно – як місце в бутті, що дає надлишек бачення.

М.Бахтін так визначає свою концепцію: «Надлишок бачення – це той бутон, де існує форма, що спить, і звідки вона розгортається, як квітка. Але, щоб цей бутон дійсно розгорнувся квіткою завершеної форми, необхідно, щоб надлишок мого бачення оточував горизонт, що споглядається іншою людиною, не втрачаючи своєї своєрідності. Я повинен втілити почуття в цю іншу людину, ціннісно побачити із середини його світ так, як вона його бачить, стати на її місце, а потім знов, повернувшись на своє, додати до його кругозору той надлишок бачення, який відкривається з цього мого місця поза його позицією, оточити її, побудувати їй оточуючий простір, з якого надлишок мого бачення, мого знання, мого бажання і почуття стає запорукою естетичної цілісності» [41, с.24].

Стравінський надзвичайно яскравий в своєму колориті щирих промов, фольклорних мотивах, національному зондування глибин музичного минулого. Так, біблійні тексти, античні міфи, народні казки, сюжети гравюр XVIII століття, а також неокласичні та додекафонні екзерзиси – все входить в репертуар його *compositio*. Стравінський інколи непередбачуваний, його стиль, манера, музичні жанри виглядають

несподіваними, але ми бачимо, що це одна рука, одне око і одне вухо, які так бачать та чують світ опери, балету, симфонії. Вокальні та камерно-інструментальні твори, хори, кантати написані в різні часи, адже за своєю музичною формою просто вражають міфологічним реаліями.

Твір «Байка про Лиса, Півня, Кота да Барана» визначений автором як весела вистава зі співом та музикою. «Казка про біглого солдата та чорта, Історія солдата, що читається грається і витанцьовується з двох частин», «Свадебка, російські хореографічні сцени зі співом та музикою на російські народні тексти зі збірки Петра Киреевського», опера «Цар Едіп» – твори надзвичайно різні за тематикою, стилістикою, фактурою. Все це утворило якійсь ще невідомий сплав. Так, французькі композитори-імпресіоністи його назвали «царем Ігорем», натякуючи на те, що і цар Едіп і цар Ігор – це є одна і та ж постать.

Але головним нервом його композиції залишається та чистота форми, яка була досягнута ще в часи учнівства у М. Римського-Корсакова, коли він виглядає після вдалої презентації своїх перших творів елінським героєм в складному, подертому хітоні, або християнізованим місіонером. Стравінський начебто не бачить людських пристрастей і начебто протестує проти всіх драм і узагальнених ритуальних форм драматизму, які можна побачити у Малера, Шостаковича – більш пізніх художників.

Стравінський начебто живе поза часом, але те, що він видасть свій опус «Музична поетика» свідчить про те, як планомірно працює і вбачає час поза образами свого особистого буття композитор. Стравінський стає композитором досить і досить рано, в Парижі він вже визначився як відомий майстер, автор багатьох театральних вистав, зокрема балетів, які роблять його всесвітньо відомою особистістю.

Важливо помітити, що Стравінський, має своєю першою освітою юріспруденцією, але відмовився від цієї широко шанованої служби і пустився в поле непередбачених ані долею, ані історією, театральних кульбтів і надзвичайно цікавих експериментів. Народна казка, язичницька

обрядовість, міський фольклор, поеми Пушкіна – все геніально аранжується в антрепризі Сергія Дягілева. Дягілев побачив особливий синтетизм, навіть синкретизм Стравінського, перші його роботи: «Жар-птиця», «Петрушка», «Весна священна» стають знаковими, по-різному входять в життя, але входять і завойовують в цьому житті своє справжнє місце.

Дивно, але саме ляльковість, намірянність персонажів, химерність людського буття, виникають в рокові для нього роки, коли Стравінський вже не міг повернутися до улюбленого Устилугу і втратив будь-який зв'язок з батьківщиною. Саме тоді він створює невеликий пересувний театр і здійснює мандри – гру в життя на кшталт комедії дель арте, де розігрувалися «Байка», «Історія солдата», «Свадебка», балет «Пульчінелла», в яких концентрується ярмарково-трагічний образ, що можна визначити як ремінісценції фольклоризму та італійської ренесансної музики і водночас своєрідні модерні композиції. Композитор звертається до музики Баха, Перголезі, Гайдна, Моцарта, Веберна, Бетховена і Чайковського. Твори Чайковського особливо наближуються до Стравінського в ці драматичні, рокові часи.

Можна сказати, що всі композиції Стравінського – це рефрен великої містерії метафізичного дитинства, яка здійснилася в композиції дитячого альбому Петра Ілліча Чайковського і знайшла свій блискучий рефрен в опусі «Хвороба ляльки». Хвороба ляльки – це хвороба XX століття, хвороба надмаріонетки, хвороба всіх тілесних імплікацій танку, роздертих тіл солдат Першої та Другої світових війн, це хвороба духу, яку нічим не вилікувати, яка може бути лише *compositio*, феноменом єднання різних позицій, які даються самим життям, в які потрапляє художник, які він вміло або невміло аранжує, де диспозиції досягають обрив класики, неокласики, авангарду і навіть постмодернізму.

Франція в творчості І. Стравінського – це перший період бурі та натиску, це той глибинний землетрус, той синкретизм, який надає

міфологічні екзерсиси, помножені на кубізм Пабло Пікассо і на кубізм пластичних аранжувань В. Ніжинського. Танок долі як *compositio* знайшов своє ім'я і своє обличчя. Остання крапка – його не приймають у Французьку музичну академію. Втім, композитора запрошує Гарвардський університет прочитати курс з поезики, він відгукується. Текст «Музичної поезики» фактично стає основою його феноменології музики, яку можна визначити як спосіб роблення музики – *poesis*. Проте, не цей текст визначає долю Стравінського і долю його *compositio*. В більшості доля визначається самою стихією, рухом потоку життя, в який він потрапляє. Це замовлення від С.Дягілева, це балет як театр танку, це Америка, в яку він потрапляє вже в осені 1939 року.

Отже, цей простір культурного будівництва – простір європейської і атлантичної культури у Стравінського не губиться, адже асоціюється з його внутрішнім радикалізмом і тим драматизмом *compositio*, який тяжіє до первинних хореїчних синкретичних афектів, які можна визначити як танцювально-музичний екзерсис.

Надзвичайно даровитий і різноплановий композитор, автор «Симфоній духових інструментів», що була написана в пам'ять Дебюсі, комічна одноактна опера «Мавра» за «Доміком в Коломні» О. Пушкіна, опери «Цар Едіп», Стравінський здійснює рефрен діалогізуючого простору сучасної культури. Його композиції знаходять універсальну форму діалогізації музичного простору різних стилів, жанрів, епох. Саме в діалогах можна побачити, як композитор знаходить своє інше «Я». Так, виникає музичне альтер-его, якщо не конфліктологія дискурсів – промов від першої особи та промов анонімно-фольклорних, своєрідний полілог, багатовимірність голосів рефлексивної тканини музичної думки.

В «Діалогах» референт задає питання, а майстер відповідає. Це дуже нагадує єгипетську поему, де раб запитує, а пан відповідає. Раб завжди підкоряється, завжди рухається шляхом думки пана. Тільки тут немає розподілу на раба і пана, а є інший рефрен – відповідь набуває анонімності

звучання. Виникає ніби знеосіблений голос, що ставить питання (тільки такі питання, що потребують і не потребують відповіді), а той, хто відповідає, відповідає не на ці питання а на зовсім інші, які виникають спонтанно у вихорі думок. Спільна думка живе як живий простір рефлексії *compositio*, як поетичне утворення реальності (поетичне – не в плані утворення віршів, а в плані виникнення поезики «роблення спільної думки», про яку йдеться).

Можна прокоментувати думки, діалоги, монологи Стравінського, які є внутрішнім подвоєнням голосу, що артикулює думку і відразу ж утворює певне зображення у дзеркалі онтичного образу портрета до якого звертається автор. «Багато із моїх більш пізніх санкт-петербурзьких спогадів пов'язані з Дягілєвим. Я часто згадую перший прихід до його помешкання у Зам'ятиному провулиці, що вразило мене надмірною кількістю дзеркал на стінах. Пам'ятаю також, як ми разом з Дягілєвим навідувалися до Олександра Бенуа в його квартирі на Васильївському острові або, як їздили пароплавом в один з нічних клубів на островах – «Акваріум» або «Віллу Роде» на Ніві; як зараз бачу його, що входить у ресторан Лайнера на Нівському проспекті (це саме там Чайковський підхопив холеру), як він розкланюється направо й наліво на кшталт барона де Шарлю; пам'ятаю як ми інколи снідали з ним після концерту, на закуску бували справжні делікатеси – мариновані риба, ікра, чорноморські устриці і найвразливіші в світі грибки.

Згадую також, як я любив спостерігати за чайками, в особливості, коли вода в річці і канавах підіймалась; місто тоді до самого носу занурювалося у воду, риби плавали ближче до поверхні, птахи кружляли низько над водою. Дитина не розуміє, чому вид чайок так глибоко турбує його, але стара людина знає, що вони нагадують йому про смерть, що чайки були точно такими ж, як в ті часи, коли в один із жовтневих півднів у віці семи років, або вісьми років він спостерігав за ними на Ніві», – говорить Р.Крафту І. Стравінський [207].

Ми бачимо багато дзеркал: дзеркала в квартирі, дзеркала річки Ніви, дзеркала прозорих вікон О. Бенуа, який теж залишив дивні спогади, і все це – одне велике дзеркало може нагадати про те дзеркало, про яке говорив Вяч.Іванов, що на дні своїх дзеркал він знайшов розбите на шматки мозаїчне ціле – дзеркало своєї душі, яке можна назвати певним образом *compositio*, яке ліпить, живописує, утворює спогади буття.

«Яким чином людина старіє? – продовжує І. Стравінський тут же на цій же сторінці після дзеркал Дягілева і дзеркал вічної річки Ніви, – я не знаю, і чому я старий і чи повинен я бути старим (мені цього не хочеться), чи є тотожними «я» і «він». Все життя я думав про себе як про «наймолодшого», тепер раптом читаю і чую про себе як «найстарішого». От чому я з сумнівом думаю про ці картини далекого минулого. Я маю сумнів щодо правдивості моєї пам'яті, але знаю, хоча це і неможливо, що все ж таки кожна людина живе не реальністю, а образами, які зберігаються в пам'яті. Скрізь щілину в при відкритих дверях моєї спальні я знову бачу втрачений мною світ, і час зникає. Мама пішла у свою кімнату, мій брат спить на сусідньому ліжку, все тихо в домі, світло вуличного ліхтаря відображується в кімнаті, і в його променях я узнаю в своєму подвійнику самого себе» [207].

Виникає ще одне дзеркало – екзистенційне, монументальне дзеркало пам'яті дитинства. Адже вже не входить в кімнату лялька-маріонетка і не кладе йому руку на голову. Він вже дуже старий, життя вже пройшло, він вже мертвий, холодний, дерев'яний Ігор Стравінський він же Ігор Федорович, а не мале дитя, яке пам'ятає двері і тінь матері за цими дверима.

Це дивні композиції, але зовсім не дивні спогади. Так, легко провести поетичну паралель спогадам Марселя Пруста, коли мати його несла на руках на другий поверх, а батько ніс свічу. Тінь від свічі дитинства залишається у пам'яті, хоча вже немає ані того дому, ані тих сходів і давно вже немає матері і батька. Якщо Стравінський чомусь не говорить про дзвони пам'яті, то Марсель Пруст говорить, що, якщо раніше денний шум

заглушав шум дзвонів церкви, що стояла поруч з домом, то зараз ніхто не заважає в пам'яті гарно чути, як вони гудуть і несуть спомини того великого дзеркала, того великого акватичного простору Ніви, що, як пустельний вигук, збирає все в пам'яті людське буття, уносить долі людей, їх голоси і звуки.

Ще підверстується один мотив – дзвони Рахманінова, романс «Я чекаю тебе», де улюблене «Ти» вже померло, і його хтось кличе з того світу. Ми бачимо Росію розіп'яту, розірвану, Росію М. Волошина, який писав, що в «цю весну Христос не воскресав». Як би І. Бунін не хизував над М.Волошиним, який полюбляв випити, а він любив знущатися над багатьма, ці слова не міг написати ані Бунін, ані не міг в музиці виразити й Стравінський, бо всі вони є більшими традиціоналістами. Так, Волошин розігрував якусь іншу гармонію, якусь іншу драму, його могила – під деревом на кам'яній землі Кимерії, що не дано ані Стравінському, ані Рахманінову, вони залишились на чужині. Дзеркала землі, її річок, акваторій – найвразливіші.

Мельшиор-Бонне пише: «Не дивлячись на всі свої дефекти, не дивлячись на всі свої незавершені потенції, дзеркало розумілося нашими предками як дивний інструмент, завдяки якому людина могла бачити відображення і краще пізнати саму себе. Але могла також з його допомогою отримати доступ до того, що не можна побачити звичайним неозброєним оком. У концептуальній системі середньовіччя явно визначено парадигму платонізму зору як бачення, що було привілейованим способом пізнання світу. Саме за допомоги зору людина вступала в контакт з прекрасним. Саме на дзеркало було покладено абсолютну особливість, символічність. Потреба в ньому визначалася його здатністю збільшувати гостроту зору і випускати промені світла будь-якої краси.

Однак, для людини Середньовіччя дзеркало – цей чудовий предмет – було і річчю, яка спонукала до тривоги, породжувала жах. Вся справа була в тому, що дзеркало не точно копіювало зображувану модель, саме у дзеркалі

права рука ставала лівою, і навпаки. Відображення виникало в дзеркалі і починало ставати питання, що є образом, що є вподобою; дзеркало наче повторювало оригінал і відсилало до оригіналу, але чи давало воно точне і завершене відображення? Ні, зовсім не завершене... І де ж знаходився справжній образ?» [157, с.161 – 162]. Композиція – це не лише дзеркало душі, а й дзеркало соціуму, культури. Наведемо ще одну цитату з цього дослідження.

С. Мельшиор-Бонне відмічає, що в античості дзеркало мало суто символічну функцію: «Гомер вважав, що у людини «подвійна сутність»: одна сутність проявляється у вигляді темної оболонки, яку можна зустріти на дотик, друга заключається в образі, який не можна побачити, який звільняє смерть (Одіссея, XI, 495, XII, 222). Нарцис міг повірити в наявність живого єства у глибині води, свого двійника, або плід його уяви. Що стосується двійника, то у вірі в його існування немає нічого дивного або особливого. У фольклорі різних народів існують подібні легенди» [157, с. 163 – 164].

Compositio як єднання доль розшукує дзеркала, розшукує все нові і нові образи, які паралельно створюють певну поетику поетик. Адже можна говорити про одну поетику ХХ століття, яку так гостро зазначив Мандельштам: «Чтобы вырвать век из плена, чтобы новый мир начать, / Слова те нужные, колена нужно флейтою сыграть. / Это век войну колышит человеческой тоской, а в траве гадюка дышит мерой века золотой». У Стравінського, Мандельштама дуже близькі мотиви, адже вимовляються абсолютно різною мовою, тому що це мова високої поезії та мова музики Слова, записаної Р. Крафтом. Чому так не щастило Стравінському? Чому йому не вистачало часу, щоб записати думки самому? Чи він не міг, не хотів писати слова на папері замість нот? Адже діалогізм Логосу та Музики проривається у світ. І всі ці діалоги, справжній глибокий сум, та поезія, яка звучить у О. Мандельштама, М. Клюєва, С. Єсеніна і ін., звучить над всіма дзеркалами культури, доби, часу.

Ми починаємо відчувати, що слово тут не головне, слово відступає, слово є тлом, що народжене з музики. Словами про неї говорити неможливо, у відповідь на вигуки Слова музика мовчить, вона виражає лише те, що виражає. От, як він чув звуки розумові вулиці: «Живуть у моїй пам'яті також крики торговців, особливо татар, хоча, по правді говорячи, вони не скільки кричали, скільки кудажкали. «Халат», «халат», – закликали вони, так називався їх одяг. Лише в рідких випадках вони говорили російською, низько квакаючи звуки їх рідної мови викликали лише насмішки. Татари з лицями, позбавленими рослинності, в ту добу бородачів і їх строгі магометанські звичаї – вони ніколи не пили спиртного – завжди здавалися мені вразливими і привабливими. У протилежність їм російські торговці вигукували кожен звук з підкресленою виразністю та надзвичайно повільно, вони носили лотки зі своїм товаром на голові і, щоб зберігати рівновагу, повинні бути розкачувати плечима. Їх цікавіше було споглядати, ніж слухати. Вони також продавали на вулицях пряники і морозиво. «Чи не бажаєте морозива?» – було звичним вигуком на наших вулицях в хорошу погоду. Інші речі, що можна було з'їсти, пропонувалися таким чином: журавлина (головна продукція тундри) – і я все ще пам'ятаю стару селянку-бабу, яка торгувала нею, – яблука, груші, персики і навіть апельсини. (В ті часи в Петербурзі ще не знали грейпфрутів і бананів, котрі я набагато пізніше смакував в Парижі). З вуличних зазивал більш всього запам'ятався голос точильника.

Найголоснішим в городі денним шумом були передзвони куполів Нікольського собору, що стояв поблизу від нашого дома, а також сигнал гармат з Петропавлівської фортеці в південь – сигнал часу для всіх мешканців – але приступи ностальгії викликають звуки гармоніки на вулицях міських окраїн у пустельний південь тижня або трінькання струн, звуки оркестру в ресторані або кафе. Останній приклад абсурдним чином запам'ятався мені *musique concrete* – це петербурзький телефон. Його

тридзвон був ще більш різким, ніж той, від кого ми страждаємо у теперішній час» [207].

Це потік свідомості, в ньому є своя музика, що несе в собі гармонію, кладку смальти дзвону якихось далеких дзвонів, де кожен є те дзеркало, яке відображує всю вулицю, всі голоси, всіх разом і кожен окремо, викликає їх з пам'яті та розбиває на шматки, показує, що це лише частина великого музичного оркестру, який залишається в пам'яті одної старої людини.

Сприйняття Стравінського було синтетичним, полімодальним, синергійним (синестезійним). «Місто запам'ятався також своїми пахощами, в даному випадку вони пов'язані, головним чином, з возами, які пахли шкірою, дьогтем і кіньми. Однак найсильніший запах виходив від самого візника („Que hombre”), свідчили про особливо пахучого кучера, коли запахи від немитого тіла проникали крізь слої одягу, такі ж щільні, як у мумії, що також рідко змінювалися» [207].

Ми бачимо, наскільки виникають далекі диспозиції (*disposito* як складова *compositio*): мумія, одяг мумії, одяг кучера, запахи вулиці. Чи можна уявити запах мумії? Чи можна уявити запах ляльки, яку знайшли у саркофазі померлої дівчини? Ми можемо лише здогадуватись, що в світі Стравінського все можливо і цей синкретизм, ця синестезійна тканина модальностей зору та нюху, коли запах проходить через всі слої буття і набуває неортодоксально вираженого зорового образу, стає музичним артефактом. Це і є та поетика Стравінського, яку можна назвати композицією, більше того, теорією композиції, бо текст «Діалогів» стає теорією, поетикою музичного дискурсу. Це теорія виговарювання як амнезис, поєднання (*compositio*) всіх реалій музичного твору в одному просторі величезного культурного арт-феномена Санкт-Петербурга і простору особливого буття.

Стравінський описує Санкт-Петербург у дзеркалах его вулиць, річок, вікон, дзеркалах його душі, гомонів голосів вулиць. Тут легко перенестись у світ Гоголя, який теж приїжджає з України в Пітербург і який теж в свої

дев'ятнадцять років пише трактат про архітектуру, пише, що вулиця повинна перетворитися на музей, де всі стилі єднаються в один візерунок (образ посткласицизму – еkleктики). Коли Стравінський описує Петербург, ми бачимо, що всі його симпатії теж на боці неостилистики – естетики еkleктики, естетики перевтілення, перетворення, естетики трасверсії, інверсії. Санкт-Петербург – місто островів, річок і місто мрій, надій, які, однак, в ньому не збуваються, а збуваються в Парижі.

«Санкт-Петербург – місто островів, річок. Останні переважно носили назви Нева – Велика Ніва, Мала Ніва, Середня Ніва і т. п. – я забув інші назви. Рух річкових суден і життя порту займають в моїх спогадах менше місця, чим можна було очікувати, що пояснюватися довгоми льодоставами. Я все ж пам'ятаю появлення човнів на каналах при раптовому наступі нашої весни, але всі ці уявлення є блідими у моїй пам'яті, ніж про водні шляхи, що перетворюється у санный дороги. Різкі зміни погоди під час рівнодення змінювали вид міста, вони впливали на стан його мешканців, так, як за кожною оманливою ознакою наближення весни слідувала інфекція інфлюенції, і кожен натяк на теплу погоду супроводжувався навалом комарів. Найвразливіші зміни обставин виникали на Великдень. Тиждень, що передує страстному, називається в Росії вербним, у вербну неділю верба заміняла пальмову гілку. Широко пов'язані пучки верби продавалися скрізь протягом майже двох тижнів.

Санкт-Петербург був також містом великих відкритих площ. Одна із них – Марсово поле, могла би слугувати підмостками для масляничних сцен «Петрушки». Там облаштовувалися святкування Mardi gras, і, оскільки в них включалися видива з маріонетками, можна сказати, що я там вперше побачив мого «Петрушку». «Російські гори» – крижані гори, з котрих каталися на санках, були постійними спорудами на Марсовому полі, і все міське населення приходило туди кататися» [207]. Отже, ми бачимо першу зустріч з «Петрушкою», зустріч на площі. Це не камерний, а монументальний простір, це та надмаріонетка, про яку говорить Г. Грег, це

той священний ідол, велика статура, що є більшою, ніж лялька, і меншою, ніж Бог.

Дихотомія між Богом і лялькою складає драматургію *compositio* молодого і старого Стравінського. Він її по-різному описує, але його пам'ять якимось тонким пензлем виписує, як в акварелях Олександра Бенуа, узорі дзеркал озер і річок. І. Стравінський, однак, згадує дитинство в сумних тонах. Тонах присвяченого платонізму або неоплатонізму. Це не дивно, пізніше ми не побачимо таких пасторалій з «Петрушкою», не побачимо таких дзеркал, таких зустрічей на площі в Санкт-Петербурзі. Мабуть, це було глибоке дитинство, але «Симфонія Es-dur для великого оркестру у чотирьох частинах ор. 1», «Фейерверк», «Погребальна пісня на смерть М.Римського-Корсакова для великого оркестру ор.5», перший акт «Солов'я» були написані в Санкт-Петербурзі (Устилузі).

«Устилуг знаходився на відстані двох з половиною днів шляху від Санкт-Петербургу, але велике купе у вагонах і повільна їзда в холодних вагонах робили поїздки достатньо комфортабельною. Поїзд перебував в Санкт-Петербурзі на Варшавський вокзал – побудова в італійському стилі, звідки відходили потяги у Берлін і Париж» [196]. Отже, це спогади людини, яка увійшла в світ Парижу, «дитячих» спогадів про українське перебування в Устилузі ми не побачимо.

Особливо вражають спогади Стравінського про смерть батька. «Єдиним моментом, коли я відчув реальність батька, була його смерть, і цей момент – єдине, що залишилося у мені тепер. Ми не раз думаємо про майбутню смерть батьків, адже ця подія є завжди неочікуваною, і завжди не такою, як ми її собі уявляли. Я узнав, що мій батько приречений, після офіційного візиту – передсмертного – директора імператорських театрів Всеволжського. Як тільки появився Всеволжський, я почув у ньому вісника смерті, і почав звикатися з думкою про неї. Всеволжський, великий аристократ, друг Чайковського, художник – він малював ескізи костюмів – був монументально-вразливою особистістю. Хоча єдине, що можу сказати

про нього, так це те, що він носив квадратний монокль, а інколи пенсне дивної трьохкутньої форми.

Мій батько помер 21 листопада (4 грудня за новим стилем) 1902 р. Після смерті тіло його затверділо, як шматок замерзлого м'яса, його одягли у парадний костюм і сфотографували, зрозуміло, це робилося вночі. Адже коли ця смерть дійшла до моєї свідомості, я був глибоко вражений думкою, що у сусідній кімнаті знаходиться манекен любимої людини» [207].

Якщо до кінця вдуматися в цей пасаж, то ми бачимо, що старий манекен-гіпермаріонетка, батько Стравінського – Федір Стравінський, дерев'яний труп вступає в діалог з таким же трупом його пам'яті його – живим батьком. Це жорстокий монолог, діалог двох смертей – смерті батьківської і своєї. Адже як він обставлений? В дусі буфо. Танок смерті, ангол смерті, що надягає квадратні окуляри або трикутне пенсне, постулює містерію фото, яка здійснюється вночі в спалахах магнієвих феєрверків для фотокамери. В цьому весь Стравінський. Він, без сумніву, любить життя, адже його поетика нагадує манекен – страждальну субстанцію. Манекен можна побити, порізати, його нещадно колють всі кравці від музики, а він – мовчить. Стравінський не мовчить, адже говорить мовою Крафта і тіньових авторів. В поезиці Стравінського багато смерті, її дисциплінуючого дискурсу, адже це зворушлива артикуляція – кредо життя старого майстра.

Фото пам'яті Стравінського утворюється якимось надлишковим об'єктивом, актор діалогу-монологу озброєний якоюсь непомірною оптикою, утворює образи надмірної образно відвертої реальності. Це і є те *compositio*, що присутнє музиці Стравінського, Чайковського. І дуже важко назвати ще якісь імена. Діалог двох манекенів – це діалог двох вкрай страждальних особистостей, поранених, порізаних, побитих, закинутих в нічний ландшафт пустого міста (саме так малював манекени Де Кірико). Манекени освітлені метафізичним промінем і говорять один одному невідомо що. Можна говорити про діалогізм цього смертного дискурсу. Один лише передчуває смерть, а інший свідомо випив стакан води,

забрудненої холерою. Стравінський любив Чайковського. Його *compositio* – великий рефрен «Шостої симфонії» петербурзького мрійника та страждальця. Тут є два холодних об'єктива, які дивляться і не дивляться в око один одному і фотографують ту макеноподібну реальність, яка раптом стала самим життям.

Вражає страждальність рефлексії як манекеноподібний світ. Адже страждальність, за М. Бахтіним, є ознакою естетичного феномена. «Естетична діяльність розпочинається, власне, тоді, коли ми повертаємось в себе та на своє місце поза страждаючим («Я» героя як власне «Я» – Є.А.) оформлюємо і завершаємо матеріал вживання; і це оформлення й завершення виникає тим шляхом, що ми доповнюємо матеріал вживання, тобто страждання даної людини моментами, трансгредієнтними всьому предметному світу його страждальної свідомості, котрі мають тепер уже не об'єднуючу, а нову завершувальну функцію: місцезнаходження його тіла, яке повідомляло нам про страждання, вело нас до його внутрішнього страждання, стає тепер чисто пластичною цінністю, вираженням, що втілює і завершує страждання, яке виражається; емоційно-вольові тони цієї вираженості уже не є тоном цього страждання; блакитне небо, що його оточує, є живописним моментом, який завершує і розгортає його страждання» [41, с. 26].

Згадуючи про М. Римського-Корсакова, Стравінський говорить: «Через п'ятдесят років майже неможливо відокремити суб'єктивні спогади від об'єктивних, всі спогади суб'єктивні, однак мої відносяться 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 намагаємось не судити наших батьків, але, тим не менш, судимо їх, і часто несправедливо. Надіюся, мене не вважатимуть несправедливим відносно Римського-Корсакова.

Існує велика різниця між Римським, його біографією, знайомою більшості людей, і Римським – моїм учителем. Читачі цієї доброї, адже сухувато написаної книги, думати 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 по відношенні до 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.

Я обожав 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 з 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 з собою до обіду Міронова, свого друга по університету. Не дивлячись на інтерес молоді по питанням філософії, Римський не дозволяв розмов на ці теми в його присутності» [207]. Так, з одного боку, ми відчуваємо велику любов до людини-вихователя, яка фактично зробила, зліпила із глини його „Я”, перетворила у власну подобу – манекен, гіпермаріонетку, з якої він все життя ліпив власне *compositio*, а з іншого боку – ця любов виглядає як повністю обездушена, позбавлення духовного сенсу, сакрального витоку. Римський-Корсаков – атеїст, не дарма він не любив Чайковського. Це був зовсім інший дух, і зовсім інша особистість.

Як можна було вчитися у генерала музиці? Генерала, який віддавав всю душу і залишався каменем. Це загадка. Адже може саме такий вчитель був потрібен Стравінському, бо його, як він каже, польська ментальність, яка була також і українською, виглядає недоробленою, недоопрацьованою, надзвичайно мозаїчно блискучою в своїх дзеркалах-відображеннях, які потребували такого холодного погляду манекену? Звичайно, це інтерпретація, але, якщо вже образ манекена вводить сам Стравінський в його діалоги і він починає жити, починає рефлексувати поруч з іншими суб'єктами дискурсу, то всі суб'єкти дискурсу раптом стають манекенами, одним матеріалом, з якого Римський-Корсаков і Стравінський роблять музику. Однак, роблять по-різному. В цьому і полягає вся справа *poesis*. Втім, теорія поетики, написана тіньовими авторами, надзвичайно схожа на «поетику» Римського-Корсакова. Це не поетика Стравінського як справа життя, його поетика розкривається як трансцендентальна феноменологія кантівського типу, категоричний спротив недуховному як дзеркала душі.

Всі манекени – образи рефлексії Стравінського – наче пливуть по великій річці буття. Це театр Стравінського, який можна уявити як певну сцену, де поетика грає не роль режисера, а диригента, текстового супроводу – обов'язкового елементу театральної технології, адже інколи можна обійтися і без неї. Стравінський був строгою людиною, і в той же час – терплячим учнем, він згадував питання Римського-Корсакова: «Ви розумієте, розумієте?». Відтак, зрозуміти поетику Стравінського з його вербальних текстів неможна. Вона народжується як симбіоз Логосу та Еросу, слова і музики. Адже вербальний текст «Музичної поетики» є теорією композиційного синтезу, вірніше, поштовхом до його прозріння.

Стравінський дає ще один портрет «учителя» всіх музикантів ХХ століття – Артура Шенберга: «Дягілев запросив Шенберга прослухати мої балети «Жар-птицю» і «Петрушку», а Шенберг запросив нас прослухати його «Місячного П'єро». Я не пам'ятаю хто диригував на репетиціях, коли я був присутній: Шенберг, Шерхен або Веберн. Дягілев і я розмовляли

німецькою, він тримався дружелюбно і сердечно, і в мене склалося таке враження, що він зацікавився моєю музикою, особливо «Петрушкою». Важко згадати враження через 45 років, але я пам'ятаю абсолютно чітко, що інструментальний бік «Місячного П'єро» викликав у мене величезне враження. Під словом «інструментальний» я розумію не лише інструментовку музики, а й всю блискучу контрпунктичну і поліфонічну структуру цього шедевр. На жаль, я не пам'ятаю Веберна, хоча впевнений, що зустрічався з ним в домі Шенберга в Целліндорфі (Берлін). Відразу після війни я отримав декілька сердечних листів від Шенберга з питаннями відносно деяких моїх маленьких п'єс» [207]. Отже, Стравінський відверто рефлектує над тим фактом, що саме Шенберг був його відвертим модерним імпульсом, говорить про ляльковість музики, про комедію дель арте та ін.

Що стосується той частини «Діалогів», де Стравінський говорить про свої власні твори, то ми залишимо цей матеріал для наступних розділів, щоб підтвердити власні думки щодо поетики Стравінського як до практичної естетики, теорії композиції своєї власної творчості. Цей аспект, звичайно, важливий, пов'язаний з синтетизмом музичної творчості М. Римського-Корсакова, характеризує його як поліфоніста в широкому сенсі, який резонував могутній контекст неокласики, передчував контекст уже постмодерної музики.

Можна сказати, що Стравінський стояв на порозі всіх розшуків постмодерністської музики, що розпочалися з «Місячним П'єро» і творами митців Ново-Віденської школи. Отже, мова іде проте, що Стравінський у своїй поезії і композиції не був канонічним, не в якій мірі не був шкільним вчителем, до речі, таким шкільним вчителем не був і Римський-Корсаков. У Римсько-Корсакова Стравінський перейняв найголовніше – військовий устав, категоричний імператив дисципліни роблення музики. Він вважав, що цього достатньо, щоб відбулась будь-яка творчість. Це велике життя і велика спадщина, яка не може бути інтерпретована однозначно в якійсь поліморфній сумі тлумачень музичних форм та фактів.

Відтак, поетика Стравінського формується у діалогічних, пластичних, а інколи відверто театральних дзеркалах рефлексії митця, що доходять до манекеноподібного і водночас екзистенційного руху думки як власне переживання життя, музичних конструкцій. Теорія композиції складає каркас його поетики, але це лише каркас, а не все ціле. Найголовніше, що його поетика є складною синтетичною реальністю, яку не можна звести до складання речення, дискурсу музики. Це хореїчний образ чуттєвої, космологічної реальності бачення світу, що вбачається очами гіпермаріонетки. Як би не було невдалим це слово для опису музики, але воно допомагає побачити ляльковість буття, образ «Петрушки» на площі, манекен – застигле тіло батька в іншій кімнаті, якого вже сфотографували і завтра понесуть на кладовище. Все це подається як певний фотомонтаж пам'яті ока. Ока кінематографічного і водночас музичного. Отже, вся кінематика образів Стравінського не зводиться до руху, до ритму і пауз, цезур мовчання. Все існує одночасно, усуває час, є одною великою тишею, одним великим спокоєм, про який мріяв Казимир Малевич. Супрематизм як вічний спокій і плинний потік образів у дзеркалах буття, які бачить Стравінський, створюють один нерв *poesis* його музики.

Висновки до першого розділу

Поетика І. Стравінського – це цілісна синестезійна тканина створення вербального аналогу музичної стихії у її крайніх означуваних – страждальності манекену, гіпермаріонетки, що презентується образом «Петрушки» (в більш широкому плані, слов'янської, зокрема української ментальності) та вольового потоку дзеркал музичної культури, що увібрали в себе як образи дзеркал Санкт-Петербурга, так і рефлексію першого авангарду (Шенберг) та пошуки Ново-Віденської школи (Веберн).

Втім, серійність, додекафонія, пуантілізм для Стравінського були суто шкільними номінаціями поетики. Його цікавив антропологічний феномен музики, музичний феномен як цілісність людини у всіх її культурно-

історичних, стильових та жанрових імплікаціях. Поетика як певна музична феноменологія у Стравінського розумілася по-кантовські, як категоричний імператив, певна дисципліна роблення музики, яку він унаслідував у М.Римського-Корсакова.

Проблема «тіньових авторів» не знімає авторського задуму та проекту поетики як онтологічного постулату *compositio*. Більше того, діалогізм рефлексії композитора, що найбільш яскраво визначився в його роботі «Діалоги», свідчить про певну контрпунктичність та поліфонію, якщо їх розуміти не суто музично, а як диспозитив, за М. Фуко, аналог *disposito* та транспозитив, позазнаходження іншого, за М. Бахтіним, аналог *transpositive*, що презентує *compositio* як єдність всіх позицій (протиставлень) та як перехід з однієї позиції на іншу. Позиціювання як визначення алгоритмів переходу характерно для всіх експліцитних, шкільних поетик та риторики як формалізованої поетики. Трансгресія, перехід, логіка переходу (діалогу) є характерною для імпліцитної поетики як естетичного (чуттєвого) передбачання цілісності. Саме такою є поетика Стравінського як певна феноменологія музичного образу (музичного феномена). Поетику І.Стравінського можна реконструювати як культурно-історичну цілісність рефлексії, як певну антропологію та феноменологію, естетику.

РОЗДІЛ 2.

МУЗИЧНА ПОЕТИКА І. СТРАВІНСЬКОГО ЯК КУЛЬТУРОТВОРЧІСТЬ

2.1. Феноменологія музики як поетика

Досить складний і синтетичний простір поетики Стравінського, що зафіксований як вербальний артефакт, треба розшифрувати. Адже ця герменевтика потребує складного інструментарію філології, культурології і антропології. Ми зараз зосередимося на філологічній транскрипції тексту, який зазначається як «Музична поетика».

І. Стравінський читав лекції у Гарвардському університеті. «До сьогоднішнього дня я виступав перед людськими колективами, що мають назву публіка на концертній естраді або на сцені театральної зали; але ніколи раніше я не звертався до аудиторії як такої, яка жадає знань. Зрозуміло, ви бажаєте отримати висхідні уявлення про предмети, що вам пропонуються, і тому не дивуйтеся, якщо я попереджу вас, що тема моїх бесід є дуже серйозною – набагато більш серйозною, ніж зазвичай думають. Ви не повинні лякатися її складності, її особливої ваги. Я не маю наміру вас обтяжувати... адже важко говорити про музику, дотримуючись лише її реальної сутності: бо я не збираюсь передавати її, перетворюючи в предмет у безладну балакнину, приправлену анекдотами та захожуючими ремарками.

Я не буду забувати, що знаходжуся на кафедрі поетики, ні для кого з вас не є секретом, що поетика в буквальному сенсі слова означає роблення твору. Дієслово *poesis*, від якого походить слово „поетика”, означає не що інше, як „робити” (*to make*). Поетика античних філософів не припускає ліричних надлишків на рахунок природного таланту і сутності прекрасного. Одне і те ж слово „*tehne*” охоплює і витончені мистецтва, і прикладні, воно

відноситься до науки і до вивчення певних правил ремесла. Тому в поезиці Арістотель постійно повертається до понятті індивідуальної роботи, до розподілу і структури», – говорить І. Стравінський у зверненні до слухачів [210, с. 171].

Стравінський використовував текст, написаний Ролан-Мануелем: перша, частково друга, третя, четверта, шоста лекції та П.Сувчинським (частково друга та п'ята лекції). Може скластися враження, що це не його текст, адже збереглися нотатки Стравінського по всім лекціям, де викладені висхідні думки [210, с.255 – 262]. Отже, існує певний курс лекцій, який був здійснений і нездійснений автором: був здійснений як реалізація промови і не здійснений як проект, бо проект, запропонований І. Стравінським в лапідарній тезовій формі, є набагато складнішим за текст тіньових авторів. Проект Стравінського є набагато ширшим, потребує звернення до тих внутрішніх конотацій, які виникають в просторі думки Стравінського постфактум. І ми будемо цим займатися.

Стравінський продовжує: «І, якщо я ціную можливість виступу перед вами, що зібралися тут, щоб навчитися у мене тому, що я може бути, здібний вам дати, то ви, сподіваюся, в свою чергу скористуетися випадком, щоб стати справжніми свідками музичних спогадів» [210, с. 172]. Відтак, дискурс поезики Стравінського має сповідальний характер, адже це сповідальність з чужих рук. Така складна послуга постмодерної диспозиції потребує певної демаркації та певної герменевтики сповіді як проекту (це та сповідь, яка в принципі не потребує артикуляції, публічного дискурсу і не визначається у всій красі поетичних екзерсисів), та сповіді як публічної артикуляції (згадаємо, що у ранньому християнстві сповідь мала суто публічний характер у формі каяття), яка потребує саме донесення інформації у системі комунікації як самозахоплення і включення в простір своєї думки.

Стравінського цікавить сповідь як проект, він є проектант-мрійник, який над всіма світами створює свій образ *poesis* як один із тих, хто може собі дозволити саме такий проект. «Я хотів би, щоб моя сповідь була

чимось середнім між академічним курсом (звертаю вашу увагу на цей термін, бо я пропоную повернутися до нього в моїх лекціях) і тим, що можна було б назвати апологією моїх власних ідей. Слово «апологія» я використовую не в звичному сенсі, що має на увазі похвалу, а в сенсі захисту (краще б сказати – «виправдання» – Є.А) моїх особистісних поглядів. Тобто мова йде в сутності про догматичну сповідь.

Я добре знаю що слово догма, догматичний, застосовані до естетичної, тобто духовної сфери, обов'язково образять, навіть шокують тих, кому безпосередність замінює силою впевнення. Я лише наполягаю, щоб ви в подальшому сприймали ці слова у всій їх широті їх законних сенсів, раджу виказати їм довіру, звикнути до них. І я сподіваюсь, що, зрештою, ви отримаєте смак до них. Говорячи про законний сенс цих слів, я хочу зробити акцент на природному і нормальних вживанні догматичного елементу в будь-якій сфері діяльності, де він стає вирішальним і справді суттєвим» [210, с. 172].

Ми бачимо досить цікавий обертон так званої «догматичної сповіді», яку можна реконструювати у двох вимірах *poesis*. Ця сповідь є фактично сповіддю про навчання у свого учителя М. Римського-Корсакова, який був відвертим догматиком у музиці і пріщипив ту догматичну спокусу, від якої Стравінський не міг позбавитися все життя, більше того, він її тримався, бо за нею стояла залізна логіка контрапункту, яким займався композитор, на відміну від поліфонії. Це і є той внутрішній імпульс протиставлення, мозаїчності і вертикалізму, що тримав Ігоря Стравінського в просторі *poesis*. Інший аспект «сповіді» презентує власне феноменологію Стравінського як систему рефлексії на малій дистанції від об'єкта (матеріалу, елементів музичної поетики), «догматичність» тут слід розуміти як «конституативність», буквально – конструювання музичного феномена словами. Фактично Стравінський говорив про свій «догмат віри» в музиці, який, однак, визначався неадекватним способом. Звідси і стільки застережень.

Стравінський вдосконалює свій дискурс, тобто намагається шукати те, що ми називаємо «порядком» (ладом, устроєм), а сам порядок пропонує догматизувати як сферу, котра обговорюється. «В ході моїх лекцій з різних приводів я буду апелювати до ваших почуттів порядку і смаку до дисципліни, намагаючись підтримувати позитивні знання вони, що формують засади, яки мають назву „догми”» [210, с.73]. Так категорично висловлюється думка про непохитність віри в лад, порядок, дисципліну, де локально визначена думка як «догма» є центральною засадничою універсалією музичної феноменології Стравінського. Отже, трансцендентальна феноменологія як уявлення музичного феномена в просторі всіх можливих і неможливих світів вдається і не вдається Стравінському.

Те, що у Е. Гуссерля визначалось як «ноема» (конституативний принцип), у Стравінського позначається як «догма» (принцип віри, що визначається догматами ладу та порядку). Імперативність та «догматизм» наближує феноменологію до Канта, а не Гуссерля. Ситуація обтяжується тим, що догмат «Музичної поетики» вступає у конфлікт з інноваціями Ново-Віденської школи. Стравінський просто уникає розмов про серіальність, пуантилізм, алеаторику. Що це – відвертий ретоархаїзуючий, «догматизм»? Або неокласика як поетичний екзерсис? Здається, такі питання щодо рефлексії Стравінського є неправомірними. Це, передусім, рефлексія з середини практики, рефлексія композитора-гуманіста, що вирішує антропологічні проблеми музики.

Будь-яка спрощена схема інтерпретації поетичного дискурсу Стравінського тут не допомагає. Стравінський говорить те, що є здійсненим у його практиці, є конкретно реалізованим. Що суть експлікація (explicare). Цього достатньо, щоб визначив естетосферу поетичного дискурсу композитора. Його курс лекцій є монолог, де він пояснює самому собі те, що неможна пояснити взагалі. Все це він робить і в «Діалогах», і в інших

роботах, навіть у музиці, хоча конфлікт *disposito* та *transpositive* так не відчувається, як у вербальному дискурсі.

На перший погляд, поетика Ігоря Стравінського виглядає дисциплінарним кодексом формування вміння і майстерності, що навіть і не мають передумов творчості. Більше того, він говорить про більший горизонт, ніж творчість, називаючи його вмінням і майстерністю. До творчості майстер ставиться досить скептично, інколи явно негативно. Адже в його рамках дисциплінарної кодексу майстерності чітко прослідковується горизонт, який феноменологічно визначається як людська цілісність. Людська цілісність композитора, виконавця, музиканта з великої літери.

Спробуємо прокоментувати кілька положень, а потім вийдемо на сучасні реалії виконавства, в яких існує сучасний продуцент музичного простору. Вже у вступі до слухачів (власне так називається перший розділ) Стравінський говорить, що не збирається уподібнювати свою промову певному набору клішованих істин з поезики, задає онтологічний горизонт *poesis*.

Ідеться про те, що генеральна ревізія поезики сформувалася у період, пов'язаний з французьким імпресіонізмом, Равелем, Дебюссі, Веберном та ін., власне вони створили все те, що потім назвали революцією в музиці. Адже Стравінський так чи інакше відхрещується від слова «революція» і говорить, що цим словом описують все, що втрачає рівновагу. Музика, за його переконанням, цю рівновагу втратити не може ні при яких обставинах, і всі комплекси образних інновацій, що прийшли в музику, – додекакофонія, авангардні інтонації так чи інакше мають два обличчя одної і той же медалі – справжнє і несправжнє.

«Сьогодні, як і вчора, я не довіряю фальшивій монеті і остерігаюся приймати її за справжню. Какофонія означає: дурне звучання, контрабандний товар, дезорганізовану музику, що не витримує серйозної критики. Якої б думки не триматися на рахунок музики Арнольда Шенберга,

– щоб взяти для прикладу композитора, що розвивається абсолютно в іншому напрямі, ніж я, як естетично, так і технічно, твори якого часто викликали лють або іронічну посмішку, – для чесного розуму, що має справжню музичну культуру, не можливо не відчувати, що автор «*Pirrot Lunaire*» дуже часто розуміє, що він робить, і що він ніколи не вводить в оману. Він прийняв музичну систему, котра його влаштовувала, і в рамках цієї системи він, по відношенню до самого себе, є абсолютно логічним і послідовним. З музикою, якою не подобається, не зводять рахунки, звинувачує її в какофонії» [210, с. 177].

Відтак, композитор потрапляє в коло маніфестів, полемічних реприз, адже його конотації абсолютно чітко структурується як музична сповідь, де він вважає що музичний феномен є найголовнішим і найважливішим після того що можна назвати онтологічним процесом роблення музики. «Моя друга лекція, – пише І. Стравінський, – буде присвячена музичному феномену. Я залишаю збоку проблеми походження музики, які не вирішується, щоб зупинитися на самому музичному феномені, у тому ступені, в якому він походить від цілісної людини, наділеній почуттями та інтелектом. Ми розглянемо феномен як уможлядний елемент, сформований звуком і часом. Ми виведемо з цього діалектику творчого процесу. В цьому зв'язку я розповім про принципи контрасту та подібності. Друга частина цієї лекції буде присвячена музиці і морфології» [210, с. 178 – 179]. Відтак людська цілісність як музичний феномен – це дуже серйозна заявка. Проблеми композиції так чи інакше вирішуються, адже музична типологія – це не кращий не сильний елемент поетики.

Найголовнішим є намагання експлікувати імперативну феноменологію *poesis*, називаючи її «догматичною», а також важливо, що музичний феномен презентує цілісну людину, яка має однакові здатності щодо чутливості та інтелекту. «Як бачите, це пояснення музики, яке я намагаюся здійснити для вас і, сподіваюсь разом з вами, набуде форму синтезу, системи, що від аналізу музичного феномена перейде до проблеми

виконання музики. Ви помітите, що я не користуюся найрозповсюдженим методом, згідно з котрим теза розгортається від загального до конкретного. Я вчиню інакше. Я буду застосовувати прийом паралелізму, метод синхронізації, тобто загальні принципи поєднують з окремими фактами так, щоб одне постійно підтримувало інше» [210, с. 179 – 180].

Музичний феномен береться як феноменологічна даність. «Тому пише, – Стравінський, – щоб, досягнути музичний феномен у його витоках немає потреби вивчати доісторичні обряди або формулі замовлянь – проникати в секрети давньої магії. Звертатися до фактів історії або передісторії – чи не означає це бити мимо цілі, намагаючись ухопити те, що недосяжне? Як оцінити речі, які ніхто ніколи не бачив? Якщо керуватися лише розумом, то він приведе прямо до брехні, бо він не свячений інстинктом. Інстинкт є непогрішимий. Якщо він нас обманює, то це вже не інстинкт. В будь-якому випадку, в таких речах живе ілюзія набагато цінніша, ніж мертва реальність» [210, с. 181].

Ми потрапляємо в царину довіри до інстинктів та почуттів, а довіра потрапляє в гарно темперований клавір естетики, який формується як школа вчування, а також як певне структурування конкретної музичної матерії, що має справу зі звуком, часом, ритмом як певною температурацією музичної матерії. Музика є певний континуум звуків, що визначається з допомогою таких явищ, як метр, ритм. З метром пов'язують систему розподілу часу за постійними величинами, з ритмом – варіативність часових елементів. Це достатньо відомі істини, що складають суть будь-якої формальної поетики. Коли ідеться про те, що цей текст писався тіньовими авторами, то тут і справді побачимо багато загальних місць майстерності або поетики, які формуються в просторі єднання розумового та чуттєвого. Адже за цим стоїть те, що сутність музики композитор не бачить лише в темпі та ритмі, а у специфічній образності музичного почуття, що формується у психологічному часові сприйняття музичної матерії.

Поруч з онтологічним часом виникає час міметичний, створений музикою, у їх контрасті структурується досить проста та чітка концепція паралелізму, що не є абсолютно новою. Так, Р. Якобсон у паралелізмі бачив сутність поезики, як і О. Потебня [245]. «Контраст є елементом різноманіття, однак, розсіює увагу. Подоба породжується намаганням до єдності. Потреба у змінах є цілком законною, адже не слід забувати, єдине передусь множині. Їх співіснування, однак, є необхідним, і всі проблеми мистецтва, як зрештою і будь-які інші, аж до проблем пізнання і Буття, знов і знов постійно повертаються до цього питання, починаючи від Парменіда, заперечуючого можливість множинного, і закінчуючи Гераклітом, що оспорує сутність єдиного. Тільки здоровий смисл і вища мудрість дозволяють нам признати те і інше. Зрештою, найкращою позицією для композитора буде, якщо він осмислює ієрархію цінностей і зрозуміє, що повинен зробити вибір» [210, с. 185]. Ми бачимо достатньо хаотичне викладення положення про множинність та єдине, неадекватне тлумачення як ідей Парменіда, так і Геракліта, яке доповнюється розмислом про музичний час та про проблеми переходу комплексу артефактів музики у певний естетичний ряд з використанням таких явищ, як консонанс, дисонанс та ін. Посилання на П.Сувчинського в тексті зроблено не зненацька.

Саме Ролан-Мануель та П. Сувчинський писали цей розділ. Теза І.Стравінського про антропологічну цілісність повисла в повітрі та була усунута схоластичними промовами про психологічний, реальний та музичний час. Як відомо, цією тематикою «плідно» займалися музикознавці 80 – 90-х рр. ХХ століття, що ні до чого ні призвело, бо всі нехтували простором як складовою музичного хронотопу. Перехід від максими Стравінського про цілісність людини у музичному феномені до інструментарію музичної поезики був би можливий за умов феноменологічної дескрипції музичного образу з його полімодальною синестезією, як у психологічному, так і у художньому вимірі. Цією проблемою займалися Б. Галєєв, І. Ванечкіна, адже вони не обіймалися

проблемою людської цілісності в музиці [64]. М. Аркадьєв писав про феноменологію музики, адже теж у контексті суто герметичного інструментарію авторського аналізу [26]. У культурологічному вимірі проблема співвіднесення людської цілісності музики та її адекватного вираження у відповідних стилях, жанрах, музичній формі перманентно вирішується, адже антропологічна проблематика існує суто як імпліцитна даність. Тобто проблема поставлена і потребує спеціального аналізу та вирішення. В наше завдання входило лише її експлікувати в контексті проекту *poesis I*. Стравінського.

З другого розділу поезики можна зрозуміти, що в своїй функції музична поезика несе в собі єдність порядку і безпорядку, обумовлюється вирішенням єдності музичної матерії та її онтологічної протяжності в часові. «Таким чином, – пише І. Стравінський, – ми більше не знаходимося в рамках класичної тональності в шкільному смислі цього слова. Не ми створили це положення речей, і не наша провина в тому, що ми з'явилися перед обличчям нової музичної логіки, яка була неможливою для композиторів минулого. І ця логіка відчиняє нам очі на багатство, про існування котрого ми не підозрювали.

Доходячи до цього пункту, дуже важливо підкоритися не скільки новим ідолам, скільки вічній необхідності укріпляти вісь нашої музики і визнати наявність певних полюсів тяжіння. Тональність – лише один із способів організування музики до цих полюсів. Тональна функція повністю підкорена силі тяжіння звукового полюсу. Будь-яка музика – лише наслідок устремлінь, які збігаються в певній точці спокою. Це вірно як для мелодії Григоріанського хоралу, так і для фуги Баха. Як і для Брамса, так і для Дебюссі» [210, с. 187].

Отже, ми бачимо достатньо прозорі конотації, де немає гострих розривів між класикою і посткласичною музикою, а визначаються модальність ті полярності звуку, інтервалів, звукового комплексу. «Звуковий полюс, – пише І. Стравінський, – представляє собою у певному

сенсі основну вісь музики. Музична форма була б немислимою при відсутності елементів тяжіння, що є часткою будь-якого музичного організму, пов'язаного з його з психологією. Артикуляція музичної промови винаходить таємний зв'язок між темпом і тональним планом. Оскільки музика є лише чергуванням устремлінь і спокою, то легко з цього зробити висновок, що наближення до полюсів тяжіння і віддалення від них визначає в певному роді дихання музики» [210, с. 188].

Йдеться про дихання музики як про онтологічний феномен її існування у виконавстві, а саме роблення музики, *poesis* визначається як певна пневматологія, якщо знов-таки використовувати давньогрецькі образи та термінологію. Музика у греків мала певну циркулярність, дихальну систему, яка визначається як своєрідна цілісність руху до певних полюсів структурування музичної стихії. Тональність і атональність – одна з реалій цих полюсів. «Це слово (атональність – Є.А.) сьогодні в моді, – пише І.Стравінський. – Але це не означає, що воно є достатньо ясным. Я б хотів знати, як його розуміють ті хто його використовує. Заперечення означає стан байдужості по відношенню до поняття котре воно заперечує, не скасовуючи його при цьому. Зрозуміла таким образом атональність чи навряд відповідає тому, що під ним розуміють. Якщо б про мою музику сказали б, що вона є атональною, це б означало, що я глухий до тональності. Адже може статися, що більш-менш довгий час я, дотримуюся строгого тонального порядку, якщо навіть його свідомо прийдеться порушити, щоб встановити якийсь інший. В такому випадку я не атональний, а антитональний. З мого боку це не проста причіпка до слів: необхідно точно зазнати, що заперечуєш і що стверджуєш.

Модальність, тональність, полярність – все це лише тимчасові засоби, які відживають або живуть в майбутньому. Те, що зберігається при будь-якій зміні режиму, – це мелодія. Майстри Середніх століть і Ренесансу менш піклувалися про мелодію, ніж Бах і Моцарт, і моя музична топографія

не лише має передумову мелодії – вона призначає їй те саме місце, яке вона займала при модальному або тональному режимі.

Відомо, що під мелодію в науковому сенсі слова розуміється верхній голос поліфонії (багатоголосся): цим вона відрізняється від кантילени без супроводу, яку називають монодією» [210, с. 189].

Ми не будемо передавати всіх конотації розуміння мелодії, важливо якщо Стравінський визначив полярні полюси мелодії як поліфонію і монодію (мелодія грецькою мову означає – спів мелосу), то таким чином надав їй центрального та домінантного значення. Ці своєрідні конотації визначають мелодією як один із суттєвих елементів музики і презентують як провідний голос симфонії. Це достатньо структурна конструкція, але коли музика стає все більше і більше не мелодичною, атональною, виникають полярно протилежні конструкції: атональна мелодія і безмелодійна тональність, що так чи інакше мають межею монодійний та поліфонічний виміри. Звичайно, такі конотації є достатньо гострими і свідчить, що догматичний або імперативний дискурс присутній у цьому опусі. «Дух дихає де хоче» – цю фразу із Біблії Стравінський тлумачить таким чином, що музична позиція є, якщо знов-таки використати інструментарій попереднього розділу, гетеротопією та гетерохронією (іншим простором та іншим часом), що сприяють визначенню якостей музичного феномена і, навпаки, руйнують його.

Відтак, атональність духовного навіювання, яке виходить за межі музики як модель бачення (феноменологічний конструкт) і як певний підхід породила багато поетик. Так, в поетиці Стравінського їх декілька. Це поетика тексту, поетика музичного феномена, поетика твору і поетика виконавства як онтологічна здібність творити тут і зараз. Можна стверджувати, що така надлишковість поетик і відразу ж своєрідний естетичний монізм, який свідчить, що ремесло має бути засадничою структурою і елементом опису, є горизонтом феноменологічної дескрипції музики. Отже, горизонт надає мелодія як єдність поліфонії і монодії.

Можна стверджувати, що Стравінський достатньо упереджено оцінює творчість композиторів не без полемічного запалу. «Хочуть того чи ні, адже вагнерівська драма страждає хронічним набряком. Її блискучі імпровізації безмежно роздувають симфонію, адже наповнюють значно менше, ніж скромна в той же час аристократична винаходливість Верді, що виблискує на кожній сторінці.

З початку курсу я попереджав вас, що буду постійно повертатися до думки про необхідність порядку, дисципліни і от вимушений знов доносити вам цю тему.

Музика Вагнера є більше імпровізацією, ніж конструкцією в специфічно музичному сенсі. Арії, ансамблі та їх відносини в структурі опери надають цьому твору зв'язність, котра є лише зовнішнім і наявним проявом внутрішнього глибинного порядку.

Антагонізм між Вагнером і Верді якраз ілюструє мою думку з цього приводу.

В той час, як Верді віддали на відкуп репертуару шарманок, Вагнера радісно визнали в якості революціонера. Найбільш показовим є те, що порядок довірили музі задвірків саме в той момент, коли під видом піднесеного обожнили безпорядок» [210, с. 200].

Можна стверджувати що такі гострі сентенції є суто авторськими, але вони показують, наскільки примхою є доля і наскільки непередбачено утворюється мода на музичну стихію, наскільки вона спонукає до тої чи іншої поетики твору. Говорячи про свободу образного вираження, Стравінський пише: «Що стосується мене, то в той момент, коли я сідаю працювати, я маю почуття страху перед нескінченістю тих можливостей, які відкриваються перед мною, від почуття що мені все дозволено. Якщо мені все дозволено, і найкраще, і найгірше, якщо нічого не оказує мені спротиву, то мені не на що опертися. Чи повинен я загубитися в цій прірві свободи?» [210, с. 201]. Адже Стравінський не може і не хоче перетворити поетику в автоматизовану граматику.

Ці конкретні речі і є та школа, система яка визначається у нього простими і ясними конструктами. «Індивідуальний каприз, індивідуальна анархія, що намагаються управляти світом, в якому ми живемо, ізолюють артисти від його ближніх і спонукають до того, щоб виглядати на публіці якимось монстром, – монстром оригінальності, винахідливості своєї власної мови, словника і всього інструментарію свого мистецтва. Використання виправданих матеріалів і встановлених форм йому заборонено. Він доходить до того, що розмовляє мовою, що не має зв'язку з зовнішнім світом, який його чує. Його мистецтво дійсно стає унікальним, єдиним в своєму роді в тому сенсі, що воно є некомунікабельним і закритим з різних сторін» [210, с. 205]. Можна так чи інакше оцінювати цей досить складний текст, адже тут абсолютно чітко проглядає рука автора і абсолютно чітко визначена його ідея передусталеної гармонії музики, за Лейбницем, яка структурує художню цілісність.

Те, що твір існує у виконанні, і те, що це виконання має бути дисциплінованим, має триматися на тій школі, виучці, яка є ремеслом. Це та думка, той мотив, що проходить через всю книгу, через весь опус *poesis* неординарного філософа, композитора і музиканта. Відтак, І. Стравінський як виученик Петербургської композиторської школи, хоча жодного дня не вчився у консерваторії, а приватно навчався у відомого композитора та блискучого педагога, є провозвісником музичної дисципліни, або конкретних дисциплінарних практик цієї школи. Його ідеї перегукуються з сучасними ідеями багатьох композиторів і виконавців різних шкіл: петербурзької, московської, київської, які по-різному реагують на досвід сьогодення, розбудовують власну поетику виконавської системи.

Стравінський приводить приклад, що коли з'явилася «Весна священна», то вона була сприйнята неоднозначно, і лише його друг Моріс Равель намагався розставити акценти. Саме він зміг зрозуміти, що всі технічних засобах створення, а в музичній сутності. Яка ця сутність, він не договориює, її не можна визначити словами. Вся проблема полягає в тому, що

композитор намагається це зробити, намагається сказати, що є «догма», імператив, норма, які можна зрозуміти лише як суб'єктні детермінанти творчості. Існує певна вісь музичного універсуму, що є константою. Є принципи, що визначають сутність, що є більшою, ніж існування музичного артефакту, арт-феномена, є онтологія музики в цілому.

«Таким чином, – пише І. Стравінський, – як література, яка виникла навколо музики, по суті не змінилося за сімдесят років, так і сприйняття музики теж не змінилося, хоча сама музика змінюється безперервно, ми повинні здійснити зворотні кроки.

Відтак, я буду полемізувати. Я не боюся признатися в цьому. Не для того, щоб захистити самого себе, а щоб захистити музику та її принципи, – за допомогою слів, як в інших випадках я роблю це у своїх творах» [210, с. 178]. Ми вже побачили музичний феномен як волю, поштовх, енергією, всі предикати цілісності людини, але вони тут же зазначаються в контексті музичних артефактів як звук і час. І, зрештою, це велика проблема аж ніяк не вирішуються, всі тлумачення музичного часу тяжіють до натуралізму, до тої матерії, що звучить, а час розуміється як континуальна цілісність виконання, що аж ніяк не вписується в модальності часу, які формуються в просторі культури. Так, Бергсон з його інтуїцією і Гуссерль з його інтенціональністю були вимушені знаходити категорії «еволюція», «життєвий світ» та ін. Стравінський апелює к догмату як апології школи та дисципліни.

Ми бачимо достатньо банальну констатацію всезагальної гармонії універсуму, яка мало про що говорить, але за цими банальностями звучить те, що можна характеризувати як пам'ять, пам'ять пам'ятування (рефлексія *amnesia*), пам'ять як звернення до своєї історії. Це вже не просте визначення натурального часопростору, або хронотопу, метроритму, але занурення у всі реалії давньогрецьких визначень амнезису, який пам'ятує всю пам'ять буття, зокрема буття музики. Це вивомлено і не вимовлено, що завжди побуджує

стати ще одним тіньовим співавтором і спробувати «дописати» цю поезику, якщо це можна зробити.

Отже, ми намагаємося інтерпретувати поезику Стравінського як відкриту систему, лише в цьому контексті можна казати про всезагальну онтологію музичного арт-феномена, який не може зводитися до звучної матерії.

«За останнє століття музика так умножила приклади стилів, що дисонанс став емансипованим. Він більше не прикутий до своєї попередньої функції. Він став річчю в собі, і трапляється так, що він нічого не підготовляє і нічого не передвіщає. Відтак, дисонанс вже не є фактом безладу, а консонанс – гарантом надійності. Музика вчорашнього та сьогоднішнього дня, не озираючись поєднує паралельні дисонуючі акорди, що втрачають, таким чином, своє функціональне значення, а наш слух природно сприймає їх співставлення», – констатує Стравінський [210, с. 186 – 187]. Саме в цьому досить цікавому пасажі можна побачити, що автор поезики вводить категорію саме кантівського філософського інструментарію, тобто дисонанс стає «річчю в собі», тою великою системою *compositio*, яка охоплює всі інші системи і яка не підвладні інтерпретації часткових, фрагментарних частин поезики. Все це можна вважати здійсненим не експліцитно, а імпліцитно. Отже, дисонанс як річ в собі – це одна із фундаментальних метафор поезики Стравінського, яка фактично зазначає дисонанс як велику систему, що не підвладна аналізу всіх можливих логічних інтерпретацій.

Відтак, ми потрапляємо в ту ситуацію, коли музичний феномен, про який йдеться, в такому широкому контексті, який описує І. Стравінський як річ в собі, як дисонанс, як певний діалог поліфонії та монодії, потребує своєрідної загальної теорії, його поезики фактично на це і направлена. Його трактат не формулюється в чистому вигляді як феноменологія, але ми мусимо його реконструювати саме так, експлікувати цю вимушену даність *poesis*. М. Аркадьєв, один із сучасних дослідників музики у

феноменологічному ракурсі, пише: «Буттєва сутність, інтенціональна структура предмета мистецтва не обмежується фактом того, що він «вже є наявним», вже повністю перебуває перед нами, а нам залишається лише споглядати його чисту присутність. Будь-який предмет мистецтва може бути зрозумілим в аспекті його становлення, тобто в аспекті його внутрішнього часу. Він сам є становленням, де те, що є сталим – лише результат становлення. Музичний твір в його повноті живе в процесі його виконавського конкретно-інструментального здійснення, те ж саме – поетичне або драматургічне творення: всі вони живуть у «виконавському пориві», хай інтеріоризованому. Звідси слідує, що виконавський процес виявляється не скільки у вузько-інтерпретаційному аспекті, скільки в аспекті онтологічному.

Виконавство – це відтворення самої буттєвої структури твору в його предметній повноті. Цей онтологічний принцип ми пропонуємо назвати принципом виконавської креативності або просто принципом креативності, він дозволяє відрізнити цей тип динамічної феноменології становлення від трансценденталізму гуссерлівського типу» [26, с.166].

Нижче він пише: «Передусім, стає зрозумілим, що неможливо говорити про феноменологію музичного часу або феноменологію музики взагалі. По суті музики і музичного часу як універсальних феноменів не існує також, як універсальних феноменологічних якостей. Зараз не можна собі дозволити будувати онтологію або феноменологію музики так, як це робили Лосєв та Інгарден. Займаючись, як вони думали, дескрипцією Музики як такої, вони описували інтенціональні структури, сформовані музикою цілком обмеженого, хоча і величезного історичного періоду. Важливо усвідомити, що якщо б була можливою феноменологія античної або середньовічної кватитативної музики і часової структури, з нею пов'язаної, то ця феноменологія була б абсолютно іншою і будувалась би на абсолютно інших інтуїціях музичної предметності, темпоральності, чим ті, які задаються природними, універсальними для нас» [26, с.174 – 175].

Побудувати метафеноменологію універсального типу автор не спромігся, та й не хотів. Адже Стравінський робить це зненацька, руками тіньових авторів.

Музика – це те, що сповнює час звучання, але за цим існує інший часопростір, вічний і незвучний. Аркадьєв його визначає як незвучну матерію, яка проривається в паузах, цезурах умовчання і здійснює ще один план *poesis* та *compositio* [25]. Ця модель дуже нагадує середньовічний образ неба, що розуміється як певний друшляк, де крізь дірки можна побачити світло абсолюту. Теж саме відбувається і з музикою в контексті того образу, який презентує Стравінський. Його музичний феномен не існує у феноменології натуралістичного типу, ця феноменологія є трансцендентальною, завдана абсолютом, як небо над головою, але не тотальним світлом, який робить з музики дірявий друшляк. От що цікаво, є головним не кількість дірок, не картезіанський простір сітки (темпоральності, метрики), що давно відомо в топології і в картезіанському вимірі філософської метафізики, а та мінливість дзеркал музичної рефлексії, яку описує Стравінський в своїх діалогах.

М. Аркадьєв фіксує лише вимушену дискретність музики (паузи, умовчання, цензури), за якими вбачає ще один музичний шар. Адже вже М.Фуко свідчить, що за тканиною дискурсу як промови не існує ніякого мовчазного дискурсу. Існує, чи не існує? Тобто звучна і незвучна матерія як єдність нотації та звучання не має субстанційно онтологічного корелятиву. Так, якщо порівняти силаботонічну (традиційну) систему поезії та тонічну (нетрадиційну, яку утворив Маяковський як систему монтажу строк) то тотальна субстанціалізація музичного процесу, як би ми його не структурували, урівнює силабіку і тоніку, а їх культурно-історична динаміка не здатна визначити сам музичний проект як *compositio*, бо він не піддається субстанціалізації в тих ознаках, які можна назвати акустичними, візуальними або оптичними. Все це є лише оптикумум, універсум звучності,

а не сам живопис, не сама музика. Це добре відчував Стравінський з його «догматизмом» як трансценденталією творчості, креації як такої.

Отже, паннатуралістична концепція феноменології музики не витримує критики. Потрібно все ж таки звернутися до певних історичних аналогів і, передусім, до тлумачення феноменології її творцями, зокрема Е. Гуссерлем, М. Шелером. Можна звернутися до Ф. Brentano, а потім до М.Понті, зрештою до М. Мамардашвілі та О. П'ятигорського [83; 168; 150]. Останні автори підкреслюють феноменологічну парадигму семіології, де знакові конотації інтерпретуються як «стан свідомості».

М. Шелер пише, що феноменологія є певним типом раціоналізму, більше того, цей тип не є визначним, а є лише філософським напрямком. «Феноменологічна філософія не може презентувати собою плідного та істинного пізнання в будь-якій предметній області без попередньої дефініції відповідної науки і без до становлення – до роботи з предметами – основи «методу». Адже фактично такі дефініції завжди були вторинними в розвитку пізнання, і навіть для математики, фізики, хімії, не говорячи вже про біологію і науку про дух, до сих пір не існує визнаної дефініції. Методи (тобто усвідомлення єдності дослідницьких процедур) завжди виникають як наслідок – якщо спір про них взагалі не є чимось ефемерним – багатолітньою плідною роботою з предметами. Сама фактична єдність дослідження, тобто єдність, котрої потребує сам предмет, однак, не залежить від усвідомлення цієї єдності, не говорячи вже про визначення цього осмислення в судженнях. Феноменологічна філософія ще є молодого, тому мало засад вимагати від неї чіткої незмінної формулювання досліджуваного методу у позитивній роботі, котрий ретельно потребував би навіть і старих, безспірних правил» [236, с.197].

М. Шелер вважає, що феноменологія не є назвою певної науки і не іншим найменуванням філософії, феноменології вдається побачити або ухопити в переживанні щось таке, що залишається прихованим в інших сферах – у психології та ін. [236, с. 198]. Він визначає ці певні факти

особливо роду, які можна визначити як артефакти, тобто головні факти, які в процедурі споглядання набувають визначення, як би ми сьогодні сказали, певних зон спокою, гармонії, атракторів, тобто смислбуттєвих визначень. М.Шелер пише: «Перше, чому повинні відповідати основи феноменологічної філософії, – це живий інтенсивний і безпосередній контакт, що відбувається у переживанні з самим світом – тобто з тими речами, з котрими в тому чи іншому випадку ми маємо справу. Втім, речі розглядаються так, як вони дійсно безпосередньо подають себе у переживанні, в акті переживання, як вони саме є «присутніми» в ньому і лише в ньому. В жадобі буття, даного у переживанні, феноменологічний філософ скрізь намагається пити з самих «джерел», в котрих розкриває себе зміст світу. При цьому його рефлектуючий погляд настільки заворює, що затримується тільки на точках зіткнення переживання предмету в світі – байдуже, іде промова про психічне або фізичне, про числа, Бога, або про щось інше. Промінь рефлексії має торкатися тільки того, що є «присутнім» в цьому тісному живому контакті, і лише в цій мірі він є присутнім» [236, с.199].

Відтак, це чудовий вступ у феноменологію поетики Стравінського, бо саме він свідчить про переживання, співприсутність у акті музичного феномена, про діалогізуючий контекст як ту близьку реальність, над якою рефлектує композитор. Стравінський потрапляє в поле тої феноменології, яка виникає на межі XIX – XX століть. Він є дитям цього псюхе, цієї феноменологічної школи і, звичайно, наслідує ознаки психологізму, «самоданості» звука, хоча вони є імпліцитними, не визначаються як суто філософські. І. Стравінський тяжіє до певних проривів у справжню реальність, намагається її знайти в латинських псалмах, пише «Симфонію псалмів», пише інші роботи, які відображують досвід спілкування з трансцендентним.

Ми потрапляємо в ситуацію тої кінематики, яка поєднує всі імплікації тілесно-феноменального та ноуменального, рефлексивного досвіду

композитора та простір життєвого досвіду, що, так чи інакше, конструюються в тій чи іншій культурній практиці. Якщо йдеться про музичний артефакт як трансценденталію, то він завданий наперед та сконструйований, належить досвіду інтерпретації, яку так недолюбливав Стравінський, або його тіньові автори, зараз вже встановити неможливо. Цей досвід здійснюється тут і тепер, але не є натуралістичною фазою ремісництва митця або виконання музичного твору. Це творчість, і ця творчість є непередбачуваною. Саме цю непередбачуваність не міг побачити Е.Гуссерль, хоча кожен по-своєму бачили свій феноменологічний образ світу.

Поетика Стравінського – це гра ляльки, яка грає в людях – персонажах всіх можливих героїв: театральних, балетних, симфонічних у тих чи інших конструкціях пластичних, візуальних, акустичних поетичних образів. Ця велика гра, що грає в людях і музичний образ цієї гри є образом тої феноменології, яка завдана школою, дисципліною та волею учителя, якої уникнути не можна, до якої приречений справжній художник. Художник усвідомлює свою долю, переживає її як один із вимірів буття, наче він не є художником, не є композитором. Про це намагався сказати Стравінський у Вступі, першій лекції у Гарвардському університеті на кафедрі поетики. Отже, можна зазначити, що проблема свідомості, музичних артефактів, музичної матерії, часу і простору не є наскрізною у поетиці Стравінського, він все це поєднує не експліцитно, а імпліцитно в образі гри, музичного феномена як людської цілісності, що визначається як головний персонаж його поетики.

2.2. Діалог культур в поетиці І. Стравінського

І. Стравінський був філософ в музиці, мав свою поетику, естетику, мав своє визначення феноменології музики. А ця феноменологія розгорталась в досить складних реаліях і адекватіях, які визначалися в просторі ХХ століття. Втім, не менш актуальним інтерпретувати його поетику як діалог

культур. Діалог можна визначити в його вісьовому визначенні як вертикаль, що в художньому творі актуалізує різні культурні контексти, примушує їх звучати в унісон. Алюзії, полістилістика, навіть еклектика – це ознаки діалогу культур як іманентної реальності культурної взаємодії у творчості. Не менш актуальною у Стравінського є місіонерський контекст діалогу культур. Отже, і у Франції, і в Америці він був носієм російської, а також української культур. Нас буде цікавити перший аспект діалогу, про другий вже багато написано не без спекуляцій та упередженого пафосу. Найголовніше, що іманентний діалог культур в творі не є можливим без розсіювання – впевнення дивом музики. 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, хореїчності. Про хореїчність будемо говорити у третьому розділі, зараз спробуємо реконструювати саме дар засівання.

У біблійній притчі про сіяча говориться, що не всім насінням щастить: інші потрапили на невдалий ґрунт, інші склювали птахи, інші уніс вітер, лише небагатьом вдається дати плоди. У Стравінського, навпаки, все запліднене його волею до життя. Його життєвий світ жив чудесним як музичним феноменом. Джерелом такої вдачі слід вважати глибоку релігійність композитора. Д. Пітерс, порівнюючи феномен діалогу і розсіювання, визначає носіїв цих двох парадигм культуротворення. Так Пітерс констатує: «Для Сократа письмо пов'язане з проблемою донесення повідомлення до адресата і підготовленості: його бачення орієнтоване на відправника. Питання для нього полягає в турботі про насіння і його добре зростання, а не в тому, що може додати отримувач. На відмінну від нього, Ісус пропонує орієнтовану на отримувача модель, у якій відправник не має контролю над урожаєм. Відчуття тривоги з приводу комунікації у ХХ столітті, на мою думку, має своїм джерелом ту перевагу, яку Сократ надав безпосередньому зв'язку однієї душі з іншою. Засобом же від цієї тривоги є

Ісусове відчуття необхідності свободи в кожному комунікативному єднанні» [175, с.43]. Стравінський всі тривоги та турботи комунікації в музиці усував у передусталену гармонію, антропологічну цілісність музичного феномена.

Д. Пітерс пише: «Сократ і Ісус – центральні постаті для морального життя західного світу. З давнини їхні збіжності і розбіжності були предметом обговорення. Обидва вони були іронічними, відповідали запитанням на запитання; обидва вони – мученики, чиє царство не в цьому світі; учителі, безпосередньо від яких до нас не дійшло жодного слова – тільки перекази певним чином упереджених учнів; і через те – особистості, чия історична актуальність викликає величезне здивування і зацікавленість. Обидва вони навчали любові і засіванню, але їхні наміри були різними. «Сократ» у платонівському «Федрі» пропонує один погляд на дискурсивну діяльність: античне життя діалогу. Притчі, приписувані «Ісусові» Євангеліями, дають інше бачення, незмінне і відкрите розсіювання, адресоване всім, кого воно може стосуватися. Ці дві концепції комунікації – близький і тісний діалог і вільне розсіювання актуальні і сьогодні» [175, с. 43].

Ми намагаємося визначити категорію «життєвий світ» як розсіювання не в тому контексті, як його розумів Е. Гуссерль (про це вже йшлося). Життєвий світ у Стравінського більший, ширший, він є саме композиційний. Сутність інтерпретації дива музики як системотворчого чинника діалогу культур полягає в іншому, феноменологія як спосіб бачення, спосіб конституювання світу, спосіб презентації світу у музичному феномені в тій чи іншій мірі тяжіє до таких універсалій, як людина, світ, простір, буття та ін. Тобто феноменологія завжди є філософією в обмеженому регістрі, наближеному до того простору, який сам Гуссерль визначав як принцип «назад до речей». М. Гайдеггер називав цей феномен «підручністю», тобто наближеністю світу до людини. 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. «Сьогодні» продовжується, воно фіксується музичним виконавством – 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 універсум 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.

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 цей світ не може існувати. Стравінський занурюється у дзеркала свого життєвого свиту і милується ними, навіть втрачає себе в них. Про це говорять навіть всі критики.

Музична поетика свідчить, що він втрачає себе в текучих артефактах дзеркального надбуття, але це не весь Стравінський. Там ще існує реальність, яку ніхто не помічає. Її помітив в свій час Кант, її усунув Гегель, її забула взагалі вся німецька класична філософія, взагалі весь романтизм. Згадав лише Стравінський, але згадав не зненацька, згадав як філософ-художник, як композитор, який сказав, що є таїна життя, яку можна не вичерпати ані смертю, ані любов'ю, надією, взагалі будь-яким поштовхам життєвих зрушень. Ця таїна є «річ в собі», за Кантом. Вона має право на існування, існує вона і в композиції. Може існувати в цезурах, паузах, умовчанні як відсутня, незвучна музика. Може існувати як перехід меж

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 тут багато дії інструментів, і водночас живе один танок, одної жінки, одної дівчини, приреченої на смерть.

Жертовність буття як один із важливих мотивів його творчості можна визначити архетиповою ознакою *compositio*. Але, якщо вдуматися в саму дилему життя і смерті, спитати, що таке жертовність, 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, людина освічена, всіма улюблена, яка має всі можливості бути, стає жертвою. Хто вона? Ми відчуваємо, що тут в давньому епосі, в язичницькому просторі розігруються далеко не язичницькі проблеми. Проблеми сучасного простору, сучасної любові, сучасного вибору, сучасної жінки, сучасного чоловіка.

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* життєвого у звучній матерії, яка стає поліфонічною, пластичною, більше того, кольоровою, перенасиченою всіма здібностями і якостями світу.

Цей світ є сьогодні, тут на сцені, а завтра його вже немає. Думаєте, що ця проблема виникла у Стравінського? Ні. Вона існувала у всіх як запитування буття: і Гуссерль, і Гайдеггер, Кожев, як не дивно, – один із цікавих французьких філософів російського походження, спонукають до розшифрування феноменології духа Гегеля, і взагалі будь-якої феноменології як антропології, намагаються показати, що все є антропологія. І музична поетика, в першу чергу.

Тут треба зупинитись і сказати собі, що все є антропологією, все в певній мірі є феноменологією, що є наявним. 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, річ в собі, як діалог, диво. Якби все це не здавалося дивним, якби це не здавалося архетиповим і примітивно аскетичним формалізмом рефлексії, за всім стоїть одна і та сама конфігурація, яку Стравінський досить жорстко довів – це імператив волі, волі до життя, яка постулюється 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 несправедливих днів в цьому геніально облаштованому світі-універсумі.

Стравінський в певній мірі поводить себе як еллін, виходить за межі християнського універсуму, показує, що є багато богів, і „Я” митця – один із тих богів, який доводить вам, що можу так – і він може (мотив О. Скребіна), і він справді доводить, але не слідує цьому шляху. Його спосіб засівання інший, християнський. І в «Петрушці», і у «Весні священній», і в «Царі Едіпі» жертва християнізована. Це предвічна жертва Христова, побачена в оптикумумі діалогу культур. 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 ці нещасні нотатки поетики, 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 понаписував. Знайдуться опоненти, що говорять, як композитор 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, диригував, щоб він не робив – він існував у світі музичного буття.

І тому в останньому зверненні, в передсмертних творах до єврейських автентичних текстів є стільки алюзій. І взагалі розмова про неокласику є неадекватно. 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 «всебуття» проекту poesis.

Він говорив з людьми іншою мовою, але говорив в музиці мовою богів. Він був богом в музиці і плебеєм у вербальну дискурсі. Як би це не звучало кощунствено, але це так. Як поєднати цю рабську і, будемо казати, сакральну, ідеальну натури? 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 музичної, надзвичайно гнітучої 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 – пристрастів 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.

Коли ми бачимо диригування оркестром «Весни священної» В.Гергієвим, це вражає, це блискуче. В сьогоденнішніх реаліях візуальної оптики побачити весь цей діапазон і взагалі всю експресію і навіть елітарний простір жестикуальної міміки Гергієва – це надзвичайне явище. Але, коли ми бачимо, як диригує цим твором Стравінський – дивуємося. Він, як динозавр, як якійсь печерний копач гробів зі смолоскопом, персонаж з якогось іншого світу, хоче і не може донести до людей свою думку. Він не так легко, як Гергієв махає паличкою. Він в розпачу, йому вже багато років. Вже пройшло п'ятдесят років після того, як він написав «Весну священну», він диригує і він знає, як диригувати. Це геніально, це вразливо. Чому? Тому, що це великий художник. Він сам робить себе ще раз тут і зараз, на цій сцені.

Цього не робить Гергієв, цього не робить жоден з інтерпретаторів. Він не є інтерпретатором, він є художником. Він кожен раз повторює акт творіння. Акт творіння – це повернення до першої жертви, до першого дня, коли почався світ. Ця жертвність, надривність, невгаманність, (її можна назвати російською, можна – українською, можна спекулювати скільки хочеш) у Стравінського є особливою. Він надмірно експресивно статичний. Це єднання статичності і динаміки вражає. Єднання – те що він називає своїми словами – «депресивною гармонією», тобто гармонією, яка виходить за межі зрівноваженого почуття. Можна сказати одне: світ Стравінського – це

світ людей, яких він розумів як образи, як дзеркала його самого, які з ним зустрічалися, яких він розумів як ноумени, які, однак, лише приносили вістку про якусь ідею. Він її або сприймав, або не сприймав. У цьому світі існувало багато людей, яких він категорично заперечував. Зараз не будемо вдаватися в те, кого він заперечував. Їх було достатньо багато, і може Стравінський в цьому і не правий, як Бунін і багато інших.

Здається, що ця гармонія як здійснення не існує, вона є лише можливою, передбаченою. Творчість Стравінського більше проект, ніж наявна реальність звучної матерії. Те, що звучить, якось швидко стихає, замовкає навіки. Здійснення і нездійснення 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, альязіями, широкими відсилками, а сама здійсненність гармонії відчувалась в тому, як він щиро 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 – постнездійснення гармонія, якої ніколи не може бути. Про це ніхто не говорить. Всі говорять лише про те, як музика може бути, як вона звучить, як вона відбувається.

У Стравінського найголовнішим є цей останній рефрен – постнездійснена гармонія, коли музики взагалі не може бути. Він настільки знав цю глибину, він настільки вчувався в цей простір, що втілював його в кожен шматок буття своєї музичної артикуляції. Небуття вривалося, розривалася як світ тотальної жертви. Так, якщо згадати «Весну священну», то вона нагадує артилерійську канонаду, нагадує війну, нагадує якісь безкінечні вибухи. Відбувається втілення в суть небуття, втілення в нездійснену гармонію, світ 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 викидається інша 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.

Хтось писав про це? Хтось про це сказав хоч одне слово? Стравінський тішиться цією гармонією, і тішиться не на рівні вербальних імплікацій, якихось вербальних співвідносин Логосу та Псюхе. Він не теоретик, він композитор. Він говорить досить імперативно і чітко: в кожному феномені існує свій ноумен, свій імператив, завданий зовні. А за цим імперативом проривається тканина безодні, а ця тканина безодні і є, за Кантом, річ в собі, ота безмежна красота смерті, яка чарує, без якої жити не можна, бо вона є єдиною красою у світі і вся краса світу перед нею – ніщо.

От у чому весь Стравінський, це не ортодоксально, не примітивно. Інше питання: чи розумів сам Стравінський, що він робив? Я думаю, що – так. Розумів як композитора, тілесні імплікації музики, вібруюча матерія як медіум, який створював універсум, не міг жити інакше, не висловлюючи в словах все те, зараз чого ми тут намагалися озвучити кредо композитора. Але він говорив голосами інших, а музику писав сам. В цьому і полягає драма діалогу-розсіювання культур, драма діалогу життя і смерті.

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, діалозі культур (давньогрецької, давньоєгипетської, японської, російської), у всіх просторових імплікаціях сценізму життя, смерті, сліпоті і самогубства ми відчуваємо, що ми водночас стаємо і японцями, і давніми греками. За всім цим (проблемою сценічної ідентичності) стоїть одна проблема – проблема долі. Лосєв писав, що у Платона весь світ є ляльковий театр, всі люди є ляльки, а боги лише сіпають за нитки-пристрасті, людина нічого не може зробити у відповідь волі богів. І навіть сам Зевс, якщо якийсь Купідон вистрелить йому в серце, вимушений

полюбити саме цю дівчину. Так, всі є раби? Ні. Людина є вільною, коли грає. Гра дає їй можливість бути людиною. Це вражає. Це дає їй можливість відчувати, що саме Ігор Стравінський як гравець нагадує дитину, яка не награлася в своєму житті.

Всі критики говорили про банальність його інтерпретації поетичних артефактів, музичних артефактів у «Музичній поетиці», і лише один із них помітив, що там є субстанція гри. Хто це був? Це був той самий тіньовий автор, який і написав цей текст. Він був і автором, і рецензентом. Він дистанціювався від свого тексту. Зараз, коли пройшов час, ми повинні побачити у великому театрові всіх цих імплікацій текстових реалій те, що Стравінський є єдиний, якими б мовами він не говорив, – він є Стравінським. Це так. Це блискуче показують японці, коли його «Цар Едіп», «Весна священна» піддається екзекуції у постмодерних презентаціях, які, однак, свідчать про те, що цей сюжет як діалог Життя і Смерті, діалог всіх Культур є вічним.

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 ноуменальний світ, тобто світ, визначений іменем. О.Лосєв це чітко охарактеризував в «Філософії імені», де 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 космогоній 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.

Чому ми так стверджуємо? Про це прекрасно колись сказав Шекспір словами одного із своїх героїв: сні – це казки королеви Меб. А ще більше відверто сказав ще один герой, ще один письменник – Сервантес, коли Санчо Панса говорить, що сон дуже приємне явище, адже дуже нагадує смерть. Ми тут зустрічаємо два артефакти: музика Стравінського є сон музичного феномена, який нагадує метафізичну смерть людства (цілісність людини). Цілісність людини неможлива ані у культурі як такій, ані у феноменологічному життєвому світові, вона можлива лише як проект *poesis*. Всі ноумени музичної поетики свідчать, що музика є невдалий сон. Ми сприймаємо його за дійсність, і ми обманюємося. Адже наш обман, наш сон виправдовується творчістю-жертвою художника.

Ми занурені в простір споглядання, внутрішнього буттєвого світу *compositio*, а всі феномени реальності свідчать: це смерть Петрушки, дівчини з «Весни священної», царя Едіпа, це смерть його дружини, його доньки. Це є та реальна смерть, з якою він боровся, якої він не міг здолати, і коли він вже був в відчаї, його близький друг і помічник Р. Крафт каже: «Ви не може вмерти, ви не можете заспокоїтися навічно, ви можете лише перейти із одного стану в інший» [207]. Це могутча воля, могутчий імпульс життя, його можна порівняти лише з імпульсом Лені Ріфеншаль, якщо згадати її роботи в кінематографі, фото.

С. Зонтаг інтерпретувала естетику Лені як «фашистську». Як би не вдавалась ця паралель не коректною, її можна порівняти із імпульсом до життя, із волею Альберта Шпеєра, який створював проекти мегаломанів для Гітлера. Можна порівняти з прекрасним художником, дивним живописцем – Павлом Корінін, який так і не написав полотно «Русь, що йде». Він написав цілу купу етюдів до цього величезного полотна. Так і хочеться сказати, що Стравінський хотів написати величезну фреску, умовно її можна було б назвати «Русь, що йде», за тими же Корінним, може якось інакше. Він не зміг, він розбився на уламки, почався дробитися на фольклорні, якісь інші мотиви, загубився в цьому хаосі, в цьому смітнику життєвого буття.

Доля всіх мелагоманів у культурі ХХ століття є трагічною. Діалог культур століття можна уявити як один проект невдалих універсалістських інтенцій архітектури, музики, живопису – мегаломанів духу.

Хотілось би визначити, що ж таке є світ життєвого буття у культурному просторі, просторі діалозі-розсіювання культур? Як він визначається в часові? Всім зрозуміли, що імплікації теоретизування класичної філософії в класиці, починаючи з Канта, не задовольняють. Навіть психологія, яка прийшла на допомогу теоретикам мистецтва, зокрема музики на межі ХХ – ХХ століть, створила цілий сонм міражів в естетичних позитивістських реаліях у Ліпса, Тарда та ін. Це теорія вчуття, емпатії, що описує в своєму трактаті «Що таке мистецтво» Лев Толстой. Втім, вони теж не допомагають.

Потрібно відійти від суто віртуального бачення світу, бачення суто натурального як психологічно-чуттєвого сприйняття і знайти щось середнє. А це завжди викликає проблему. Що є серединою між ідеальним (образом, феноменом) та матеріальним (звуком, фарбами, цеглою) та прийомами їх єднання? Марксистська філософія свідчила, що від матеріального треба відшаровувати ідеальне. А вся ідеалістична філософія, навпаки, виводила все з єдиного. Вже у Вступі (першому розділі або лекції) Стравінський обирає шлях між феноменом і ноуменом, між ейдосом та догмою. Втім, цієї середини (поетичної, естетичної) так і не було знайдено ані в музиці, ані в поезії.

Якщо ми задамо питання: чи знайшов цю середину 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 відчули, 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 невимовлене, глибинне, як Петрушка, який змінюється в руках, який вмирає в кожную мить, як та дівчина в «Весні священній», яка досі стоїть перед очима як вибух, взірць якогось нещасного всебуття, як цар Едіп, який вже наготовився вин'яти собі очі.

Що це за таїна – запитує Стравінський? Він не відповідає. Можемо сховатися за абстракцією Канта – це річ в собі, це те, що не можна пояснити. Адже ми починаємо говорити мовою тіньових 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, але і мовчання. Дар мовчання, ісихастського спокою та тиші – особливий дар. Середній термін між ідеальним та матеріальним – це дар мовчання, вічного спокою, супрематизму, за К. Малевичем.

Можна як завгодно інтерпретувати цей феномен, але сутність його полягає в тому, що, якщо людина позбавиться дару мовчання, вона перетвориться в тварину, автомат, якийсь кібер-гомунункул, що не має смертної форми існування. І, взагалі, чи варто бути людиною? Стравінський відповідає в «Царі Едіпі» досить чітко і однозначно. Він (цар Едіп) пішов від всіх, усвідомивши, хто він є, роздягнений, бідний, нещасний, нікому не потрібний чоловік, втративши все в цього світу. Він пішов або в нікуди, або в інший світ, або в Едем. Тут можна створювати скільки завгодно версій. Але Стравінський так і стверджує: ідіть куди завгодно, але йдіть! Для чого? Для того, щоб дати можливість бути гармонії. Можливість бути існує тому, що поєднує радість плинного почуття кожного дня і цей скажений, ідіотичний парадокс сну наяву, без якого він жити не міг, який його тримав у житті, який тримав Канта, який можна зазначити, як здатність бути, є домінантним.

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, низвести 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 іменує себе чистою, несе в собі ознаки патологічних вад і розповсюджує насіння нового гріховного пізнання; старий перворідний гріх є переважно гріх пізнання, новий первородний гріх, якщо можна так казати, є передусім гріхом невідання – невизнання істини і всіх тих законів, що витикають з неї, котрі ми звемо фундаментальними» [210, с.192]. Тут в досить адекватній формі визначається проблема стану музичного пошуку. Він так і не змінився з того часу.

Далі іде той пасаж, який по різному інтерпретують С. Савенко і інші інтерпретатори, але він, мені здається, все ж таки характеризує саму думку Стравінського. «Не будемо забувати того, що написано: «Дух дихає, де хоче». В цій фразі ми повинні звернути увагу передусім на слово «хоче». Дух, отже, означений здібністю бажання. Цей принцип умозорового волевиявлення є безсумнівним фактом» [210, с.192]. Це абсолютно точна інтерпретація музики Стравінського. По-перше, в його музиці домінує воля, Дух, що дихає, де хоче і, як хоче, не зважаючи ні на що, – це Святий Дух. І далі в наступній предикації важливо те, що цей дух визначається. Дух не може існувати сам по собі, він культурно означений. І ось тут виникає те слово, як «бажання». Чого бажає дух? Всезагальності? Універсальності? Поліфонізму? Монізму? Або самотності?

І у всіх своїх творах Стравінський відповідає абсолютно точно і автентично. В «Петрушці» він моністичний. Це замкнута на собі пісня самотнього лялькового персонажу – маріонетки, яка вмирає раніше, ніж народилася, раніше, ніж її випустили в світ. У «Весні священній» цей дух живе інакше: він воліє, благає, надіється, на те, що дівчина ще може жити.

Але – ні! Ніхто не дасть їй життя. Всі надії є марними. Можна продовжувати паралелі. Сутність полягає в тому, що дух дихає, де він хоче. Сама парадигма воління, волі і хотіння як орієнтація на певну мету задіяна у Стравінського однозначно. Він діє як дух, згусток творчості, що є монолітною реальністю волі, яку не може похитнути ніхто. І в цьому він перевершує і Шостаковича, і всіх інших, навіть Прокоф'єва, і всю радянську і пострадянську культуру. Чому? Тому, що це дух, завданий глибинними інтенціями стилю, який походить від «Могутньої купки», М. Римського-Корсакова, і його не можна знищити і якось змінити. Він є.

Дух «Могутньої купки» залишився у Стравінського назавжди у всіх його творах. Це надзвичайно важливо як його феноменологічна поетична даність. Якщо ми цього не зазначимо, нам нема про що говорити. Далі – «де він хоче» – тут починаються проблеми стильових, жанрових алюзій, дзеркал, взагалі всього того потоку, який протягом життя Стравінського здійснювався не просто як мозаїчна композиція, а як один величезний могутній хорал, монументальна фреска, яку важко описати в якихось простих і ясних дефініціях.

Стравінський відмічає: «Відтак, твір розкриває і визначає власне існування завдяки вільній грі своїх сил. Ми вправі вступити в цю гру, або відмовитися від неї, але нікому не слід заперечувати сам факт її існування. Тому марно судити. Піддавати сумніву або критиці принцип умозорового волевиявлення. Що є витоком будь-якої творчості. У чистому вигляді музика є вільне умозріння. Творці всіх часів свідчили на користь цієї точки зору. Що торкається мене, то я не бачу засад не діяти, як вони. Сам створений, я не можу не бажати творити. Адже звідки приходить це бажання творити, і як я дію, щоб його реалізувати?» [210, с. 193]. Отже, творець існує поруч з результатом творчості (творчості-креації і творчості особистої). А як він може існувати, щоб створити щось інше? А хіба щось інше змінить те, що є їм створене? І чи потрібно його змінювати? Ці

питання не задає Стравінський, але вони виникають імпліцитно, в рамках його поезики.

В цих скупих достатньо прагматичних констатація живе проста і ясна думка, що композитор – це винахідник. Тобто той, хто розкопує пласти землі, хто розбурхує думку, хто намагається змінити реальність. Більше того, він говорить про те, що уява як можливість творення іншої реальності не обов'язково приймає конкретну форму, яку можна зобразити тут і зараз. Цей факт надзвичайно важливий для інтерпретації і поезики, і взагалі музики Стравінського. Річ іде взагалі про те, що уявлення, передчуття, яким він жив, що пульсує в ритмотворенні музики, яке ми взагалі відчуваємо у всіх його творах, є непередбаченим. Воно призводить або до стихії, або до хаосу, або до гармонії. І взагалі воно є не обов'язковим для почуття того, що композитор називає реальністю. Мабуть цей рефрен для розшифровки альтер его, поетичного простору Стравінського є найважливішим. Як би це не здавалось примітивним, але в цьому виражається весь Стравінський.

Композитор кидається в простір непередбаченого майбутнього, строює непередбачені альянзи найскладніших катаклізмів, не уявляючи собі, як вони впишуться в вертикаль, або в систему тих дисциплінарних матриць, які існують од віку. Чи можна його назвати авангардистом? Ні. Його можна назвати неокласиком? З великою натяжкою. Його можна зачислити за ознакою якогось суперстилю, або якогось супернапрямку? Це взагалі дивина. Тобто Стравінський дуже чітко визначає одне: винахід має передумову уяви, а уява ніколи не веде до чіткої картини, або до чіткої реальності. це швидше сюрреалізм (супрематизм), хоча назвати його сюрреалістом точно не можна.

Стравінський констатує: «Випадковість не створює нічого, її лише помічають для того, щоб надихатися їй знову. Це, мабуть, єдине, що може нас захопити. Композитор проектує, як тварина риє землю. І той, і інший риють тому, що поступаються необхідністю пошуку. Що побуджує до цього пошуку композитора? Епітимія, котру він наклав на себе як грішник, що

кається? Ні, він шукає задоволення. Він шукає того задоволення, яке добре знає, адже воно не дається без попередніх зусиль. Любити не можна примусити, але любов має передумову знання, а знання потребує межових зусиль» [210, с. 196].

Дуже важко сказати, наскільки цей каданс відповідає думці самого Стравінського, але він в певній мірі ще раз характеризує його творчість саме в тому напрямку, як випадковість. Отже, любов, рок, гріх і водночас задоволення без задоволення – це та безодня, коли людина підходить до воріт раю і повертається назад. Ідеальна людина-творець у Стравінського може сказати лише те, що вона хоче жити, творити, зрештою писати музику і не думати про те, що є рай або пекло.

Такий відкладений кінець, відстрочене майбутнє, яке колись може відбутись, але зараз можна жити вічно в цьому світі, поки він дається, адже він дається раз і на завжди. Ми повинні сказати, що вся феноменологія життєвого світу в тому розумінні, в якому її намагались відчутти філософи, відбулася і не відбулася. Вони її баналізували, зводили до повсякдення, до *Dasein*, тут-існування, існування в собі, за М.Гайдеггером, намагались звести до ноєми, що теж не про що не свідчило. Однак все це дуже близько до Стравінського, до імперативу догми, до нотного запису, який створює музичний текст, а текст і є справжнє буття музики.

Як воно (буття) зазвучить, його (текст) вже не цікавило, бо його вже не існує в музичній стихії звуків. Його вже давно немає, він не звучить і звучить справді – от що цікаво. Ми знаходимося в цікавій ситуації інтерпретації поезики Стравінського як метарефлексивної позиції, де композитор як філософ, художник, як любляча людина і та людина, що розгубилася в житті, раптом намагається зібрати себе з уламків буття, і збирає в творі. Цей твір є мистецьким – це і «Весна священна», і «Цар Едіп». Але раптом виникають сурогати, проміжні вербальні константи, де він іншими словами, з іншими авторами намагається щось сказати і говорить раптом такі речі, які вимагають осмислення його музики, осмислення

поетики взагалі, осмислення філософії взагалі і осмислення буття взагалі як реальності культури. Несподівано виникає рефлексивний діалог як полілог.

Стравінський як неокласик, звичайно, визначається в таких констатація: «Моя опера «Мавра» родилася в наслідку природної симпатії до сукупності мелодійних особливостей, до вокального стилю і умовностей мови, котрим я все більше захоплювався в старій російсько-італійській опері. Ця симпатія абсолютно стихійно вивела мене на шлях традиції, котра вважалася втраченою в ті часи, коли уява музичних кіл була цілком звернена в бік музичної драми. Тої музичної драми, котра з історичної точки зору не виявляла ніякої традиції, не потребувала доцільності з точки зору музичності. Мода на музичну драму доходила до патології. Отже, навіть чудова музика «Пелеаса та Мелізанди», така свіжа у своєму смиренні, була не в змозі нам допомогти, не дивлячись на надлишок елементів, що звільнювали її від тиранії вагнерівської системи.

Музика „Маври” витримана в традиціях Глінки і Даргомижського. Я ні в жодному разі не збираюсь їх оновлювати. Я лише хотів, в свою чергу, спробувати сили в живій формі опери-буф, що так гармонізувалась з поемою Пушкіна, котра послужила її основою» [210, с. 198]. Ми бачимо, як людина вільна пливе в течії стильових інтроверсій. Пушкін водночас з італійським ренесансом стають якимось одним величезним монолітом, який, однак, не допомагає зрозуміти, що таке є сучасна музика.

Чи варто довіряти дефініціям з „Музичної поетики”, написаної тіньовими авторами, розкритикованими вже в ті часи? Здається що ні. Здається, що весь категоріальний простір свободи і несвободи, взагалі, можливостей вийти за межі надлишковості є зайвим. Він ширший в своєму уможвінні і баченні світу. Зрештою спробуємо описати ті філософські імплікації, які в певній мірі виникли і сформувалися в просторі музики Стравінського як діалог культур. Можна стверджувати одне: Стравінський як філософ в музиці, філософ, який мислив в музичних образах, здійснив проект поетики, адже вербальна філософія є неадекватною його музичній

філософії, вона лише допомагає розшифрувати ти синтези, діалогізми рефлексії, які є лише натяком, інструментальним поштовхом, який допомагає наблизитися до глибин *compositio*, які можна зазначити, якщо не як річ в собі, то таїну творчості, котру можна зрозуміти як частину сакрального слов'янського духу, зокрема української ментальності.

Стравінський як філософ свою поетику будував в двох вимірах: теоретичному і практичному. В практичному – це філософ-практик, який наполегливо виписує партитури, у нього немає часу на вербальний дискурс, а вербальний дискурс довіряє тіньовим авторам, які в тій чи іншій мірі вербалізують його думку. Погано, неякісно, але допомагають з його тезових рефренів визначити якусь глибинну ідею. Яка вона? Звести її до якихось простих конотацій ми не можемо. Але те, що тут задіяний простір сакрального, простір духового, простір безкінечного, до якого людина немає доступу в своїй творчості, а лише дотикається до нього, – це дуже можливий момент.

Ще один важливий момент, який ми не хочемо тут зазначити як якийсь окремих, особливий. Але він має бути теж визначеним, як парадигма його феноменології як поетики, тобто поетики життєвого світу. Прадистанціювання як феномен культурної рефлексії, бачення світу на великій відстані, як досвід сакрального, досвід ювенальної єдності буття з світом взагалі: з Петрушкою, площею, Нівою, водою, з Україною, чим завгодно, церквою стає запорукою того щірого і непередбаченого фейєрверку, який відбувається в його перших роботах. Цей романтичний період бурі і натиску повторюється в останніх роботах як певна антисистема.

Бурі замовкають, що свідчить про те, що абсолют може бути по-різному експлікований як далекий і недосяжний, або, навпаки, як близький, чуттєвий, наближений до нас. Жертовність, смерть, надія на майбутнє і безнадія – це архетипи культури, інваріантні у всіх світових культурах. Це

єдина «дисциплінарна матриця», якщо їх визначати мовою сучасних філософських студій.

Поетика – це завершений цикл феномена, ноумена, речі в собі. Як би ми не хотіли розірвати цю «матрицю», яку колись зазначив Кант, ми будемо приречені на поразку. І. Стравінський геніально це підтвердив, він просто робив свою справу, йому допомагали помічники, а зараз ми робимо свою справу – інтерпретуємо досвід рефлексії і можемо зазначити, що Стравінський завершив свій цикл речі в собі, яка є загадкою, яку ми можемо спробувати в певній мірі розшифрувати в наступних підрозділах.

2.3. Музична поетика як риторика

У четвертій лекції під назвою «Музична типологія» презентується проект, який можна охарактеризувати як «апофатичну риторику». Говорячи про типологію, автор говорить про типи селекції, розрізування, універсалізації, зібрання елементів твору як композиційного єднання певних музичних реалій, йдеться про музичні артефакти переважно, які фактично і створюють те риторичне поле, яке традиційно, починаючи з риторики Аристотеля, структурується в рамках тої, чи іншої поетики.

Риторика є продовженням поетики, є її зануренням в текст. Адже у даному випадку це відбувається лише частково, лише імпліцитно. Найголовнішим є те, що смичка поетики й риторики пересувається у Стравінського зовсім в інший контекст, ніж текстуальний. Предмет його аналізу – не текстуальна реальність, а виявлення того гіпертексту, який ми визначали як феноменологію, антропологію, а ще більш структурно – як певну музичну метаантропологію. А зараз можемо визначити як сакральну реальність, яка і є тою небесною Батьківщиною, яка рухала всіма задумами величезного духу. Тобто феноменологія духу, за Гегелем, є й феноменологією духу у Стравінського, але є особливою, диференційною феноменологією, про яку в свій час писав М. Шелер.

Отже, можна сказати, що дух є на всезагальний суб'єкт, певний субстрат свідомості, духом є окрема особистість. Це цікава риторика, її не можна розкладати на шкільні правила з визначенням метабол, тобто риторичних тропів, де є метонімія, метафора, синекдоха, афerezис та інші фігури думки. Всі вони існують, їх можна легко вичитати у вербальних і музичних текстах Стравінського, побачити такі реалії, як гіпербола, афerezис, апокопа, синкопа, які існують буквально в кожному тексті, утворюють текстуальну гармонію. Але це не є нашим завданням, нам важливо визначити саме апофатичну риторику, тобто музичну риторику як «вміння говорити» про те, що вимовити неможна, де будь-яке слово є недостатнім, бо мова іде про абсолют, мова іде про те диво музики, *compositio*, яке не можна з'єднати з частин, елементів, на що спрямована будь-яка поетика. Всі елементи є лише рефреном абсолютного єднання музичного образу (феномена), яке не розкладається на частини. Як світло, що неможна розбити на систему пропорцій античних риторів або архітекторів, геометрів, так і поетику або риторику у Стравінському можна визначили лише як апофатичну. Її можна назвати онтологічною, глибинною поетикою-риторикою, якщо знайти певні аналоги.

С. Неретіна в роботі «Тропи і концепти» засвідчує: «Я виокремила основні принципи середньовічної поетики в порівнянні з античним мисленням, головними з яких вважаю:

- 1) ідею любові, волі, випадку, що сприяють будь-якому творінню;
- 2) ідею креаціонізму, переходу з небуття у буття, на відміну від ідеї породження, що має засади переходу із буття до буття, або із буття до небуття і пов'язану з нею ідею есхатології, оскільки світ створено як твір, тобто як унікальний особливий світ, який повинен бути кінцевим;
- 3) ідею еквівокації, двоосмислення світу;
- 4) пов'язану з цим ідею концепту, орієнтовану на суб'єктність будь-якої речі та її інтенції;
- 5) модальні знання в зв'язку з цим;

б) пріоритетні знання діалектичного, одним із способів вираження якого є тропи» [166, с. 8].

«Тропи – це те, що є безпосередньою реакцією створення світу Словом. Вкорінені в самій структурі слова (мови, промови), вони, власне, спочатку і задають той план двоосмисленості або еквівокації, з котрим тісно пов'язаний виражений та означений план буття, що завжди є тварне буття (в силу його вираженості та означеності). Оскільки середньовіччя тварність світу покладало одним із своїх висхідних – догматичних – засад, то воно розуміло тропи, обороти промови, що засновані на використанні значень слова (метафора, метонімія, синекдоха, іронія, оксюморон, гіпербола, епітет і ін.) – не просто в якості понять поетики, стилістики, не просто як збагачення значень (все це було в античній теорії тропів і поза Середньовіччям в Новому часі аж до середини XX століття), а в якості способу мислення, в основі якого лежить ідея творчості. Тому визначення тропа носили не операційний, а сутнісно-смісловий характер, що свідчить про багатовимірність явища істинного. Зрештою, будь-який троп не є відносним, він є самотійним і єдиним в тому визначенні ракурсу свого використання, що несе в самому собі можливість і готовність змін», – відмічає С. Неретіна [166, с.8].

Тобто ми бачимо програму трансформації античної думки в Середньовіччі, яка у центр ставить креаціонізм (перехід із небуття в буття) і еквівокацію як двоосмислення сутнього. Можна сказати, що кожна річ існує у причащенні Абсолюту і осмислюється в двох реальностях. В реаліях світу тварного і нетварного – божественного. Тобто сама діалектика як перехід в інше розуміється не як службова тканина – агон, змагання, думки, а є онтологічною сутністю речей, що визначається фігурами переходу в інше. Виникає проблема онтологічного або антропологічного переходу, що стає найголовнішою проблемою філософії XX століття. Це положення є обов'язковим для того, щоб осмислити апофатизм думки і риторики в онтології музики як поетики як *poesis*.

С. Неретіна уточнює: «Тропізована промова відноситься до непрямої промови – саме це і мав на увазі Августин, говорячи про недостатність мови для вираження і віри, пов'язаною з творінням. Я ж, звертаючи увагу на виключно ідею тропів для середньовічного і сучасного мислення, хочу через цю ідею запропонувати саму ідею концепту, передусім, через тропи іронії, оксюморона (поєднання протилежних значень, що з'єднують те, що не можна з'єднати, в логіці це приводить до ідеї рівносильності виказувань), метонімії (перейменування, що складається з переносу слів з одних об'єктів, видів знань, предметів на інші, пов'язаних один з одним за суміжністю або включеністю в певну ситуацію); видом метонімії є синекдоха – акцентування частини замість цілого і, навпаки, метафори, тобто механізму промови, котра, як будь-який троп, складається з використання слова, що позначає певний клас предметів або явищ для найменування об'єкта, які входять в інший клас в будь-яких відношеннях, аналогічно першому.

Іронія, метонімія і синекдоха – це види метафори. Вони розрізняються між собою видами редукції або інтеграції» [166, с. 9].

Тобто виникає той операційний механізм, який умовно зветься риторичним але онтологічно інтерпретується як певний інструментарій трансформації тексту, в даному випадку музичної матерії, яка в кожному операційному елементі свого здійснення має перехід, зміни. Фактично вся онтологія переходу, як і будь-яка ідея змін, діалектики, трансформації, фігурації цих змін у риторичних імплікаціях вже закладена у можливості бачення та інтерпретації тексту. Такий динамічний, логічно вкорінений риторизм можна вважати не лише середньовічним принципом творчості, але і принципом творчості тих митців, які свідомо чи несвідомо визначають свій образ буття і свою поетику як спосіб роблення, як це відбувається у Стравінського в контексті того радикального апофатизму, коли всіх слів недостатньо для того щоб описати музичну реальність.

Всіх нот, всіх звук недостатньо, щоб здійснити твір, але ми вимушені за браком цієї нестачі, використовувати саме ці реалії, які не є матеріалом

здійснення справжньої гармонії. Гармонія виходить несправжньою, світ залишається ляльковим, більше того залишається певною порожньою формою, що наповнюється все іншими і іншими знаками, які невідомі ані композитору, ані творцю, вони потребують дешифрування.

Це не постмодерн, і це не середньовіччя, як би нам не хотілось знайти аналоги, в даному випадку характеристика античної та середньовічної риторики С. Неретіною є блискучим аналогом. Поетика І. Стравінського презентує особливий, індивідуальний спосіб апофатичної дескрипції, або апофатичної риторики, де вся температура, фігурації та структурації, модуляції думки шукають свій матеріал. Він і музичний, і вербальний, і якийсь інший – жестикуальний, пластичний, синтетичний, що у Стравінського визначає той синкретизм, який здійснює і сповнює тло його музичних артефактів.

Апофатизм риторики полягає в тому, що поетичний опис, феноменологічна дескрипція є Таїна, Абсолют, річ в собі, які існують у іншому, трансцендентному світі, їх описати можна лише у предикатах негачії, апофатично, тому всі трансформативні реалії поетики-риторики є марними, неадекватними, а по суті мало ефективними. Тому будь-яка розмова про всі «трансформери» музичної матерії перетворюється або в схоластику, або в догматизм. Адже цей Абсолют існує саме зараз і тут, в процесі виконання, звучання музики. Таку позицію можна описати як панентеїзм (Бог тут і там одночасно). Континуальність *Desein* музики порушити не можна, тому будь-яка дескретизація поетики теж стає неадекватною. Щоб вийти з цього герменевтичного кола, Стравінський інтуїтивно заперечує будь-яку «інтерпретацію», «свободу» та ін., увіковічнює «догму». Всі критики відмітили цю непослідовність як протиріччя його експресіоністичного інтонування та ремісницького снобізму в дескрипції *compositio*.

Втім, мова йде не про послідовність опису музичного феномена, а про саме радикальний апофатизм поетики, який набуває ознак риторики –

дискурсу без адекватного предмета аналізу. Універсальність предмету є неосязною для визначеного типу рефлексії, тому розділ про типологію в «Музичній поетиці» виглядає темним, невдалим та схолистичним. Це є найважливіша і найцікавіша реальність, яку означив Стравінський в іншому місті як неможливість словами визначити суть музики. Раптом утворюється новий платонізм, адже це новоплатонізм вже новітнього часу, де дух створює не лише матерію (переутворює її у риторичних трансформаціях), а створює дещо більше – із нічого він створює все, музичний універсум Das All, за Шеллінгом.

Музика створюється з тиші, з нічого, цей артефакт перетворення ніщо у всесвіт, універсум утворюється в контексті апофатичної риторики. Недостатньо всіх слів, недостатньо всіх звуків, недостатньо всього на світі, що може створити цю гармонію, але вона є. Саме тому її не можна описати, і саме тому такий, будемо казати, текст „Музичної поетики”, написаний іншими авторами, стає найбільш адекватним ідеї Стравінського. Звернемося до декількох витримок з четвертого розділу „Музичної поетики”.

«Здійснювати відбір – вміти скинути карти, – як говорять в грі, – це велика техніка роз’єднання Єдиного і Множинного, про що ми згадували в нашій другій лекції.

Мені було б дуже важко продемонструвати, як цей принцип здійснюється в моїй музиці. Я намагався би лише дати про нього уявлення швидше на прикладі загальних тенденцій, ніж окремих фактів. Коли співставляю різко контрастні звуки, я досягаю безпосередньо цілісного впливу. Якщо ж, навпроти, я намагаюсь наблизити східні фарби, я досягаю мети не стільки прямим, але більш вірним шляхом. Принцип цього методу визначає підсвідому діяльність, що побуджує до єдності, бо ми інстинктивно передбачаємо зв’язаність з її спокійною силою, на відміну від тривожної розкиданості – царство порядку передує царству несродності» [210, с.203].

Йдеться про неререфлектуючий пласт мислення, який підсвідомо несе в собі гармонію, сродність, якщо вже використовувати термінологію Григорія

Сковороди. І ця можливість апеляції до «сродності» як єдино можливого шляху будь-якої селекції є запорукою виникнення єдиного, на відміну від множини хаосу. «Костюм котрий мода надає людям одного покоління, – пише Стравінський, – диктує тим, хто його носить, особливу жестикуляцію, ходу, манеру руху, обумовлену кроєм плаття. Точно також музичний одяг епохи накладає свої ознаки на мову, зокрема музичний жест подібно тому, як композитор робить це по відношенню до звучної матерії. Ці елементи є безпосередніми рушійними силами у формуванні тої особливої цілісності, котра дає нам можливість визначити виникнення музичної мови і стилю» [210, с. 203 – 204].

Отже, йдеться про жестикуляцію, музичний жест, звучну матерію і про одяг. Музика нагадує розподілюючий феномен в архітектурі, своєрідне укриття, що є одягом. Музика нагадує можливість сховища в певному просторі ойкумени, яка надається історією культури. Адже це вже протилежний контекст музичних адекватій *poesis*, на відміну від пошуку інтермодальності гармонії. Так, О. Габричевський порівнював архітектуру і одяг, намагаючись визначити висхідні константи простору одягу і архітектури. Еквівалентною одиницею «обміну» естетичних якостей є «динамічний формотворчий простір», тобто той антропоморфний простір, який є «живим субстанційним ядром», навколо якого виникають плівки, мембрани, розподільчі реалії [62].

Якщо ці констатації метафорично або риторично спроектувати у простір музичних артефактів, як би це не виглядало екстравагантно, така транспозиція визначається дуже плідною: музика теж розподіляє часопростір (хронотоп) і всі засоби селекція, розподілу зон трансформації звучної матерії, включаючи паузи і цезури. Це свідчать про те, що музика як мова, дім буття, за М. Гайдеггером, є укриття. Така «екологічна», мовна інтерпретація музики примушує звернутися до доробку з семіології, зокрема до семіології Фердинанда де Соссюра, який визначав у мові: фонетику, графематику, морфологію, синтагматику, синтаксис [201]. Соссюр робить

наголос на синтагматиці – системі розподілу на просторові зони, недооцінююачи синтаксис (порядок, лад). Як не парадоксально це звучить, позиція Стравінського є співзвучною з сосюрівською, він, виголошуючи пріоритет «порядку», «догми», не дооцінював синтаксис як автоматизовану граматику єднання в системі композиції. Ще більший парадокс полягає в тому, як розуміти синтагматику в музиці, де просторові ознаки є метафоричними. Просторовість музики, однак, можна визначити психологічно як єдність екстероцепції (дистантрецепції), інтероцепції (зондування підсвідомого), та пропріоцепції (гравітаційної константи) музичного образу. Синестезія в музиці є механізмом перекодування модальностей образу: слухових в зорові та тактильні.

Синестезійна єдність екстероцепції, інтероцепції та пропріоцепції утворює ту синтагматичну, просторово визначену вертикаль музичного образу, що одночасно живе у трьох світах – зовнішньому, внутрішньому, планетарному. Так, поєднуються підсвідоме і Абсолют. Вертикаль самостояння людини у світі: світі Абсолюту, світі наявного музичного феномена (виконання), світі звучної матерії описується синтагматично як комунікативний музичний простір, простір географічний (культурно означений), простір душі, духу музики. Адже все це метафори, а більшість теоретиків схильні говорити лише про музичний час, як, зокрема це робить і Стравінський. Розмова про простір музики виникає з необхідністю інтерпретації музичного інобуття в системах нотації (долінійних, лінійній, нелінійних) та культурно-історичного «районування» музики. Хронотоп музики, однак, актуалізується в системах музичної поетики та риторики.

Льєжська школа неориторики розгорнула риторичний проект до системи морфологічних метабол (тропів), метатаксисту (синтаксисту), метасемем (знакових конотацій), металогізмів (сміслових темперацій та трансформацій) [92]. Ю. Легенький до цієї моделі додає ще систему метабол культури та метакультурних метабол, що переводить її у площину метакультурних адекватій тексту [130]. Системна матриця такої,

культурологічно означеної риторики, описує граматичні фігури (фонетичні, графематичні, морфологічні, синтагматичні, синтаксичні), фігури думки, метаболі культури та метакультурні метаболі.

Якщо звернутися до системи типології в «Музичній риториці» І.Стравінського, то вона презентується як єдність селекції, диференціації, деформації, «вибіркової діяльності» музичного матеріалу, плюралізації вихідних констант, що презентує «еволюціонізм» культурно-історичних реалій музичного феномена, редукції, перестановки та інверсії як риторичних механізмів формотворення в музиці. Музичний тип презентується, таким чином, як незмінний, «типовий» елемент (аналог нульового ступеню письма, за Р. Бартом або банальної, необразної комунікації), що підлягає трансформації, деформації та плюралізації; як певний алгоритм переутворень, що визначається прикметником «типологічний»; як образно-модельний конструкт, поєднуючий чуттєві та логістичні складові єднання елементів в композиції. Ця класифікація типів в естетиці належить А. Гулізі [80].

Загальну систему риторичної цілісності поезики можна уявити у вигляді наступної таблиці, яку наводить Ю.Легенький у книзі «Дизайн одягу» [130, с. 315 – 317]. Ми лише модифікували цю таблицю, визначивши граматичні фігури більш повно як фонетику, графематику, морфологію, синтагматику (див. Рис.1.). У групі «метатак西斯» додали «синтагматику», бо просторове зонування відбувається як на рівні слова, так і речення. Отже, виникає багато аналогій з музикою, де співвідношення слова і звука, графеми і нотного знака є цікавим завданням, ще не вивченим інтерпретативним механізмом. В музиці домінує синкретизм «музичної форми», що в умовах диференціації музичної поезики та її риторичної інтерпретації є анахронізмом.

Таблиця є модифікацією системи метабол, розробленою групою львівських авторів [92, с. 90 – 91]. Ми надали таблицю для більшої

наочності експлікації поетики як риторики у естетичному, логістичному та культурологічному контекстах.

Таблиця риторичних фігур трансформації дискурсу

Метаболи	Граматичні фігури			Фігури думки	Метаболи культури	Метакультурні метаболі
	Метаплазми	Метатак-сис	Метасеме-ми	Металогізми	Універсалії культури	Метакультурні універсалії
Операції	Фонетичні, графематичні, морфологічні, синтагматичні	Синтагматичні та синтаксичні	Семантичні	Логічні	Культурні трансформації	Метакультурні трансформації
Трансформація, деформація як збільшення ступенів свободи	Аферезис, апокопа, синкопа	Стягування	Узагальнююча синекдоха, метафора	Літота	Редукція образу	
Скорочення часткове	Усунення	Еліпсис	Асемія	Обрив, пауза, умовчання	Аніконічний образ	Оголення концептів ноєми
Скорочення повне Додавання просте	Протеза, Парагора		Звужуюча синекдоха	Гіпербола	Універсалізація культурних означальних	Вичленування універсалій універсуму культури
		Ввідне слово (вставка)		Повторення, плеоназм	Визначення міри надлишковості культури	Експлікація тотальності метакультурних зв'язків
Плюралізація	Подвоєння		—	Евфемізм		

Додав- лення інтерактив- не	рифма, алітерація	Реприза, Симетрія		Алегор- рия, прит- ча, байка. Іронія, парадокс.	Визначення міри просто- ти культури	Визначення глибинних засад ку- льтуротвор- чості
	Каламбур		Метафора			
		Силепсис			Оголення субстанції культури	Оголення метакультур- них озна- чальних
		Перехід в інший клас	Метонімія		Десубстанція- лізація куль- турних засад	Оголення Ніщо, Небуття
		—	Оксюморон			
Редукція	Архаїзм, Неологізм.					
як: робота с частиною фігури, Редукція як робота с цілим та частиною	—					
Скорочен- ня з додатком часткове						
Скорочен- ня з додатком повне						
Скорочен- ня з додатком заперечува льне						

Перестановка звичайна	Акрофонічна перестановка	Тмезис, гіпербатон	—	Логічна інверсія, хронологічна інверсія	Визначення інтенсивних і екстенсивних метрик як засад інверсії	Вичленування осевої син- тагматики метрик дис- курсу
Інверсія Перестановка інвертована	Паліндром	Інверсія	—	—	—	—

Рис.1.

Слід зазначити, що розуміння поезії як трансформації вихідного, необразного матеріалу є пріоритетним для Л. Виготського, авторів Празького лінгвістичного кружка та ін., що характеризує ознаки так званої «формальної школи», до якої тяжів і Стравінський [60]. Отже, риторичний інструментарій потрібен, щоб викликати глибинні зсуви в світі музики, який потім стабілізується шляхом автокорекції, згідно теорії льєзьських авторів [92]. Ж.Дюбуа, Ф. Пір, А. Трінон та ін. визначають такі поетичні конструкції риторичних трансформацій: *invento* – визначення матеріалу дискурсу, що є предметом тої чи іншої промови. *Disposito* означає розгортання, набуття системи позиціювання. *Disposito* корелює з *transpositive* – трансцензусом межі. *Elocutio* відповідає за послідовність вираження промови. *Actio* відповідає за оперативні засоби презентації змісту. *Memoria*, мнемотехніка свідчить про систему визначення головної думки [92, с.11]. Отже, риторичний інструментарій збільшує ступені свободи *compositio*, усуваючи примхи будь-яких капризів та непередбачених синтезів.

Стравінський пише: «Індивідуальний каприз, інтелектуальна анархія, що намагаються керувати світом, в якому ми живемо, ізолюють артиста від його ближніх і спонукають його до того, щоб він виглядав в очах публіки якимось монстром. Монстром оригінальності, винаходником власної мови, словника і будь-якого інструментарію свого мистецтва» [210, с.205]. Перед нами своєрідний маніфест, який поєднує в собі, з одного боку, банальність, тобто певну констатацію академізації традиції, а з іншого – консерватизм

пошуку опори саме в ремеслі і в тих нормах комунікації, які є риторичною тканиною *poesis*.

Якщо б це писав не Стравінський, то можна було б сказати, що цей текст належить якомусь догматичному педагогічному дилетанту, неофіту, який намагається нібито в перший раз виказати думку, що будь-яка інтелектуальна анархія або індивідуальна примха мають право на існування лише в колі певної системи. Однак Стравінський не дає системи як певної цілісності поетики. Тому радикальні критики, зокрема Е. Ньюмен характеризує його опус як своєрідну пародію на власну творчість, яку, в свою чергу, оцінює як монтаж фрагментів [210, с.207]. Ми не будемо «відбілювати» Стравінського, бо так брудно паплюжити його творчість є відвертим цинізмом. Коментар цього критичного тексту професійно зробила С. Савенко [210, с. 238 – 250].

Стравінський далекий від банальності поетичних догм. Його цікавить не шкільна проблема, як зробити оригінальний та якісний твір, а художній універсум твору. Йдеться про універсалізм творчості як художній універсум, що має підстави великої школи виучки і догматики в хорошому сенсі, про яку говорить Стравінський. «Універсалізм обумовлює підкорення усталеному порядку. Його доводи є безперечними. Цьому порядку підкоряються по любові або з розсудливості. В обох випадках блага повинні не примушують себе чекати.

В суспільстві, подібному середньовічному, що визнало і захищало права духовної першості людської особистості (котру не слід плутати з індивідуалізмом), в суспільстві, де всіма його членами були прийняті ієрархія цінності і сукупність моральних принципів, встановився порядок речей, котрий кожного приводив до єдності з фундаментальними поняттями добра і зла, істинного і брехливого. Я не кажу про прекрасне і потворне, так як абсолютно не потрібно нав'язувати догми в такій суб'єктивній області» [210, с. 206]. Отже, він не дарма поєднує універсалізм з ремеслом та середньовічним цеховим способом творчості. Ця належність до цеху, цей

середньовічний універсалізм, вертикалізм, креативність, всі індикатори онтологічного риторизму, перераховані С. Неретіною в контексті філософського осмислення середньовічної думки, є також й осмисленням музичного універсуму.

Осмислення універсальності творчості у Стравінського відбувається як еквівокація (двоосмислення) – рефлексія з позиції абсолюту і звичайної людини. Виникає рефлексивна конструкція, яку М. Бахтін означив як єдність башт і підземелля. Отже, єднання абсолюту і тварного світу, окремого індивіда і Бога несе в собі той великий могутній порядок, лад, який утворює художник, маючи справжню школу. «Тому не дивно, що соціальне керування ніколи прямо не визначає подібні матерії. В сутності, це не узаконена естетика, а піднесення умов людського існування, що пробуджують у художника сумлінного майстра, коли цивілізація привносить дещо від свого порядку і думки. Хороший ремісник в ті благословенні часи думав лише про те, щоб досягти прекрасного через здійснення корисного. Його головне піклування полягає у правильності дій, що поєднується з істинним порядком речей. Естетичний вплив, що здійснюється при цьому, буде законним лише тоді, коли на нього не розраховують. Пуссен дуже добре сказав, що мета мистецтва – це насолода, але він не сказав, що ця насолода повинна бути метою художника, котрий повинен підкорятися лише тому, що вимагає твір» [210, 206 – 207].

Дуже важко вступати в дискусію і навіть коментувати цей пасаж, але перша частина, яка безпосередньо належить Стравінському, свідчить про єднання ремесла і творчості, відображує ті середньовічні глибинні інтуїції, які є основою будь-якого творчого періоду. Адже «кінець історії» наступив в XX столітті. Вперше він зазначився в Германії, Франції, а потім в Росії. Кінець історії як метафора, як кінець цивілізації великого ремесла. Про це пише Вяч. Іванов в його книзі «Весіле вміння і ремесло» [105, с. 91].

Тема самогубства, кінця людини, тема вмирання кожного дня не є новою, але вона зазвучала в філософських імплікаціях досить своєрідно.

Принцип ескалації бажань, утворення культурою «машини бажань», використання людиною іншої людини не є інноваціями XX століття, ескалація бажань була визначена як пріоритет буття людини вже в Давньому Римі, адже воно (бажання) не мало такої смертної риторики, як у XX столітті. Ця риторика стає онтологією існування окремої людини, людини-атома, індивіда новітнього часу у всіх пізніх теоріях, політично легалізованих як демократичні. Втім, політичні теорії не помічають, що духовна історія людства вже закінчилась

Ніхто так не відчував катастрофічність часу, як Стравінський, двічі вигнанець, позбавлений батьківщини, втративший коріння, утративший близьку людину, та не одну. Ніхто, як він, знаходячись в інтелектуальному середовищі життєвого світу, справжньої феноменології духу, де існували друзі композитори та унікальні філософи, відчував кінець людини, кінець історії, який механічно обумовлений риторично, заведений механістичним принципом буття окремої маленької людини-ляльки. Ця ювенальна ляльковість, механістичність, але не механодетермінізм, машинізм бажання, за Дельозом, звучить в повній мірі в багатьох творах Стравінського.

Відтак, намагання побудувати типологію *poesis* йому не вдається. Типологія як визначення типів творчості не є унікальною, є анонімним принципом того творця, який визначає стромати, мозаїчність руїн, що зібрані з шматків, елементів структури. Руїни є наче натуральні культурно-історичні фрагменти сутнього, адже вони є лише макетом сутності Людини. Цю думку Стравінський доводить протягом всього «музичного часу» своєї поетики. Ідеться про асоціативно-збиральний ряд продукування *compositio*. Топологічний, алгоритмічний принцип структуральної поетики, де домінує генетичний алгоритм, перевідкритий у сучасній поетиці архітектури, дизайну, музики, є чужим для системи мислення Стравінського.

Втім, дисциплінарна матриця типів, описаних А. Гулігою, є не достатньою, щоб описати той принцип типологізації або селекції і водночас універсалізації мистецької цілісності, що утворюється в поетиці

Стравінського. Ми пропонуємо цей принцип опису поезики та композиції назвати «апофатичною риторикою», якщо під риторикою розуміти формалізовану поезику, а також спосіб викладення думки, характеристику поетичного дискурсу як певної антропології та феноменології. Саме апофатична риторика моделює модель переходу, трансгресії (долання всіх можливих і неможливих меж) у поезиці Стравінського, бо апофатизм є тим глибинним нервом креативізму середньовічного типу, який він пов'язує з ремісництвом і цеховою виучкою майстра.

Кінець життя деяких авторів постмодерністської філософії вражає: Батай починає писати твори напівпорнографічного типу; Кожев перетворюється на бюрократа-чиновника, який служить на одному з підприємств, кидає філософію; Дельоз вистрибує з вікна, кінчає життя самогубством; Фуко несвідомо йде на самогубство, отримує СНІД. Можна продовжити цей сумний перелік «кінцевості людської цілісності» до безкінечності як перелік доль, який протистоїть здоровому духу могутньої поезики Стравінського. Переступити через смерть, через життя друзів, які тільки говорять про смерть, через смерть близьких, тому, що так розпорядилася доля, важко. Аналог цього переходу в інше – поезика, яка чи навряд буде бадьорою. Він крокує далі і пише до кінця своїх днів твір за твором.

Поезика як антропологія переходу, transpositive, як потреба трансцендування межі, потреба креації, як еквівокація, двоосмислення або літургія причащення, як синергійний обмін натурами – божественною і тварної, що відбувається, зрештою у музиці на глибинному рівні підсвідомого та високого, апофатично неосяжного світу абсолюту, відбудовується в баштах і підземеллях музики. Зрозуміло, що все це не може не мати естетичних коренів бажань і задоволень. Про це також пише Стравінський, і якби не дописували його співавтори про задоволення, ми можемо чітко зазначити, що пуританський етос поезики та музики

композитора свідчить лише про те, що вона не є імпресіонізмом французького зразка, який можна побачити у Дебюссі і Равеля.

Музика Стравінського є слов'янським феноменом, могутнім хтонізмом міфу, що прориваються у космології «Весни священної», «Царя Едіпа» та інших творах. Музика Стравінського в її інтелектуальних філософських глибинах визначається як *poesis*, *compositio* людської цілісності.

Прокоментуємо декілька критичних, навіть, гіперкритичних екзерсизів, що виникли з приводу книги Стравінського, йдеться про «Музичну поетику» та його музики. Е. Ньюмен пише: «Я палко рекомендую цю книгу моїм читачам як шедевр поверхових знань, плутаних аргументів і безсоромного догматизму. Я не знаю, чи є у будь-якому університеті факультет музичної критики, але якщо такі існують, то його професор не міг би знайти більш гарної книжки, ніж праця Стравінського, щоб продемонструвати очевидні професійні вади. Людський розум є єдиним. І Стравінський біля друкарської машинки явно той же самий, що і Стравінський перед листком нотного паперу. Він пише саме так, як створює музику. Як композитор він мініатюрист. Він має виключний дар створювати начерки, що мають величину з мізинець, котрі виконуються з бездоганною точністю штриха; наприклад, «Весна священна», «Петрушка» – це набір блискучих начерків подібного сорту. Адже, коли він доходить до межі начерку, то незмінно зазнає поразки. Він не здібний мислити послідовно і на високому рівні далі декілька хвилин – будь-який слухач недавніх радіопередач «Історії солдата», «Маври», «Аполлона Мусагета» міг сам переконатися в цьому. Цей малогабаритний музичний розум, діючий з великою інтенсивністю на власному маленькому просторі і в цих межах надзвичайно удачливий та характерний» [210, с. 306 – 307]. Можна погоджуватися і не погоджуватися з цими думками. Якщо текст сприймати буквально, без тої симфонічної канви, шлейфу філософських роздумів і тої аури, в якій він живе, а це аура, передусім, музична, філософська, аура

непростих роздумів про долю сучасної музики, якщо чіплятися за слова, то легко піддати цей трактат критиці, адже не музику Стравінського в цілому.

Приведемо ще один негативний приклад критики, який допоможе завершити цей підрозділ плідними констатаціями. А. Голеа пише: «Передусім скажемо, що ця книга є найважливішою. Адже в певному сенсі найважливішою навпаки. Не як теоретична ілюстрація мистецтва Стравінського, найбільш живого і нового в сучасній творчості, а як вразливий приклад боротьби, яку веде Стравінський, критик і коментатор власної творчості проти найважливіших течій свого власного генія.

Це може здатися парадоксальним, але треба визнати, що в цій книжці немає жодної строчки, яка б не вступала всупереч з тим вкладом, що вніс Стравінський в музику свого часу. Для всіх нас Стравінський – це революціонер «Весни священної», реформатор фольклору в «Петрушці» і «Свадебці», що використовує романтичну лірику, щоб виразити власний ліризм, найсвіжіші завоювання гармонічного та оркестрового письма в «Жар-птиці»; це піднесений мрійник «Парсефони», палкий інтелектуал «Едіпа», зрештою забавний іроніст «Маври». Всі твори, які у нас є, у випадку чого підтримують нас і інших читачів. Звичайно, Стравінський – Протей сучасної музики, але, не глядячи на різні стилі та манери його письма, сама засада його індивідуальності настільки різко визначена, що для будь-якого мало-помалу спокушеного дилетанта не можна по декільком тактам будь-якого з його творів не впізнати його автора.

Як же пояснити вражаючі судження, які так часто з'являються в цій книзі? Стравінський, не перестаючи, заперечує своє призначення революціонера, намагається помістити себе в рамки класицистської традиції, – навіть не Баха або Бетховена, а по prostu якихось мелодистів. Дивно споглядати такий захист з боку композитора, у котрого протягом свого творчого життя музика мала інший сенс, ніж поверхова привабливість, яка задовольняє слух» [210, с. 308 – 309].

Отже, ми маємо ще одну риторичну конфігурацію (критичну), що говорить про розбіжність вербального та музичного дискурсу Стравінського. І, якщо Е. Ньюмен явно не правий в тому, що Стравінський, який пише на папері ноти, і Стравінський, що пише слова – одна постать, то А. Голеа у полемічному задорі теж виплеснув дитя з купелі.

Висновки до другого розділу

Поетика І. Стравінського як феноменологія, діалог культур, риторика є синтетичною цілісністю *compositio*, презентує універсалізм інтенцій автора щодо презентації музичного процесу як багатовимірної реальності.

Система поетики композитора реалізована досить незвично як проект людської цілісності у музичному феномені, який по суті є нездійсненим. Звідси апофатизм поетики, його системи типології музики, яка розгортається як певна апофатична риторика.

Діалог культур в музиці Стравінського, з одного боку, є відкритою системою – у кожному виконанні його творів різними акторами гри (японськими, німецькими, французькими тощо) відбувається «добудова» образного змісту та його інтерпретація у певних реаліях культури, де існує вистава. Діалог культур як взаємодія культурних архетипів у творі відбувається по вертикалі з визначенням домінанти. Адже екзистенційний вимір діалогізуючого мислення визначився у багатьох інтерв'ю та безпосередній праці автора в межах російської, французької, американської культур.

Для поетики та риторичних імплікації текстів Стравінського притаманний апофатизм, пафос негачії, заперечення, що є певною естетичною реальністю феноменологічної дескрипції абсолюту у рамках музичного дискурсу, а також визначається креативістськими інтенціями його творчості як музичної, так і вербальної – переходом з небуття (реальності культури, що заперечує, анігілює автор) в буття (реальність «догматичного» підходу до тлумачення традиції та її увіковічнення). Це

симптоматично для його універсалістські орієнтованої поетики як продукування музичного універсуму. Синтез універсального та локального, гармонії та дисгармонії, як і вічного та плинного – головна риса *poesis* та *compositio* І. Стравінського.

РОЗДІЛ 3.

СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ В ТВОРЧОСТІ І. СТРАВІНСЬКОГО

3.1. Поетика як хорея та аретей: синкретизм музики І.Стравінського

Категорії «хорея» та «аретей» дають можливість наблизитися до образу музики Стравінського саме в контексті його синтетизму та синкретизму. Йдеться про те, що Стравінський за своєю природою, за походженням як композитор синтетичного типу тяжіє до синкретизму, тобто до нерозкладених на будь-які елементи синтез, які у нього починають жити як реалій музичного буття. Стравінський – синкретист, адже не синестетик.

Поняття «синкретизм» багатозначне, так, воно свідчить про єднання несумісних і непорівнюваних явищ, що характеризує нерозвинену стадію мистецтва на початкових стадіях людської культури; злиття, еклектизм, змішання, нерозчленованість, релігійна або філософська система, що сформована як стадія, яка передуює моністичним утворенням (релігійний синкретизм гностиків, філософська еклектика позитивізму). Стравінський – неофіт у релігійній музиці, його релігійність, як і у багатьох філософів, художників срібного віку склалася як заперечення стихійного атеїзму та позитивізму.

Звідси такий язичницький похід у давнину, дохристиянську культуру. Можна в певному сенсі говорити і про «еклектизм» музики та поетики Стравінського, що лише свідчить про «монтажний» тип синтезу в рефлексії та в образному утворенні музичного світу. Так чи інакше, його синтез мистецтв у творі відбувався за домінантою ритмопластики, що свідчить про хореїчність формотворчих пошуків. Синестезія грала провідну роль у синтезі мистецтв, адже Стравінського неможна назвати синестетом, як О.Скрябіна, якого він відверто не любив.

Якщо шукати якісь аналоги, то ближчим до нього є Анрі Матісс, якби це не вважалося дивним, Анрі Матісс пройшов великий шлях від камерних натюрмортів з рибками, з синіми блакитними далями до вітражів або фресок, які він здійснював в храмовому розписі. Цей шлях пройшов і М.Шагал, і інші художники, але можна сказати, що Стравінський з самого початку був сконцентрованим, зібраним в одному вузлі якихось не визначених інтенцій універсалізму та монументалізму, якщо не музичних мегаломанів. Блакитні рибки і неба акваріуму з водичкою, що занурена у простір евклідового світу з обмеженою геометрією, Стравінському були не відомі, йому ближче інший образ Матісса, де танок розгортається як коло, як космологічне, страшенно невгамоване буття, яке навіть сам Матісс не міг зазначити в адекватних формах.

Коли ми дивимось на фігури танцюючих у Матісса, то це не люди, це примари, це не стиль модерн, зовсім не вишуканий Пюві де Шаванн з його фресками в Сорбоні, не Гюстав Клімт, навіть не Пікассо з відомим драматизмом знищення тіла людини. Тіло людини тут упруге, динамічне і цілком космологічно рушійне. Ця рушійна пластика і є тим простором кінесики музики Стравінського, якої помічають і не помічають. Отже, як не дивно, у Стравінського у «Весні священній» немає часу, космологізм часовості як такої усувається, тут є лише простір. І це говорить дуже про багато, композитор живе у музичних синтагмах малого, екзистенційного простору, «величиною з мізинець», як його зазначив один із гіперкритиків. Так, виникає той монтаж, що створює безкінечну низку гіперструктур.

Адже у нього є інше – хронотоп, що формується як інвертивний космічний час та екзистенційна повнота небуття, у нього є коло, безкінечне упруге тіло танку, яке створює одну реальність колоподібного буття як самоздійснення простору в межах синьо-рожевого простору, за Матіссом, який ніхто не може побачити в музики Стравінського. В глибині синтетичних інтенцій можна лише побачити хорею – античний імпульс якогось одвічного танку.

В. Татаркевич пише: «Греки почали лише з двох мистецтв: одне з них було експресивним, інше конструктивним. Причому кожне з них включало багато складових частин. В експресивне мистецтво входили поезія, музика і танок, а в конструктивне – архітектура, скульптура, живопис. Основою конструктивного мистецтва ставала архітектура, до котрої у процесі створення храму приєдналися скульптура і живопис. Основою експресивного мистецтва був танок, якому вторили музичні звуки і слова. Танок одночасно з музикою і поезією поєднувалися в єдине ціле, яке презентувало єдине мистецтво – «триєдину хорею», так її називає ще Т. Зелінський. Це мистецтво виражало почуття людини як за допомогою звуків, так і рухів, як за допомогою слів, так і мелодії та ритмів. Слово «хорея» підкреслює сутність ролі танцю, бо походить від «choros» – хор, що первинно означало колективний танок, до того, як стало означати колективний спів» [211, с. 13 – 14].

Так легко за цим побачити дихотомію, яку зазначив Ф. Ніцше як еполлоністичне і діонісійське. В'яч. Іванов в Батумі пише дисертацію про релігію Діоніса, де констатує досить важливі реалії давньогрецького буття. Краще не народиться в цьому світі, а якщо вже народився, то швидше підійти до воріт Аїду. Ніхто, хто перейшов ці ворота, не повернувся звідти. Іванов свідчить, що це не пізні елліністичні стилізовані сентенції, а глибинна народна етична реальність, що свідчить про співбуття, буття людини і космосу [105]. Ніхто не захотів повертатися назад... Ці бажання, хотіння, саме намагання вернутися, іти кудись, рух стають танком у Матісса, стають колом – безкінечним варіюванням мотиву уходу без повернення у Стравінського, який намагається знайти у «Весні священній» якийсь архетип співбуття буття як небажання повернутися. Отже, існує та прабатьківщина, з якої не повертаються. Ось в чому весь Стравінський. Ця батьківщина – платонівський світ ідей, світ музичного феномена. Якщо ми цього не побачимо, то вся музика Стравінського, всі синкрези та синтези мистецтва будуть визначатися лише поверховими взаємодіями видів мистецтв. А всі

словесні екзерсиси, як і взагалі вся словесна еквілібристика діалогів, хронік і поетик буде виглядати якоюсь меланхолією душі людини, яка не хотіла, не могла, і, більше того, не намагалася висказати істину. Стравінський не хотів її виказувати, бо знав, що вона належить лише музиці.

Це дивна ситуація. Дуже багато музикантів, композиторів, тих, хто здійснював поетичні і будь-які інші тексти, намагалися рефлексувати над своєю творчістю, створювати якийсь простір, який можна назвати перебуванням в небутті. Можна згадати рефлексію сучасників Стравінського – Поля Валері, зокрема, з яким вони обговорювали питання поетики. Стравінський в рефлексії не був експериментатором, тут він шукав дім буття, за М. Гайдеггером. Можна цю рефлексію назвати новітньою міфологією, але Стравінський не хотів і не міг бути чаклуном слова, він не хотів говорити іншою мовою, ніж мовою музики, а всі його слова є проекцією музики на вербальний дискурс.

Адже ця проекція є проекцією інвертованою, тобто є проекцією його вербального дискурсу на мову музики. Йдеться про те, що він категорично заперечував всі інші мови, ніж мову музичного артикулювання істини, а цей категоризм називав «догматикою» або «догматичною поетикою». Так, О.Мандельштам писав про Сезанна, що дідусь Сезанн, як ремісник, вирубав, із якогось космічного простору світло буття. Матісс нічого не рубав. Він малює люди-химери, люди-примари, здійснені із чистих ритмів, а чисті ритми живуть, як риби в акваріумі, вони не дихають, живуть за склом у всіх перед очами. Пневматології, за давньогрецьким зразком, не відбувається.

Танок є, люди є, дихання є, а життя немає, є тотальна смерть танку. От у чому весь Стравінський, от у чому краса його «Весни священної», от у чому краса його хореї, триединого занурення в танок, який сам себе витанцьовує, сам себе забезпечує, сам про себе говорить, сам про себе мовчить, і сам про себе нічого не може сказати. Дивно, але цей блискучий блакитний акваріум з екзотичними рибками так схожий на твори Стравінського, що дихав водою, плювався водою, вмирав в воді, адже не

міг жити у воді. Він – не риба, він людина, але він мусив дихати водою. І вся ця рожево-блакитна субстанція води є тим первинним синкретизмом Біблії, де з води виходить суша і тварі земні, людина.

Відтак, та блискуча гармонія, яку композитор здійснив у своїх перших опусах, – це композиції танцювальних екзерсисів. Це блискучі, унікальні шедеври, що дають можливість показати, як людина живе і не живе. Пневматалогія – той туман, яким дихає світовий дух, яким дихає світова душа, не може здійснитися без язичницького світу. Ще ранок, ще сутінки християнства, ще немає Святого Духу, який, як голуб злітає, за В.Хлебніковим, сідає. «Здесь Божья Мать, ступая по колосьям, шагала по нивам ночным», а трошки пізніше «здесь Божья Матерь мыла рядом, и голубь садится на теме за чаем». Сідає, сідає, сідає... Утішитель, Святий Дух і досі йде... Замість нього на плечі мандрівника-пілігрима сідає птиця Сірин, яка сідає на голову мандрівника, який блукає у своїх наміряних світах. Сідає і викльовує йому очі, говорить всьому світу, що всі мандри є марними.

У творах, поставлених у Сезонах Дягілєва, забився справжній пульс життя, словесного християнського, глибинного логосу. Стравінський не мовчить, дохристиянський світ очистився через жертву. «Весна священна» просякнута християнськими інтуїціями, тим життям, яке він мав в Сан-Петербурзі, Устилузі, яке унаслідував від Русі-України. Адже Стравінський зупинився, він не сказав, як Володимир Соловйов «Там внизу, догорая дымилось злое пламя земного огня». Він не рвався до Софії, він не хотів Софії, він не хотів інших світів, якоїсь гностичної плероми чи чогось такого, що можна було б зазначити як християнський етос. Він залишився елліном, пізнім філософом неоплатоніком, трагічним, як цар Едіп з виколотими очами, як Тіресій, який стоїть на роздоріжжі світів і говорить про небуття, яке зустрічає людину на дорозі.

Зустрічає скрізь, на кожному кроці, від нього не можна нікуди подітися, воно є. А сам факт його тотальності свідчить про те, що

Стравінський в музиці моделює одвічність як колообіг тіл танцюристів, світ рожево-блакитних ритмів, які можна побачити у Матісса. В. Татаркевич пише: «На підставі експресивного мистецтва створилась його первинна теорія, сформувалось раннє грецьке розуміння поезії та музики – з точки зору експресивності та емоційності. Хорея, що пов'язана з культом та магією, згодом полегшила сприйняття теорії, що стверджувала магічний характер поезії».

Завдяки своїй експресивності, хорея стала основою для створення первинної теорії походження мистецтва, згідно з котрою мистецтво розумілося як природне самовираження людини, необхідне їй для виявлення її природи. Разом з тим експресивне мистецтво сприяло формуванню свідомості давніх греків, дуалізму в розумінні поезії музики, з одного боку, і зображувального мистецтва – з іншого. Греки довго не бачили зв'язку між поезією і зображувальним мистецтвом, бо поезія була для них вираженням експресії, а зображувальне мистецтво вони і не думали розглядати з експресивної точки зору» [211,с.16].

Отже, експресивність, експресія як музичність має своїм підґрунтям зображувальність. Греки не бачили цього підґрунтя, хоча весь грецький матеріально-чуттєвий космос був зображувально-скульптурним, пластичним. Теж саме ми можемо побачити і у Стравінського. Вся його творчість – це матеріально чуттєвий космос, позбавлений часовості світ у якому є лише екзистенційно-просторові артефакти, які монтуються в умовному хронотопі, що можна зазначити як коло, одвічність. Так, коло Матісса накладається на сучасність і пропонує цій сучасності не бачити Матісса, не бачити кола, не бачити вічності. Втім, монтаж, за С.Ейзенштейном, і монтаж, за І. Стравінським, – речі інші.

У Ейзенштейна домінує єдиний атракціон – вертикаль єднання, *compositio* як єднання різних позицій по вертикалі. У Стравінського трансцензус – перехід з однієї позиції на іншу здійснюється в інших світах. В хронотопі вічності, замкненому колі Матісса, червоно-рожевих, синьо-

блакитних, планетарних, космологічних реаліях танку. Отже, у кінематографі вербальний потік титрів, вербальний монтаж як вертикаль створює ту музику повсякдення кінема, до якої ми звикли. Можна сказати, що це спрощення, розведення двох архетипів, адже це не так. Ейзенштейн жив у часові-стрілі, а Стравінський у часові-вічності. Адже у Ейзенштейна теж є глибинний космологічний аспект, його ніхто не заперечує, але він не лежить на поверхні, тоді як у Стравінського він завжди є тим поверхневим шаром буття, за яким розгортається реальність занурення в інші шари буття, які можна інтерпретувати як екзистенційні.

Всі теоретики-музикознавці дуже просто з цим поводяться, вказуючи на фольклоризм, міфологізм, що дійсно занурюють у минувшину, у контекст сучасної драматургії, атональної музики. Проте, хіба може справжній художник жити в контексті якихось сумативних істин. В контексті сумативний апроксимацій здатні жити інтерпретатори, але не художники. Стравінський жив в колі Матісса, реальності напівкосмологічній, напівімпресіоністичній, напівавангардній. Звичайно, це метафора, проекція, модель, але вона дає досить гострий і чіткий артефакт – тіло людини твору не належить, а належить космосу, культурі, традиції, світу.

Згодом О. Екстер в своїх театральних роботах, зокрема індустріальних, «роздягає» Матісса, руйнує його прозорий акваріум і намагається одягти свої моделі в одяг авангардного *Gesamtkunstwerk*, згодом інші роблять те ж саме, але Стравінський цього не робить. Може він і не знає, що є Матисс, може і так, може вони живуть в паралельних світах, і ці світи не з'єднуються, але вони є, накладаються один на одного і дають унікальний симбіоз, який можна назвати синтезом мистецтв. Важко сказати, але ми можемо зазначити, що графіка і динаміка О. Екстер, Е. Лисицького, М. Ларіонова, Н.Гончарової, які так близько наближувались до кола візуальних образів та артефактів Стравінського, зокрема його балетних екзерсисів, не є для Стравінського вихідними.

За всім цим стоїть семантика кола як образ неба, Великої богині, вологи, що стікає з неба, яке розбите на сегменти, шматки, уривки, які дають нам образ небесної батьківщини, платонівського еросу про який пише Лосєв у свої дев'ятнадцять років, де Ерос кожного ранку просинається перед порогом невідомого йому будинку. Він (Ерос) нечесаний, брудний, від нього погано пахне, але він спить. І це вічний сон є такими, як у Матісса – напівзамкненим, фрагментарним, таким, як у Ензенштейна, вертикалізованим. Що ж поєднує всі естетичні реалії музичного твору? Бруд, поріг, сон чи щось інше? Їх поєднує смерть, жертва, жертвність творчості, поєднує те, що чекає людину, яка кожен день прокидається і думає, що вона вже вмерла.

Цей брудний, нечесаний, гидотний і, більше того, непривабливий Ерос, якого так по-християнськи зневажає Лосєв, є образом тої небесної батьківщини, яка являється у сні якогось страшенно гнітучого театрального простору. Вас мучить сон, ви не можете зрозуміти, чи ви є живим чи ні, чи ви існуєте у сні, чи десь між світами. Стравінський – не Штайнер, він не створює новітню релігію, не будує Гетеанум – храм цієї релігії, він створює музику. Стравінський – не Шенберг, він не є містифікатором музичної гармонії, працює традиційно як новатор, який заблукав між християнством і елінізмом і, неначе, у якомось невдалому сні, не може зрозуміти, хто він.

Приблизно в такій же ситуації знаходяться Михайло Булгаков. Це і не дивно, в романі «Майстер і Маргарита» виникає постать Стравінського, який блукає в романі, лікує героїв роману – Майстра та Івана Безродного, вислуховує про те, як дехто з іноземців особисто бачив Понтія Пілата. Стравінський – персонаж роману «Майстер і Маргарита» дуже нагадує композитора в житті. Отже, ми бачимо своєрідну містифікацію – Стравінський потрапляє в текст, якій можна назвати гіпертекстом, а цей гіпертекст поєднує в собі всі простори культури: еллінської, християнської і простір сталінського атеїзму. Булгаков шукає якісь дзеркала, і одним із цих дзеркал чомусь стає Стравінський. Чому? Варто нагадати, що саме Михайло

Булгаков констатує: «Вони не заслужили світла, вони заслужили спокій». Коло, вічність, горизонт неба і землі, хмари в Москві, Ершалаїмі і Парижі живуть у різних світах Стравінського, Матісса, Булгакова.

Якщо говорити про Маргариту, то таку постать можна було б розшукати у житті Стравінського – це ідея для багатьох романів. Ідеалізована версія кохання Ігоря Стравінського та Габріель Шанель у гнучко-солодкому вигляді стає екранною версією фільму, який, м'яко говорячи, заперечує його правнучка. Фільм про, так звану, любов Стравінського і Шанель – це поганий модний флеш-імідж, за яким нічого не стоїть. В жодному тексті «Хроніки», «Поетикі» або «Діалогів» жодного слова немає про Габріель Шанель, хоча можна було б і згадати. Хто тут не доглядив? Стравінський чи Крафт? Важко зараз визначати ціну цього недогляду, адже як із Стравінського не вийшло Майстра, так і з Шанель – Маргарити. Втім, що Стравінській потрапив в текст «Майстра і Маргарити» у вигляді директора психіатричної клініки, як, до речі, і Берліоз, означає, що фантазмагорійність його музики була загально визнаною.

Відтак, в романі явно відбувається метаморфоз уходу від християнства у дохристиянський світ, де виникає образ спокою замість світла. Як відомо, спокій є домінантною категорією Парменіда. Буття є нерушійним, хоча весь світ рухається надзвичайно енергійно. Надзвичайно важливо, що образ спокою актуалізується у XX столітті, хоча Пармінід жив на багато раніше. Коли ми бачимо в романі, як вікна тріскається від сонця, яке рухається над Москвою, то, зрозуміло, що скло рве на шматки тривога людей за склом вікон. У всіх вікнах розбивається скло, падають сколки дзеркал на землю.

Ми бачимо, що по цій землі ідуть якісь вічні персонажі: Берліоз – дивак-поет, письменник і композитор – Стравінській, він же – директор психіатричної клініки, поет і письменник – Іван Безродний, якій описаний у вигляді той людини, яка шукає себе. Рухаються, з перельотами та кульбітами переходу через смерть у вічне життя. Чи знав Стравінській, що він є героєм роману «Майстер і Маргарита»? Мабуть, ні. А чи є він героєм

Романа? Ні. Хто ж він є у своїх синтетичних шедеврах? Він є одним із дзеркал світової культури, одним з тих, хто забезпечує коло всесвітнього танку, те коло, яке здійснив Матісс, який здійснив цар Едіп, яке здійснив Софокл, яке існувало в Греції як вічність, як циклічний час. Він не заслужив, світла він заслужив спокій.

Можна сказати, що ці світи геніальні. Можна сказати, що вони травматичні. Можна сказати, що – космологічні. Адже в них присутній космос як лад, устрій. Це буття, яке дається з дитинства, це дім, в якому ти живеш, в якому народились діти, вмерли батьки. Композитор вимушений заробляти гроші і бігти кудись в Америку, писати «поетику», яка нікому не потрібна, крім тебе. На яку пише рецензію один із тих, хто написав текст. Це театр життя, відзеркалення відзеркалень, це дуже побиті, потріскані дзеркала, що нагадують вікна Булгакова, які розвалюються на очах, з яких люди уходять в нікуди, уїжджають в чорних воронках. Ці люди живуть і не живуть. Це страхіття. Це бал у сатани.

Як стала Богоматір'ю Беатріче у Данте? Цілком закономірно, культурно-генетично. Це піднесений, героїчний образ. Маргарита у Булгакова виглядає досить прозаїчно: тридцяти трьох літня, бездітна. Але вона красива, як панночка у Гоголя. Всім вона добра, але відьма. Чому відьма? Доля? Випадок? Є, однак, інша відповідь. Одна із екскурсоводів в Переяславському музеї дала просту відповідь. До неї підійшла літня жінка і сказала: «Знаєте, мій син одружився на п'ятій донці у однієї родини. Але всі вважають, що тільки шоста донька – це відьма. Скажіть на екскурсії, що – п'ята». Вона хотіла допомогти своєму синові. На що екскурсовод сказала, що всі жінки відьми. Ми потрапляємо у надзвичайну ситуацію, відьмацьку навалу, в яку занурився Стравінський і не міг з неї вийти.

Всі його портрети, починаючи від Пікассо, закінчуючи кубістичними увраженнями, брешуть. Перед нами людина химерична, складна, не від світу цього. Можна стверджувати, що це світ, який визначився як хорея, триєдина цілісність музики, поезії та зображення. Хореїчність – важлива складова

творів Стравінського. В. Татаркевич пише: «Навіть після свого від'єднання від «триєдиної хорєї» грецька музика продовжувала зберігати зв'язок з танцем. Одягнені сатирами співаки диферамбів були одночасно і танцюристами. Грецьке слово «choreuein» мало два значення: танцювати в ансамблі і співати в ансамблі. «Орхестра», або те місце в театрі, де розміщувалися співаки, отримала назву від «orchesis», танок. Сам співак грав на лірі, а хор, танцюючи, йому вторив. Грецький танок уявляв собою більше міміку, ніж танець у власному сенсі цього слова. Рухи рук значили не менше рухів ніг. В основі танку, як і грецької музики взагалі, лежав ритм. Це був танок, що не відрізнявся технічною майстерністю. Танок без сольних виступів, без поворотів, без швидких зворотних рухів без обіймів без жінок, без еротики. Танок, як і музика, належав до експресивного мистецтва» [211, с. 17].

Там, де експресія, існує і магічний, глибинний, трагічний та фатальний вимір, який можна було б у музиці Стравінського назвати синкретизмом. Якщо хорєїчність можна назвати домінантою пластичного, коливального самоздійснення семантики космосу. То «аретєя» – ще один грецький термін, що характеризується як доблесть, добродій, якість, доброзичливість, здібність, мужність, хоробрість та здібність лікувати. М. Носов пише: «Аретєя ґрунтується на цілком специфічних моделях віртуального.

Віртуальні моделі є поліоантичними, тобто включають в себе мінімум дві невизначені онтологічні реальності. Це можуть бути реальності, які відносяться до різних дисциплін, наприклад, до фізіології і психології, можуть бути реальностями, які відносяться до одної дисципліни.

В інших видах практик або не визначається сутність різних реальностей, тому причина і наслідки розглядається як ті, що відносяться до однієї і тієї ж реальності, або, якщо визначається сутність різних реальностей, то причина поміщається або в реальність більш низького рівня (так званий редукціонізм) або в реальність надзвичайно високого рівня (Бог, абсолют і тому подібне)» [172, с. 192].

Аретея визначає катарсичний аспект музичного твору, його властивості, що перетворюють стихію сприйняття танку у просвітлений образ спокою та самодостатньої гармонії. А. Ахутін зазначає: «Якщо б світ був одночасно музичним інструментом і твором, що звучить, і всі єства у ньому, включаючи богів і людей, були б свого роду, звуковими єствами, що входять у відносини гармонії або дисгармонії, яка визначається точними числовими відносинами, то піфагорійці, і справді могли б бачити музику як філософію (точніше саму софію, мистецтво світоустрою), в теорії музики – чисту космологію (теорію всезагальної побудови сутнього), а в арифметиці – початки подібної теорії, або теоретичну онтологію і ноологію, тобто теорію того, що несе в собі витoki всіх «епістем» і «технік» [33, с. 295].

У синтетичній творчості Стравінського хореїчність та аретея, мімезис та катарсис генеровані катарсичною енергією вчинку – дії танку як системотворчого витoku. Синтез мистецтв визначається як конфлікт онтологій, який можна зазначити досить просто. Це конфлікт часу і простору як їх примирення в образі (хронотоп), але за цим стоїть конфлікт особистості і соціуму, конфлікт батька й сина, смерть матері, осліплення сина тощо. Це вічні теми – архетипи долі, сцени, музики, танку.

Образи самотності персонажів творів Стравінського близькі за ментальністю простору та інтонаціям українських дум. Це та блакить небесного барочного далекого простору, де старий сліпий кобзар загубився серед степу. Монументалізм образів потребує мегаломанії духу. В кризові, перехідні періоди загострюються природовимірні та людиновимірні засади культурного будівництва. А. Ахутін пише: «Я вважаю, що люди в будь-який момент історії існують повноцінно, а не в якості смиренної сходинок на шляху до нас з вами. Культура – це форма реального самовизначення людини в горизонті абсолютної повноцінності її буття. В горизонті абсолютної повноти розуміння свідомості, переживання, дії, буття. Тому історія не лише – ланцюг перехідних і минулих часів, але актуальний зв'язок культур, що не минають по власному особливому сенсу, значенню,

досвіду, способу виробництва. Способи виробництва уходять в минуле, культура залишається завжди як повноцінний і тому загально значимий досвід буття людини» [33, с.178].

Аретея – це спосіб буття в світі. Спосіб намагання визначити світ як самообраз, що є гармонійним і, більше того, системотворчим. По суті, аретея – це є своєрідна чаклунська практика самозанурення у підсвідоме. М. Носов відмічає: «Аретея має два сенси. Перший – тип практики, практична частина віртуалістики, другий – власне практичний вплив. Потрібно відмітити, що в полісемантичності слова немає великої нестачі. Наприклад, термін «терапія» свідчить про розділ медицини і про конкретний засіб лікування хвороби» [172, с. 195]. В певній мірі аретея є певним фактором або феноменом пробудження від сну, навіювань міметичної реальності. Людина прозріває, вона вже не спить, знаходиться в стані дієвої активної піднесеності діяльності. На це її побуджує творчість, пробуджують художні практики аретеї, яку здійснює чаклун, маг, філософ, художник, композитор тощо, хто причетний до мистецтва і ремесла.

Ми не дарма задіяли ці категорії, щоб показати, що музика Стравінського в її синтетичних синкретичних реаліях пробуджує якісь фундаментальні витоки, глибинні інтенції, підземні води музичного феномена. Недарма у Михайла Булгакова директор психічної клініки має прізвище Стравінський. Якщо хтось би, Пілат запитав Стравінського: «Ти лікар?». Він би відповів: «Так!» Стравінський – не Христос, не директор психіатричної клініки, він лише композитор, але його відповідь була б – «так». Стравінський наприкінці життя говорив, що музика є самодостатньою і не несе в собі ніякого сенсу. Він мав рацію, але в певному сенсі. Чи можна йому вірити? В останні роки життя те ж саме говорив і Пікассо, коли казав, що лише грався все життя і не вірить в мистецтво. Можна вважати, що вербальний дискурс і музичний дискурс художників і композиторів не є тотожним, особливо таких складних особистостей, як Пікассо, Стравінський та ін. І ніякого результату, синтезувавши обидва образи

(вербальний і музичний, вербальний і живописний) ми не отримаємо. Які ж реалії, синкрези, глибинні внутрішні механізми можна визначити як висхідні принципи синтезу мистецтв у творчості Стравінського? Хореїчність (синкретизм) і аретею. Аретею в плані креативного збудження як універсальної арт-терапії.

Тут згадати, якщо потрібно знаходить аналоги, ідею К.Малевича про те, що творчість є збудження. Збудження космологічне, що несе в собі гармонію, яка лише у безкінечності творіння набуває спокою. «Він не заслужив світла, він заслужив спокій». Це можна сказати і про Стравінського, бо він є персонажем із цього роману, який можна інтерпретувати як певний гіпертекст культури.

Це світ європейської культури початку ХХ століття, світ одного Роману, в якому жив Стравінський, його образи, образи П. Валері, А.Матісса, П. Пікассо, Г.Шанель, В. Ніжинсько та ін. Це роман, який здійснювався як один синкретичний комплекс, де пластичне коло танку А. Матісса дає ту модель Всесвіту, яка розгорнута на нас, де люди танцюють поза всіма правилами гравітації, а їх фігури у якомусь дивному візерунку конфігурацій складені з чистих музичних форм. Кращого образу-візаві ми не зможемо уявити для розуміння феномена синкретизму та синтетизму творчості І.Стравінського.

І все ж таки, розуміючи неповноту давньогрецького прочитання долі і синкретизму в творчості І. Стравінського, дозволимо собі ще одну містифікацію. Роман «Майстер і Маргарита» – відкрита система, «перший» постмодерний роман, де історія відтворюється у реальному часові аретеї або *virtus*. Зараз ми переживаємо чергову річницю з дня народження композитора. Час стиснувся, повертається в Україну в екзистенційних візіях його театрології. Стравінський глибоко, як цар Едіп, переживає «інцест», що уніс життя його доньки та дружини. Якщо любов до Шанель є цілком авторською «реконструкцією» подій на віллі «Бель Респіро», то любов до Судейкіної (художниці-модельєрки, що проектувала, зокрема ляльки),

здається, є назавжди, як у Булгакова, з його останнім «романом» на особистісному фронті. Дружина Булгакова і дружина Стравінського навіть зовні схожі: еротичні жінки а' ля кустодієвські купчихи. Олена Сергіївна ховає сліпого Майстра у Москві, а Віра Артурівна чомусь ховає Стравінського у Венеції, біля Дягілєва. Мабуть тому, щоб згодом, через десятиліття лягти получ. Смерть всіх примирила. Хорею та аретею у музичному житті Стравінського поєднує сумний танок любові.

Закінчимо цей підрозділ листом Майстра (Булгакова), написаним з клініки психіатра-композитора Стравінського. Цього листа в Романі немає, навіть і автор про нього не здогадується, якщо він все бачить і зараз, читає рукописи, що не горять. Цей лист написала учениця десятого класу як твір з літератури. Відчуваються інтонації музики листа Вертера з Роману Гете «Страждання молодого Вертера».

«Тільки любов до тебе ще зберігає моє життя. Прости, що я залишив тебе лицем до лица з жорстокою реальністю. Я не посмів зруйнувати безпечність у твоєму житті. Але тільки зараз я зрозумів, що, насправді, твоє життя – це буденність, самотність, замкнуте коло. У той день, коли ти вийшла на вулицю з квітами – це був крик про допомогу, і я почув його. Зараз я згадую ті жахливі квіти як прекрасний промінь сонця, що осяяло царство пільми і безнадії. Ми були щасливі, але я зруйнував наші мрії, надії, я зрадив нашу любов і твою віру в мене. Прости, я виявився слабким, безпорадним. Що я міг дати тобі? Бідність і поневір'яння? Це було нашим майбутнім! Ні, зараз я розумію, що якби ми були разом – ми знайшли б вихід. Але тепер вже занадто пізно. Ким я стану перед тобою? Слабкою, нещасною людиною, яка відреклася від самого важливого в житті? Ні, любов до тебе не дозволить мені цього зробити. З тієї ж причини я не повідомлю тобі свого місця перебування, скажу лише, тут я знайшов тишу і спокій – єдине, на що я можу ще розраховувати. Я зберігаю вищезгадану тобою шапочку з буквою «М» – все, що залишилося від колишньої життя, від щастя, нехай короткого, але заради цього варто було жити! З тобою

ширяв над цією землею, ти подарувала мені крила, свободу, любов. Нічого кращого я не знав, це був найбільший дар, який я так легко упустив. Занадто солодкий і високий був політ, але низько впав. «С любимыми не расставайтесь! Всею кровью прорастайте в них – И каждый раз навек прощайтесь, Когда уходите на миг...» Тоді я пішов, не прощаючись, а тепер прощаюся назавжди.

Твій майстер” [174].

Він не заслужив світла, він заслужив спокій... Добрі інтонації листа легко переносять нас на сцену сезонів Дягілєва, де звучали і жили перші хореографічні твори Стравінського.

3.2. Хореографічна транскрипція музичних творів І. Стравінського

Хореографія як дисципліна пов'язується з різними модальностями втілення танцю в просторі культури. По-перше, йдеться про те, що це складно поєднане слово, воно походить від давньогрецького – «хорея» – уміння вести хороводи, а також «графо» – писати. Проте, теоретичні розвідки з хореографії і зараз залишаються в рамках суто локальних, іманентних осмислень танцю, тоді, як хореографічна культура вбирає в себе музичну культуру в цілому, бо хорея – це той первинний синкретизм, який поєднує музику, танок, пластику, спів, де драматургія і театральні компоненти утворюють внутрішній синкретизм.

Отже, Лукіан вважав, що танок зародився разом з Еросом, разом з Всесвітом. Така космологічна інтуїція є надзвичайно плідною, танець є тим глибинним, фундаментальним витокм культури, який ніколи з неї не уходив, але у балетному синтезі танок стає не просто домінантною, а тим продуцентом звучної матерії, яка без нього не може здійснюватися. Важливо відмітити, що головним драматургійним містком, який поєднує мистецтва, є ритм. Ритмологія як своєрідна логістика, рефлексія над ритмічними імплікаціями, відбувається в сучасному музичному, літературному дискурсі, тобто в мистецтвознавстві, літературознавстві,

музиці, а також в теорії архітектури тощо. Ритм моделює ритми природи, космосу, всесвіту, а також станів митця, того, хто здійснює танок, того, хто здійснює музику, стан реципієнта, який цей синтетичний простір обіймає у своєму тілі.

Динамічна рушійна цілісність важлива для осмислення музичної композиції не лише балетів, а й всієї музики Стравінського. В своїх діалогах, він свідчить, що пише музику не зненацька, а ту, яку він почув у сні, що з'явилася згори. Він пише музику щодня, коли в нього в руках є олівець, коли він занурений в процес ритмодії і коли ця ритмодія спонукає до витанцювання звучної матерії, що утворюється у нотаційному просторі. Отже, нотація є певною комунікативною єдністю продуцента і реципієнта, де за нотами композитор бачить синтез, картину єднання пластичного рушійного тіла та звучної матерії.

Тут існують дві категорії, що є важливими для осмислення синтезу, – пластика та архітектоніка. Ці категорії є апробованими в архітектурі, так, зокрема ними опікується О. Габричевський, але пластика свідчить про замкнутий простір, що є скульптурним. В своєму межевому визначенні він є нерушійним, скульптурним. Габричевський пише: «Будь-який будинок може бути сприйнятий подвійним чином: зовні, як пластична маса, і зсередини як рушійна просторова форма, що відображує ізолюваний від інших просторових, матеріальних цінностей оболонкою. На перший погляд аналогії з одягом недостатньо, особливо у випадку пластичного зовнішнього підходу. Дійсно, прикрашаючи і одягаючи пластичну цінність, ми орієнтуємо чисто службову оболонку до маси людського тіла, до якого ми, власне, і прикладаємо нашу пластичну оцінку. У випадку архітектури пластична даність є сама оболонка, яка нібито не залежить від її змісту» [62,с.416].

Скульптура також має певну динаміку, яка нагадує рух маріонетки, ляльки, але пластика – замкненість, архітектоніка – відкритість жестуально, драматургійно здійснюються як єднання з іншим. Це простір пластичного і

архітектонічного, просторового і часового. Так, пластика і архітекtonіка характеризують танок як динамічну рушійну матерію, але танок може бути і занотованим, зафіксованим.

Отже, система анотації танку походить від зображення, її можна зазначити як певні ієрогліфи, текст, що утворює певну алеаторику (комунікативну дію), яка свідчить про те, що сучасні проекти композиторів виглядають як малюнки, завершений графічний образ. Танок як зображення, система знаків, система позначок стає дуже важливою цікавою реальністю. В музиці Стравінського передбачається синтез алеаторики і сонорики, де музика начебто зсувається в комунікативний простір, а цей простір стає самодостатнім. Всі засоби нотації і здійснення музично-пластичної матерії слугують виявленню динаміки комунікації.

Пластика в музиці є допоміжним артефактом, вона відкривається лише у письмі, лише як нотаційна позначка, інколи вона може виглядати як космологічні засади самого танку, як та вертикальна партитура, якою утворюється горизонталь руху. Адже, все це свідчить про те, що тут відбувається певна демаркація, певна динаміка та статична реальність, яка в різних теоріях набула констеляцій ритмопластики. Так, Делькроз та інші хореографічні теоретики свідчить про те, що ритмопластика є певним підступом до синтезу, хоча вони того синтезу не визначають. Ритм як єдність пластики та ритміки спонукає до виникнення евритмії – космічної єдності хронотопу, синтетичної події, де танець визначає самовиявлення орнаментальності руху, його структуру, внутрішні потенції, культурний вимір, тенденції культуротворчості, що мають виявити певну культурно-історичну реальність.

Ми знаходимось в ситуації актуального синтезу та актуалізації динамічної стихії танку у музиці, що має свої артефакти, свою систему самоздійснення. Ми можемо сказати, що тут спрацьовує механізм синестезії, музику не можна сприймати відсторонено, поза тим простором, де дається візуальна єдність сценографії та руху людського тіла. Ігор

Стравінський почав працювати переважно з класичним драматургом танку – І. Фокіним, який для нього виявився дуже складною людиною, з якою важко було знайти контакт, який сам мріяв про космологічні інтенції, хорею, яка визначається як хореографічна транскрипція музичних артефактів у балетному мистецтві.

Фокін для нього був занадто академічним, і всі його вистави виглядали своєрідною контрпозицією задумам композитора. Спочатку Фокін виглядав як новатор, Дягілев доручав йому здійснювати майже всі вистави, але контракт його закінчився і він його просто виставив за двері. Так, фактично повторився той вчинок, коли самого Дягілева виставили за двері Дирекції імператорських театрів. Ця гіркота та, будемо казати, алгоритм усунення людей, завжди був несправедливим, саме під нього постраждав Г. Баланчин, якого усунув наче зненацька Лифар та вся внутрішня драматургія відносин того колективу, який здійснював єдиний синтетичний твір – балет. В.Гаєвський пише: «І цей образ – незахищеної художньої геніальності – супроводжував Фокіна з перших його кроків, і в «Лебіді», і в «Шопеніані», і в «Петрушці». До цього образу Фокін повертається в одному із останніх (1939 рік) балетів – «Паганіні». Саме тут його заповіт, виклик долі, саме тут горесні роздуми. А може бути, Фокін так і вважав: художня геніальність і повинна бути, або виглядати – беззахисною. На то вона і геніальність. І класичний танок, з котрим Фокін все життя ворожував, але котрий час від часу оспівував, був прекрасним тоді, коли був незахищеним – ні технічною віртуозністю, ні виворотністю, ні жорстким академічним каркасом. Коли все відкрито, і музична лінія – основа основ, таємна душа класичного танку, не рветься, не укорочується, не сходить нанівець, а знаходить себе у меланхолічній шопенівській кантілені. Коли танок співучий, не переходить на крик і не підштовхується моторними ритмами, взагалі не знає, що таке моторність» [52, с. 34].

В. Гаєвський багато присвятив уваги хореографічному синтезу, зокрема Дягілевським сезонам: «Можна говорити, що «Фавн» і «Аполлон» –

два балети, які у В. Ніжинського і у Г. Баланчина стають паралелями двох стилів, двох світоглядів. Якщо «Фавн» В. Ніжинського – це Фавн-андрогін, напівзвір, напівлюдина, напівдівчина, напівхлопчик, а ця андрогінність емблематично виявлена у двозначної моральної орієнтації початку століття і всієї культури модерну. Десь поруч стоїть «Саломея» Оскара Уйальда, «Саломея» Ріхарда Штрауса, «Саломея» Обрі Бердслея, десь навколо існує атмосфера почуттів «Аполлона» Г. Баланчина – юнак і дикун, котрому повинно стати художником і чоловіком. Тут інша подвійність, і інша мораль. Там, де у В. Ніжинського чистий ерос, у Г. Баланчина – і ерос, і етос» – констатує В. Гаєвський [63, с. 524].

Наступний крок розвитку хореографії у сезонах – екзерсиси, поставлені Вацлавом та Броніславою Ніжинськими. Йдеться про те, що Вацлав та Броніслава, брат і сестра, яка була від нього молодшою всього на два роки, народилися у сім'ї польських танцюристів, яка, однак, швидко розпалася. Батько рано кинув мати, а старший брат раптом випав з вікна, захворів на психічну хворобу. До речі, ця доля не минає і Вацлава, але Вацлав за короткий проміжок свого життя здійснив героїчний вчинок, проявив себе як чудовий танцюрист, прекрасний хореограф.

Два цікавих балети, які поставили Вацлав і Броніслава та зробити ту хореографічну лінію, яка стала новітньою транскрипцією танку, ще одною немотивованою системою ментальної нотації руху, яку здійснював Ігор Стравінський. Це, передусім, «Петрушка» і «Свадебка». «Свадебку» ставить Броніслава, яка начебто матеріалізувала ту внутрішню родинну єдність танку, що пересікає кордони різних країн і залишається одним з своєрідних устроїв любові і благоговіння перед танком.

Ми бачимо інтроверсії, глибинні занурення у пластику кубізму, світ особистісних примх, що переломлюються через поетику, складну граматику кубістичного візерунку новітнього балету у Вацлава і у Броніслави, що стають архетипами, перлами новітньої хореографії. Отже, важливо сказати, що поруч з Стравінським існував чудовий, цікавий композитор, який писав

музику для «Напівполуденного відпочинку фавна», це французький композитор Клод Дебюссі, костюми здійснив Леон Бакст. Графіка ескізів несе в собі візерунковий, динамічно-рушійний простір, який у Вацлава перетворився на розчинену динаміку і гармонію своєрідного контрапосту. Л.Бакст начебто передбачав драматургізм, який відповідав музиці Дебюссі. Проте, Ігор Стравінський інший у порівнянні з Дебюссі, він не відрізняється такою рефлексією кольорів, своєрідною динамікою плям, динамічних музичних конструкцій, що утворюють балет. Його «Жар-птиця», яку, до речі, поставив Фокін, показує те, що в балеті важливою є дискретна реальність жесту, дискретна структура танку в цілому.

Ми потрапляємо в цікавий простір, контрпозиції, різних творчих настанов і різних доль. Так, Фокін у «Жар-птиці» був надзвичайно синтетичним в мареві дискретно-континуальних течій дзеркал, візантійських алюзій зі смальтою. Отже, однією величезною сферичною фрескою Фокін піднімає балет над культурним горизонтом доби, адже вже скоро йде на задній план, коли його учні ставлять вистави в іншій поетичній реальності.

В. Гаєвський констатує: «Класичний танок, як відомо, конструює форму із заздалегідь установлених позицій, лише інколи видозмінюючи їх – чому великим майстром був Маріус Петіпа. Але вже Фокін почав воювати з цим незаперечним принципом, усуваючи ненависні (або умовні – на кшталт четвертої позиції), усуваючи і деформуючи інші. Ніжинський пішов ще далі, майже ігноруючи позиції взагалі, або деформуючи їх до невпізаного, підкресленого, навіть демонстративної антививернутості – носками всередину. Він почав експериментувати безпосередньо з тілом, як це робив Роден; тіло – тіло артиста, власне тіло, жіноче тіло – предмет його найгостріших художніх вправ, рефлексії і проблем; тут маса неочікуваних відкриттів, сумних або грандіозних; саме тут – вражаюча новизна, відродження почуттів, втрачених старою культурою і дорослою людиною» [63, с. 47].

До «Фавна» був фокінський «Петрушка», але «Петрушка» – це теж напівкомпромісний простір, який ніс в собі складні наслідки компромісу, а також своєрідний синтез праці різних художників: Вацлав Ніжинський виконував партію «Петрушки». Коли ми поглянемо на візуальний ряд ескізів, який здійснив Олександр Бенуа, то він виглядає натуралістично-містичним. Так, натуралізм виглядає більше як своєрідна вигородка в просторі буденності, де цитати культури буквально взяті з площі, а костюми, які переносяться у реальний простір сценографічної вигородки, є надзвичайно умовними.

Костюми «Петрушки», „Балерини”, „Арапа” та ін. виконані в ескізній, театральній класичній манері, що притаманна О. Бенуа, і лише костюм «Ряжаного чорта» випадає з цього ряду, нагадую про буйну фантазію Миколи Реріха, яка була характерна для «Половецьких танків» і для інших балетів, які згодом він ставить вже із Стравінським. Фокін тут вписався в натуралізм, який був своєрідним монтажним атракціоном з цитатними алюзіями, які він здійснив, свідомо чи не свідомо. Музика Стравінського дисонувала з цим візуальним рядом, і тому саме ця контрпозиція музичного, стихійного часу, простору і цитатності та монтажності, віртуальності пластики були орієнтовані на традиційну хореографію і водночас на той костюм, який був цитатно-монтажним.

Говорячи про цей складний період, який формувався в хореографічному та музичному вимірі, слід сказати, що це був драматичний злам – перехідна доба від модерну до авангарду. І, якщо Т. Карсавіна була тою балериною, яка цілком вписувалась в протомодерний, або класичний простір балету, то Броніслава – це вже перехід від стилю модерн до авангарду. В. Гаєвський приблизно так описує цю дилему переходу. «Після того, як Броніслава виступила в «Петрушці», дублюючи Карсавіну в ролі Балерини, але не наслідуючи її, ледве не відбувся гнучкий скандал: Дягілєв спочатку був рішуче проти. Йому хотілось побачити другу Карсавіну, що було, звичайно, неможливим. Згадуючи про Карсавіну вже в

кінці життя, Акім Волинський писав про «м'якість» і про «цукровість», що, справді, свідчить про солодкість стилю танку, характерного для доби модерну, який Карсавіна вміла продемонструвати, як ніхто з танцюристок. Зрозуміло, що ані м'якості, ані цукровості в танках Ніжинської не було, і, відповідно, не було ані тіні доби модерну, а була таїна терпкості, різкості, гіркота, суворість і спрощений формальний чекан, що виключала карсавінську світлотінь і невловиму карсавінську гру відтінків. Сама Ніжинська пояснювала цей задум так: «... я бачила ясно, яку ляльку треба зображувати. Вона не повинна походити на блискучу приму-балерину. Моя лялька зроблена ремісником» [63, с. 49].

Отже, ми бачимо цікавий момент того спрощення, тої ремісничої етнографічної культури, яка свідчить про те, що фольклоризм був присутній як глибинна інтуїція в творчості Стравінського. Всім відомий скандал, який відбувся після першої прем'єри «Весни священної», її поставив Вацлав Ніжинський. Цей шедевр дягілевської антрепризи був перехідним у світоглядному плані, його стилістика походить від «Світу мистецтв», що поєднує слов'янську старовину і одночасно своєрідний стрибок в художнє майбутнє, де поруч з героїчними творами Миколи Реріха, утворювався своєрідний колорит, який не могли сприйняти у Франції.

Гаєвський так характеризує цю ситуацію: «Ані костюми Реріха, ані надзвичайна композиції Ніжинського балет не врятували, – скандал на прем'єрі відбувся такий, що спектакль проїснував недовго, був швидко знятий з репертуару і забутий роздратованими артистами. Головою мішенню критики став, однак, не балет, скільки музика Стравінського, яку не зрозуміли навіть найближчі друзі. Адже Ніжинський музику оцінив, навіть розпізнав в ній прихований нерв – екстатичний виток. І запропонував своїх чоловіків з великими бородами, у надзвичайно екстатичних скорчених позах. На декількох фото, що збереглися, можна побачити ці вивернуті пози і ці дивні чоловіки: застиглий екстаз, застигла корча. Рисунки-кадри

Ніжинського є виразними, як ніколи, надзвичайно цікавими, але сама дія виглядає декілька статичною. Конструктивний стрій музики Стравінського Ніжинський передавав по-своєму, в дусі делькрозівських ідей, які займала Дягілєва в ті роки. Головну партію виконував кардебалет, роз'єднаний на декілька груп: в американській реставрації їх п'ять, а на замальовках Броніслави сім, делькрозівська переускладненість була запорукою енергії партитури. Адже в фінальній сцені Ніжинський вивільнився від меж і здійснив синтез з рухів, які виглядають як жестиально-драматургійні конструкції класичного балету» [63, с.52].

Цього вже достатньо, щоб увійти в атмосферу здійснення самої конструкції балетів як певної естетичної структури. Адже важливо сказати, що Стравінському щастило на хореографів. Надзвичайно цікавою є вистава «Байки про Лиса», де Михайло Ларіонов, чоловік Наталії Гончарової, в своєрідному наївному дусі здійснює сценографію, що походить від російського лубку і реклами вивісок, Броніслава Ніжинська занята у партії Лиса, Станіслав Дзиньковський – у партії Кота, Жан Язвинський – у партії Півня тощо. Коли ми дивимося на ті фото, які залишилися після вистави, і на ескізи Михайла Ларіонова, то виникає своєрідний футуристично-етнокультурний синтез, де наїв і відразу ж авангардно-футуристична пластика костюмів персонажів утворюють своєрідний симбіоз, який є неочікуваним.

Можна сказати, що Наталія Гончарова блискуче показала дух національної глибини російської старовини, де силуети орнаментальних композицій, квітучий розквіт квітів поєднуються з міфологією птахів, з кониками, з чудовими силуетами вершників, які творять певний деуміргічний танок навколо світового дерева, на якому веселилися еротично-блискучі птахи Сірин. Цей квітучий, чарівний, синіми, зеленими плямами уквітчений ерос-космос вражає своєю патріархальністю і глибинним декоративізмом.

Задник є монументальним твором нагадує створені майже в ті часи чудові розписи Ганни Собачко, що презентують монументалізм стилю модерн і відразу ж візії давньоруської і давньоукраїнської культури. Ігор Стравінський так описує, свої враження від зустрічі з художниками: «Я зустрів Реріха – людину с білявою бородою, калмицькими очами, курносого – у 1904 р. Його дружина була родичкою Мітусова, мого друга і лібретиста «Солов'я», і я часто зустрічав Реріха в Санкт-Петербурзькому домі Мітусова. Реріх претендував на спорідненість з Рюриком, першим русько-скандинавським великим князем. Наскільки це відповідало істині (у нього був скандинавський тип) важко судити, але він, звичайно, був благородного походження. В ті давні роки я дуже любив його самого, але не його живопис, котрий здавалося мені був покращеним Пюві де Шаванном; я не здивувався, узнавши про його тайну діяльність і цікаві зв'язки з віце-президентом Уоллсом в Тибеті під час останньої війни; у нього був вигляд або містика, або шпигуна. Реріх приїхав в Париж на «Весну», але майже не був побаченим, і після прем'єри зник, без сумніву, назад в Росію. Більше я його ніколи не бачив» [207].

Реріх виникає як міф, майже містична постать, але зберігається глибинна спорідненість міфопоетики давньоруського або протохристиянського екстазу, містики, еросу, який так гарно побачили Наталія Гончарова, Микола Реріх тощо. Декілька портретів Головіна: «Головін був на декілька років старіший за мене, і ми не раз не зупиняли свій вибір на ньому. Дягілев хотів запросити Врубеля, найбільш талановитого російського художника того часу, адже Врубель тоді не те що умирав, не те що позбавився розсудку. Ми думали також про Бенуа, але Дягілев надав пріоритет Головіну за його постановку фантастичних сцен в «Руслані» і за його орієнталізм, котрий більше відповідав ідеалам дягілевського журналу «Світ Мистецтв», ніж популярний тоді академічний орієнталізм. Як художній-станковіст Головін був свого роду пуантилістом.

Я не пам'ятаю Головіна на прем'єрі «Жар-птиці». Можливо у Дягілєва не вистачало грошей на оплату його поїздки (я й сам отримав 1000 рублів винагороди, включаючи витрати з поїздки і перебування у Парижі). Перша «Жар-птиця»! Я стояв в темній залі від початку до кінця протягом восьми оркестрових репетицій під керуванням П'єрне. На прем'єрі сцена і весь театр були блискучими, це все що я пам'ятаю» [207].

Якщо говорити про портрет Л. Бакста, то він просто вражає. «Бакст носив елегантні шляпи, тростини, гетри і т.п. Але я думаю, вони були покликанні відволікати увагу від його носу, який нагадував венеціанську комедійну маску. Подібно будь-якому денді, Бакст був надзвичайно вразливим і в особистісному житті був людиною таїною. Реріх говорив мені, що «бакст» – єврейське слово, що означає «маленька капелюшка». Він сказав, що зробив це відкриття раптом в Мінську під час ливню з блискавкою, коли він почув як люди, що стоять поруч, посилають людей додому за «бакстами», тільки потім я визначив про що вони говорили» [207].

Ми бачимо, що Бакст тут виглядає певним візіонером. Це теж своєрідний художник-міф. Його роботи блискучі, оригінальні. Він поєднує в собі дар чудового рисувальника і одразу – декоратора. Це поєднання нез'єданого. Фігури начебто взяті з ренесансних вілл, декоративних панно, а орнамент так вдало накладається у вигляді плям на костюм, їх ритми, які вписані в простір руху, і навіть ракурси цих фігур складають одну гармонію, яку можна назвати музично-хореографічною.

Отже, цікаво як близькі люди, люди одного гурту, одного кружка, сприймали балет і все те, що створював Стравінський. Можна стверджувати, що хореїчна і водночас хореографічна транскрипція творів Стравінського – це вистражданий, глибинний синтетизм, який формується на підставі домінанти рушійного, динамічного і відразу ж пластичного, синтетичного орнаменталізму.

Термін «орнаменталізм» утворюється в період переходу від модерну до авангарду. Фактично можна зазначити творчість Стравінського тих часів не як неокласику, а як перехідний період, що є своєрідним зондуванням глибин міфу, руської старовини, дохристиянських образів, того космологізму, що є глибинним праміфом чудової країни, яка є червоною у Наталії Гончарової, є пепільно-сірою у Миколи Реріха. Цей попіл давніх руських скринь збігся в чудових розписах Наталії Гончарової і блискучих сценічних декораціях Миколи Реріха.

Є один величезний простір, який можна зазначити як міф Ігоря Стравінського. Композитор є міфолог, більше того, є міфотворцем, носієм величезного пласту свідомості, який захоплюється фольклором, але фольклор не презентує. Можна сказати, що балет, в певній мірі заважав автентичності сприйняття музики. Музика без пластики, без інновації Ніжинського, складної драматургії, говорила сама про себе, про це свідчив Стравінський.

Цікаво почути і зрозуміти, як музика без пластики може бути пластичною, як вона несе хореографічну транскрипцію, стає хореєю, не маючи опори на візуальний досвід. Це цікаве питання, і відповіді на нього однозначно не можна. Стравінський просто констатує, коли свідчить про те, як відбулась катастрофа – не сприйняття «Весни священної» у постановці Ніжинського, а потім через рік, вже в концертному виконанні, без візуальних образів виникло почуття тріумфу, тобто самодостатність музики, її пластичність і хореїчність стали наявними.

Стравінський пише, що він не був невідготовлений до таку спалаху пристрастей. «Реакція музикантів на репетиціях не передбачала його, а події, які розгорталися на сцені, начебто не могли викликати бунту. Артисти балету репетували місяцями і знали, що вони роблять, але часто те, що вони робили не мало нічого спільного з музикою. «Я буду рахувати до сорока, поки ви граєте, – говорив мені Ніжинський, – і ми побачимо, де ми розійшлися». Він не міг зрозуміти, що якщо ми і розійшлися у якомусь

місці, це не позначало, що весь інший час ми були разом. Танцюристи слідували скоріше не за рахуванням, котре відбивав Ніжинський, а за музичним розміром. Ніжинський, зрозуміло, рахував російською мовою, а, оскільки російські числа після десяти складались із багатьох складів, вісімнадцять, наприклад, то у темпі ані він, ані вони не могли слідувати за музикою.

Слабкі протести в адрес музики можна було почути з початку самого спектаклю, потім коли піднялась завіса і на сцені можна було побачити групу стрибаючих лоліт, з вивернутими в середину колінами і довгими косами («Танок щигих»), відбулася буря. Позаду мене відчувались крики, я почув, голос Флорана Шмітта, який вигукував: «Taisez – vous garses du seizieme», «дівчатами з шістнадцятого округу» були, однак, найелегантніші дами Парижу. Метушня продовжувалася і через декілька хвилин, я в люті покинув залу; я сидів справа від оркестру і пам'ятаю, як хлопнув дверима. Ніколи більше я не був так роздратованим. Музика здавалася мені такою звичною і близькою, я любив її і не міг зрозуміти, чому люди ще, не почувши її, наперед протестують. Роздратований, я з'явився за кулісами, де побачивши Дягілєва, який то тушив, то запалював світло в залі – останній спосіб втихомирити публіку. До самого кінця спектаклю я стояв у кулісі позаду Ніжинського, держачись за його фалди фрак; він стояв на стільці і подібно рольовому вигукував танцюристам цифри» [207]. Можна побачити в цьому описі якийсь міф, містику, побачити якусь передусталену схему, абсолютну далеку від хореографії структуру, яка була надструктурою хореографії Ніжинського.

Однак ця надструктура легко накладалася на музику Стравінського. І тому Стравінський її сприймав, бо це був симбіоз, драматургія складно структурованого і складно артикульованого ансамблю, який дав можливість відчуті єдність. Наступна вистава вже в концертному виконанні здійснила зовсім інше враження. Стравінський відмічає, що музичне виконання було ідеальним. «Пам'ятаючи про перший скандал, Монте мав

сумнів, чи ставити «Весну священну» у програму, але після того скандалу, він мав великий успіх з «Петрушкою» і гордився своїм престижем у передових музикантів; я доказував, що «Весна священна» є більш симфонічною, більш концертною, ніж «Петрушка». Повинен відмітити тут, що Манте є лише чи не єдиний диригент, котрий не спрощував «Весну», ніколи не намагався прославитися з її допомогою і все життя грав її з величезною ретельністю. По закінченні «Великого священного танку» весь зал вскочив на ноги і влаштував овацію. Я вийшов на підмостки і міцно обняв Монте, з якого піт стікав струмками; це були найсолоніші обійми в моєму житті» [207].

Отже, ці картини надають розуміння єдності танку і музики і свідчать про те, як складно і в яких катаклізмах, яких обставинах ці шедеври входили в життя. Чітко зазначаючи, пріоритет симфонізму, Стравінський ніколи не говорив, що начебто балет не потрібен. Балет існує для музики, а музика для балету. Симфонія як пластичний візерунок, що має хореографічну транскрипцію, – це своєрідна симфонія. Це своєрідний ескіз для якогось великого космологічного простору, де картина, фреска, могутній розписаний небосхил, зіркове небо відповідає візантійській стихії, що здійснював в своїх роботах Реріх. Монтажність музики Стравінського свідчить про смальту, про виблискування кожного окремого шматочка камінчика, того дзеркала, в якому живе весь могутній універсум кольорової, пластичної, музичної гармонії композитора.

Стравінський описує «Свадебку» як епітемію явлення сакрального, що визначається в побутових сценах обрядового світу. «У «Свадебці» немає «індивідуальних» ролей, є лише сольні голоси, котрі ототожнюються то з одним, то з іншим персонажем. Так, сопрано в першій сцені – це не наречена, але попросту голос нареченої; той же голос у останній сцені асоціюється з гускою. Подібним же чином слова нареченого співаються тенором в сцені з друзками і басом в кінці; два басы, що співають без супроводу, у другій сцені не повинні ототожнюватися з двома священиками,

хоча багато чого в цій музиці може наводити на думку про церковний обряд» [207].

Символізм, про який свідчить Стравінський, глибинне зондування сакрального у побутовому, обрядовому світі повсякдення блискуче відчула Н. Гончарова. Так, птахи Сірин, коники і світове дерево, червоне тло, що, як вогонь, поїдає якесь велике сонце всесвіту, стають підставою шлюбу землі і неба, нареченого і нареченої, шлюбу як символічної події як певного міфу.

Дягілев був і менеджером, і режисером, і художником водночас. Якщо б не було такої люди-оркестру, не було б такої синтетичної особистості, не було б і його сезонів, того сузір'я імен, які він зібрав навколо себе, яких він запрошував, якими він вдало і невдало керував. Останній образ твору, про який хотілося би розповісти, – це «Пульчінелла». Це синтез народного, стихійного еросу і топосу комедії дель арте, який пройшов через призму сезонів Дягілева. Стравінський пише, що ідею робить цей балет подав Дягілев. «Я хотів би, щоб ви, познайомилися з деякою вразливою музикою XVIII століття з метою оркеструвати її для балету», – сказав Дягілев. Коли він сказав, що мав на увазі Перголезі, я вирішив що він позбавлений розуму. Я знав Перголезі лише за „Stabat Mater” і «Служанкою-пані», яку я бачив на останній виставі у Барселоні, і Дягілев знав, що я зовсім не в захваті від цієї речі. Все ж таки, я пообіцяв поглянути ці твори Перголезі і сповістити його про свої думки.

Я переглянув цю музику і закохався. Однак мій остаточний відбір лише частково співпав з речами, підібраними Дягілевим, інші я взяв із надрукованих видань, адже, перед тим, як зробити вибір, я програв все, що було мені доступно із Перголезі. Перш за все я накинув план подій і послідовність супроводжуючих дію п'єс. Дягілев знайшов у Римі книжку з оповідями про Пульчінеллу. Ми разом вивчили її і вибрали звідти деякі епізоди. Точне ж оформлені сюжету і встановлений порядок танцювальних номерів було зроблено Дягілевим, Леонідом Мясіним і мною – ми працювали в трьох. Тексти пісень походять із іншого джерела, ніж лібрето –

або короткий зміст, бо «Пульчінелла» – це більше танцювальна подія (action danstant), ніж балет, вони запозичені з двох опер і кантати. Як і в «Свадебці», співаки не є тотожними сценічним персонажам. Вона співають пісні, що «підходять за характером» – серенади, дуети, тріо – як вставні номери» [196]. І. Стравінський відмічає, що «Пульчінелла» був його відкриттям минулого, його хрещенням. Зрозуміло, що це був погляд у метафізичне дзеркало історії і культури.

Ми знов бачимо образ дзеркала, який проходить червоною ниткою через всі оповідання композитора, діалоги, міркування щодо музики. Бачимо ствердження тої хореїстичної, хореографічної музики, яка висуває на перший план танцювальність. Невід’ємність танцювальності від співу, мелодії є для Стравінського принципом апріорі.

3.3. Композиція творів І. Стравінського як ритмопластика

Цей останній підрозділ дослідження присвячений практичним аспектам поетики Стравінського. Тут поетика буквально є тотожною композиції твору. Фактично весь інтелектуальний багаж, філософська інфраструктура його мислення відрефлектована в контексті тих модальностей музичного твору, які можна визначити як інтонаційні, звучні і вокальні артефакти композиції. Проте, варто зазначити саме ритмічні витоки, стиль як культурні спонуки і жанр як розгалуження стильових спонук в контексті здійснення звучної матерії. Все це в певній мірі має опору на вокальну складову, яка у Стравінського існує поруч з танцювальною, ритмічною і взагалі динамічною стихією – хорею, танком як ритмопластикою в синтетичному сенсі слова, що є еквівалентним поетичному виміру композиційного твору.

Звернемося до висловлювань Стравінського в «Діалогах», де він говорить про композицію як процес створення твору. Роберт Крафт задає питання, інколи вони виглядають як набір заданих орієнтирів, а інколи провокують на те, що можна назвати ліричним відступом, баченням

композиції як системи дзеркал. Метафору дзеркала ми вже декілька раз вживали протягом всього дослідження, але тут вона досягає свого остаточного пункту, коли дзеркало стає не лише дзеркалом душі, не лише дзеркалом пам'яті, дзеркалом рефлексії, а й відображенням життєвого світу, а також феноменологією цього світу, яку ми намагались експлікувати в антропологічному вимірі. Дзеркалом стає сама партитура, сам твір, який в тій чи іншій мірі сповнений цитатами з фольклору, алюзіями, відсилками, живим діалогом з класикою, музикою в цілому, з міфом фольклору, який і робить музику Стравінського поліфонічною саме в плані поліфонія діалогу, про яку писав М. Бахтін [41].

Р. Крафт запитує: «Чи завжди ви при зародженні ідеї ясно уявляєте форму майбутнього твору? І власно сама ідея, чи ясно вам в якому інструментальному звучанні вона втілюється?»

І. Стравінський: «Не слід думати, що раз музична ідея виникла у вашій свідомості, ви вже можете більш-менш чітко уявити форму майбутнього твору. Не завжди ясно уявляється і звучання (тембр). Але якщо музична ідея – це просто група нот, мотив, який раптом прийшов вам в голову, то він часто виникає разом зі своїм звучанням» [207].

Р. Крафт: «Ви говорите, що є людиною дії, а не мислителем, що творчість не належить до сфери відстороненого мислення, що вона відповідає вашій натурі і здійснюється природно, а не завдяки зусиллям думки або волі. Декілька годин роботи протягом третини дня за останні п'ятдесят років привели до створення каталогу, що свідчить про те, що створення музичні дійсно належать вашій природі. Як проявляє себе ця ваша природа?»

І. Стравінський: «Коли рішення відповідне моєї головній темі прийнято, я вже, знаючи в загальних рисах, якого роду музичний матеріал мені буде потрібний, починаю його пошуки, інколи, граючи старих майстрів (щоб зрушити с місця). Інколи прямо намагаюсь імпровізувати ритмічні

єдності на основі умовної послідовності нот (котра може стати остаточною). Так я формую свій будівний матеріал» [207].

Р. Крафт: «Ви часто говорите, що не можете «думати» про композицію, поки фактично не приступили до роботи».

І. Стравінський: «Я не намагаюсь думати заздалегідь, я можу лише почати працювати і надіятися на відомий підйом духу» [207].

Отже, вимальовується образ людини, яка працює не лише як філософ-аналітик, але спонтанно, живе в процесі динаміки творчості. Ця динаміка творчості є дисциплінованим процесом, який він називає «ремеслом», що є виучкою, отриманою у М. Римського-Корсакова, але важливо, що все це дає можливість усвідомити своєрідну діяхронію творчості. Композиція у Стравінського не має синхронно облаштованого ідейного гештальту, або патерну, який послідовно розгортається в сценах, мізансценах і музичних субструктурах. Навпаки, цілісність виникає послідовно як приєднання одного фрагменту до іншого.

Багато говорили про те, як молодий Д. Шостакович писав свої твори, які є складно оркестрованими, приєднуючи вертикаль оркестрованого такту до іншого такту, – це фантастика. Але він чимось нагадує принцип творчості Стравінського, де один музичний універсум приєднується до іншого універсуму. Втім, оркестрова вертикаль музичного артефакту як монтажний елемент, монтажний кадр потребує щеплення з іншим універсумом, з іншим монтажним кадром, з цілісним потоком, вже сформованим як цілісний потік, як оркестрована і завершена фраза. Це і є, будемо казати, той цікавий момент, який потребує дзеркала, вертикалі. Втім, монтажна горизонталь утворюється як принцип відображення, принцип дзеркального взаєморефлексивного відтворення проекту того майбутнього цілого, яке формується майже спонтанно.

Стравінський відмічає: «Зрештою вони (музичні ідеї – Є.А.) приходять до мене в ході створення і дуже рідко виникають, коли я ще не за роботою. Я завжди виходжу із рівноваги, якщо вони звучать у мене в вухах,

а під рукою немає олівця, і я вимушений тримати їх, тримати в пам'яті, повторюючи про себе інтервали і ритм. Для мене важко запам'ятати абсолютну висоту музики при першому її появленні; якщо я транспоную її по якійсь причині, я ризикую втратити свіжість первинного дотику до неї і зіткнутися з труднощами встановленні її привабливості. Інколи музика уявляється мені в снах, але лише один раз я зміг записати її. Це здійснилося в період створення «Історії солдата», я був вражений і ошасливлений результатом. Мені приснилася не лише музика, а й персонаж, що її виконує. Молода циганка сиділа біля узбіччя дороги, у неї на колінах була дитина, котру вона розволікала, граючи на скрипці.

Мотив, що повторюється, виконувався по всій довжині смичка, або, як ми говоримо французькою, *aves toute la longueur de l'arcet*. Дитина була в захваті і аплодувала їй своїми маленькими ручками. Мені музика теж дуже сподобалась, особливо тому, що я зміг запам'ятати її, і я з радістю включив цей мотив у «Маленький концерт» [207].

Відтак, ці цікаві свідчення, коли продовження транскрипції праці з олівцем плавно переходить у сон, а потім із сну плавно переходять у творчий пошук. Фактично творчість, як сон, один великий сон і сон як творчість не можна записати – це два великих дзеркала, які говорять про те, що Стравінський як міфолог, філософ і композитор не виокремлює цих реальностей, а розуміє у діячності творчості. По суті – це фольклорна інтуїція праці в «гурті».

Щодо окремих тем, котрі свідчать про те, як він розуміє окрему звучну пульсацію і як він відноситься до інтервалів, то на питання Р. Крафта: «Ви часто говорите про вагу інтервалу, що ви маєте на увазі?», Стравінський дає досить розгорнуту відповідь.

І. Стравінський: «У мене не вистачає слів і здібностей пояснити подібні речі. Можу лише сказати, що створюючи інтервал, я осмислюю його як предмет (якщо я взагалі думаю про нього), як те, що знаходить поза мною, відрізняється від враження.

Дозвольте розповісти про один сон, котрий відвідав мене, коли я створював «Threni». Одного разу, запрацювавши до пізнього вечора, я ліг у ліжко, бо мене примучив один інтервал. Цей інтервал мені приснився. Він перетворився в еластичне їство, розтягнутий між двома записаними мною нотами, при чому на кожному кінці, під нотами, було по яйцю, великому яйцю. Вони були студеністими на дотик (я торкнувся них) і теплими, в захисних оболонках. Я прокинувся із впевненістю, що мій інтервал був правильним. (Для тих, хто цікавиться подробицями скажу, що сон був в рожевих тонах – я часто бачу кольорові сні. Побачивши яйце, я був так здивований, що відразу зрозумів його як символ. У сні ж я пішов у свою бібліотеку словників і під словом «інтервал» знайшов лише заплутане тлумачення, зранку я перевіряв його, і сенс виявився тим же самим» [207]

Ми бачимо досить цікаву сповідь, де інтервал потрапляє в проміжок двох сфер, а це образи коливання звуку, звучної матерії в цілому, що виглядала, як яйце. Є ще один цікавий свідок подібного мислення. До нас дійшла цікава подробиця, що Моцарт, створюючи нотні записи творів, любив мати в руках щось округле: яблуко, апельсин, або сферичний скляний шар. Він катав його по столу і весь час лінія, яка утворюється як рух кола по периметру можливих і неможливих світів, спонукала до розуміння інтервалу. Отже, інтервал переживається як своєрідна лінія рушійної речі, яка визначається як вставка між векторами, поворотами, нахилами, змінами динаміки музично-композиційного простору.

Така метафора, як «пунктир» свідчить про те, що континуальна рушійність потребує дискретних елементів, а вони у Стравінського завжди асоціювалися з жестами, тією іконографією, яка походила від живопису, від Головіна, Реріха. Не вистачало лише Врубеля, який би міг його кубістично-сезанівську манеру живопису спроектувати на музику.

Р. Крафт: «В ваших творах на грецькі теми: «Аполлон», «Едіп», «Орфей», «Персефона» – пунктирні ритми мають велике значення (початок «Аполлона», канонічна інтерлюдія в «Орфеї», музика пекла в «Персефоні»,

арія «Nonne Monstrum» в «Едіпі»). Чи є застосування цих ритмів свідомим зверненням до XVIII століття?»

Ігор Стравінський: «Пунктирні ритми є характерними для XVIII століття. Застосування її в названих вами і інших творах цього періоду, наприклад, в інтродукції фортепіанного Концерту, є свідомою стилістичною відсилкою. Я намагався створити нову музику на базі класицизму XVIII століття, використовуючи його конструктивні принципи (котрі, однак, я не можу визначитись тут) і навіть такі його стилістичні риси, як пунктирні ритми» [207].

Ми бачимо, що метафора пунктиру, а в філософії це визначилося як дефісна манера вербального ландшафту, майже автентично здійснюється в дискурсі творів М. Гайдеггера, а перед цим у Гегеля, що є своєрідним контрапостом, який належить не лише XVIII століттю. Він вже чітко визначився в зображувальній поезії Мікеланжело. Цей пунктирний, або розгорнутий в дефісно-структурованому горизонтальному вимірі, простір, звичайно, потребує пояснень. Але він лише модифікує синтагматику музичного простору та часу як континуальну рушійність кола по периметру різних векторів існування: музичних, фонетичних артефактів, які весь час змінюють свій напрям.

В контекст абстрагованої від таких реалій композиції входить конкретний мотив сакрального, ієрофанії, тобто мотив виявлення сакрального як такого. На питання Крафта щодо релігійних творів Стравінський не намагається відійти в сторону, чітко формулює свою думку: «Називаючи XIX століття мирським, я хочу підкреслити розподіл між духовною релігійною музикою і світсько-релігійною. Остання надихається гуманністю, мистецтвом, надлюдиною, добротою і хто його знає чим ще. Духовна музика без релігії майже завжди є тривіальною. Вона може бути і нудною. Церковна музика теж інколи була нудною – від Гукбальда до Гайдна, але вона ніколи не була тривіальною. (Зрозуміло, що тепер є і тривіальна церковна музика, адже в дійсності вона не пов'язана з

церквою і не призначена для неї). Я сподіваюся також, що моя духовна музика слугує протестом проти платонівській традиції, – котра стала церковною завдяки Плотіну та Еріугену, – вважати музику аморальною. Зрозуміло, і у Люцифера була музика. Ієзеркіль згадує про його «барабани і труби», Ісайя про «звуки його віол». Але Люцифер виніс свою музику із Раю, і навіть в Аду, як показує Босх, музика здібна представляти Рай і ставати «нареченою всесвіту».

«Вона спаплюжена музикантами», – відповідає церква, чия музична історія – це ряд нападів на поліфонію, справжню музичну мову західного християнства до тої пори, коли музика відійшла від неї або змішала її з театром» [207].

Це цікавий поетичний (і в прямому, і в переносному сенсі) пасаж, який свідчить про те, що регулярність і повторюваність церковної музики, яку можна побачити у Баха і ін., інколи виглядає нудною, але не тривіальною, як підкреслює Стравінський. Сучасні модерністські маньєристичні застосування цієї регулярності інколи стають настільки бездуховними, що втрачають будь-які ознаки сакральності.

Стравінський дає чудове пояснення щодо інтервалів, які розуміє як тишу, вид субстанції, яка має існувати в музиці. Він пише: «Тепер поговоримо дещо про інше, набагато більш важливе. Мені прийшла в голову геніальна думка. Після тридцяти двох репетицій «Літургії» ми зрозуміли, що абсолютна тиша – це смерть, що в ефірі немає і не може бути абсолютної тиші. Тиша не існує і не може існувати, тому танцювальна подія повинна супроводжуватися не музикою, а звуками, що гармонійно заповнюють слух. Джерело цих звуків повинно бути невидимим, зміни на гармонійних стиках або переходах повинні бути непомітними для слуху – один звук просто приєднується до іншого, або зливається з ним, тобто, немає нічого схожого на ясний ритм, тому що не чути ані початку, ані кінця звуку. Інструментальні акценти, які ми можемо здійснити – дзвоники, огорнуті сукном, або іншою матерією, голові арфи, гуслі, сирени, волчки і т. п.

Зрозуміло, над цим всім треба попрацювати, але не дивлячись на всі мої обмовки відносно стереофонії, я знаю, що коли звикну до неї, до її почуття великого об'єму, до її великого діапазону, до її дійсно вразливої здібності виявити оркестрові зусилля (це краще було залишити в тіні), то до здібності передавати відстань між близько розташованими і віддаленими інструментами, – я буду не здібним слухати що-небудь інше» [196]. Цей пасаж свідчить про те, що Стравінський не обоюдною звучну матерію, але говорить, що вона є середовищем, в якому виникає інтерваліка, а не інтервали є тими осями, навколо яких виникає динаміка лейтмотиву, мелодії та ін.

Звернемося ще до одного пасажу, який фактично підсумує всі відсилки, про які йшлося щодо розуміння музичної поетики як композиції: «Виконавець цінує запис головним чином як дзеркало. Він має можливість побачити в ньому своє відображення, відійти від свого суб'єктивного досвіду, поглянути на нього зі сторони. Процес запису – це перекидання із суб'єктивного в об'єктивне, виконавець схожий на художника, котрий розписує стіну, який повинен відійти від своєї роботи, щоб побачити її в перспективі. Ця перспектива при відтворенні запису скорочується до тотожності двох аспектів споглядання в тому випадку коли я дирижую, і об'єкт споглядання – я, той що диригує музикою, – заміщується самою музикою, або, вірніше, (оскільки це моя музика) мною в музиці, так я завжди узнаю в ній себе» [207].

Тут ми нібито повертаємося до перших підрозділів свого дослідження, де ми намагалися стверджувати, що матеріалом музики є не звучна матерія, а саме тіло виконавця, вірніше його модель, яку можна назвати дзеркалом, яку можна назвати гіпермаріонеткою, яку можна назвати відчуттям світу на дотик, тобто можливістю спроектувати на світ своє відчуття. Все це разом в імплікаціях тілесності визначається як певне «Я», яке невід'ємне від почуттів, духовних намірів, духовних експансій і відразу ж тілесно-соматичних реалій. Особливо це відчуває диригент, який

буквально тактильно переживає музику, який всі кінетичні акти здійснює мануально, тобто власним тілом. Ця тілесна драматургія, сам феномен або феноменологія тілесності музики у Стравінського є надзвичайно важливою.

Диригент є тим дзеркалом, яке має пам'ять часу. Він бачить те, що було, те, що існує, і не можна побачити того, що ще не відзвучало. Втім, те, що буде звучати, теж не існує в цьому тілесному дзеркалі. Це дзеркало є рухом, є мануальна, рушійна пам'ять людини, яка рефлектує, тобто віддзеркалює і відразу ж створює поетику діла, тобто *poesis* як роблення. Стравінський досить конкретно розгортає цю думку: «Твір – це образ творіння, і думка – це її відображення у дзеркалі. Коли я думаю про цю метафоричну мову, вона викликає у мене клаустрофобію, – слово «дзеркало» лякає мене. Сімдесят п'ять років тому назад, дитиною, залишившись сам на сам у своїй кімнаті, я раптом побачив в дзеркалі замість себе свого батька, і моя без того ж сильно розгорнута хвороба побоювання батька перетворилась в дзеркалопобоювання. Вважаю, що чистилище буде наповнено багатомірними дзеркалами.

Що ж на рахунок «безкінечності можливостей», так сильно розрекламованої у зв'язку з художнім матеріалом електронного звуку? За рідким виключенням ці безкінечності можливості означають склейки фізіологічного бурчання, чмокання (непристойного), гумових присосок, кулеметної стрілянини і інших курйозно зображених асоційованих шумів, що більше відповідають музичним імітаціям містера Діснея» [207]

Отже, ми бачимо цікавий момент рефлексії як віддзеркалення, думка презентується як тілесні імплікації, і, взагалі, сама мова дзеркальних відображень призводить до клаустрофобії, коли він бачить в дзеркалі своє минуле, коли (його вже не було – Є.А.) бачить батька, то це буквально сприймається як «едіпів комплекс». Не дарма, Стравінський написав оперу «Цар Едіп». Тобто перед нами – не проста людина. Перед нами людина, яка знаходить цікаві метафоричні ходи, цікаві образні інтроверсії, які допомагають вчутися, вжитися і усвідомити процес творчості, який не може

бути перекладений адекватно машинною і всією евристикою електронної музики, що, в тій чи іншій мірі, заперечуються композитором. Він говорить про людську міру (цілісність) в музиці і говорить, що ніяка можливість її механізації та надмірної інструменталізації не є адекватною.

Останній пасаж із діалогів Стравінського: «Я був народжений під час причинності та детермінізму, а дожив до теорії вірогідності та випадковості. Я родився в світі, котрий щиро пояснював себе в догматичних поняттях і дожив, пройшовши крізь декілька вчень про світ, що змінювалися до виникнення того світу, який все пояснює виключно в поняттях психоаналізу. Вихованому на простій уяві – рушниця стріляє від натиску курка – мені прийшлося зрозуміти, що в дійсності кожен простий факт обумовлений цілим всесвітом накопичених в минулому можливостей» [207]

Відтак, цього вже достатньо, щоб підійти до проблеми стильових ознак і навіть вокальних модальностей твору в контексті того композиційного універсуму, який є фактично практичною поетикою Ігоря Стравінського. Впливи дитинства, урбанізованого середовища, образи річок-дзеркал, свят, святкових площ Санкт-Петербурга, а також впливи сільської реальності, яка впливала на композитора, – це своєрідна альма-матер всіх народних імплікацій, що перетворюють візуальний матеріал на гарно темперований клавір музичного твору.

Починаючи з «Жар-птиці», де в балеті виникає образ народної мелодії, яка запозичена зі збірника народних пісень, ми починаємо бачити, як легко майстер цитує народні мелодії та як легко входять фольклорні цитати в простір його музичного ландшафту. Так, фольклорне цитування, яке вперше визначилося в «Жар-птиці», традиційно пов'язане з оперною традицією, з тим же Римським-Корсаковим, Чайковським та ін. Ми можемо сказати, що композиція «Хороводу царевен» – це своєрідна інтроспекція, занурення у світ Римського-Корсакова і своєрідне запозичення із збірника «Російських народних пісень» в авторській обробці, які увійшли в цей твір. Навіть у

другій частині симфонієти теж можемо побачити мелодичний відгомін народної пісні.

Якщо говорити про «Петрушку», то тут цитат стає набагато більше. Вони фактично як дзеркала-вставки уквітчують текст цього чудового балету і стають глибинним слоєм тої музики, яка фактично стає впізнаною, щирою та народною. Якщо говорити про поетику композиції, то тут, звичайно, можна застосувати термін «паралелізм», який так сподобався Р. Якобсону. Паралельність фольклорних імплікацій з рефлексією того музичного середовища, в якому знаходився Стравінський, створює цікавий образ. Так, на образну тканину «Весни священної» впливав Клод Дебюссі. Імпресіонізм, пуантилізм, пунктирність стають тим животворним елементом, коли фольклорні інтенції паралельно з сучасними мотивами давали можливість утворення поетичного контексту, або той поетичної функції, за Р.Якобсоном, яка і переводить ремесло у ранг високої творчості.

Для Стравінського фактично не існувало поняття усталених жанрів, тих непорушних координат, в яких формувалась музична стратегія, гармонія від віку, в його творах виникають певні міксти, тобто жанрові гібриди, де новоутворення можна визначити як видиво, байка, казка, яка грається, читається і витанцьовується, тобто як хореографічна вистава зі співом і музикою. Так виникає унікальна ритмопластика його хореографічних композицій. «Свадебка», «Жар-птиця» і інші твори розхитують уявлення про усталені жанри. Таким чином, сама категорія жанр усувається. Можна було б використати більш сучасну категорію – формат, але і вона теж є достатньо абстрактною, щоб зрозуміти, що ж за новоутворення, що за міксти здійснює Стравінський. «Симфонія псалмів» взагалі драматизує поняття симфонії, саме поєднання псалма і симфонії є достатньо незвичним і достатньо екстравагантним жанровим феноменом. Головне, що ритм і своєрідна хореографічна транскрипція творів Стравінського спонукають до розуміння жанрів як динамічних проміжних структур.

Важливим для розуміння творчості Стравінського є той факт, що він все більше і більше цікавиться музикою інших культур і інших часів. Так, він звертається до повного зібрання творів І.С. Баха, запрошує ноти середньовічної музики та класицизму. Все більше в його творчості виявляється інтелектуалізм, який можна визначити як «іманентний трансценденталізм». Художнє мислення, думка як така, слово як світотворчий імпульс стають вишуканою гармонійною субстанцією творчості. Слід сказати, що «слово» Стравінський розуміє як світотворчу субстанцію. Це те Слово, яким Бог творив світ. Це слово – логос, адже слово потрапляє в контекст дохристиянського світу, несе в собі фольклорні інтонації.

Стиль Стравінського можна зрозуміти в різних обріях. З одного боку, – це обрій руху, танку, динаміки, пластики і безкінечної зміни векторів, переходу від пластичного, замкненого до архітектонічного засобів формотворення, а з іншого – це домінанта слова – логосу. Це слово, яке набуває розгорнутого фонізму у різних конфігураціях стильових та жанрових імплікацій. Це слово народного етосу, слово месії, слово псалмів, яке перетворюються на симфонію. Це дуже і дуже своєрідний мікст, який можна визначити як ритмопластичний мікст Стравінського, можна охарактеризувати як витанцьовування слова майже за платонівським взірцем. Але неоплатонізм тут досить і досить своєрідний. Тяжіння до фонізму, розгорнутого вокалізму у Стравінського мотивовано різними причинами.

Отже, цього вже достатньо, щоб побачити, що широта субстанції фонізму, вокалізму, модальностей музичних артефактів Ігоря Стравінського є додатковою, не є якоюсь відокремленою від його загального рушійного темпоритму, пластицизму, котрим сповнена музика майстра. Це лише ще один обрій, ще один горизонт до якого рухається майстер у всіх своїх хореографічних, феноменологічних, поетичних і, будемо говорити, антропологічних конструкціях *compositio*. Саме вони сконструйовані,

побудовані, занотовані як текст, фонограма того світу, досвіду, поетики, яка набуває майже риторичних ознак. Все засвідчує, що творчість Стравінського формується як художній та метахудожній синтез, синтез мистецтв, як певна феноменологія, онтологія, антропологія, певний шар рефлексивної і нерефлексивної поетики, тобто поетики експліцитної та імпліцитної, теоретичної і практичної. Все разом дає можливість стверджувати, що феномен Ігоря Стравінського не є симбіозом, але є синкретизмом, де хореїчність, танцювальність є імпульсом творчості. Всі інші модальності, як дзеркала, відображують пластичний імпульс і переводять його в іншу тональність, інший лад, інший устрій, котрий можна зазначити як певний стиль, жанрову реальність творчості.

Висновки до третього розділу

Музична поетика Стравінського несе в собі як теоретичні, так і практичні риси, орієнтована на синтез мистецтв як естетичний феномен музичних артефактів. Зокрема, – це можна побачити в балетах, операх, в сценічних формах творчості композитора. Але всі твори Стравінського – це своєрідний синтез мистецтв, де хореографічна складова є певною транскрипцією бачення сценічного твору як танку – архаїчного, протохристиянського, що так позначилося в ранніх балетних творах, несе в собі величезний вимір пластичності, котрий можна характеризувати як хореїчність та аретею.

Якщо про хорею вже було достатньо сказано, то аретея – буквально лікувальна терапія. Цей аспект музики Стравінського несе в собі естетичну «анестезію», за слушним визначення С. Грузенберга, який описав феномен катарсису як генеральну стратегію самоздійснення мистецтва. Так, С.Грузенберг в книзі «Геній і творчість» намагався продемонструвати, що мистецтво і творчість в цілому веде до катарсису, а катарсис – до своєрідної художньої анестезії.

Відтак, аретей як тип естетичної, вольової, моральної анестезії, тип очищення, внесення мотивації в простір образних імплікацій – це та музична домінанта, яка набуває досить різних визначень у творчості Стравінського. Хореографічна транскрипція музичних творів Стравінського не піддається ніякому сумніву. Хорея – мистецтво вести хороводи, а графо – пишу. Що ж є домінантним в творчості Стравінського? Сам феномен мистецького запису, письма, сліду, якщо вже використовувати термінологію Жака Дерріди, вміння, майстерність вести хороводи.

Коли ми дивимося на ранні балети, то тут домінує хорея – первинний витік танцю. Але вже в «Симфонії псалмів» ми бачимо, що слід або протослід, який формується на основі прадистанціювання, тобто бачення з далекого горизонту, дає можливість інтерпретувати псалми як певну симфонію.

Стиль Стравінського є певним полістилізмом як та множина стилів, що має свої домінанти. Втім, за всіма пластично-динамічним витоком пластики та архітектоніки музики Стравінського існує вокальний горизонт, який інтегрує фонізм слова, що розуміється в світобудівному масштабі як світотворчий виток. Отже, практична поетика Стравінського як музична реальність в контексті композиції музичного твору є синкретизмом, єдністю художньої думки (логосу) та почуття, що визначається як художній та метахудожній синтез, синтез мистецтв.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження довело, що аналіз творчості Ігоря Стравінського, його теоретичних робіт, музичних творів неможливо провести без застосування антропологічного та культурологічного підходу щодо інтерпретації осмислення тих текстів, які зазначені як у вербальному, так і у музичному дискурсі.

1. Поетика як культурно-історична антропологія є мало дослідженою сферою культурологічної рефлексії. Поетика в більшій мірі інтерпретувалась як набір засобів системи трансформації тексту і система переведення з нульового ступеню письма, за Р. Бартом, в естетичну площину, що здійснюється як риторичними механізмами (тропами, метаболами), так і поетичними засобами трансформації тексту. Проте поетика в давньогрецькому розумінні як роблення, праця, самоздійснення тексту в певному матеріалі і в певних реаліях художньої творчості у сучасній культурі мало задіяна. Адже саме цей модус поетики обстоює Стравінський в своєму теоретичному творі «Музична поетика». Втім, цей аспект не розгорнутий Стравінським в достатньому ступені. Він в більшій мірі заявлений, артикульований як потреба поетично реконструювати людську цілісність музичного феномена, але не набув розгорнутого виголошення і експлікації. Автор дослідження походить з того, що поетика, за С. Аверінцевим, може бути як теоретичною, так і практичною, а також експліцитною та імпліцитною. Якщо поетика є теоретичною, то вона в більшій мірі є рефлексією на практикою і застосовує всі знаряддя, механізми інтерпретації тексту. Якщо вона є практичною, то це свідчить про сам спосіб роблення, *compositio*, що може бути відрефлектованим, але визначається рефлексією із середини практики.

2. Поетика, як культурно-історична антропологія – це можливість діалогічного розуміння, вміння творити, здійснювати твір в контексті діалогу з іншими типами культуротворчості. Діалог культур перетворюється в поетиці в діалог поетик, що утворює *compositio*, життєвий світ музики, життєвий світ культури, композитора і доби. Тобто культурно-історична антропологія як рефлексія над музичними образами, що утворюються у реаліях культури, різних стилєвих, жанрових і ін. вимірах, дає можливість зазначити діяльність митця як певний діалог особистості з іншими особистостями, що визначається як поліфонія у Михайла Бахтіна, як діалог голосів у многоголосому хорі світової культури. Поетика як теорія композиції є проекцією на *compositio* тих механізмів поетики, які визначають структурні осі композиції – *disposito* та *transpositive* як механізми риторики, що здійснюють протиставлення музичних артефактів та перехід на іншу позицію. *Disposito* визначає просторові координати, систему позиціювання, протиставлення, а *transpositive* визначає перехід з одної позиції на іншу.

3. Поетика як теорія композиції може бути як теоретичною, так і практичною. Стравінський довів, що і той, і інших аспекти є рівноправними, більше того, він тяжіє до філософсько-антропологічного тлумачення музики де суб'єктом музичного процесу виглядає абстрактний візаві композитора, а музичний феномен інтерпретується як своєрідна надреальність, яка апелює до «чистої музики». Адже чиста музика, як не дивно, у нього має засади ремесла і всієї тої виучки школи навчання у М. Римського-Корсакова, що утворюється дисципліною, яку він визначає як професійний ценз або професійне апріорі. Музична поетика Стравінського як феноменологія не може бути феноменологією суто конститутивного типу, що походить від Е.Гуссерля, феноменологічної естетики М. Гартмана, Р.Інгардена. Це та феноменологія, яка є більш глибинною, її можна в певній мірі назвати феноменологією кантівського типу. Кант розділяв в своїх теоретичних творах світ феномена, ноумену і речі в собі. Тобто феноменологія – це світ

наявного, що дається у почуттях, світ, що дається в розумі – це світ ноумену, світ речі в собі може бути лише гіпотетичним. Феноменологія музичного феномена у Стравінського відображує інтенції розумової праці з музичними об'єктами. Стравінський живе в світі імперативної поетики, де світ *poesis* надається імперативно як певна «догма», світ теоретичних максим, завданих школою і сформульованих як непохитні константи творчості.

4. Музична феноменологія як поетика у Стравінського тяжіє до феноменології життєвого світу. Іntenціональність як авторська проекція на образну реальність є однією із важливих максим теорії поетики, що стає адекватним інструментарієм аналізу синтезу мистецтв як синтезу феномена і образу, образу і знака. Тема дзеркала, дзеркальності світу стає наскрізною метафорою поетики І. Стравінського, яка виникає з ранніх часів, коли він, глядячи в дзеркало, побачив в дитинстві образ батька. Музична поетика у Стравінського інтерпретується як риторика – система дисциплінарного дискурсу або дисциплінована матриця роботи з текстом, яка спирається на школу, напрацьований апарат мистецької техніки *compositio*.

5. Музика Стравінського є певна «річ в собі», яку не можна описати словами. Музика існує сама по собі, вона говорить сама за себе. Слова не потрібні, хоча без них нічого неможна сказати про музику. В такому динамічному та складному просторі інтерпретації музичного феномена як людської цілісності працює автор. Стравінський прожив довге життя. Простір його музики могутній, монументальний, по-справжньому героїчний. Всі його роботи несуть в собі силу, волю, енергію, величезний обшир світів, починаючи від поганського світу «Весни священної» і, закінчуючи різними модальностями християнського світу, – це і православні хори, «Симфонія псалмів», «Меса» та ін. Музична поетика І.Стравінського є своєрідним синтезом мистецтв або певний їх синкретизм за хореографічною домінантою. Поетика як хорея і аретей – це синкретичні засади музичного всесвіту Ігоря Стравінського. Якщо хорея – давно відомий феномен первинного танцювального синкретизму, то аретей визначається як терапія,

лікування. Отже, ця моральна, волюва, естетична синестезія і анестезія є важливим феноменом того катарсису, який відбувається в мистецтві Ігоря Стравінського.

6. Катарсис як феномен очищення, що визначається в поетиці Арістотеля, – це феномен глибинного синкретизму образних модальностей у музичному вимірі. Синестезія як перекодування образних модальностей: тактильних на зорові, зорових на слухові та ін. – це феномен відчуття всіма почуттями відразу, що свідчить про глибинну єдність чуттєвого синкретизму образу у Стравінського. Синкретизм музики майстра своїми засадами має міф, фольклор. Стиль самовираження та жанрові імплікації є суто індивідуальними, мають власні образні спонуки формотворення. Так, жанр розвивається і перетворюється на мікст, що є суто індивідуалізованим симбіозом стильових та жанрових артефактів. Хореографічна транскрипція музичних творів Стравінського є головною. Відтак, сцена як можливість бути, сценізм як принцип подієвості видива, як полісценізм, де людина живе одразу в багатьох сценах, різних модальностях музичної стихії та різних культур, а сам простір музики стає універсальним, завершеним світом, можна визначити як комунікативний феномен. Це час актуалізації музичного твору. І.Стравінський – це композитор танку, йому дуже близький А.Матісс зі своїм танком, чергою силуетів на сцені землі і неба.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев С. Поэтика ранневизантийской литературы. Москва : СОДА, 1997. 343 с.
2. Адорно Т. В. Теория эстетики. / пер. с нем. П. Тарашук. Киев : Основы, 2002. 518 с.
3. Адорно Т. Избранное : Социология музыки. Москва: Санкт-Петербург : Университетская книга, 1998. 445 с.
4. Азизян И. А., И.А. Добрицына И.А., Лебедева Г.С. Теория композиции как поэтика архитектуры. Москва : Прогресс-Традиция, 2002. 568 с.
5. Александр Бенуа размышляет / подгот. изд., вступит. статья и комментарии И. С. Зильберштейна и А. Н. Савинова. Ммсква : Советский художник, 1968. 749 с.
- 6.Александр Николаевич Бенуа и Сергей Павлович Дягилев. Переписка (1893 – 1928) / сост. И. И. Выдрин. Санкт-Петербург: Сад искусств, 2003. 128 с.
- 7.Бенуа А. Н. Мои воспоминания. Москва : Наука, 1980. Т. 2. 744 с.
8. Андреева Е. Постмодернизм. Санкт-Петербург : Азбука-Классика, 2007. 488 с.
9. Андриссен Луи и Шёнбергер Элмер. Часы Аполлона. О Стравинском. Санкт-Петербург, 2003. 300 с.
10. Апель К.-О. Трансформация философии /пер. с нем. В. Куренной. Москва : Логос, 2001. 344 с.
11. Арановский М. Г. Музыка и мышление. Музыка как форма интеллектуальной деятельности / [Ред.– сост. М. Г. Арановский]. Изд. 2-е. Москва : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. С.10–43.
12. Арановский М Г. Мышление, язык, семантика. *Проблемы музыкального мышления*. Москва : Музыка, 1974. С. 90–128.

13. Ареф'єва Є.Ю. Поетика як хорея та аретей: синкретизм музики І.Стравінського. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку* : наук. зб. Вип. 27. Рівне : РДГУ, 2018. С. 106–111.
14. Ареф'єва Є.Ю. Музична поетика І. Стравінського як риторика. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* : збірник наукових праць. Вип. 29. Рівне : РДГУ, 2018. С. 17–23.
15. Ареф'єва Є.Ю. Діалог культур в музиці І. Стравінського. *Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences*, IX (46), I.: 254, 2021. Jun. S. 11–15.
16. Ареф'єва Є.Ю. Compositio І. Стравінського як синтетична реальність бачення світу. *Вісник КНУКіМ*. Вип. 40. : Вид. КНУКіМ, 2019. С. 87–93.
17. Ареф'єва Є.Ю. Теоретична поетика Ігоря Стравінського як культурно-історична антропологія. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. (41). 2019. С. 102–108.
18. Ареф'єва Є.Ю. Поетика Ігоря Стравінського в інтелектуальному контексті культури ХХ століття. *Людина. Культура Дизайн. Проблеми розвитку дизайну в сучасній українській культурі : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф.* Київ, 2014. С. 323–336.
19. Ареф'єва Є.Ю. Музыкальная поэтика Игоря Стравинского. Людина у просторі сучасної культури. *Дизайн в контексті культурних практик сучасності (мода, реклама, шоу-бізнес, естрада, туристична діяльність) : матеріали Всеукр. наук-практ. конф.* Київ, 2015. С. 127–136.
20. Ареф'єва Є.Ю. Поетика Ігоря Стравінського як інтенціональний простір формування сучасного креативного мислення митця. *Єдність навчання і наукових досліджень – головний принцип університету: матеріали звітної науково-практичної конференції викладачів, докторантів та аспірантів факультету філософської освіти і науки 14 – 18 травня 2018 року*. Київ : Вид-во НПУ імені М.П. Драгоманова., 2018. С. 194–196.
21. Ареф'єва Є.Ю. Музична поетика Ігоря Стравінського як діалог культур. *Матеріали XI Міжнародної науково-практичної конференції „Інформаційна*

освіта та професійно-комунікативні технології XXI століття. Одеса : Видавництво ОНПУ, 2018. С. 234–236.

22. Ареф'єва Є.Ю. Музична поетика Ігоря Стравінського в контексті європейської поетичної рефлексії. *Українська культура в контексті постмодерних інновацій*. Київ – Одеса : Освіта України, 2018. С. 318–334.

23. Ареф'єва Є.Ю. Поетика і композиція. *Гуманітарний корпус*. Вип. 25. Вінниця: "Твори", 2019. С. 13–16.

24. Ареф'єва Є.Ю. Бог, лялька, манекен як образи музичного світу І.Стравінського. *Україна у світових глобалізаційних процесах: культура, економіка, суспільство: тези доповідей Міжнар. наук.-практ. конф.*, Київ, 24–25 березня, 2021 р. / М-во освіти і науки України; Київ. ун-т культури, Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. – Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2021, Част. 1. С.22–25.

25. Аристотель. Об искусстве поэзии /Аристотель. – М.: Гослитиздат, 1957. – 183 с.

26. Аркадьев М. Креативное время, „архе-письмо” и опыт Ничто. *Логос*. № 6, Москва : Гнозис, 1994. С. 164–179.

27. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Ленинград: Музыка, 1971. 376 с.

28. Ю.Асафьев Б.В. Книга о Стравинском. Изд.2-е. Ленинград : Музыка, 1977. 279 с.

29. Асафьев Б. Симфонические этюды. Москва : Издательство «КОМПОЗИТОР», 2008. 308 с.

30. Асафьев Б. О музыке Чайковского. Ленинград : Музыка, 1972. 375 с.

31. Асафьев Б. О балете. Ленинград : Музыка, 1974. 296 стр.

32. Асафьев Б.В. О народной музыке. Ленинград : Музыка, 1978. 247 с.

33. Ахутин А.В. Античные начала философии. Санкт-Петербург, Наука, 2007. 783 с.

34. Баланчин Джорж, Мэйсон Френсис. Сто один рассказ о большом балете / пер. с англ. Москва : КРОН-ПРЕСС, 2000. 494 с.

35. Барт. Р. . Система моды: Статьи по семиотике культуры ; пер. с фр. С.Н. Зенкина. Москва. изд-во им. Сабашниковых, 2003. 512 с.
36. Барт Р. Избранные работы : Семиотика. Поэтика. Москва : Прогресс, 1994. 616 с.
37. Барт Р. Мифологии / пер. с фр. С. Зенкина. Москва : Академический Проект, 2008. 352 с.
38. Бауман З. От пилигрима к туристу, или краткая история идентичности. URL: <http://www.leg-urbanistes.blogspot.com/2008/11/blog-post.html>
39. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле. Москва : Худ. лит., 1965. 527 с.
40. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Москва : Худ. лит., 1975. 502 с.
41. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. Москва : Искусство, 1979. 424 с.
42. Бежар М. Мгновение в жизни другого. В чьей жизни? / пер. с франц. Л.Зониной, М. Зониной. Москва : Рус. творческая палата, 1996. 240 с.
43. Белл Д. Грядущее постиндустриальное общество. Опыт социального прогнозирования. Москва: Асадемия, 1999. 205 с.
44. Бенвенист Э. Общая лингвистика. Москва : Прогресс, 1974. 447 с.
45. Бенуа А. Мои воспоминания. В 2 т. Москва. Т.2. : Наука, 1990. 781с.
46. Бердяев Н.А. Смысл творчества. *Философия свободы. Смысл творчества*. Москва : Правда, 1989. С. 254–606.
47. Библер В. С. Самостоянье Человека. Кемерово, Алеф.1993. 96 с.
48. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / пер. с фр. С. Н. Зенкина. Москва : Добросвет, 2000. 387 с.
49. Борисовская Н. Лев Бакст. Москва : Искусство, 1978. 119 с.
50. Буало Н. Поэтическое искусство. Москва : Худ лит, 1957. 232 с.
51. Бубер М. Два образа веры. Москва : Республика, 1995. 464 с.
52. Бычков В. В. Эстетика. Москва : Гардарика, 2002. 556 с.

53. Бычкова Л. Артефакт. *Лексикон нонклассики. Художественно – эстетическая культура XX века* / под ред. В. В.Бычкова. Москва : РОССПЭН, 2003. С. 38–39.
54. Вагнер Р. Избранные работы. / пер. с нем. Москва : Искусство, 1978. 696 с.
55. Ванечкина И.Л., Б.М. Галеев Б.М. Поэма огня. Казань: Изд – во казанского университета, 1981. 346 с.
56. Вельфлин Г. Основные понятия искусства. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. Москва : Ленинград : Академия, 1930. 382 с.
57. Вершинина И.Я. Ранние балеты Стравинского. Москва : Наука, 1967. 222 с.
58. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. Ленинград : Худ. Лит, 1940. 648 с.
59. Взаимодействие и синтез искусств. Ленинград : Наука, 271 с.
60. Выготский Л. С. Психология искусства. Москва : Педагогика, 1987. 344 с.
61. Габермас Ю. Дії, мовленнєві акти, мовленнєві інтеракції та життєвий світ. *Ермоленко А. М. Комунікативна практична філософія*. Київ : Лібра, 1999. С. 287–324.
62. Габричевский А.Г. Морфология искусства / А.Г. Габричевский. – М.: Аграф, 2002. – 864 с.
63. Гаевский В.М. Хореографические портреты. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2008. 490 с.
64. Галеев Б. М. Человек, искусство, техника. Казань : Изд-во казан. ун-та, 1987. 364 с.
65. Гарднер И.А. Богословское пение Русской Православной Церкви. Москва : Православный свято-Тихоновский Богословский институт, 2004. в 2 – х т. Т.1. 498 с., Т 2. 530 с.
66. Гегель Г.В.Ф. Эстетика / пер. с нем Б.Г.Столпнера. Москва: Искусство, 1968, т. I. 312 с.

67. Гегель Г.В.Ф. Эстетика / пер. с нем. Б.Г. Столпнера. Москва: Искусство, 1969, т. III. 464 с.
68. Гелд Д., МакГрю Е., Голдблатт Д., Перратон Д. Глобальні трансформації / пер. з англ. В.Курганського, В. Сікори. Київ : Фенікс, 2003. 548 с.
69. Герасимова-Персидская Н. Партесный концерт в истории музыкальной культуры. Москва : Музыка, 1983. 288с.
70. Герасимова-Персидская Н. Музыка. Время. Пространство. Київ : ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. 408 с.
71. Гердер И. Г. Трактат о происхождении языка: *Abhandlung uber den Ursprung der Sprache* / пер. с нем. Г. Ю. Бергельсон. Изд. 2-е. Москва : URSS. ЛКИ, 2007. С. 33–157.
72. Ги Дебор. Общество спектакля. Москва : Логос, 1999. 224 с.
73. Гильдебрандт А. Проблемы формы в изобразительном искусстве / пер. с нем. В. А. Фаврского, Н.Б.Розенфельда. Москва : Изд-во МПИ, 1991. 137 с.
74. Голосовкер Я. Э. Логика мифа. Москва : Наука, 1986. 216 с.
75. Гумбольдт В. Ф. Избранные труды по языкознанию / пер. с нем. 2-е. изд. М. : Прогресс, 2000. 398 с.
76. Горюнов В.С., Тубли М.П. Архитектура эпохи модерна. Санкт-Петербург : Стройиздат, 1992. 360 с.
77. Гройс Б. Утопия и обмен. Москва : Знак, 1993. 371 с.
78. Гройс Б. Комментарии к искусству. Москва : Худож. журнал, 2003. 342 с.
79. Горкгаймер М. Критика інструментального розуму / пер. з нім. М.Култаєвої. Київ : Укр. філ. фонд, 2006. 282 с.
80. Гулыга А.В. Искусство в век науки. Москва : Наука, 1978. 180 с.
81. Гуменюк Т. К. Філософсько-методологічні засади музичної естетики. *Культурологічна думка*. – 2010. – № 1 (2). С. 36–43.
82. Гундорова Т. Кітч і література: Травестії. Київ : Факт, 2008. 284 с.
83. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии / пер. с нем. А.В. Михайлова. Т. 1. Москва : ДИК, 1999. 335с.

84. Дашевська О. В. «Чиста музика» та естетика додекафонії А. Шенберга: А. Шенберг та В. Кандинський : автореф. дис.... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» Київ, 2008.20 с.
85. Делез Ж., Гваттари Ф. Капіталізм и шизофренія : Анти-Едіп / пер. с фр. Москва : ИНИОН, 1990. 07 с.
86. Делез Ж. Складка, Лейбниц и барокко. Москва : Логос, 1997. 264 с.
87. Деррида Ж. О граматології. Москва : Ad Marginem, 2000. 512 с.
88. Ділі Д. Основи семіотики / пер. з англ. А. Карась. Львів : Арсенал. 232 с.
89. Добрицына И. А. От постмодернизма к нелинейной архитектуре. Москва: Прогресс-Традиция, 2004. 415 с.
90. Друскин М. Игорь Стравинский. Личность, творчество, взгляды. Исследование. 2-е изд. Ленинград : Советский композитор, 1979. 232 с.
91. Друскин М.С. Стравинский. *Музыка XX века: Очерки. 1917 – 1945.* Москва : Музыка, 1984. Кн. 4, ч. 2. С. 203–229.
92. Дюбуа Ж., Клинкаенберг Ж.-М., Мэнгре Ф., Пиф Ф., Тринон А., Эделин Ф. Общая риторика / пер. с фр. Москва : Прогресс, 1986. 392 с.
93. Дебюсси К. Избранные письма. Ленинград : Музыка, 1986. 315 с.
94. Жмудь Л.Я. Наука, философия и религия в раннем пифагореизме. Санкт-Петербург : ВГК, Алетея, 1994.376 с.
95. Загайкевич А. Українська електронна музика : практика дослідження. *Музика в інформаційному суспільстві* : зб. наук. статей. Вип. 76. Київ : Нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського, 2008. С. 39–62.
96. Задерацкий В. Полифоническое мышление И. Стравинского. Исследование. 2-е изд. Москва : Композитор, 2007. 278 с.
97. Земпер Г. Практическая эстетика / пер. с нем. В.Г.Калиша. Москва : Искусство, 1970. 320 с.
98. Зінкевич О. С. Дискусійні питання мультикультурних процесів. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського.* Науковий журнал. № 1. 2008. С.82–89.

99. Зинькевич Е. С. *Mundus musicalae*. Тексты и контексты. Киев : ТОВ «Задруга», 2007. 616 с.
100. Зись А. Я. Теоретические предпосылки синтеза искусств. *Взаимодействие и синтез искусств*. Ленинград : Наука, 1978. С. 5–20.
101. Золтаи Д. Этос и аффект. Москва : Прогресс, 1977. 372 с.
102. Зосім О. Латинська літургична традиція та українська духовна пісня. *Старовинна музика: погляд у майбутнє*. Київ : НМАУ ім.П.І.Чайковського, 2003. С. 57–68.
103. Іваницький А.І. Історичний синтаксис фольклору. Вінниця: НОВА КНИГА, 2009. 404 с.
104. Иванов Вяч. Сочинения. Т III. Брюссель : Foyer Oriental Chrétien, 1979. 896 с.
105. Иванов Вяч. Дионис и падионисийство. Санкт-Петербург : Алетейя, 1994. 344 с.
106. Ингарден Р. Исследования по эстетике. Москва : Изд – во иностр. лит., 1962. 572 с.
107. Иоффе И. И. Синтетическая история искусств. Ленинград : Огиз, 1933. 568 с.
108. Кандинский В. О духовном в искусстве. Москва : Искусство, 1992. 110 с.
109. Кант И. Критика чистого разума. Санкт-Петербург : Тайм-Аут, 1993. 303 с.
110. Кант И. Критика способности суждения / пер. с нем. Москва : Искусство, 1994. 367 с.
111. Карсавина Т. Театральная улица. Ленинград: Искусство, 1971. 320 с
112. Кирстайн Л. Работа со Стравинским. *Статьи и воспоминания* / Сост. Г.Алфеевская. Москва: Сов. композитор, 1985. 177 с.
113. Козловски П. Культура постмодерна. Москва : Республика, 1997. 240 с.
114. Коломиец Г. Ценность музыки. Философский аспект. Москва : ЛИБРОКОМ, 2009. 532 с.

115. Костина А. В. Массовая культура как феномен постиндустриального общества. Москва : ЛКИ, 2008. 352 с.
116. Котляревский И. К вопросу о понятийности музыкального мышления / И.К. Котляревский. *Музыкальное мышление: Сущность. Категории. Аспекты. Исследования*. Сб. статей. Сост. Л. И. Дис. Киев: Музична Україна, 1989. С.28–34.
117. Котляревський І. Діатоніка і хроматика як категорії музичного мислення. Київ: Музична Україна, 1971. 184 с.
118. Котляревский И. А. Музыкально-теоретические системы европейского искусствознания: Методы изучения и классификация. Киев : «Музична Україна», 1983. 158с.
119. Красовская В. Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века. Ленинград – Москва : Искусство, 1958. 384 с.
120. Красовская В. Статьи о балете / Профили танца. Санкт-Петербург : Акад. рус. балета им. А. Я. Вагановой, 1999. 448 с.
121. Красовская В. Павлова, Нижинский, Ваганова. Три балетные повести. Москва: Аграф, 1999. 220 с.
122. Крег Э.Г. Воспоминания. Статьи. Письма. Москва : Искусство, 1988. 399 с.
123. Кристева Ю. Избранные труды : Разрушение поэтики / пер. с фр. РОССПЭН, 2004. 654 с.
124. Крістева Ю. Полілог / пер. з фр. П. Тарашука. Київ : Юніверс. 2004. 480 с.
125. Крымский С. Б. Философия как путь человечности и надежды. Київ : Курс, 2000. 308 с.
126. Левенков О. Джордж Баланчин. Встречи с Гранд опера и лондонскими мюзик-холлами. *Пермский ежегодник-96*. Пермь: Арабеск, 1996. С .209–256.
127. Левенков О. Джордж Баланчин. Пермь: Книжный мир, 2007. 384 с.
128. Левинсон А. Блудный сын. *Conwedia*. 929. 23 мая.

129. Легенький Ю.Г. Культурология изображения (опыт композиционного синтеза). Киев : ГАЛПУ, 1995. 412 с.
130. Легенький Ю.Г. Дизайн одежды. Київ : КНУКиМ, 2008. 374с.
131. Лексикон нонклассики : Художественно-эстетическая культура XX века / под ред. В. В. Бычкова. Москва : РОССПЭН, 2003. 608 с.
132. Лекторский В.А. Субъект, объект, познание. Москва : Наука, 1980. 358 с.
133. Лекторский В. А. Эпистемиология классическая и неклассическая. Москва : Эдиториал УРСС, 2001. 256 с.
134. Леонардо да Винчи Суждения о науке и искусстве. Санкт-Петербург : Азбука, 2001. 704 с.
135. Леонтьев К. Избранное. Москва : Рарог, Московский рабочий, 1993. 400 с.
136. Лессинг Г.-Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. Москва : Гослитиздат, Ленингр. отд-ние, 1957. 519 с.
137. Лифарь С. С Дягилевым. Москва : Композитор, 1994. 224 с
138. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. Москва : Наука, 1979. 353 с.
139. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. Москва : Сов. Композитор, 1990. 321 с.
140. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. Москва : Мысль, 1978. 623 с.
141. Лосев А.Ф. Миф. Число. Сущность. Москва : Мысль, 1994. 919 с.
142. Лосев А.Ф. Диалектика творческого акта (краткий очерк). *Контекст – 1981*. Москва: Искусство, 1981. С. 48–56.
143. Лосев А. Ф. Диалектика художественной формы. *Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение*. Москва : Мысль, 1993. С.5– 297.
144. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики. *Лосев А.Ф. Форма.Стиль. Выражение*. Москва.: Мысль, 1993. С.405–603.
145. Лосев А. Ф. Проблема художественного стиля. Киев : «Collegium», «Киевская Академия Евробизнеса», 1994. 288 с.

146. Лосский Н.В. Богословские основы церковного пения. *Мартынов В.И. История богослужебного пения*. Москва : РИО ФА, 1994. С.215–224.
147. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. Москва : Искусство, 1970. 384 с.
148. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров : Человек – текст – семиосфера – история. Москва : Языки рус. культуры, 1996. 464 с.
149. Мазель Л.А., Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. Москва : «Музыка», 1967. 635 с.
150. Мамардашвили М.К., Пятигорский А.М. Символ и сознание. Москва : Языки русской культуры, 1999. 216 с.
151. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. Санкт-Петербург : Алетейя, 2000. 347 с.
152. Мартынов В.И. История богослужебного пения. Москва : РИОФА, 1994. 240 с.
153. Массовая культура : современные западные исследования / пер. с англ; отв. ред. и послесл. В. В. Зверевой. Москва : Фонд научных исследований "Прагматика культуры", 2005. 339 с.
154. Масуда Й. Гіпотеза про генезис Homo intelligens. *Сучасна зарубіжна соціальна філософія*. Київ : Либідь, 1996. С. 335–362.
155. Медушевский В.В. Таинственные энергии музыки. *Музыкальная академия*. 1992. № 3. С. 54–57.
156. Медушевский В. Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки. *Восприятие музыки* / Ред.-сост. В. Н. Максимов. Москва : Музыка, 1980. С.178–194.
157. Мельшиор-Бонне С. История зеркала. / пер. с фр. Ю. М. Розенберг. Москва : Новое литературное обозрение, 2006. 436 с.
158. Мерло-Понти М. Око и дух. Москва : Искусство, 1992. 63 с.
159. Михайлов А.В. Музыка в истории культуры. Москва : Московская государственная консерватория, 1998. 264 с.

160. Михайлов М. Жизнь в балете. Ленинград-Москва : Искусство, 1966. 314 с.
161. Морен Э. Метод : Природа Природы / пер. с фр. Е. Н. Князева. Москва : Прогресс-Традиция, 2005. 464 с.
162. Моррис У. Искусство и жизнь : Избранные статьи, лекции, речи, письма / пер. с англ. Р. Усмановой. Москва : Искусство, 1973. 512 с.
163. Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства ; пер. с. чешск. Москва : Искусство, 1994. 606 с.
164. Мясин Л. Моя жизнь в балете. Москва : Артист. Режиссер. Театр, 1997. 364 с.
165. Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия Москва : Музыка, 1972. 384 с.
166. Неретина С. Тропы и концепты. Москва : ИФРАН, 1999. 277 с.
167. Неретина С., Огурцов А. Время культуры. Санкт-Петербург : Изд-во РХГИ, 2000. 344 с.
168. Неретина С., Огурцов А. Реабилитация вещи. Москва : Санкт-Петербург : МИРЪ, 2010. 800 с.
169. Нижинская Б. Ранние воспоминания. Москва: Артист. Режиссер. Театр, 1999. – 576
170. Нисский Г. Толкование к надписям псалмов. О музыке гармонии сфер. *Музыкальная Эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения.* – Москва : Искусство. С.106–109.
171. Ницше Ф. Рождение трагедии, или эллинство и пессимизм. Сочинения в 2 т. Т I. Москва : Мысль, 1996. С. 407–832 с.
172. Носов Н. Виртуальная психология. Москва : АГРАФ, 2000. 432 с.
173. Пави П. Словарь театра. Москва : Прогресс, 1991. 504 с.
174. Письмо Мастера Маргарите. <http://zl.kiev.ua> > pysmo-mastera-margaryte-uz-klynyk...
175. Пітерс Дж. Д. Слова на вітрі : історія ідей комунікації / пер. с англ. А. Іщенко. Київ : Вид. дім «КМ Академія», 2004. 302 с.

176. Платон. Пир. Собрание сочинений в 4-х т. Т. 2. Москва : Мысль. 1993, С. 81–135.
177. Платон. Тимей. Собрание сочинений в 4-х т. Т. 3. Москва : Мысль, 1993. С. 421–501.
178. Платон. Государство. Собрание сочинений в 4-х т. Т.3. Москва : Мысль, 1993. С. 79–421.
179. Плотин. Сочинения. Плотин в русских переводах. Санкт-Петербург : Алетейя, 1995. 670 с.
180. Потебня А. А. Эстетика и поэтика : История эстетики в памятниках и документах. Москва : Искусство, 1976. 614 с.
181. Потебня А. А. Теоретическая поэтика. Москва : Высшая шк., 1990. 344 с.
182. Потебня А. А. Мысль и язык. Киев : СИНТО, 1993. 192 с.
183. Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса И. Стенгерс. Москва : Прогресс, 1986. 432 с.
184. Проблемы музыкальной эстетики в теоретических трудах Стравинского, Шенберга, Хиндемита. Москва : Сов.композитор, 1975. 237 с.
185. Просняков М. Штокгаузен Карлхайнц. *Лексикон неонклассики. Художественно – эстетическая культура XX века* / под ред. В.В.Бычкова. – Москва : РОССПЭН, 2003. С.502–506.
186. Пясковський І. Б. Музика в інформаційному суспільстві. *Музика в інформаційному суспільстві* : зб. наук. статей. Вип. 76. Київ : Нац. муз. Акад.. ім. П. І. Чайковського, 2008. С. 6–16.
187. Реріх Н. Из литературного наследия. Листы дневника. Избранные статьи. Письма. Москва : Изобразительное искусство, 1974. 536 с.
188. Реріх Н. К. Письма к А. Н. Бенуа. Санкт-Петербург : Сердце, 1993. 40 с.
189. Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. Москва : Музыка, 1980. 354 с.
190. Савенко С. Игорь Стравинский. М.: Аркаим, 2004. 288 с.
191. Савенко С. Мир Стравинского. Москва : Издательский дом

„Композитор”, 2001. 328 с

192. Северинова М. Ю. Архетипи в культурі у проєкції на творчість сучасних українських композиторів. Київ : НАКККиМ, 2013. 300 с.

193. Сеченов И.М. О предметном мышлении с физиологической точки зрения. Избр. философ, и психолог, произведения. Москва : Огиз, 1947. С. 375–385.

194. Сеченов И.М. Элементы мысли. Избр. Произв. Москва : Учпедгиз, 1953. С. 224–333.

195. Смирнов С.А. Антропологический поворот: его смысл и уроки. *Философия и культура*. 2017. № 2. С. 23–35.

196. Смирнов В. Творческое формирование И. Ф. Стравинского. Ленинград: Музыка, 1970. 150 с.

197. Смирнов В. Игорь Стравинский: учебное пособие. Санкт-Петербург : Композитор, 2008. 80 с.

198. Смирнов С. Д. Психология образа: Проблема активности психического отражения. Ленинград : Изд. ЛГУ, 1985. 236 с.

199. Соколов. А. С. Введение в музыкальную композицию XX века. Москва : Центр ВЛАДОС, 2004. 231 с.

200. Соловьев Вл. Сочинения в двух томах. Т.2. Москва : Мысль, 1988. 824 с.

201. Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики / пер. с фр. Н. А. Слюсаревой. Москва : Логос, 1998. 296 с.

202. Сохор А. Интонация и музыкальный образ. Москва : Музыка, 1965. 354 с.

203. Стравинская К. Ю. О И. Ф. Савинском и его близких. Ленинград : Музыка, 1978. 229 с.

204. Стравинский — публицист и собеседник. Москва : Сов. композитор, 1988. 512 с

205. Стравинский И. Статьи, воспоминания. Москва : Сов. композитор, 1985. 376 с.

206. Стравинский И. Статьи и материалы. Москва : Сов. композитор, 1973. 527 с.
207. Стравинский И.Ф. Диалоги. URL: <http://files.mail.ru/T54DA0>
208. Стравинский И.Ф. Диалоги. Ленинград : Музыка, 1971. 414 с.
209. Стравинский И.Ф. Интервью. *Комсомольская правда*, 1962, 27 сентября.
210. Стравинский И. Хроника. Поэтика. Москва ; Санкт-Петербург : Центр гуманитарных инициатив, 2012. 368 с.
211. Татаркевич В. Античная эстетика. Москва : Искусства, 1977. 327 с.
212. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ : Исследования в области мифопоэтического : Избранное. Москва : Прогресс, 1995. 623 с.
213. Трубецкой Н. С. Избранные труды по филологии: Переводы с разных языков. Москва : Прогресс, 1987. 560 с.
214. Трубин Н.Г. Духовная музыка. Смоленск, Смядынь, 2004. 230 с.
215. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. Москва : Наука, 1977. 574 с.
216. Уваров М. Архитектоника исповедального слова. Санкт-Петербург : Алетейя, 1998. 246 с.
217. Усманова А. Визуальные исследования как исследовательская парадигма. URL: <http://www.viscult.ehu.lt/article.php?id=108>
218. Успенский Б. А. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы. Москва : Искусство, 1970. 225 с.
219. Фаворский В.А. Литературно-теоретическое наследие. Москва : Советский художник 1988. 587 с.
220. Флоренский П. Иконостас. Избранные труды по искусству. Санкт-Петербург : Русская книга, 1993. 366 с.
221. Флоренский П.А. У водоразделов мысли. Т.2. Москва : Правда, 1990, 448 с.
222. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. Москва : Лабиринт, 1997. 448 с.

223. Фуко М. Слова и вещи : Археология гуманитарных наук. Санкт-Петербург : А – cad, 1994. 407 с.
224. Фуко М. Воля к истине. Москва : Касталь, 1994. 448 с.
225. Хайдеггер М. Время и бытие. Москва : Республика, 1993. 448 с.
226. Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. Москва : Гнозис, 1993. 464 с.
227. Хёзинга Й. Homo Ludens : В тени завтрашнего дня. Москва : Прогресс, 1992. 464 с.
228. Холопов Ю. Н. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления. *Проблемы традиции и новаторства в современной музыке*. Москва, 1982. С. 83–108.
229. Холопов Ю. Булез Пьер. *Лексикон неоклассики. Художественно – эстетическая культура XX века* / под ред. В.В.Бычкова. Москва : РОССПЭН, 2003. С. 97–99.
230. Холопова В. Музыка как вид искусства. 2-е изд. Москва : Научно-творческий центр "Консерватория", 1994. 260 с.
231. Холопова В. Шнитке Альфред Гарриевич. *Лексикон неоклассики. Художественно-эстетическая культура XX века* / под ред. В. В. Бычкова. Москва : РОССПЭН, 2003. С. 499–501.
232. Хомский Н. О природе языка. Москва : Логос, 2005. 346 с.
233. Хомяков А. С. Сочинения в двух томах. Т.2. Работы по богословию. Москва : Медиум, 1994. 479 с.
234. Хоружий С.С. После перерыва. Санкт-Петербург : Алетейя, 1994. 446 с.
235. Хоружий С.С. Очерки синергийной антропологии. Москва : Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2005. 408 с.
236. Шелер М. Избранные произведения / пер. с нем. А.В. Денежкина, А.Н. Малинкина, А.Ф. Филлипова. Москва : Гнозис, 1994. 490 с.
237. Шеллинг Ф. Философия искусства. Москва : Мысль, 1966. 496 с.

238. Шип С.В. Музыкальная речь и язык музыки (теоретическое исследование). Одесса : Издательство Одесской гос. консерватории им. А.В.Неждановой, 2001. 296с.
239. Шнитке А. Полистилистические тенденции в современной музыке. Соколов А. С. *Введение в музыкальную композицию XX века* : Учеб. Пособие для вузов. Москва : Владос, 2004. С. 146–150.
240. Шпет Г.Г. Сочинения. Москва : Правда, 1989. 608 с.
241. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. Москва : ТОО ТК „Петрополис”, 1998. 432 с.
242. Эльконин Д. Б. Психология игры. Москва : Педагогика, 1978. 304 с.
243. Эйхенбаум Б.М. О поэзии. Ленинград : Сов. Писатель, 1969. 554 с.
244. Юнг К. Феномен духа в искусстве и науке. Москва : Ренессанс, 1992. 320 с.
245. Якобсон Р. Работы по поэтике. Москва : Прогресс, 1987. 462 с.
246. Ямвлих. О пифагоровой жизни. Санкт-Петербург : Алетейя, 2002. 386 с.
247. Ярустовский Б. Игорь Стравинский. Ленинград : Музыка, 1982. 264 с.
248. D'Adamo A. Danzare Il Rito. Le Sacre du Printemps attraverso il Novecento. Rome: Bulzoni Editore, 1999. 330 p
249. Strawinsky Igor. Chroniques de ma vie. Vol. I-II. Paris: Denokl etSteele, 1935.
250. Jann Pasler. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1986. 380 p.
251. Strawinsky Igor. Поэтика музыкальная. Paris: Pion, 1952.

ДОДАТОК

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

*Наукові праці, в яких опубліковані
основні наукові результати дисертації**Статті у наукових виданнях,
включених до Перелику фахових видань України*

1. Арєф'єва Є.Ю. Поетика як хорея та аретєя: синкретизм музики І.Стравінського. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку* : наук. зб. Вип. 27. Рівне : РДГУ, 2018. С. 106–111.
2. Арєф'єва Є.Ю. Музична поетика І. Стравінського як риторика. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* : збірник наукових праць. Вип. 29. Рівне : РДГУ, 2018. С. 17–23.

*Статті у періодичних наукових виданнях інших держав,
які входять до Європейського Союзу*

3. Арєф'єва Є.Ю. Діалог культур в музиці І. Стравінського. *Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences*, IX (46), I.: 254, 2021 Jun. S. 11–15.

Опубліковані праці апробаційного характеру

4. Арєф'єва Є.Ю. Compositio І. Стравінського як синтетична реальність бачення світу. *Вісник КНУКіМ*. Вип. 40. : Вид. КНУКіМ, 2019. С. 87–93.
5. Арєф'єва Є.Ю. Теоретична поетика Ігоря Стравінського як культурно-історична антропологія. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. (41). 2019. С. 102–108.
6. Арєф'єва Є.Ю. Поетика Ігоря Стравінського в інтелектуальному контексті культури ХХ століття. *Людина. Культура. Дизайн. Проблеми розвитку дизайну в сучасній українській культурі* : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. Київ, 2014. С. 323–336.

7. Ареф'єва Є.Ю. Музыкальная поэтика Игоря Стравинского. Людина у просторі сучасної культури. Дизайн в контексті культурних практик сучасності (мода, реклама, шоу-бізнес, естрада, туристична діяльність) : *матеріали Всеукр. наук.-практ. конф.* Київ, 2015. С. 127–136.
8. Ареф'єва Є.Ю. Поетика Ігоря Стравінського як інтенціональний простір формування сучасного креативного мислення митця. *Єдність навчання і наукових досліджень – головний принцип університету: матеріали звітної науково-практичної конференції викладачів, докторантів та аспірантів факультету філософської освіти і науки 14 – 18 травня 2018 року.* Київ : Вид-во НПУ імені М.П. Драгоманова., 2018. С. 194–196.
9. Ареф'єва Є.Ю. Музична поетика Ігора Стравінського як діалог культур. *Матеріали XI Міжнародної науково-практичної конференції „Інформаційна освіта та професійно-комунікативні технології XXI століття.* Одеса : Видавництво ОНПУ, 2018. С. 234–236.
10. Ареф'єва Є.Ю. Музична поетика Ігоря Стравінського в контексті європейської поетичної рефлексії. *Українська культура в контексті постмодерних інновацій.* Київ – Одеса : Освіта України, 2018. С. 318–334.
11. Ареф'єва Є.Ю. Поетика і композиція. *Гуманітарний корпус.* Вип. 25. Вінниця: "Твори", 2019. С. 13–16.
12. Ареф'єва Є.Ю. Бог, лялька, манекен як образи музичного світу І.Стравінського. *Україна у світових глобалізаційних процесах: культура, економіка, суспільство: тези доповідей Міжнар. наук.-практ. конф.,* Київ, 24–25 березня, 2021 р. / М-во освіти і науки України; Київ. ун-т культури, Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. – Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2021, Част. 1. С.22–25.