

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ  
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ  
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису

**МОТОРНА ТЕТЯНА ФЕДОРІВНА**

УДК 782.09

ДИСЕРТАЦІЯ

**ІДЕЇ МІСТЕРІАЛЬНОСТІ У МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ХХ СТОЛІТТЯ  
(НА ПРИКЛАДІ ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ ОЛІВ'Є МЕССІАНА)**

26.00.01 – теорія та історія культури

Подається на здобуття наукового ступеня  
кандидата мистецтвознавства

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,  
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

---

Т. Ф. Моторна

Науковий керівник: Шулґіна Валерія Дмитрівна,  
доктор мистецтвознавства, професор

Київ – 2021

## АНОТАЦІЯ

**Моторна Т. Ф. Ідеї містеріальності у музичній культурі XX століття (на прикладі фортепіанної творчості Олів'є Мессіана). – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.**

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 – теорія та історія культури. – Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Міністерство культури та інформаційних технологій України, Київ, 2021.

Дисертацію присвячено проблемі містеріальності за її генезою в християнському культі та виявленню її у творах О. Мессіана, в яких розрізняємо скрябінівські лінії містеріального вираження. Причому, останнє прослідковується у фортепіанному проявленні, клавірна речовість котрого подається у зв'язку з історично закономірними містеріальними комплексами, що йдуть від візантійської містеріальної театральності та збереглися у традиціях Православ'я та Францисканства, виділеного О. Мессіаном в спорідненості із Галльським початком французької нації.

Науковим завданням дослідження є узагальнення уявлень щодо специфічно-культурологічного тлумачення містеріальних ліній в мистецьких надбаннях найвизначніших авторів музики XX сторіччя в їх принциповому заглибленні у релігійно-філософські засади творчого мислення і свідомого спрямування до літургійного музичного виявлення – поза стінами церковно-храмового простору, тобто з вираженими *паралітургійними* показниками. А це є вирішальною ознакою виразності творів О. Мессіана, що були почерпнуті, як видно із зіставлення виразних засобів і конструкцій, від скрябінівського космізму.

В роботі зібрані узагальнення історичних матеріалів щодо змісту понять містерії та містеріальності, в їх дохристиянському і християнському тлумаченні. Християнська містерія сформувалася у продовження язичницьких містерій,

серед яких найбільш знаменитими були єгипетські (на честь Ізиди), вавилонські (на честь Тамуза), орфістські (на вшанування Орфея), друїдичні (ініціативні) містерії, проходження через які надавало нового статусу мисленню й знанню *міста*, тобто посвяченого через містеріальний акт. Звідси – термінологія: «Містерії (від грецького μυστήριον – таємниця, таїнство) – 1) В країнах античного світу (Греція, Рим) та Стародавнього Сходу (Єгипет, Персія) таємні релігійні обряди, церемонії на честь деяких богів, до участі в яких допускалися тільки посвячені. 2) Інколи релігійні процесії з елементами вистави у східних релігіях (напр., *шахсей-вахсей*). 3) Популярний жанр середньовічного релігійного театру в Західній Європі XIV-XVI ст.

В цьому викладенні язичницькі та християнські містерії протистоять як втілення суто релігійного обрядно-церемоніального акту, тоді як християнський варіант впевнено називається театральним за перевагою. І це, однак, є справедливим відносно XIV-XVI століть, але з тією поправкою, що на Русі містеріальні вистави також мали місце – і продовжували існувати до середини XVII століття, тоді як Контрреформація на Заході їх заборонила на початку XVII століття. Наведена характеристика у довіднику цілком ігнорує відомості про театральне-містеріальне життя Візантії (і це було певною науковою традицією, яку подолав науковий світ тільки у XXI столітті) і пов'язані з нею країни, у тому числі Русь.

Саме у Візантії сформувалася християнська містерія, яку за відверту спадкоємність релігійної театральності грецько-римської Античності таврували «язичництвом» представники Римської церкви в XI і XIII століттях, які організували грабіжницький напад на Константинополь і крадіжку священних реліквій для відділеного від Нерозділеної церкви Католицизму (частково XI, остаточно XIII століття). Містеріально-театралізовані ознаки, що були взяті з доіконоборського періоду Візантії, зберігала Галліканська церква у вигляді духовних танців, що маємо і в сьогоденні в Іспанській католицькій церкві. Тож «відсунення» націй, споріднених Православ'ям з Візантією, від театральності-містеріальності – в сучасному науковому середовищі неможливе.

У зв'язку з цим цікавою є наслідувальність О. Мессіаном скрябінівських відкриттів, які групуються навколо концепції широко культурно-охватної місії митця у ХХ столітті, відзначеного дією «системи Леонардо да Вінчі» щодо видатних творчих особистостей століття. Якщо для ХІХ сторіччя симбіоз творчих здібностей музиканта являв і межі соціальних можливостей митців, то у ХХ сторіччі, неоренесансному за культурною ідеєю, стверджується міжвидовий простір виявлення творчих здібностей, різновидом якого стає усвідомлене месіанство.

Сумативно-рятивні зусилля митців, здійснювані соціально-утопічно, як наприклад у О. Скрябіна, Ч. Айвза, всенаціонально-дидактично (К. Орф, Е. Вілла-Лобос), релігійно-космополітично (О. Мессіан), вкладають спеціально-музичні засоби у надмузичну і позамузичну програму дій, за якою стоїть велич не тільки мистецької вищої обдарованості, але також здатність світового Порятунку і Преображення. Месіанство О. Скрябіна чітко вписується у вказану програму дій, тоді як О. Мессіан здійснював релігійну установку на загальнолюдське примирення, по-перше, принциповим інтернаціоналізмом педагогічно-просвітницької роботи, а, по-друге, самим методом «злиття» в єдине змістовно-технологічно антитетичних установлень модерну-авангарда від Нововіденської експресіоністської антиестетики – і від модально-тонального мислення примітивістсько-неокласичного підходу.

Скрябінівська містеріальність досить різко відрізнялася від містеріальних втілень сучасників, у тому числі на найвищому художньому рівні (опери-містерії «Парсифаль», «Кітеж» Р. Вагнера, М. Римського-Корсакова, містерія К. Дебюссі «Мучеництво св. Себастьяна»), передбачаючи театральне втілення обрядності й заклиналих мовленнєвих зворотів. Для О. Скрябіна це було надто штучно й театральне, йому потрібно було не втілення обрядності, а обрядність як така, скерована на Причастя-Преображення людської істотності, спрямованої на дематеріалізуюче перевтілення. Вже у творчості скрябініста К. Шимановського в опері «Король Рогер» маємо «помежованість» тієї оперної містеріальності та

містерії Вірності як такої – радикалізм О. Скрыбіна був надлишковим для польського Майстра.

Російські послідовники у Франції О. Скрыбіна М. Обухов та І. Вишнеградський усвідомлювали цю нетеатральну обрядність-містеріальність російського митця. Знайомство у 1937 р. І. Вишнеградського з О. Мессіаном визначило активну передачу відомостей про творчість О. Скрыбіна – і це збігається із часом виокремлення місії О. Мессіана по єднанню протилежностей художнього світу у творах 1940-х років. Для О. Мессіана релігійне служіння було часткою його життя – як органіст він з молодих років і до кінця грав на органі в соборі Ла-Трінїте в Парижі. Головне ж – це проповідництво через мистецтво і педагогічну діяльність людського співіснування, що й зумовило в основі надання йому статусу Святого від Католицтва посмертно.

Як і у О. Скрыбіна (і послідовників останнього – М. Обухова та І. Вишнеградського), у О. Мессіана композиторська творчість не мала тільки художньо-самодостатньої цінності, але спиралася на містично-дидактичну, релігійно-дидактичну відповідальність творчих здобутків. Аналіз показав, що символіка птахів у О. Мессіана як носіїв Небесної відміченості, перетинається із символікою Політності-шаріння у О. Скрыбіна, оскільки і перша, і друга реалізуються в звучанні у верхньому регістрі (а це зовсім не завжди сходиться з життєвою реалією звуковиявлення птахів в їх фізичній конкретиці), утворюючи особливого роду піднесено-радісно подавану *скерцозність*, яка і в О. Скрыбіна, і в О. Мессіана відсторонена від драматично-демонічних навантажень, популярних у композиціях романтиків.

Зіставлення образів творів названих митців виводить на *безпосередню наслідувальність О. Мессіаном теми скрябінівської «морзянки»*, яка знаменувала для обох контакт із космосом як вмістилищем Вищого. Тяжіння до такого образу фіксує вже ранній цикл «8 Прелюдій», в якому містика вісімки та ремарка в II Прелюдії з вказівкою на «екстатичний спів» виводить на «передчуття скрябінізму», торкання якого прийшло майже десятиліттям пізніше.

Особливого значення набули втілення танцювальності у О. Скрябіна та О. Мессіана, тобто не спираючись на конкретний танець, але «натяк» на танцювальність (вальсовість в обох, у О. Мессіана танцювальні алузії до індійського танцювально-моторного ареалу).

І ще одна суттєва, єднаюча обох Майстрів, риса мислення: моторно-прелюдійно подавана кантілена, причому, вираженість поглинення моторикою кантіленних мелодійних побудов стає очевидним у О. Мессіана у творах 1940-х років, коли йому вже став відомим масив проскрябінівської інформації. І якщо для О. Скрябіна особистісною відзнакою стала «тремтяча» педаль, що виключала «почуттєве» подання кантілени і звучання у цілому, то у Мессіана педаль не складає особливої уваги автора. І одночасно має колористичну і неможливу у рояльній грі функцію звучання цілого фрагменту, частіше на *pianissimo*. А таке звучання є відбитком «фонуючої дзвонності» клавесину, тобто інструмента, що став символом стилю музичного салонного спілкування.

Особлива увага – до фортепіанної специфіки творчої самореалізації авторів, яка у Скрябіна склалася у руслі салонного мистецтва і тим реалізувала в повноті його принципи клавірного використання динаміки і темпових показників (що переносяться, за слухним спостереженням Д. Андросової, на тип оркестрового подання музичної тканини). І вказаний підхід до динаміки й користування педаллю знаходимо також в О. Мессіана, але з тією суттєвою поправкою, що «терасний» простір прийнятого динамічного рівня частіше орієнтований на *forte* (але у ранньому циклі переважають *piano*, тобто норматив французької салонної манери гри).

Ефекти класичної фортепіанної оркестральності *crescendo-diminuendo* О. Мессіан явно відсторонює – чи фраза з «виделкою» *crescendo*, чи *diminuendo* стає окремою рисою тематичної індивідуалізації (варіант «теми морзянки» у «20 поглядах на немовля Ісуса»). Ясно, що для О. Мессіана зразок церковного звучання клавіру, органу перш за все в його постійній виконавській діяльності, був незаперечно авторитетним у побудові планів динаміки його композицій: знак церковності їх відзначає.

Вказані особливості користування фортепіанною виразністю, що споріднюють О. Скрыбіна й О. Мессіана, проявляються і в своєрідній концертності мислення, включенні ефектів облігатної барокової концертності, яка проявляється в сольному *надособистісно-виразному* звучанні концертуючого інструмента, який ні в якому разі не «змагається» з оркестром, але «веде за собою» або суттєво доповнює оркестрову партію.

Пташині образи, які так виділяють О. Мессіана із творчого оточення і в тому числі французьких композиторів, теж особливо схильних, в силу ментальних та історичних обставин, до втілення пташинності, мають, як відомо, для композитора особливе значення, що виражається і кількісно, і якісно у його творчих надбаннях. При численності звертання до птахів і наявності особливо тих, які за певні якості виділяє для себе композитор, вражає послідовний принцип принадності, який направляв відбір для Мессіана пернатих у свою музичну колекцію: ігнорування птахів хижих, великих за розмірами, співвідносних за поведінкою із небезпечними для людини тваринами. Славка, соловей, дрозд та інші, – це перелік пташиних порід, якими щиро цікавився О. Мессіан і записи співу яких живили творчу уяву митця. Очевидна культурна умовність такого відбору, що не має прямого виходу на наукову об'єктивність орнітологічного охоплення царства пернатих.

Вбачається у тому відборі підхід, який панував у творчих перевагах рококо і наслідуючи їх імпресіоністів: це птахи, асоційовані із колоритом *райського саду*, в якому є тільки прекрасне й миле, виключаючи істот агресивних щодо людини та співвідносних з ними. Це птахи, які асоціюються із Небесною досконалістю і здатністю задавати людському слуху тоново-прийнятні звуки. З цього виходить суто умовна сторона відношення до «пташиного царства» творця «Маленьких пташиних ескізів», для якого найважливішою стороною існування тих істот стає їх дотичність до Небесної краси, і не стільки за виглядом, скільки за естетизмом, з людського погляду, їх звуковираження.

Вказана вище похідність мессіанівської «пташинності» від Політності О. Скрыбіна має під собою ще й те, що саме птахи Мессіана і політні теми

О. Скрябіна тяжіють до специфічно фортепіанно-клавірною втілення – спирає на ефекти «легких», «флейтових» фортепіано, які у високому регістрі видають дрібні за тривалостями в артикуляції staccato звучання, що дійсно нагадують «пташиний щебет» (якщо мати на увазі звуковиявлення тих дрібних пташок, якими цікавився французький композитор).

Пташинна тематика, пов'язана із традиціями естетики рококо, виявилася пов'язаною із композиційними прийомами французького автора, який демонстративно унікав сонатної форми, тяжіючи до рондо і двочастинності-двофазовості викладення за строфічним принципом. Зовні це протистоїть сонатам О. Скрябіна, який, при всім захопленні К. Дебюссі, ігнорував недоторканість для останнього сонатного жанру.

Культурологічний ракурс розгляду фортепіанної спадщини О. Мессіана в її доторканності до здобутків О. Скрябіна дозволив помітити прийоми та композиційні переваги останнього у принципово новому ракурсі містеріальної двофазовості композиції його сонат, у яких ілюзорність сонатних відносин надихала до повного ігнорування їх у циклах О. Мессіана. Найвищим досягненням культурологічного тлумачення спадщини О. Мессіана у її порівнянні з О. Скрябіним виступає впізнання в них прямої дотичності до літургійної основи композиційних нормативів, до усвідомлення двоскладності своєї авторської спадщини як художньо-самодостатньої продукції, з одного боку, і як висунення її як Прикладної сфери – у «прикладенні» до дещо Вищого, ніж мистецька сфера, - з другого.

Усвідомлення праці О. Мессіана в наслідуванні скрябінівського відкриття спеціальної значущості «системи Леонардо да Вінчі» як причетності до «духу епохи» минулого сторіччя відкриває нові перспективи оцінки спадщини О. Скрябіна і скрябінізму в слов'янських країнах і поза ними, оскільки школа О. Мессіана надала планетарний резонанс ідеям містеріального Оновлення людства через мистецькі втілення цієї ідеї.

**Ключові слова:** містеріальність, містерія, культура піанізму, стиль культури, стиль в музиці, жанрові типології.



## SUMMARY

**Motorna T. Ideas of mysteriarity in the musical culture of the XX century (on the example of the piano work of Olivier Messiaen). - Qualification scientific work on the rights of a manuscript.**

Dissertation for the degree of candidate of art history in the specialty 26.00.01 – theory and history of culture. - National Academy of management personnel of culture and Arts, Ministry of culture and information technologies of Ukraine, Kiev, 2021.

The dissertation is devoted to the problem of mysteriarity by its genesis in the Christian Cult and its manifestation in the works of O. Messiaen, in which we distinguish Scriabin lines of mysterious expression. Moreover, the latter can be traced in the piano manifestation, the Clavier materiality of which is given in connection with historically regular mystery complexes coming from byzantine mystery theatricality and preserved in the traditions of Orthodoxy and Franciscanism, identified by O. Messiaen in kinship with the Gallic beginning of the French nation.

The scientific task of the research is to generalize ideas about the specific cultural interpretation of the mysterious lines in the artistic achievements of the most prominent authors of music of the XX century in their fundamental deepening into the religious and philosophical foundations of creative thinking and conscious direction to the liturgical musical identification-outside the walls of the church and temple space, that is, with expressed paraliturgical indicators, which is the decisive sign of the expressiveness of the works of O. Messiaen, drawn, as shown by the comparison of expressive means and constructions, from Scriabin`s cosmism.

The paper contains generalizations of historical materials on the content of the concepts of mystery and mysteriarity, in their pre-Christian and Christian interpretation. The Christian mystery was formed as a continuation of the linguistic mysteries, among which the most famous were the Egyptian (in honor of ISIS), Babylonian (in honor of Tamuz), orphist (in honor of Orpheus), druidic (initiative) mysteries, passing through which gave a new status to the thinking and knowledge of the city, that is, initiated through the mysterious act.:

Mysteries (from the Greek μυστήριον – mystery, sacrament) – 1) in the countries of the ancient world (Greece, Rome) and the Ancient East (Egypt, Persia), secret religious rites, ceremonies in honor of certain gods, in which only initiates were allowed to participate. 2) sometimes religious processions with elements of performance in Eastern religions (for example, Shah sei-wahsey). 3) a popular genre of medieval religious theater in Western Europe of the 14th and 16th centuries.

In this presentation, Pagan and Christian mysteries are opposed as the embodiment of a purely religious ritual-ceremonial act, while the Christian version is confidently called theatrical by preference. And this may be true in relation to the XIV-XVI centuries, but with the amendment that in Russia mysterious performances also took place – and continued to exist until the middle of the XVII century, while the Counter-Reformation in the West banned them at the beginning of the mentioned XVII century. This characteristic in the reference book completely ignores information about the theatrical and mysterious life of Byzantium (and this was a certain scientific tradition that the scientific world overcame only in the XXI century) and the countries associated with it, including Russia.

It was in Byzantium that the Christian mystery was formed, which for its outright continuity in the religious theatricality of Greek-Roman antiquity was branded «paganism» by representatives of the Roman Church in the XI and XIII centuries, organizing a predatory attack on Constantinople and stealing sacred relics for the separated Catholicism from the undivided Church (partly XI, finally XIII centuries). The mysterious and theatrical features perceived from the pre-piconobor period of Byzantium were preserved by the Gallic Church in the form of spiritual dances, which we still have today in the Spanish Catholic Church. So the «removal» of Nations related to Orthodoxy and Byzantium from theatricality-mystericality – is impossible in the modern scientific environment.

In this regard, it is interesting that O. Messiaen imitates Scriabin's discoveries, which are grouped around the concept of a broad cultural and covering mission of the artist in the XX century, marked by the action of the «Leonardo da Vinci system» in relation to outstanding creative personalities of the century. If for the XIX century the

symbiosis of the musician's creative abilities also represented the boundaries of the social capabilities of artists, then in the XX century, Neo-Renaissance in cultural idea, an interspecific space for identifying creative abilities is established, a kind of which becomes conscious messianism.

Saving efforts of artists, carried out socially-utopically, as we have in A. Scriabin, Ch. Ives, nationwide-didactically (K. Orf, E. Villa-Lobos), religious-Cosmopolitan (O. Messiaen), invest specially-musical means in a Supra-musical and extra-musical program of actions, behind which is the greatness of not only artistic higher giftedness, but also the ability of World salvation and transformation. The messiahship of A. Scriabin clearly fits into the specified program of actions, while A. Scriabin's messiahship clearly fits into the specified program of actions. O. Messiaen carried out a religious attitude to universal reconciliation, firstly, by the fundamental internationalism of pedagogical and educational work, and, secondly, by the very method of «merging» into one content-technologically antithetic attitudes of modern-avant-garde from Novoviens expressionist antiaesthetics-and from the modal – tonal thinking of the primitivist-neoclassical approach.

Scriabin's mysteriarity was quite sharply different from the mysterious incarnations of his contemporaries, including at the highest artistic level (the mystery operas «Parsifal», «Kitez» by R. Wagner, N. Rimsky-Korsakov, The Mystery of K. Debussy «The Martyrdom of St. Sebastian»), providing for the theatrical embodiment of ritual and incantation speech turns. For A. Scriabin, this was too theatrically artificial, he needed not the embodiment of ritualism, but a rite as such, aimed at Communion-the transformation of human materiality, aimed at dematerializing reincarnation. Already in the work of Scriabinist K. Szymanowski's opera «King Roger» has a «borderline» of that opera mysteriarity and the mystery of loyalty as such – A. Scriabin's radicalism was excessive for the Polish master.

Russian followers in France of A. Scriabin M. Obukhov and I. Vishnegradsky were aware of this non-theatrical rite-the mystery of the Russian artist. The acquaintance of I. Vishnegradsky with O. Messiaen in 1937 determined the active transmission of information about the work of A. Scriabin – and this coincides with the

time of highlighting the mission of O. Messiaen to unite the opposites of the artistic world in the works of the 1940s. For Fr. Messiaen, religious service was a part of his life – as an organist, he played the organ from a young age to the end in the Cathedral of La Trinite in Paris. The main thing is preaching through the art and pedagogical activity of human coexistence, which predetermined the foundation of granting him the status of a saint from Catholicism posthumously.

Like A. Scriabin (and the followers of the latter – M. Obukhov and I. Vishneeshradsky), O. Messiaen's compositional work did not only have an artistic and self-sufficient value, but was based on the mystical-didactic, religious-didactic responsibility of creative achievements. The analysis showed that the symbolism of birds in O. Messiaen as carriers of celestial significance intersects with the symbolism of flight-sharing in O. Messiaen. A. Scriabin, since both the first and the second are realized in the sound in the upper register (and this does not always agree with the life reality of the sound manifestation of birds in their physical specifics), forming a special kind of sublimely joyfully presented skertznost, which both A. Scriabin and O. Messiaen are removed from the dramatic and demonic loads popular in the compositions of romantics.

The comparison of images of the works of these artists leads to A. Messiaen's direct imitation of the theme of Scriabin's «Morse code», which for both marked contact with the cosmos as a receptacle of the highest. The attraction to this image is already recorded by the early cycle of «8 Preludes» in which the mysticism of the eight and the remark in the second Prelude with an indication of «ecstatic singing» leads to a «premonition of scriabinism», the touch of which came almost a decade later.

Of particular importance were the embodiments of danceability in A. Scriabin and O. Messiaen, for whom not relying on a specific dance, but a «hint» of danceability (waltz in both, O. Messiaen has Dance allusions to the Indian dance-Motor area)

And another essential feature of thinking that unites both masters: the motor-prelude Cantilena, moreover, the expression of absorption of cantilene melodic constructions by motor skills becomes obvious in O. Messiaen in the works of the 1940s, when he already became aware of the array of proskryabinov information. And

if for A. Scriabin the personal difference was the «trembling pedal», which excluded the «sensual representation» of the Cantilena and the sound as a whole, then for Messiaen the pedal does not attract much attention of the author. And at the same time it has a coloristic and impossible function in a piano game to sound a whole fragment, more often on pianissimo. And this sound is an imprint of the «phonating ringing» of the harpsichord, that is, an instrument that has become a symbol of the style of musical salon communication.

Special attention is paid to the piano specifics of the authors «creative self-realization, which Scriabin developed in line with Salon Art and thus fully implemented his principles of Clavier use of dynamics and tempo indicators (transferred, according to the correct observation of D. Androsova to the type of orchestral representation of musical fabric). And the specified approach to the dynamics and use of the pedal is also found in O. Messiana, but with the significant correction that the «terrace» space of the accepted dynamic level is more often focused on forte (but in the early cycle piano prevails, that is, the standard of the French salon style of playing).

The effects of classical piano orchestral crescendo-diminuendo O. Messiaen clearly detracts from whether the phrase «fork» crescendo or diminuendo becomes a separate feature of thematic individualization (a variant of the «morse code theme» in «20 views of the infant Jesus»). It is clear that for O. Messiaen, the model of the ecclesiastical sound of the Clavier, an organ primarily in his constant performing activities, was indisputably authoritative in constructing plans for the dynamics of his compositions: the sign of ecclesiasticism marks them.

These features of the use of piano expressiveness, which are related to A. Scriabin and O. Messiaen, are also manifested in a special kind of concertina thinking, the inclusion of the effects of obligate baroque concertina, which manifests itself in a special kind of Solo transpersonal expressive sound of a concertina instrument, which in no case «competes» with the orchestra, but «leads» or significantly complements the orchestral part.

Bird images, which so distinguish O. Messiaen from the creative environment, including French composers, who are also particularly inclined, due to mental and historical circumstances, to embody avianness, have, as you know, a special purpose for the composer, which is expressed both quantitatively and qualitatively in his creative abilities. With the large number of appeals to birds and the presence of especially those that are distinguished for certain qualities, the composer is struck by the consistent principle of charm that directed the selection of birds for O. Messiaen to his musical collection: ignoring birds of prey, large, correlated in behavior with animals that are dangerous to humans. Nightingale, Thrush, and others – this is a list of bird breeds that O. Messiaen was sincerely interested in and whose singing recordings fed the artist's creative imagination. The cultural convention of such selection is obvious, which has no direct access to the scientific objectivity of the Ornithological coverage of the feathered Kingdom.

It is seen in the selection of the approach that prevailed in the creative preferences of rococo and imitated them by Impressionists: these are birds associated with the color of the garden of Eden, in which there is only the beautiful and sweet, excluding creatures aggressive towards humans and related to them. These are birds that are associated with heavenly perfection and the ability to set the human ear tone-acceptable sounds. From this comes a purely conditional side of the attitude to the «bird kingdom» of the creator of «small bird sketches», for whom the most important aspect of the existence of those creatures is their touch to Heavenly Beauty, and not so much in appearance as in aesthetics, from the human point of view, their sound expression.

The above-mentioned derivative of messianic «birdiness» from the politeness of A. Scriabin also implies that it is the birds of messianic and the political themes of A. Scriabin that tend to specifically piano-Clavier incarnation – based on the effects of «light», «flute» pianos, which in the high register produce small durations in the articulation of staccato sound, which really resemble «bird chirping» (if we keep in mind the sound of those small birds that the French composer was interested in).

The bird theme associated with the traditions of Rococo aesthetics turned out to be associated with the compositional techniques of the French author, who defiantly

avoided the sonata form, gravitating towards Rondo and two-part-two-phase presentation on a strophic principle.

Outwardly, this is opposed to the sonatas of A. Scriabin, who, with all the admiration of K. Debussy, ignored the inviolability for the latter Sonata genre.

The cultural perspective of considering the piano heritage of O. Messiaen in its touch with the achievements of A. Scriabin allowed us to notice the techniques and compositional advantages of the latter in a fundamentally new perspective of the mysterious two-phase composition of his sonatas, in which the illusory Sonata relations inspired them to be completely ignored in the cycles of O. Messiaen. The highest achievement of cultural interpretation of the heritage of O. Messiaen in comparison with O. Messiaen. A. Scriabin is the identification in them of a direct connection to the liturgical basis of compositional standards, to the awareness of the two-component nature of their author's heritage as an artistic and self – sufficient product, on the one hand, and as its promotion as an applied sphere-in «application» to a slightly higher than the artistic sphere, on the other.

Awareness of the work of O. Messiaen in imitation of Scriabin's discovery of the special significance of the «Leonardo da Vinci system» as involvement in the «spirit of the epoch» of the last century opens up new prospects for assessing the heritage of A. Scriabin and scriabinism in Slavic countries and beyond, since the School of O. Messiaen gave a planetary resonance to the ideas of the mysterious renewal of humanity through artistic embodiments of this idea.

**Keywords:** mysteriarity, mystery, culture of pianism, style of culture, style in music, genre typologies.

**Публікації, в яких висвітлені  
основні наукові результати дисертації**

*Статті в наукових фахових виданнях України*

1. Моторна Т. Фортепіанний цикл «Двадцять поглядів на немовля Ісуса» в аспекті зв'язку зі спадщиною О. Скрибіна. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. Київ: ІДЕЯ-ПРИНТ, 2021. № 2. С. 287-291.

2. Моторна Т. Сакральні основи ладової системи О. Скрибіна у співвіднесенні з модальністю О. Мессіана. *Мистецтвознавчі записки: наук. журнал*. Київ: ІДЕЯ-ПРИНТ, 2021. № 39. С. 210-214.

3. Моторна Т. Менеджерський аспект місіонерської діяльності О. Скрибіна. *Культура і сучасність: альманах*. Київ: ІДЕЯ-ПРИНТ, 2021. №1. С. 240-245.

*Стаття в іноземному науковому періодичному виданні*

4. Motorna T. Ідея погляду в сакральній та художньо-творчій сфері (на матеріалі творів Р. Вагнера та О. Мессіана). *Scientific Collection «Interonf», (59): with the Proceedings of the 10th International. Scientific and Practical Conference «Science and Practice: Implementation to Modern Society» (June 4-5, 2021)*. Manchester, Great Britain: Peal Press Ltd., 2021. p. 16-19.

*Опубліковані праці апробаційного характеру, тези*

5. Motorna T. Reflection of the theme look in the work of O. Messiaen as a paradox in the art of the twentieth century. *European Applied Sciences*, №9, 2016, pp. 445-455.

6. Моторна Т. Звуко-кольорова синестезія в музиці О. Скрибіна та О. Мессіана. Трансформація музичної освіти і культури: традиція і сучасність. Тези Міжнародної науково-творчої конференції. 3-6 травня, ОНМА імені А.В. Нежданової. Одеса, 2021. С. 58-60.



## ЗМІСТ

<b>АНОТАЦІЇ.....</b>	<b>2</b>
<b>ВСТУП.....</b>	<b>19</b>
<b>РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ РОЗРОБКИ</b>	
<b>МІСТЕРІАЛЬНОСТІ.....</b>	<b>28</b>
1.1. Містерія Античності й Середньовіччя в їх пролонгаціях в Новий і Новітній часи.....	28
1.2. Витоки містеріальності в музичній культурі та мистецтві.....	40
1.3. Скрябінівська містеріальність як предмет наукових розвідок.....	59
<b>Висновки до Розділу 1.....</b>	<b>83</b>
<b>РОЗДІЛ 2. ВИТОКИ ТВОРЧОЇ КОНЦЕПЦІЇ</b>	
<b>О. МЕССІАНА.....</b>	<b>86</b>
2.1. Ідеї містеріальності О. Скрябіна у творчості О. Мессіана.....	86
2.2. Сакральні перетини слов'янської та французької музики.....	94
<b>Висновки до Розділу 2.....</b>	<b>108</b>
<b>РОЗДІЛ 3. МІСТЕРІАЛЬНІСТЬ У ФОРТЕПІАННИХ ТВОРАХ</b>	
<b>О. МЕССІАНА.....</b>	<b>112</b>
3.1. «8 Прелюдій» у втіленні містеріальних принципів скрябінівського інструменталізму.....	112
3.2. «Квартет на кінець часу» як втілення його фортепіанною частиною ідей сакральної клавірності церковних сонат.....	119
3.3. Фортепіанний цикл О. Мессіана «Двадцять поглядів на немовля Ісуса» в аспекті зв'язку зі спадщиною О. Скрябіна .....	129
3.3.1. Філософія та естетика «погляду».....	129

	18
3.3.2. Іконописна та художня концепція «погляду».....	137
3.3.3. «Двадцять поглядів на немовля Ісуса» в нумерологічному і художньо-риторичному вимірах.....	145
3.4. Образи птахів у відбиванні спадкоємності від образу Політності О. Скрябіна.....	170
<b>Висновки до Розділу 3.....</b>	<b>183</b>
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>188</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>196</b>
<b>ДОДАТКИ.....</b>	<b>220</b>

## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження.** Соціальні катаклізми ХХ століття стали причиною зростання інтересу до релігійних вчень, розвитку релігійної філософії в річищі різних християнських конфесій. Це актуалізувало процеси містерізації культури ХХ століття в цілому. Виявом цього стало формування нової містерії, що відбулося всупереч наростаючому протягом століття потужному натиску науки, науково-технічної революції з їх атеїстичними тяжіннями світоглядних установлень. Разом з тим, поширення містеріальних ідей пов'язано з неокласицистськими та необарочними тенденціями в музичній культурі ХХ століття, з її схилянням до діалогу культур, прагненням до відтворення множинних виявлень жанрів.

Освоєння наукових уявлень про містерію відбувається в різних сферах гуманітарного знання, в тому числі й в мистецтвознавстві, що дозволило виявити цілий ряд складових містеріальності. Її визначає сукупність рис, що об'єднують два найбільш відомі історико-культурні типи містерії: язичницькі священнодійства, поширені у народів Стародавнього Сходу та Стародавньої Греції, а також жанр західноєвропейського релігійного театру Середньовіччя та Відродження. До них відносяться архетипічні ідеї й прийоми втілення, властиві обом різновидам містерії.

Визначним є лідерство О. Мессіана в музичній культурі ХХ століття, а також глибинний вплив методу його мислення на подальші покоління митців, в тому числі, й сучасних. Відповідно, складається необхідність глибокого наукового осмислення генези новаційності О. Мессіана в фортепіанній творчості у зв'язку з проявами містеріального комплексу. Тема дослідження розглядається в аспекті проєкції на твори О. Мессіана творчості О. Скребіна, прояви скрябінівського тла мислення у творах автора «Турангаліли» і «Святого Франциска Ассизького». Цей зріз співвідношень творчих позицій О. Скребіна та О. Мессіана висловив Г. Еймерт [265], заявивши, що «коріння світового авангарду – в Росії», а ім'я їм – О. Скребін.

На сьогоднішній день існує значна кількість праць, присвячених творчості О. Мессіана. Це монографічні дослідження В. Єкимовського [63], К. Мелік-Пашаєвої [142], розробки в книгах і статтях Д. Андросової [7, 8], В. Задерацького [67], К. Зенкіна [70], О. Козаренка [85], І. Котляревського [94], Е. Кривицької [100, 101], І. Ляшенка [122, 123], О. Маркової [129], О. Муравської [153], В. Осіпової [167], О. Ринденко [190], О. Рощенко [185], Ю. Холопова [226, 227], В. Шульгіної [170], І. Юдкіна [247] та ін. Скрябінівські впливи на О. Мессіана порушувалися у названих авторів, проте, не розглядалися в обсязі, який відповідає реаліям оточення О. Мессіана, зокрема величними скрябіністами І. Вишнеградським, М. Обуховим, згодом вихованцем Майстра К. Штокхаузеном та ін. Історичні обставини змусили послідовників О. Скрябіна перебувати в Україні, Польщі (Б. Лятошинський, М. Рославець, К. Шимановський).

Скрябінізм О. Мессіана, як справедливо підкреслено Д. Андросовою [7], чітко проступає у його фортепіанних композиціях, що особливо стосується містеріальної спрямованості вираженості у творчості обох композиторів. Втім, аналіз з метою виявлення конкретного втілення рис містеріальності, особливо стосовно прийнятих у даному дослідженні композиціях, у центрі яких – грандіозний цикл «Двадцять поглядів на немовля Ісуса», – не здійснювався у названих та інших дослідженнях. Цим зумовлений вибір теми дисертаційної роботи: **«Ідеї містеріальності у музичній культурі ХХ століття (на прикладі фортепіанної творчості Олів'є Мессіана)»**.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертація виконана згідно з планами науково-дослідної роботи кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв та відповідає комплексній темі «Актуальні проблеми культурології: теорія та історія культури» (державний реєстраційний № 115U001572) перспективного тематичного плану науково-дослідної роботи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

**Науковим завданням** дисертації є мистецтвознавча характеристика ідей містеріальності як складного художнього феномена культурного простору на прикладі творчості О. Мессіана. Також узагальнення уявлень щодо специфічно культурологічного тлумачення мистецьких надбань найвизначніших авторів культури ХХ століття в їх принциповому заглибленні у релігійно-філософські засади творчого мислення і свідомого спрямування до літургійно-музичного виявлення.

**Мета дослідження** – виявити закономірності втілення містеріальності у фортепіанних творах О. Мессіана.

Відповідно до мети дослідження передбачено вирішення наступних **завдань**:

- узагальнити наукові уявлення про містерію, наявні в різних сферах гуманітарного знання, в тому числі в мистецтвознавстві;
- визначити найбільш яскраві риси містеріальності, похідні від середньовічного театру та актуалізовані у творах авторів ХІХ-ХХ ст.;
- окреслити принципи позараціоналістичної духовної традиції як потужного пласта світової культури у європейському ареалі, започаткованого містеріями античності, поглибленого пошуками ранньохристиянських мислителів;
- простежити за феноменом духовно-містичного досвіду в традиціях середньовічного християнства для виявлення специфіки безпосереднього світоосягнення як цілісного переживання єдності людини і світу;
- позначити символічні образи переживання людського буття, зображені в скрябінівських проявах містеріальності, співзвучних традиціям французької музики – з уточненням сакральності образів птахів у фортепіанних творах О. Мессіана в співвіднесеності з «польотними образами» в О. Скрябіна;
- окреслити пошуки шляхів духовного вдосконалення світу через виявлені жанрово-фактурні показники та клавірні прийоми виразності у спадщині О. Мессіана, сприйняті від О. Скрябіна – через аналіз фортепіанної участі в «Квартеті на кінець часу» та інших творах;

– простежити наближення до сакральності в О. Мессіана в співвідношенні з містеріальними установками скрябінізму – на матеріалах «8 Прелюдій», «Двадцять поглядів на немовля Ісуса», «Маленькі ескізи птахів» та ін.

**Об'єкт дослідження** – містеріальність як мистецький феномен музичної культури ХХ століття.

**Предмет дослідження** – вияв ідей містеріальності у фортепіанній творчості Олів'є Мессіана в аспекті скрябінівських впливів.

**Хронологічні межі дослідження** – охоплюють період від 70-х рр. ХІХ ст. до 90-х рр. ХХ ст. Нижня межа обумовлена періодом формування модерна (за Г. Адлером [258]), верхня – установленням поставангарду у творчості О. Мессіана.

**Методи дослідження.** В дослідженні було застосовано *історико-культурологічний* підхід, зумовлений комплексним дослідженням функцій, засадничих проявів і законів розвитку музичної культури в конкретній історичній обумовленості та її виходу як стилю й манери виконання; *музично-інтонаційний* – для спостереження над комплексом музично-виражальних засобів та виконань творів і сформованого на основі лінгвізованих історико-музикознавчих засад мислення в річищі уявлень про «музичний словник епохи»; *системний* підхід забезпечив можливість використання при дослідженні цілого спектру методів: компаративного, біографічного, семіотичного, культурологічного, хронологічного, аксіологічного, герменевтичного.

На різних етапах дослідження було використано комплекс загальнонаукових та конкретно-наукових методів: *аналітичний* – для засвоєння культурологічних, антропологічних, культурно-філософських, історичних, мистецтвознавчих узагальнень з проблеми наслідувальності конкретики культурно-світоглядних засад музики О. Мессіана та О. Скрябіна; *історико-генетичний* – для простеження логіки творчого просування ідей; *біографічно-описовий* – з огляду на доказовість положень авторської творчості, виходячи з реалій життєво-культурного виявлення митців. *Міждисциплінарний метод* – як той, що відбиває інтегративні тенденції мистецтвознавства, культурології,

естетики, філософії, історії музики, історії світової та української культури тощо, який надав можливість всебічно осмислити матеріал та отримати нове знання при вивченні досліджуваної теми; *генетичний* – дозволив простежити етапи їх формування у різних культурних зрізах, зокрема у межах фортепіанного мистецтва початку і середини ХХ століття у зв'язку з творчими здобутками О. Мессіана та О. Скрибіна; *контекстуально-аналітичний* – для вивчення певних арт-явищ, які уособлюють парадигмальні показники стильових надбань та їх жанрових узагальнень; *герменевтичний та етимологічний* – для дослідження поезики творів і виконання, що дають змогу представити їх духовно-сміслову підгрунтя композицій і пластів творчості; *теоретичний* – для підбивання підсумків проведеного дослідження.

**Теоретична база дисертації** обумовлена станом наукової розробки різних аспектів теми й включає:

– дослідження з теоретичних питань культурології та мистецтвознавства, (С. Аверінцев [144, 229], Ж. Денисюк [55], О. Зосім [72, 73], Ю. Крістева [101], Ц. Когоутек [84], В. Медушевський [135, 136, 137, 138, 139, 140], О. Овчарук [165], Ю. Лотман [119] та ін.);

– роботи, присвячені середньовічній містерії (Т. Грибков [48], В. Колязін [88], П. Паві [168], В. Черненко [232]), а також сенсу містерії Стародавнього Сходу і Стародавньої Греції (М. Еліаде [242], К. Кереньї [79, 80], В. Латишев [106], В. Максимов [126], Дж. Фрезер [220], К. Юнг [245, 246]);

– дослідження модернового стилю і філософії символізму (В. Асмус, [14], М. Бердяєв [20, 21], Є. Дніпровська [58], О. Лосєв [113, 114, 115, 116, 117, 118], Н. Нечаєва [162], М. Серов [193], Т. Фурман [221], та ін.);

– наукові праці з філософії романтизму, модерну і символізму (Є. Браудо [27], В. Ванслов [30], Р. Грубер [49], О. Енгельгардт [243], Т. Манн [127], К. Ясперс [255]);

– розробки, присвячені музичній культурі ХІХ-ХХ ст. (А. Алексєєв [4], Б. Асаф'єв [13], Е. Кржмовська [99], Т. Ліва [108, 109], В. Шульгіна [170], Б. Яворський [248]);

– праці, пов'язані з візуалізацією і тлумаченням символіки нотних та пояснювальних їх текстів (Є. Бобринська [22], О. Пігальов [171], Ю. Ушанев [214]);

– роботи, що розкривають важливі аспекти музичної творчості О. Скрибіна (А. Бандура [16, 17], А. Альшванг [6], О. Афоніна [15], К. Барас [19], Н. Поспєлов [180], О. Рощина [186], В. Рубцова, [187] Л. Сабанєєв [191], Ю. Холопов [228], Б. Шлецер [237] та ін.);

– розробки щодо теоретичних принципів мислення О. Мессіана (Д. Андросова [7], О. Маркова [130, 131, 132], К. Самюель [273], Т. Цареградська [231] та ін.).

**Емпіричною базою дослідження** стали описи авторських коментарів, ремарок тощо, які фіксують культурно-умовний зміст вираження у музичних композиціях, а також представлений трьома циклами для фортепіано («8 Прелюдій», «Двадцять поглядів на немовля Ісуса», «Маленькі ескізи птахів»), «Квартетом на кінець часу» для струнного тріо і фортепіано, окремими п'єсами різних періодів для фортепіано-соло. Вибір саме цих творів обумовлений тим, що в них реалізовані явища, які сам композитор визначав як найбільш сутнісні для його творчості. Символ Віри представлений у «Двадцяти поглядах на немовля Ісуса»; Преображення – у «8 Прелюдіях» і в «Квартеті на кінець часу» і Птахів як носіїв Світлоносності у всіх вищеназваних композиціях і, особливо, у «Маленьких ескізах птахів».

**Наукова новизна** роботи позначається тим, що *вперше*:

– узагальнено наукові уявлення про містерію, що існують в різних сферах гуманітарного знання, які співвіднесені із засобами їх втілення в музичному мистецтві;

– висвітлено риси містеріальності, зокрема релігійно-філософські засади мислення, паралітургійні показники, поліжанровість, синтез різних за походженням та стилістикою тем, образів. Це відкриває новий погляд на феномен містерії в музичному мистецтві ХХ століття в цілому;



– виявлено основні тенденції еволюції двох типів містерії та розкрита їх подальша реалізація в мистецькому просторі ХХ століття;

– в українському мистецтвознавстві фортепіанна спадщина О. Мессіана подана відповідно до скрябінівського комплексу.

*Уточнено:*

– позицію містерії як вагомого компонента духовної культури, європейської зокрема;

– поняття «містеріальності», яке інтерпретується в дослідженні як культурно-мистецький феномен, що функціонує в просторі музичної культури та охоплює широкий спектр жанрів, напрямів та стилів інструментальної та вокальної музики, розвиток яких уможлиблюється завдяки багатогранній творчій діяльності виконавців;

– аспекти методу аналізу матеріалу дослідження з позиції містеріальності, який допомагає розкрити специфічні грані мислення композиторів;

– сакральні джерела фортепіанної виразності, трактованої в єдності органно-клавірного і власне фортепіанного заломлення.

*Поглиблено:*

– в українському, і в цілому мистецтвознавстві, лінії сакралізації через засоби фортепіанної виразності з опорою на досвід салонного мистецтва, з виходом на «космічну салонність» О. Мессіана;

– розуміння значення символізму християнської містерії, що склався в епоху Середньовіччя;

– два типи вимірювань мессіанівського скрябінізму: по лінії програмних коментарів і ремарок композитора, згідно з виводимістю інтервально-ладових показників мессіанівської музики з ідеї Прометеєвого акорду як центрального акорду (за Ю. Холоповим [228]), співвідносного з недодекафонною серійною структурою.

*Набуло подальшого розвитку:*

– положення про можливість тлумачення рис містеріальності як історичного джерела, що допускає широке поле його художньої реалізації;

– співвіднесення сакральності образу птахів у творах О. Мессіана та сфери польотності у творчому здобутку О. Скрябіна як звертання до трансцендентного і духовного, що сприяє розширенню сфери людського буття поза рамками соціуму до трансцендентних, вічних і неминущих питань існування.

**Практична цінність** роботи полягає в тому, що її положення можуть бути використані в курсах теорії та історії культури, релігієзнавства, а певні установки в класах спеціального фортепіано, ансамблю, в педагогічній і науково-просвітницькій роботі сучасного музиканта-професіонала. Робота може сприяти виконавцям (перш за все, піаністам), «наблизивши» їх до відтворюваної в музиці О. Мессіана картини світобудови. Знайомство з фортепіанним стилем творів композитора збагачує уявлення про можливості інструменту і настійно вимагає набуття особливих професійних навичок (розширення спектру тембрових градацій, володіння багатозвучною мессіанівською фактурою). Переконаність у цьому заснована на власному виконавському досвіді автора роботи.

**Особистий внесок здобувача.** Дисертація є самостійною роботою, здійсненою в галузі мистецтвознавства. Висновки та положення, що мають наукову новизну, ґрунтуються на результатах, отриманих автором у процесі дослідження самостійно.

**Апробація** результатів дисертаційного дослідження здійснювалася дисертантом у доповідях на міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях: «Музичне мистецтво і культура: Схід – Захід»; Міжнародна науково-творча конференція «Музичне мистецтво: Захід-Схід. До 105-річчя Одеської консерваторії» (Одеса, 2018); Міжнародна науково-творча Інтернет-конференція «Трансформація музичної освіти і культури: Традиція і сучасність» (Одеса 2020); Міжнародна науково-творча конференція Захід-Схід: «Культура і Сучасність». (26 – 27 вересня. Одеса, 2020), Scientific Collection «InterConf», (59): with the Proceedings of the 10th International. Scientific and Practical Conference «Science and Practice: Implementation to Modern Society» (June 4-5, 2021). Manchester, Great Britain.

**Публікації.** Основні положення дисертації відбито у 4 публікаціях. Серед них – 3 статті опубліковано в наукових фахових виданнях України, 2 статті – у науковому спеціалізованому виданні іншої держави. Окремо є публікації тез у збірниках матеріалів конференцій.

**Структура й обсяг** дисертації обумовлені метою й завданнями дослідження, складається із вступу, трьох розділів, дванадцяти підрозділів, висновків, додатків і списку використаних джерел (274 найменувань). Загальний обсяг роботи становить 226 сторінки, із яких 195 – основного тексту.

## РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ РОЗРОБКИ МІСТЕРІАЛЬНОСТІ

### 1.1. Містерія Античності й Середньовіччя в їх пролонгаціях в Новий і Новітній часи

Поняття *містерії* виводять з етимологічних значень слова-терміну, які, в залежності від культурологічного чи антропологічного світобачення, набувають дещо протилежних сенсів. Культурологічний підхід, в якому зміст культурного феномену пов'язаний з культом як витокком символічної умовності специфічних людських дій, надає розумінню містерії наступні риси: «Містерії (від грецького μυστήριον – таємниця, таїнство) – 1) В країнах античного світу (Греція, Рим) та Стародавнього Сходу (Єгипет, Персія) таємні релігійні обряди, церемонії на честь деяких богів, до участі в яких допускалися тільки посвячені. 2) Інколи релігійні процесії з елементами вистави у східних релігіях (напр., *шахсей-вахсей*). 3) Популярний жанр середньовічного релігійного театру в Західній Європі XIV-XVI ст. [199, с. 441].

В цьому довідковому тлумаченні чітко подається похідність християнської містерії від язичницьких містеріальних дійств, серед яких найбільш знаменитими були єгипетські (на честь Ізиди), вавілонські (на честь Тамуза), орфістські (на вшанування Орфея), друїдичні (ініціативні) містерії, проходження через які надавало нового статусу мисленню й знанню *міста*, тобто посвяченого через містеріальний акт. Наявність традицій як дохристиянських, так і християнських містерій спонукає усвідомлювати не тільки спільне в тих історично-фактично зв'язаних актах, але і чітко розрізняти фізично подавану жертвовність в перших, і символічне жертвоприношення християнській містерії, яка органічно породжує театральність, а згодом, і театр.

В даному викладенні язичницькі та християнські містерії протистоять як втілення суто релігійного обрядно-церемоніального акту, тоді як християнський варіант впевнено називається театральним за перевагою. І це, можливо, справедливим є відносно XIV-XVI століть, але з тією поправкою, що на Русі містеріальні вистави також мали місце – і продовжували існувати до

середини XVII століття, тоді як Контрреформація на Заході їх заборонила на початку згадуваного XVII століття. Наведена характеристика у довіднику цілком ігнорує відомості про театральне-містеріальне життя Візантії (і це було певною науковою традицією, яку подолав науковий світ тільки у XXI столітті) і зв'язані з нею країни, у тому числі Русь.

Інерція ігнорування східно-християнської основи усіх культурних переваг Європи, Західної у тому числі, була такою могутньою, що навіть у російських, цікавих і змістовних виданнях початку 2000-х знаходимо: «...Східнослов'янська культура не знала театру, а якщо і знала, то тільки опосередковано...» [47, с. 268]. Але такий погляд виглядає анахроністично у контексті матеріалів 2010-х, зокрема це дані монографії Т. Акиндинової та А. Амашукелі [1], виданої у 2015 р.: «...театралізація богослужіння на християнському Сході має свої витoki. Містерії були поширені у Візантії...» [1, с. 75].

Саме у Візантії сформувалася християнська містерія, яку за відверту спадкоємність релігійної театральності грецько-римської Античності таврували «язичництвом» представники Римської церкви в XI і XIII століттях, організувавши грабіжницький напад на Константинополь і крадіжку священних реліквій для відпавшого від Нерозділеної церкви Католицизму (частково XI, остаточно – XIII століття). Містеріально-театралізовані ознаки, сприйняті від доіконоборського періоду Візантії, зберігала Галіканська церква у вигляді духовних танців, що маємо і в сьогоденні в Іспанській католицькій церкві. Так що «відсунення» націй, споріднених Православ'ям з Візантією, від театральності-містеріальності – в сучасному науковому середовищі неможливе.

Як бачимо, етимологія слова «містерія» на перший погляд, не викликає труднощів, і найчастіше дослідники посилаються на наступні близькі за звучанням і написання слова: латиномовне *mysterium* і грекомовне *misterion* (множина *musthria*). В обох випадках вони позначають таємницю, таємний культ, таємне вчення, таїнство, секрет. В дисертації Ю. Куранової «Модус містеріальності у музичному театрі І. Ф. Стравінського» [103] наведено цілий ряд імен дослідників, які присвятили свої роботи уточненню поняття містерії Так, Ф.

Зелінський зводить це найменування до грецького *μυεῖν*, що означає «мружити око». Це пояснює механізм перемикання сприйняття учасника містерій з реалій фізичного світу на реалії світу духовного, як основу подальшого перевтілення: «посвячений повинен був захистити себе від зовнішнього світу в видах внутрішнього споглядання» [71, с. 110-111].

В. Латишев у трактаті 1889 року «Нарис грецьких старожитностей» [106, с. 205-206] згадує про наступні варіанти таємних культів, що існували в Стародавній Греції: *ευστήρια*, *τελεταί* і *ὄρυια*. Перше, найближче до найменування «містерія», він виводить з грецького дієслова *εὐεῖν*, що в перекладі означає «закривати рот», і тлумачить це як одну зі сторін містеріальної практики, пов'язану із суворим приписом замовчувати про побачене і почуте під час виконання містерії.

Друге найменування, *τελεταί*, по Латишеву походить від грецького *τέλος* і має подвійний сенс: розуміється як вищий ступінь посвячення божеству (буквально, кінець), і, у вузькому значенні, як богослужбовий внесок. Таке тлумачення, особливо в першому варіанті, також знаходить свій слід в розумінні сутності містерії як вищої форми служіння божеству через з'єднання з ним. І, нарешті, поняття, що частіше використовується щодо бога Діоніса, означаючи саме виконання священнодійства за умови досягнення його учасниками особливого екстатичного стану.

Приведені тлумачення цінні широтою обсягу розуміння етимологічних посилань центрального для даного опису терміна, але необхідним постає характеристика якості екстазу в діонісійській обрядності – і екстатичність в християнській традиції ісихазму, що спрямована на ментально-символічне злиття з Богом.

Як справедливо відзначають вищеназвані та інші автори, вивчення містерії неможливо без звернення до категорії «ритуал», культурологічне тлумачення якого виводить на релігійний виток, що не збігається з обрядом (див. в роботі Г. Волкової [40]). Релігійні початки ритуалу як сукупності символічних дій, спрямованих на досягнення певної надбуттєвої мети, входили в містерію

Стародавнього Сходу і Стародавньої Греції. Їх дотримання забезпечувало, за уявленнями предків, встановлення порядку в суспільстві, природі та всього Всесвіту, – раціонально-юридична підоснова язичницьких релігій. Ритуал виступає на різних рівнях розгляду: містерія сама по собі може бути витлумачена як ритуал, і водночас вона здатна мати в собі окремі ритуали, які заявляють про себе на іншому рівні. Цей безпосередній зв'язок містерії з ритуалом зберігається в будь-яких її похідних варіантах, якщо ми тлумачимо це у позахристиянських культурних вимірах.

Необхідно також обумовити, що певні автори *антропологічно* подають поняття «ритуалу» й «обряду», застосовуючи їх в значенні синонімів, – такою маємо точку зору А. Байбуріна [18]. І такий підхід виводить на значне розширення спектру значень «містерії» й «ритуалу». Для здійснення цих мислительних операцій доцільно звернутися до поняття «літургія», яке також має пряме відношення як до містерії, так і до поняття «ритуал». У стародавніх греків літургією (з грецької – «спільна справа», а точніше – «громадська повинність, служіння» [199, с. 397]) називалися повинності заможних громадян Афін (не тільки грошові).

Поняття літургії вживають відносно відправлення синагогальної служби в юдаїзмі, еллінізація якої визнавалася для періоду I-II ст. н.е. Найтяжчою була у Стародавній Греції «літургія», що пов'язана з організацією містерій на честь Діоніса [106, с. 205-206]. Однак зі сказаного випливає, що літургія в античному її розумінні відстояла від містерії й навіть ритуалу-обряду, оскільки означала підготовчо-організаційну сторону останніх. З утвердженням християнства як однієї зі світових релігій, словом «літургія» стали іменувати саме Богослужіння, зближаючи тим самим його із сенсом містерії-ритуалу – і одночасно розрізняючи саме містерію з її «тайнодією» духовного Преображення для учасників, тоді як ритуал постає як виток-стимул вказаної акції.

Театрально-художнє наповнення містерії, невідривне від двоїчності подання Священної історії – в єдності із побутовими реаліями сьогодення, що символізували не історичне, але сьогохвилинно-реальне переживання

священнодійства – вивело досить рано на *літургійну драму*. Остання *розспівувалася*, переводячи все дійство у символічний вимір надбуттєвості. І підкреслюємо: то спів *вокальний*, тобто позбавлений опори на мовленнєві форми, невідривні від буттєвої призначеності людини. Виток тих містеріальних новоутворень – єдиний: візантійські традиції театралізації побуту, високий культ риторичної навченості у спілкуванні, що для римського Заходу вважалося «язичництвом», обвинувачення в якому стали формальним виправданням розгрому Константинополя «єдиновірцями» у XI й XIII століттях.

Таким чином, під час Великодньої або Різдвяної церковної служби розігрували літургійну драму [9], що являє собою інсценування окремих епізодів Євангелія (IX – XIII ст.), що дало поштовх до виникнення жанрів Європейського релігійного театру в епоху Середньовіччя (XII – XIII ст.) і, в першу чергу, містерії Християнського різновиду [9]. Так літургійний компонент, пов'язаний з ідеєю служіння вищому началу, Богу, стає невіддільною частиною художнього оздоблення храму, – а в цьому вигляді переходить у твори мистецтва, наприклад, у твори І. Стравінського, наділених рисами містеріальності. Це може виражатися, наприклад, у використанні молитов, канонічних текстів і співів, особливого роду речитацію. Митець має розумітися також в значенні властивостей музики, що склалися в церковній традиції й увібрали в себе втілені у звуці особливості літургійного дійства.

Поняття містерії з її фізичним «вкоріненням» в ритуал і театралізовані форми виявлення останнього, отримує нерозривний взаємозв'язок і з міфом як системою уявлень про буття, про його походження і закони. І це обумовлено генезою містерії як дійства, що поєднує дещо символічно-таємне і принципово ненаочне – з наочністю ритуально-театралізованого представлення. А це закладене у міф як єдність фізично-речової конкретики та високих абстракцій розуму – Віри. З самого початку свого існування містерія відтворювала міф про устрій світу й Космосу [242], на який «накладалися» релігійні уявлення про антропоморфність Божественного і людське як таке. Виходить, що сам по собі міф не має на увазі містеріальність, але він є її неодмінним компонентом.



В приведених і інших енциклопедичних виданнях термін «містерія» зустрічається, в цілому, у двох значеннях. В одному з них, містерія – це таїнство, що включає систему культових обрядів (ритуалів) у народів Стародавнього Сходу і греко-римського античного світу, яке відбувалося на честь певних богів замкнутими релігійними братствами (присвяченими) [236]. У другому значенні містерією називається середньовічний жанр західноєвропейського релігійного театру XIV-XVI віків [25] або середньовічну *релігійну* драму [168], уявлення про біблійний сюжет [88]. А в цій диференціації сполучною ланкою стає уявлення про різницю релігійного світобачення, що цілком віддаляє язичницьку фізично втілювану міфологічність містерії-жертвопринесення – і християнську символічність душевної напруги до досягнення Досконалості Милосердя, що невідривне від елементів театралізації як носіїв реальності того, що представляє містерія.

Розуміння феномена містерії склалося завдяки науковим напрацюванням з областей філософії, психології, релігієзнавства, театрознавства та інших сфер знання. Серед робіт, що висвітлюють сенс містерій Стародавнього Сходу і Стародавньої Греції, історію їх походження та існування, то були ідеї та узагальнення наукових спостережень, зроблені К. Керенї [79, 80], В. Латишевим [106], В. Максимовим [126], Дж. Фрезером [220], М. Еліаде [242], К. Юнгом [245, 246].

Також свій внесок у вивчення середньовічної містерії внесли праці Н. Богодарової [23], А. Дживелегова і Г. Бояджієва [25], В. Колязіна [88], П. Паві [168], К. Данцінгер [53]. Роботи названих авторів дають можливість отримати необхідні знання про цю модель, щоб осмислити її подібності та відмінності відносно дохристиянської містерії.

Оскільки містерія знаходиться в генетичному зв'язку з міфом, необхідним постає освоєння праць, в яких розглядається логіка і структурна організація міфу. А це – розробки «Структурної антропології» К. Леві-Стросса (зокрема, Глава XI «Структура міфів») [107].

Ідея смерті, за якою завжди відбувається Воскресіння, а також ідея відродження склали основу для пізніших містерій, що виникли в Стародавній Елладі: Елевсінських, Діонісійських, Самофракійських, критських та інших [220]. Вони зберігаються і в середньовічних містеріях Візантії та Європи, набуваючи християнського змісту символічного Преображення, закріплюючись за образом Ісуса Христа втіленням Преображення у планетарному обсязі. Ці ідеї визначають особливий тип сюжетних вибудов у містеріальних творах ХХ століття, які зображають стрій світобудови, глобальний світопорядок і наближені до концепту «Життя – Смерть – Відродження».

Виділяються також ще дві найважливіші риси містерії: 1) ідея обрання [66] і 2) пов'язана з нею ідея посвячення у вищі релігійні таємниці (або ідея ініціації [44]), головною з яких було життя після смерті. Наприклад, в елевсінські містерії стародавніх греків присвячувалися тільки ті, хто володіли грецькою мовою і не мали на собі тяжкого гріха вбивства [82].

Саме посвячення, імовірно, являло собою символічне проживання долі Бога, його насильницької смерті та воскресіння [245] або примусового відходу у світ мертвих і повернення у світ живих [220]. Невіддільною частиною цього процесу були фізичні страждання: вони відтворювали акт умертвіння Бога або були формою жертвопринесення йому, що служив для підкріплення життєвих сил, а значить, і для якнайшвидшого відродження природи.

Жертвою могла бути тварина або сам присвячений, який навмисно наносив собі рани (або наносили йому) [66]. Через біль і кров, що розуміються ще й як тілесне очищення від скверни, а також через занурення в особливі психічні стани з галюцинаціями або баченнями (транс, екстаз, сон), що викликають ефект присутності в потойбічній реальності, відбувалися явища сакральної природи – *ієрофанія* (явище святості) або *теофанія* (явище Бога або Вищої божественної істини) [86], і відкривалося секретне містеріальне знання. Тільки наділені ним могли розраховувати на вічне і щасливе загробне життя [169]. Так, наприклад, за словами Платона: «Посвячені після смерті будуть жити з богами, а непосвячені

– лежати в грязі (εν βορβορω) або носити продірявленими глечиками воду в бездонні бочки» [106].

Посвячені не повинні були розголошувати те, що побачили або почули під час таїнства містерії. Порушення ж цього Закону каралося. К. Кереньї наводить як приклад історію про безбожника-епікурейця, який забіг в таємне святилище Елевсіна, прийшов в жах від побаченого, і надовго захворів [106]. Відома також легенда про присвяченого в містерії Есхіла, який включив в одну зі своїх трагедій сцени таємних обрядів, – і за це він був вигнаний з Афін. Зберігати мовчання зобов'язувалися всі, хто брав участь в таїнствах містерії незалежно від культури, що її породила. Цим пояснюється малодостовірність відомостей про особливості містеріальних дійств, що в певних формах дожили до сьогодення.

В епоху Середньовіччя ідея обранництва і посвячення в найбільші таємниці божественної світобудови поширюється не тільки на самих учасників містеріальних дій. В якості обраних-присвячених постають і головні герої сюжетів містерій: найбільш відомі біблійні або історичні особистості. Це, наприклад, Мойсей, Лазар, Себастьян, Жанна д'Арк і, звичайно, Ісус Христос. Через його образ присутні на містерії знаходили віру в Господа або зміцнювалися у вірі в нього, а також стверджувалися в надії на порятунок своєї грішної душі з настанням Царства Божія [106]. Як знаємо, Месія вчив: «Той, хто слухає слово Моє і вірить в мене, має життя вічне і на суд не приходить, але перейшов від смерті в життя» (від Іоанна, глава 5, вірш 24).

Велику роль в християнізації народу грали зображувані чудеса божественного походження, втілювані акти ієрофанії та теофанії, які послужили поштовхом до народження жанрового різновиду середньовічної містерії – міраклія [82].

У сферу сюжету переноситься ідея про занурення в потойбічну реальність через помежовані стани людської свідомості. Так, характерним мотивом стає сон або бачення, які є формою Божественного одкровення. Через них герої дізнаються про щось дуже важливе, наприклад, про волю Господа, про вище призначення або про близьку небезпеку. Останнє завжди випадає на долю героїв

у вигляді важких духовних і фізичних випробувань – страждань [74] і добровільної самопожертви, які водночас знаходять у відповідь відгук в почутті співчуття [74] у глядачів-учасників дійства, що відбувається. Кінцевою точкою шляху до духовної досконалості стають різні трансформації містеріальної ідеї Відродження: Воскресіння, Вознесіння, Преображення, Зцілення і т.п [245].

Названі риси є архетипічними, тобто зберігаються незалежно від часу й умов існування містерії та, в першу чергу, важливі для визначення модусу містеріальності в будь-яких зразках художньої творчості [83]. Містерія завжди *релігійна*, вона має на увазі віру у вищі начала буття язичницьких богів давнини або єдиного християнського Бога. Містерія – це поклоніння Богу, а також прагнення возз'єднатися з Ним в духовній спорідненості та відновити втрачену гармонію в душі та світі й, тим самим, підтримати космічний порядок. Для досягнення останнього необхідно стати обраним для посвячення в потаємні секрети та пройти ряд випробувань, що символізують жертвність, в ході яких виникають акти ієрофанії й теофанії.

Містерія, таким чином, знаходиться в тісному зв'язку з поняттям «релігійний досвід». У релігієзнавстві воно трактується як «стан психіки, в якому людина усвідомлює себе та перебуває в контакт з надлюдською істотою або могутністю, відчуває свою причетність до інобуття, до позамежної буденного світу реальності» [83]. Релігійність містерії обумовлює віру в життя після смерті, тобто у вічне існування, яка відбилася в ідеях «Смерть і Воскресіння» або «Смерть – Відродження», завжди втілюваних в містеріальному дійстві.

Містерія обох різновидів передбачає також архетипічні засоби втілення її ритуально-міфологічної сутності, а також укладених в ній центральних ідей. Містеріальне дійство завжди існує в нерозривній єдності релігійного ритуалу і театралізованої вистави. Причому театральне або ігрове джерело підпорядковане ритуалу, через який встановлюється порядок речей в природі та гармонія у світобудові. Гра або ігрова модель, на думку Й. Хейзінга, визначає всеосяжний спосіб існування людини. Вона функціонує в різних сферах людської культури та поширюється буквально на все, в тому числі й на священнодійство [224].

У середньовічних постановках танець втрачає свій піднесений сенс і наділяється іншими функціями: повчальною, розважальною, сатиричною, еротичною та т.д. В. Колязін, посилаючись на думку німецького історика театру М. Браунека, зазначає, що танець часто втілює зло [88]. І все ж не можемо ігнорувати традиції певних церков, Галліканської, Іспанської в Європі, які довго зберігали ранньовізантійську церковну танцювальність (див. Акіндінова Т. [1, с. 90-97]). І танцювальні дії францисканців надовго зберегли пам'ять про сакральний зміст танцювальності як такої – і тому органічну доречність її в містерії.

Обмірлення танцю цілком зрозуміло, особливо що стосується ареалу розповсюдження німецької культурної установки. В епоху Середньовіччя, як відомо, складаються основні канони християнського богослужіння, в якому моторика як прояв людських емоцій і пристрастей засуджувалася. Внутрішнє умиротворення, душевна гармонія, «тверезіння розуму» – головні шляхи сходження до Бога. З цієї ж причини відбувається десакарлізація пантоміми. Головним призначенням міміки, жесту, пози та пластики стає видовищно-розважальний початок, – і все ж не забуваємо про особливу пластику рухів священників в Богослужінні, що стали залишковими виявами священної танцювальності у часи Василя Великого, що визнавав і підтримував сакральну танцювальність [1, с. 80-90].

Прийоми втілення містеріальних ідей спираються на генетичну спорідненість Містерії з міфом, яке знаходить вираз у створенні моделі світового порядку [207, с. 160-161], що зображає цілісне уявлення про устрій життя людей і всього Всесвіту. Образ світу мислиться симетричним. У ньому є центр (як правило, це Земля), через який проходять горизонтальна і вертикальна осі світобудови. Перша розуміється в значенні життєвого шляху людини на землі, друга ж, як шлях в загробний світ на небо або в підземне царство, до Бога або в пекло. В основі цієї системи лежить також принцип дзеркального відбиття, який може виражатися через бінарні опозиції [188]. Вони, як відомо, лежать в основі будь-якої картини світу: порядок – хаос, життя – смерть, добро – зло, верх – низ,

земля – підземне царство, ліве – праве, жіноче – чоловіче і т.п. Звідси обов'язковим компонентом змісту будь-якої містерії (в тому числі містеріальних творів ХХ століття) є зіставлення протилежних один одному начал: релігійного і мирського, піднесеного і низинного, надприродного і реального, серйозного і комічного початків.

Реалізуючи ритуальну функцію збереження світового порядку (гармонії), містерія, як і міф, передбачає багаторазову повторюваність. Особливо це стосується давньо-язичницьких різновидів містерії. На підтвердження цієї тези пошлемося на К. Керенї, який пише, що «головною темою... містерій був вічний вихід життя зі смерті; повторюване святкування містерій було продовженням цієї космічної події» [80]. Універсальний для міфологічної свідомості принцип повтору або, по «Еліаді», повернення до минулого» [242] зображає прагнення повернутися до початку буття, щоб повторити акт його створення. Вчений зауважує «людина архаїчного суспільства намагається перенестися назад до початку світу, щоб заново ввібрати первісний достаток і знову повернути недоторканими резерви енергії новонародженого» [66]. Так здійснюється повторення життєвих циклів і підтримується вічність буття. Так відбувається втеча від історичного часу, швидкоплинного і невблаганного, що веде до смерті. Таким чином, *принцип повтору в містерії обумовлений ідеєю вічного колообігу життя і смерті.*

Ще одним важливим архетиповим прийомом втілення ритуально-міфологічної сутності *християнської* містерії є символічність-насиченість сакральними символами [66], які виражалися в жестах, діях, словах, зображеннях, предметах, звуках і т.п. символами, з одного боку, приховували таємні аспекти містеріального дійства, а з іншого, передавали такі глибокі та значущі смисли, які не могли бути описані звичайною мовою. Наведені наукові описи феномена містерії дозволяють сформулювати ряд архетипових ідей, складових модус містеріальності. Це за спостереженнями Ю. Куранової [103]:

- ідея віри в надособистісний, абсолютний початок (Бога), що керує світобудовою, вічним колообігом життя і смерті;

- ідея встановлення або підтримки світового порядку і гармонії;
- ідея вмирання і воскресіння (Відродження), що має на увазі повернення до життя після смерті, а також ідея різних позитивних трансформацій людської душі та світу, які можуть виражатися через перетворення, Вознесіння, зцілення, удосконалення і т. п. Цей пункт можна висловити простишою схемою у вигляді концепту «життя – смерть – відродження»;

- ідея обранництва і посвячення (ініціації), пов'язана:
  - з випробуваннями (жертвністю) і подоланням;
  - з актами ієрофанії та теофанії, тобто зануренням у потойбічну реальність заради осягнення Священного, Божественного початку в чуттєвій і в «надчуттєвій» формах;
  - з набуттям вищого релігійного знання про життя після смерті.

Підсумовуючи сказане, містерії Античності й Середньовіччя в їх пролонгаціях в Новий і Новітній часи відмічені такими атрибутами:

- органікою взаємодії з ритуалом і формами літургії, а також міфологічним базисом мислення як первісним і народжуючим історично-релігійне влаштування містерій;

- принципним розрізненням язичницької та християнської містерій, хоч і у візантійській традиції, що стала джерелом для всієї європейської та спеціально західноєвропейської культури (древньо-західне Православ'я кельтського Заходу і Півдня), маємо безпосередню наслідувальність форм і засобів театралізованої містерієтворчості;

- суттєвість наростання в християнській містерії мистецьких компонентів, народжених символічною природою актів жертвопринесення, що заохочували певну пластику-танцювальність у рухах священників і віруючих, а особливо – співоцьке вміння, причому, у вигляді *вокального, позамовленнєвого* співу.

## *1.2. Витоки містеріальності в музичній культурі та мистецтві*

За свідченням численних джерел, поява містерії пов'язана з культурами родючості. Вони були широко поширені у народів ранніх цивілізацій: Шумеро-Вавилонії, Єгипту, Ассирії та інших держав Стародавнього Сходу. За уявленнями наших далеких предків, систематично здійснювані містерії регулювали зміну пір року. Їх ритуальна функція полягала в тому, щоб сприяти відродженню рослинного світу, забезпечити прихід врожаю, що, своєю чергою, гарантувало і продовження життя у людей і тварин. Так, за допомогою містерій встановлювався або підтримувався порядок і гармонія в природі, суспільстві, на землі та у всьому Всесвіті.

Показово, що в них втілювалися календарно-космогонічні міфи про Вмирущого і Воскресаючого Бога, який уособлював вічно відроджувану природу після природного в'янення. У цьому криється ритуально-міфологічна сутність містерії, яка зберігається всупереч часу й обставинам у всіх можливих її похідних варіантах. Збережені описи тих древніх містерій констатують широке застосування в них музичних компонентів, що логічно з точки зору історичної послідовності зародження містерії з ритуалу космогонічного призначення. Інтерес до містерії, як і до всього, пов'язаного з релігією, гальмувався в Новий час формулою І. Канта: Віра і Розум – між ними прірва, наукові дослідження не повинні торкатися віросповідальних цінностей (і це табу наукових розвідок дотрималося до наших днів) [14].

Інтерес до містерії активізувався в 1970-80-ті роки ХХ століття. Він був пов'язаний, перш за все, з вивченням творчості Р. Вагнера. Назвемо, наприклад, роботу англійця Р. Донінгтона «Кільце Р. Вагнера і його Символи. Музика і міф» [262], а також концептуальні статті А. Порфір'євої [177], В. Константинової [89] та інших. В цей час вперше підіймається проблема втілення містерії в музиці І. Стравінського. У світ виходить робота Г. Алфеєвської про мелодраму «Персефона» [5]. Б. Ярустовський вбачає ознаки містерії в кантаті «Проповідь, притча і молитва», а також музичній виставі «Потоп» І. Стравінського [253] та інших творах.



У 90-х роках минулого століття з точки зору містеріальності вивчаються, головним чином, твори О. Скрябіна (К. Барас [19], Т. Ліва [109] та інші). Містеріальні ознаки відзначаються і в музиці інших композиторів. В книзі О. Маркової 1990 року [129] висувається ідея метажанру містерії-пасіона-меси для ХХ сторіччя.

В дослідженнях містерії загострюється питання повторюваності: принцип повтору визнається основоположним як для середньовічних містерій, що проводяться щорічно і є головною подією міста, так і для наступних форм їх існування (не тільки ритуальних, а й художніх). У містеріальних творах ХХ століття цей принцип знаходить втілення в варіаційних, репризних, рондальних, концентричних побудовах, а також у варіантно-наспівному та розосередженому тематизмі.

У перше десятиліття ХХІ століття й аж до наших днів з'являється більше статей і наукових праць, присвячених проблемі взаємозв'язку містерії та музики у творчості самих різних композиторів. Про це пишуть К. Зенкін [69], А. Коробова [91], С. Корсунська [92], Е. Кривицька [100], О. Луконіна [120], А. Макарова [125], С. Погоріла [172], О. Ровнер [184] та інші. Окремо слід виділити дослідження Г. Калошіної [75, 76] і А. Предоляк [182]. Додаємо до цього напрацювання представників Одеської культурологічно-музикознавчої школи, представлених іменами Д. Андросової [7], О. Маркової [128], О. Муравської [153, 154], А. Соколової [200], А. Татарнікової [205] та ін. Їх праці охоплюють широке коло творів вітчизняних, слов'янських, французьких і німецьких композиторів ХХ століття і відрізняються найбільшою розробленістю поняттєвого статусу містерії в мистецтвознавстві.

Пильна увага культури ХХ століття до свого минулого актуалізувало звернення до містерії, що має глибоке історичне коріння. Як відзначалося вище, вона відома у двох основних різновидах. Це язичницьке священнодійство, поширене у народів Стародавнього Сходу і Стародавньої Греції, а також жанр західноєвропейського релігійного театру Середньовіччя і Відродження. Попри істотні відмінності між ними, в сучасній науці заведено враховувати їх загальну

природу – особливо у зв'язку з мистецтвом ХХ століття. Звернення саме минулого віку до містеріальності як такої, попри досвід театральності Нового часу, що успішно віддалялася від релігійного тла мистецької діяльності, має свої причини.

По-перше, релігійне Відродження, яке стало помітною рисою підходу епохи романтизму, що прийняло «вибуховий» зміст напередодні віку Науково-технічної революції: культура і мистецтво символізму, сама назва яких вказує на дотичність до символічних цінностей релігійного знання. І навіть потужна енергія висунення атеїзму у вигляді офіційної культурної доктрини потужних держав (СРСР, Німеччина, Італія, ін.) не відсторонювала розгортання релігійного світобачення, привносячи «неоренесансний» (для ХХ ст.), згодом «неготичний» (для постмодерного буття кінця ХХ – початку ХХІ ст.) культурний присмак в атрибутивному визначенні стилю мислення і стилю життя людей.

Другим чинником, що могутньо вплинув на містеріалізацію культури та мистецтва Новітньої історії, - це сам зміст Науково-технічної революції, яка народжує *психологізацію* різних діяльнісних сфер, у тому числі просуваючи «нову фізику» і точні, природознавчі науки до сфери психологічної двоїстості свідомого і підсвідомого, посилення на яку дало другу назву минулому століттю: вік «нової психології» як співвідношення свідомого і підсвідомого. В мистецькій сфері, як і в науці, критерій «наочності» як базисний аргумент на користь Радіо і зображальності, опинився несуттєвим, зчинивши принципові переорієнтації в розумінні мистецьких можливостей і вмінь. Класичні мистецтва, в тому числі художньо-самостійна музика, перестають бути епіцентром творчої діяльності, народжуючи багатства «ангажованих» і відверто прикладних мистецьких виявлень.

Третій чинник, що виходить з попередніх, вагомість мистецьких форм, які народжені духовною сферою, яка отримує самозначуще положення в соціальних структурах та державних інституціях, зацікавлених в ідеальній мобілізації націй та метанаціональних об'єднань навколо цивілізаційно затребуваних ідей, з яких глобалізація та містифікація дійсності на користь інформаційних актуальних

концептів потребують постійної опори на психологічні регулятори поведінки та мислительних виборів. А в цьому полі затребуваностей – містеріальні Преображення стають надзвичайно цінними, направляючи мислення людей в певні межі пошуків та очікувань.

Ілюстрацією останньої тези є поява високохудожніх виявів містеріальності у часових «переломних» точках минулого століття, що відзначали історичні етапи розвитку його культури. Це 1910-1913 рр., напередодні Першої світової війни (яка, фактично, почалася Балканськими війнами 1912 р.), коли, поряд з «Прометеєм» О. Скрыбіна виходять «Весна священна» («Язичницька меса», як її називали) І. Стравінського і *містерія* «Мучеництво св.Себастіана» К. Дебюссі. Це 1939-1946 рр., початок і апогей Другої світової війни, позначений містеріями А. Онеггера «Жанна д'Арк на вогнищі» і С. Прокоф'єва «Олександр Невський» (на честь канонізованого святого Православної церкви) і низкою «воєнних симфоній» за Б. Ярустовським [254] Д. Шостаковича, С. Прокоф'єва, А. Онеггера, Б. Бартока і їх резюмуюча *літургійна* симфонія О. Мессіана «Турангаліла», спрямована на об'єднання всього й вся унісоном теми Любові. Нарешті, передперебудовний злам 1970-х років, позначений виходом єдиної у Л. Уєббера (все інше у нього – мюзикли) рок-опери «Ісус Христос суперзірка», меморіальної Симфонії Л. Беріо та опери-містерії О. Мессіана «Св. Франциск Ассізький».

Містерія ХХ століття об'єднала риси обох різновидів цього феномена (священнодійство і релігійний театр), не отримавши самостійної позиції в системі музичних жанрів, оскільки її значущість визначалася понад- і позамузичними вимірами. Тому містерія склала виражену тенденцію своєї сутності та свого формування, неможливої у повноті прояву в мистецькій типології. І разом з тим, як показують історичні дані, саме речовість тоново-звукового (суто штучного!) втілення художніх компонентів від начал культурного буття людей входила у першо-ритуальний-першоміфологічний і першомістеріальний комплекс, з якого розвивається театр як такий.

У всіх народів світу театр зароджується в тих чи інших формах в ритуально-містеріальних діях – і складає основи *музичного* театру як *першотеатру*. І якщо музичним втіленням постають щедро танцювальні компоненти (див. Дифірамб на честь Діоніса у Давній Греції, з якого виросла містерія трагедії), які зберігаються позасхідноєвропейським Православ'ям Ефіопії, то це вже показник культурного коріння, з якого піднялася і містеріальність, і, виділена з останньої, театральність.

Маємо спеціально розрізняти містерію і містеріальність як явища Богослужбової та позалітургійної призначеності, але усвідомлювати для обох значенностей тих термінів заглибленість у релігійно-містичний початок, не охоплений раціонально-логічними підходами. Часто у низки авторів «містеріальність» позначає особливу якість «художньої виразності» [91], яка сформувалася на основі містерії, але з часом автономізувалася (на зразок, як пише А. Коробова, вальсовості, пісенності і т.п.). В такому тлумаченні «містеріальність» отримує розширену, близькожанрову область або – «позапредметну жанровість» [91]. Пов'язаний з уявленнями про феномен містерії комплекс властивостей (специфічний модус виразності), відокремився від самого цього феномена і реалізований у творах різних музичних жанрів.

В довідковій літературі підкреслюється, що літургійна драма і містерія, а точніше, «містеріальна гра», ігрове містеріальне дійство являє собою духовну акцію, відому у Західній Європі від X ст. Причому, вказується як на початок його – на «східний троп», представлений Туотілло (Тотіло) в монастирі Сен-Галлен, тобто мова йде про візантійську вченість, що пропагувалася в Західній Європі ірландськими ченцями. Вище нагадувалося, що за сучасними даними вистави містерії у Візантії процвітали від початку її існування у IV ст. [1, с. 75], наслідуючи безпосередньо дохристиянську містеріальну практику.

В згадуваному виданні цінними є відомості щодо установлених сюжетних розрізень містеріального дійства в цілому та *пасіона* як спеціального її *різновиду*. Вказується, що містеріальний сюжет формується навколо фабули діалогу Ангела з Жонами-Мирроносцями. І концентруються містеріальні

вистави – у Різдвяному циклі, де головна ідея – Народження, Відродження-Преображення. В цьому плані літургична драма та християнська містерія опиняються у зв'язку і з джерелами українського фольклорного театру («Вертепа»), містеріальні корені котрого наочно втілені у «верхньому» пласту розігрованої вистави.

Повертаючись до проблеми розрізнення містерії та містеріальності в паралелі до понять «вальс – вальсовість», «пісня – пісенність» і т.п., вважаємо за необхідне прокоментувати. Такий підхід має місце в мистецтвознавстві, але його аргументація не витримує аналізу з позицій логіки. Цитована авторка, порівнюючи за чисто граматичною подобою «містеріальність» з «вальсовістю» чи «пісенністю», «не помічає» того, що вальс і вальсовість, пісня і пісенність споріднені належністю, в принципі, до позадуховної сфери, тоді як урівнюючи «містеріальність» і «вальсовість-пісенність», дослідниця «переводить» першу у клас значеннєвості, несумісної з її кореневим утворенням. Граматична уподібненість не завжди видає смислові урівняння – як то відмічено щодо епітетів «музикальний», «мальовничий», «архітектурний» і т.п., з яких перший органічно характеризує людську істоту («музикальна людина»), тоді як два інші епітети безглузді в характеристиці людської особистості у цілому.

Обидві історичні різновиди містерії (священнодійство і театр) припускають глибоку залученість в здійснюване дійство всіх його учасників. У давнину це були жерці й вузьке коло присвячених, в середньовіччі – об'єднані вірою в сакральність того, що відбувається, виконавці (і це не були актори у більш пізньому значенні) і численні глядачі, що часто переживали справжню релігійну екзальтацію. Тенденція до відтворення обох різновидів містерії, що сприймаються як моделі, і, головним чином, їх окремих характерних особливостей, позначилася у творчості багатьох композиторів ХХ століття. У ряді знакових фігур – О. Скрябін, К. Орф, К. Штокхаузен, О. Мессіан та інші. І зразу відмічаємо найважливішу деталь реалізації створених ними здобутків: над-мистецьке і позахудожнє значення – соціально-організаційного, педагогічно-державно-всеохоплюючого, релігійно-виховного порядків.

Так, однією з характерних особливостей музично-театрального мистецтва ХХ століття стає підвищена увага до містерії. Про це свідчить велика кількість творів містеріального типу, створених в цей час. Серед них опера-містерія «Небо і земля» (1916) М. Штейнберга, драма-містерія «Легенда про Святого Христофора» (1902-1920) В. д'Енді, ряд творів Ф. Маліп'єро – містерія «Святий Франциск Ассизький» (1921), опера-трилогія «Венеціанська містерія» (1925-1928), містерія «Свята Еуфрозіна» (1942); «Радісні містерії» (1923), «Скорботні містерії» (1929), «Містерії слави» (1951) Н. Катоццо, містерія «Марія Єгипетська» (1932) О. Респігі, містерія «Іов» (1950) Л. Даллап'єколи, опера «Містерія Апостола Павла» (1972-1987) М. Каретнікова та інші. Містеріальна спрямованість цих творів є цілком усвідомленим наміром авторів, що зображено в назвах або жанрових визначеннях, даних самими композиторами [182].

Як відомо, містеріальні ідеї присутні також в опері «Сказання про невидимий град Кітеж» (1904) М. Римського-Корсакова, вище виділених в цій якості музиці до драми «Мучеництво святого Себастьяна» (1911) К. Дебюссі, в опері «Святий Франциск Ассизький» (1983) О. Мессіана, а також у творах не театральних жанрів – ораторії «Танець мертвих» (1940) А. Онеггера, восьмої симфонії («Симфонії тисячі учасників», 1906) Г. Малера, симфонії та опері «Гармонія світу» (1951, 1957) П. Хіндемита, «Містерії» для альтової флейти й ударних (1964) В. Сильвестрова, ораторії «Преображення Господа нашого» (1969) О. Мессіана і ряді інших.

Як справедливо відзначено в роботі О. Муравської [154], неявний, але чітко виписаний містеріальний *агіографічний* вимір має опера С. Прокоф'єва «Повість про справжню людину» і деякі ораторіальні його здобутки, за назвами такі, що не виходять за межі радянської соцреалістичної тематики. Такі ж ознаки мають твори низки авторів ХХ сторіччя, що їх дуже різко відділяє від художньо самодостатніх композицій позаминулого століття: соціально-ідеологічна, релігійно-моральна «ангажованість», наявність того, що А. Веберн формулював для кожного із своїх творів – «як меса», розуміючи не тільки та не стільки художню спрямованість їх смислу.

Причини широкого поширення містерії в художній практиці ХХ століття докладно описуються в роботах Г. Калошиной і А. Предоляк [75, 76, 182]. Звернення до містерії дослідниками пов'язується, в першу чергу, зі зміною релігійної свідомості людей, що викликано соціальними потрясіннями й війнами на початку ХХ століття. Людина і людство оголошуються носіями сакрального начала, а мистецтво – дорогою до Бога. Відродження містерії стало одним із способів відновлення втрачених духовних цінностей [182].

Зазначений перелік різножанрових творів демонструє універсальність містеріальності, яка може проникати у будь-яку художню форму. Вона завжди або майже завжди співіснує з ознаками інших жанрів і проявляється через свої архетипічні ідеї та архетипічні прийоми втілення [182]. При цьому неприциповим виявляється джерело сюжетів, чи то стародавні міфи, біблійні оповіді або історичні легенди, сюжет і зовсім може бути відсутнім в містеріальному творі – містерія, в такому випадку, наділяється функцією метафори. Ймовірно, автори подібних творів апелюють до одного з первинних значень слова «містерія» (таїнство), натякаючи у своїх здобутках на певну таємницю, містичну загадковість. Зразком може послужити «Містерія і fuga» А. П'яццолли – в стилі танго.

Ще більш наочно це маємо в опері-ораторії І. Стравінського «Цар Едип», написаній за давньогрецькою трагедією – але перекладеної латиною, уподібнюючи для західноєвропейського слухача-глядача це із церковним дійством, а також порушуючи тим перекладом безпосередній зв'язок слова й співу, що народив оперу і що стало, за словами О. Даргомижського, «правдою слова» на етапі розквіту оперної класики у ХІХ сторіччі.

Серед різноманіття проявів містеріальності, можна знайти художні зразки, де найбільш явно проглядаються риси одного типу містерії, тобто язичницького священнодійства або християнського релігійно-театрального жанру, який обирається композиторами як модель для своєї містеріальної творчості.

Досить рідкісні випадки звернення до першої моделі містерії, що пов'язано з відсутністю правдивих відомостей про неї. Однак якщо це відбувається, то

композитори часом прагнуть реалізувати ідеї космічного масштабу, пов'язані з перетворенням людства і всього світу засобами синтезу мистецтв – понадмистецького уповання на Чудо Преображення. Такі наміри ми називаємо «утопічними», оскільки речовий детермінізм нашого логічного мислення не приймає тої «містики» психологічного перетворення особистості. Але саме той містичний «ген» був основною метою тих древніх священнодійств, заради якої вони відбувалися в далекі від нас часи. Особливі перспективи в містерії як священнодійстві бачили О. Скрибін і К. Штокхаузен. Плодом задумів російського музиканта стало «Попереднє дійство» – незавершений пролог Містерії, що об'єднує в єдине ціле музику, слово, танець, світло і пахощі. Але це на рівні фізичних даностей, а О. Скрибін мав на увазі – і дещо поза матеріальне, те, що не наважуємося назвати. К. Штокхаузен є творцем грандіозного проекту-гепталогії «Світло», яка повинна «розширити межі мистецтва і зробити його релігійним, життєвим, а *не художнім* дійством» (курсив Т.М.) [69].

І все ж, найбільшою популярністю серед композиторів ХХ століття користується тип містерії, що склався в епоху Середньовіччя, тобто це апеляція до символізму християнської містерії. Значною мірою це пояснюється тим, що той тип містерії щедро насичується, в силу об'єктивних обставин, художніми компонентами, а його специфічні ознаки базуються, перш за все, на християнських цінностях і традиціях специфічно європейського мистецтва. Твори, орієнтовані на цю модель містерії, мають такі особливості:

- акцентування ідей співчуття, всепрощаючої любові, каяття, праведності, духовного перетворення грішника і т. п.;
- відтворення релігійних обрядів, образів-символів, вбудованих в християнську картину світу, а також літургійних жанрів, що склалися в церковній традиції;
- виявлення рис містерії середньовічного типу з використанням жанрових традицій старовинних вистав, серед яких самостійне значення мають видовищні моменти.



Одну з ключових ролей в популяризації містеріальних вистав зіграла театральна діяльність німецького режисера та актора М. Рейнхардта. Йому належать широко відомі в Європі постановки вистав «Міраклъ» (1911, за твором М.Метерлінка «Сестра Беатріса» в обробці драматурга К.Г. Фольмаллера) і «Кожна людина» (1920, за п'єсою Г. фон Гофмансталя). Останній ознаменував відкриття музично-театрального фестивалю в Зальцбурзі та став його «візитною карткою». Обидва дійства воскрешають особливості середньовічного жанру містерії. Їх зміст будується на ідеї покаяння грішної душі, яке призводить до душевної гармонії, спокою.

Вистави надзвичайно видовищні, але не в загальноприйнятому театральному сенсі. За задумом автора, для постановки містерії «Кожен» М. Рейнхардта, як пише О. Леонтьєва, «був споруджений дощатий поміст, на якому грали без декорацій при світлі дня. Не було ні театру, ні театральної публіки. Райнхардт мав на увазі якесь соборне дійство з єдиним поривом екзальтованого натопту. Вистава мала в собі не тільки собор і місто Зальцбург, а й небо, і Далекий горизонт, і весь світ (ідеальне втілення світового театру)» [110]. І все це говорить про використання жанрових показників містерії.

Пожвавленню інтересу до середньовічної містерії сприяла також творчість П. Клоделя – французького поета, драматурга, есеїста, найбільшого релігійного письменника ХХ століття, який вплинув на багатьох митців. Одним з кращих творинь є «Увідомлення Марії». Воно являє собою синтетичний за жанровою природою *театральний* твір, що включає музичні та позамузичні жанрові типології різних епох на основі містерії. Цей твір, як і містерія «Кожен» Рейнхардта-Гофмансталя, побачив світ в 1920 році.

І тут також підкреслюється ідея християнської віри, що приводить до праведності, всепрощаючої любові, самопожертви та святості. Дія включає читання Святого Письма (віршів з Книги Пророка Ісаї та Євангелія від Луки), справжніх проповідей древніх отців церкви та виконання літургійних наспівів. Все назване вказує на риси втілення християнської містерії. Звертаємо увагу на той факт, що містерії Р. Вагнера, М. Рейнхардта і П. Клоделя засновані на

наслідуванні релігійно-театрального жанру саме Середньовіччя, а не ренесансної, більш пізньої містерії. Стилізація першої стає однією з провідних ліній розвитку ознак містерії в ХХ столітті.

Паралельно існувала традиція відтворення оригінальних містеріальних вистав, що виявилось можливим завдяки збереженим традиціям візантійських містерій на Русі (існували такі вистави до середини XVII ст. попри заборони в Західних церквах Контрреформацією в середині XVI ст.), а також з опорою на літературні пам'ятки. І такий спосіб відтворення містерії був закладений в Німеччині з 1634 року (тоді ще діяла інерція контакту раннього Лютеранства з Православ'ям – див. матеріали О. Муравуської [153, 154]). На згадку про позбавлення від чуми кожні десять років в нижньобаварському місті Обераммергау ставляться містерії «Страстей Господніх». Подібні вистави проводяться і зараз не тільки в німецькій державі [88].

Вірогідно відомо, що відтворенням до-оперних сценічних жанрів, таких як літургійна драма, містерія, міраклъ, мораліте, фарс та інших, займалися, як відзначено вище в Україні та в Московії, а згодом і в Росії. Постановка жанрових зразків, висхідних до Європейського театрального мистецтва епохи Середньовіччя, була головним завданням Санкт-Петербурзького старовинного театру під керівництвом М. Євреїнова і Н. Дрізена 140. Театр проіснував всього два сезони (1907-1908, 1911-1912), але залишив помітний слід в історії російської культури. Як зазначає М. Сабініна, «музика була неодмінною учасницею подібних вистав, синтетичних за самою своєю природою. Омузичнювалася і вся режисерська партитура вистав, мова акторів» [192].

Яскравим прикладом стилізованої містерії може послужити твір А. Онеггера, створене спільно з П. Клоделем, «Жанна д'Арк на вогнищі» (1939). Про деякі особливості втілення містеріальності в змісті та музиці твору пишуть Г. Калошина, Е. Кривицька [75, 76, 100]. У їхніх спостереженнях підкреслимо деякі важливі для нашого дослідження положення: суттєвість позамузичного наповнення вистави, заказаної з політичних міркувань Народним фронтом, відверте звертання до площадного подання у наслідуванні ренесансної містерії,

націленість на виконання головної ролі Жанни І. Рубінштейн, чим демонструвався підкреслено позацерковний зміст вистави-видовища.

Найбільш аутентичною стала постановка в 1898 році «Містерії страстей Господніх» в селищі Обераммергау (південна Німеччина), де були відтворені так би мовити всі ознаки середньовічного жанру. «Дух» старовинного німецького театру повернувся на сучасну сцену, після чого прокотилася хвиля стилізованих постановок містерії як у самій Німеччині (у творчих спробах К. Орфа, П. Хіндемита, К. Вайля), так і в інших країнах Європи. Відродження містерії у Франції простежується в релігійних дійствах символіста і вищезазначеного неокатолика П. Клоделя, у творчості Ф. Жамма, М. Жакоба. Стилізація оригіналів містерії та літургійної драми стає однією з магістральних ліній розвитку їх традицій в ХХ столітті.

Вказані вище автори розрізняють різні «лінії» переломлення містерій у музичних мистецьких надбаннях, які, у цілому, приймаємо, виділяючи своїми доповненнями та коментарями пропоновану класифікацію.

Друга лінія втілення містеріальних дійств йшла по більш традиційній програмі подання біблійних тем і сюжетів при збереженні архетипових індексів містерії в нових «множинножанрових» композиціях. Такими є «Мучеництво св.Себастьяна» К. Дебюссі, «Глаголицька меса» Л. Яначека, «Цар Давид», «Юдиф» і поема-кантата «Танець мертвих» А. Онеггера, кантата «Олександр Невський» С. Прокоф'єва, «Польова меса» Б. Мартіну, «Пригоди гультя», «Вавілонська башта», «Плач Ієремії», «Потоп» та ін. І. Стравінського, рок-опера Л. Уєббера «Ісус Христос суперзірка», «Меса» Л. Бернстайна, опера-містерія «Святой Франциск Ассизький» О. Мессіана, «Містерія святих невинних» А. Барро, «Комедія на Воскресіння Христа», «Різдво» К. Орфа, «Стікс» Г. Канчелі, гепталогія «Світло» К. Штокхаузена та ін.

В цих творах художній компонент є переважною складовою цілого, містеріально-літургійний зріз надає надхудожньої значеннєвості мистецькій повноцінності цілого, продовжуючи подібні типологічні сполучення, закладені композиціями Нового часу (пор. з композиціями Л. Бетховена «Христос на

Масленічній горі», Г. Берліоза «Дитинство Христа», К. Гольдмарка «Цариця Савська» і т.п.).

Третій шлях мистецького переломлення містерії – містерізація і міфологізація історії й буттєвого сьогодення. Подібні дослідження вже зустрічалися в містеріях XV століття, наприклад, в «Мандри душі» Лопе де Вега (про подорож Х. Колумба). Через чотири століття ідея цього дійства поновлюється в грандіозному творі Д. Мійо – П. Клоделя «Христофор Колумб». Автор тексту – Поль Клодель – на основі синтезу історичних форм європейського та східного театрів створює свій власний релігійно-філософський театр. Містерія виступає тут як метажанр поліжанрового комплексу, об'єднуючи великі монументальні музичні та позамузичні типологічні виміри.

Маємо історичний приклад такої містерізації, категорично недооцінений до сьогодення – це містеріальне подання опер-серія А. Скарлатті, що зіставляли у сумативно 5-актній виставі саме серія в трьох діях – і комічні 2-актові вставки. Останні прийнято тепер виконувати окремо, називаючи їх «комічними операми» А. Скарлатті, хоча той жанр за життя композитора не існував і релігійна основа мислення не допускала *церковний за джерелами оперний вокал вкладати в «реалістичні» побутові сюжети*. Ясно, що до містерізованих опер відносяться і «Життя за царя» М. Глінки, і більшість опер Р. Вагнера (включаючи «демонічного» – «Летючого Голандця»), пам'ятаючи що за легендарним і національно різним за ім'ям героєм стояв Агасфер, свідок страждань і Спокути Христової, і духовні іспанські сарсуели тощо.

Додамо до цього «Ялинку» В. Ребікова, яка зроблена у вигляді повчального дійства – не для дітей, а для дорослих, хоча й інші «психодрами» геніального композитора, творчий шлях котрого пов'язаний з Одесою та Україною, тільки-но тепер отримують достойне визнання на Вітчизні. І ще один автор, діяльність якого пов'язана з Україною і до цього часу недооцінена в повноті заслуг його генія перед Батьківщиною: М. Рославець, його містерія «Неба і земля» за Дж. Байроном.

Четвертий шлях – містерія як новий літургійний жанр загальнолюдської духовної співтворчості, про який мріяли на початку ХХ століття О. Скрябін і російські символісти, а також, доповнюємо, американський митець Ч. Айвз із своєю «Вселенською симфонією». На думку А. Порфир'євої, метою російських символістів було «злиття міфу і трагедії на основі сакрального ритуалу», що повинно було «привести до народження нової містерії – засобу передбуття кожної людської особистості та всієї людської спільності в цілому. Тому найближча мета театру-передбачення до містеріального одкровення шляхом символізації та ритуалізації театральної дії» [177, с. 41]. Символісти творили «нову містерію», подібно до того, як романтики створювали власну міфологію.

Згадана авторка вказує, що ті ж завдання, але в іншому ракурсі, ставлять у своїх творах О. Мессіан («Три Літургії божественної присутності», ораторія-містерія «Преображення»), Ж. Франсе («Апокаліпсис по Святому Іоанну»), К. Штокхаузен (грандіозна епопея «Світло»), П. Хіндеміт (ораторія «Нескінченне»). І до цього додаємо: «День буття» І. Вишнеградського, «Книга життя» М. Обухова.

У ХХ столітті риси містерії, історично зв'язані з пасіоном, виявляються практично у всіх музичних жанрах. В книзі О. Маркової вказана жанрова типологія названа як *метажанр* музики минулого сторіччя [129, с. 120-148]. І саме в цьому жанровому нахилі називаються і опера «Діалоги кармеліток» Ф. Пуленка, і «Гармонія світу» П. Хіндеміта, і «Життя і смерть Хоакіна Мур'єти» М. Рибнікова, і «Цар Едип» І. Стравінського, і багато інших визнаних у представництві минулого віку композицій.

З'являються в інструментальних жанрах, проникаючи у фортепіанні сюїти. І якщо різними авторами прийнято, і справедливо, називати в цьому ряду «Видіння Аміня» і «Двадцять поглядів на немовля Ісуса» О. Мессіана, симфонію «Сім воріт Єрусалиму» К. Пендерецького та ін., – то маємо додати заради історичної справедливості: «Шість молитов для фортепіано» (1915), «Три літургійні поеми» на слова К. Бальмонта (1916), «Агнець і наше Каяття» (1918), «Да буде один Пастир і одно стадо» (1921) тощо М. Обухова.

Причиною такої широкої популярності містеріальних «зрізів» у мистецьки-жанрових утвореннях є потужні інтеграційні процеси, що ведуть до міфологізації та, підкреслимо, містерізації культури ХХ століття в цілому. Міфологічна свідомість, що відроджує загальнолюдські універсальні особливості мислення, природно апелює до Святого Письма як наріжного каменя сучасної цивілізації.

Грандіозні соціальні катаклізми та війни ХХ століття стали причиною зростання інтересу до релігійних вчень, зумовили розвиток релігійної філософії та філософії релігії в річище різних християнських конфесій. Формування «нової містерії» виявляється практично неминучим результатом такого процесу, всупереч наростаючому протягом століття потужному натиску науки, науково-технічної революції з їх атеїстичними установками. Ще одна причина – культурологічна – пов'язана з неокласицистськими та необарочними тенденціями в мистецтві ХХ століття, тяжінням до діалогу культур, прагненням до відтворення «чистих» жанрів.

Основні якості драматургії містерії – успадкована від літургійних драм симультанність (множинність місць і часів дії) і багатоярусність містеріального простору (відтворення моделі християнського світу з протиставленнями «пекло – земний світ – рай» (див. прийдешній від Античної Греції український театр «вертеп»). Нова якість містерізації – поліхронність: кожен епізод, кожен ярус дійства має «свій» час – сценічний, художній (страждання персонажів) перцептуальний (переживання події глядачами). В роботі Г. Предоляк [182] відмічається, що подібно до міфологічних часових процесів, в містеріях з'єднувався час круговий, «священний», циклічний, – і час профанний, тобто діяхронний (прямий вектор спрямований від початку до кінця дії, зворотний – з часу подання до часу події). «Час-стан» (у молитовних розділах) доповнювався «символічним» часом Вічності.

Християнські символи, алегоричні персонажі та образи-символи – Віри, Надії, Любові, природи, світла, мороку, Хаосу, молитви, сповіді, смерті, Добра, Зла і т.д. – утворювали в містерії символічний рівень драматургії, запозичений в

літургійних драмах і мораліте, в руських Пасіях. Як в міфах (в міфі все конкретне, буттєве символічно і все символічне – конкретне), Бога, Люцифера, ангелів, образи-символи відтворювали цілком конкретні виконавці. Їх емблематичні, умовно-символічні костюми сприяли об'єднанню фрагментів грандіозного багатоденного спектаклю, в якому брали участь до 500 учасників, бо тільки виконавці головних персонажів були одягнені однаково в різних частинах дійства, хоча їх грали в різних епізодах різні обличчя.

«Мозаїчна», змінно-монтажна відносно епізодів цілого драматургія містерії включала, крім інсценування фрагментів Біблії та Євангелія, реально-побутовий ряд, комічні епізоди, сцени мучеництва і переживань святих, епізоди чудес Христа та апостолів, алегоричні сцени, спільні моління й спів виконавців і глядачів. І музичні компоненти вистави зіставлялися із мовленням, у тому числі в характері побутової інтонації. І цим містерія різко відрізнялася від літургійної драми і її різновиду пасіона, які розглядалися Г. Кречмаром як прямий початок опери: «Як... в літургійній драмі, так і в опері маємо речитатив, однак тільки літургійний речитатив з точки зору музичної виразності досить бідний...» [98, с. 29-30].

Г. Кречмар виділяє так би мовити класику пізнього Середньовіччя на відміну від більш раннього візантійства і ренесансної містерії, яка вибудувалася на фоні загибелі Візантії та її культурних здобутків: «... різдвяні та пасхальні містерії, вистави в театрі життя святих, також як і пародії на літургійну драму – свята дурнів, чортів та віслюків, – подібні до опери тим, що вони цілком співалися. Це безперечно вірно, крайньою мірою, для тих століть, від котрих збереглися достатні документальні дані. З XV віком поступово відмирають усі члени широкого кола літургійних врочистих вистав. Утримуються лише “Passion” (Пасії) у стилі та побудові “Choralpassion”, що процвітали в епоху Шютца і ще довго після нього...» [98, с. 29]. В цій цитаті залучені посилання на оперні джерела, що укорінені в літургійній драмі, що само по собі є цінним в контексті уникнення в навчальній літературі акцентування *духовних основ самої ідеї опірності*.

Як відзначається в описах Г. Преодоляк [182], характер містеріальної дії оперував категорією жорстокості. Так, палітра засобів передачі розп'яття Христа або тортури Святих виявляли нестримну фантазію постановника і вирішувалися таким чином, щоб вивільнити агресивну енергію натовпу. «Хаос підсвідомості виривався назовні та доходив до “агресивної ейфорії”» [182]. Сюжетні мотиви, загальний тонус містерії виховував у глядача християнське смирення, але рішення постановником ритуальних сцен доводило глядача до стану агресії.

Цінним у приведених характеристиках виступає визнання того, що містеріальна дія була немислимою без спирання категорією чудесного. Від яскравості та точності втілення «дива» залежала доля містеріальної постановки. Головне завдання «дива» – створити ірреальну ілюзію, спираючись на диво справді релігійного значення: чудесне перетворення героя, людства і світу в цілому. Чудесами в містеріальних дійствах займалися спеціальні люди, система мотузок, роликів, пересувних візків являла складне технічне обладнання того часу, з їх допомогою спускалися в Пекло або підіймалися до Раю. Чудо «відбувалося» відразу після прологу священника, а потім починалася сама містеріальна дія. Але і сама містерія являла «диво» з іншої реальності, намагаючись перетворити вже наявний світ, вказувала шлях, що веде до розв'язання одвічних проблем людського буття. Здійснювалися таємні містерії також в лицарських орденах, куди доступ був обмежений. Там вони набували іншого призначення, спрямоване на проблему обраності та причетності «лицаря-міста» божественному світу [154].

Музична драматургія містерії вибудовувалася згідно з «режисерською партитурою» і коментарів анонімного автора. Вона ґрунтувалася на зразках як церковної, так і народної музичної культури Середньовіччя і Відродження у всьому їх різноманітті. Жанрово-побутова сфера протиставлялася піднесено-божественній церковній сфері. Обидва плани контранунктично перепліталися. Узагальнюючи сказане, намітимо найважливіші параметри моделі середньовічної містерії:



- *релігійна* християнська тематика; гіперболізація головної ідеї, центральних образів і персонажів містеріальної дії;
- включеність в ритуал (містерія – частина релігійних урочистостей) і включення ритуальних актів в процес розвитку дії (з грецької трагедії);
- багатоярусність драматургії, її «шаруватість» і «монтажність»; вільний монтаж відрізняв і музичний ряд містерії, але повтори молитовних співів могли привносити риси рондальності;
- наявність міфологем, символів, алегорій (в тому числі алегоричних і символічних персонажів), релігійних знаків;
- контрасти патетичного і буфонного, «статики та руху»;
- видовищність, пов'язана з костюмами представляється містерії та постановчими прийомами театралізації містерії;
- показ подій, ситуацій, і, головне, страждань героїв, що викликають гостро психологічні переживання глядачів;
- жорсткий натуралізм і, одночасно, піднесений трагізм дії;
- симультанність просторово-часових процесів всередині дії та водночас відкритість часу і простору самого уявлення;
- духовне єднання виконавців і глядачів, те саме, що колись характеризувало античну трагедію [182].

Остання якість містеріального дійства відігравала ключову роль для досягнення основної мети містерії – об'єднання і преображення всіх учасників.

Містерія є *театральний* середньовічний жанр, заснований на духовно-релігійних категоріях, який стверджує ідеї віри, покликаний втілити на сцені страждання в ім'я віри, що включає зону перетворення, просвітлення. Фабула містеріального сюжету спліталася з засобів перекладу надчутливої реальності ритуальної сфери на сценічний рівень, вона закликала глядачів до сповіді, покаяння, очищення, втягувала їх в ігровий простір і одночасно підіймала все це до «філософських висот». Водночас вона сформувала ті театральні-сценічні закони й функції, які активно впливали на театральні пошуки XIX і XX століть. Це рухливість і варіабельність дії, множинні функції сценічного простору,

об'єднання декількох ігрових просторів; «згущення» подій, драматичних ліній, різних просторово-часових пластів в одній точці.

Наприкінці XVI століття містерія зберігає своє значення найважливішого театрального релігійного жанру на Русі, а на Заході – лише в Іспанії (Ауто сакраменталіс), де в її створенні беруть активну участь драматурги масштабу М. Сервантеса або Лопе де Вега. У Франції містерію витісняє духовний і класичний театр, в Англії – театр Крістофера Марло і Вільяма Шекспіра. В Італії на «уламках» містерії виникають опера та ораторія. Риси містерії зберегли пасіони та духовна кантата. Справжнє відродження містерії відбувається в XIX і XX століттях.

Підсумовуючи сказане, підкреслюємо, що особливої уваги заслуговують праці, автори яких детально розглядають закони міфологічного тексту і їх прояв в музиці. Фундамент даної роботи склали монографії «Аналіз глибинної структури музичного тексту» Л. Акопяна [2], «Музичний тематизм – мислення – культура» В. Валькової [97], «Міфологія музичного тексту» О. Осадчої [166], а також статті до проблеми: «Міф і музика» Л. Гервер [43] і «Про співвідносність категорій міфопоетичного і музичного» О. Краснової [97]. І до того слід додати дисертації та книги, підготовлені в Одеській національній академії, у тому числі це дисертації та монографії О. Маркової [128], О. Муравської [153], А. Соколової [200], А. Татарнікової [205].

Резюмуючи положення щодо характеристики музичних складових містерії та місця останньої в мистецтві минулого і минушого століть виступають наступні:

- містерія та містеріальність – історично-культурно пов'язані поняття, оскільки ритуально-містичний виток названого жанру тільки на етапі Середньовіччя, і в першу чергу, у Візантії, досягає повноти *символічного* втілення жертвопринесення і тим широкого внесення художніх елементів, серед яких спеціальне місце посідає музика;

- за дослідженнями видатних мистецтвознавців, Г. Кречмара, в першу чергу, містерія, що породила свої різновиди у вигляді міраклів, літургійної і

напівлітургійної драми, пасіону, духовного театру в національних різновидах, тяжіла від начал до *співочого континууму*, що дало змогу вказаному досліднику визначати літургійну драму (народжену у Православній Франції XII-XIII століть) початком європейської опери;

- дослідження містерії та містеріальності показують, що специфікою тих жанрових виявлень є пов'язаність з містичним Преображенням і Чудом усвідомлення релігійної Істини, від чого першість художніх елементів відсікається для містерії та складає суттєвий атрибутивний показник для містеріальності як особливого роду проникнення містеріальних жанрових показників в інші обрядово-театралізовані й художні дійства як такі;

- численні дослідження містеріальності пов'язані з іменами Л. Акопяна [2], Л. Гервер [43], О. Краснової [97], О. Осадчої [166], а також представників одеської культурологічної-музикознавчої школи, втіленої іменами Д. Андросової [7], О. Маркової [128], О. Муравської [154], А. Соколової [200], А. Татарнікової [205], Л. Шевченко [235] та ін.;

- розуміння специфіки містерії й містеріальності в їх основі як позамистецького і надмистецького явища звертає увагу на багатство внеску слов'янських народів у розробку даної жанрової типології – і на творчість О. Скрябіна в першу чергу, що представив особливого роду планетарно-космічну «ангажованість» заради втілення містеріального дійства в *його надхудожньому розумінні та* залучивши до тої місії геніальних послідовників рівня І. Вишнеградського, М. Обухова, М. Рославця.

### **1.3. Скрябінівська містеріальність як предмет науково-творчих розвідок**

Містеріальний принцип у творчому вираженні склав, як було показано, надзвичайно очікувану складову в композиторів XX століття, з яких, можливо, наймогутнішим виявленням в плані світового поширення стали скрябінівські здобутки. Як відзначалося, яскраву та оригінальну паралель російському

композитору-винахіднику вивів американець Ч. Айвз, але шанувальники його спадщини та, перш за все, це Г. Коуелл і Дж. Кейдж, містеріальні лінії його Вселенської симфонії проігнорували, направивши ці стимули в річище примітивістсько-мінімалістського творення. А от скрябінівська концепція Містерії знайшла розвинене продовження у творчості геніально обдарованих майстрів М. Рославця, М. Обухова, І. Вишнеградського, а через останнього – О. Мессіана і вже його вихованця К. Штокхаузена.

Позахристиянські складові містеральності-літургійності О. Скрябіна склали ауру тотального неприйняття його спадщини в Росії, тому, можливо, тут причиною виступає сувора ортодоксальність російського Православ'я і, одночасно, уникнення на зламі XIX і XX століть довіри до ісихастських поривань як російського символізму, так і особисто О. Скрябіна. Оскільки за межами російської культурної аури, як вже відмічалось вище, містеріальні здобутки творця «Поєми екстазу» усвідомлювалися органічно й цілісно відносно всього обсягу творчості, особливо центрального та останнього періодів.

Викликає особливу гордість той факт, що саме в Україні і через неї – в Польщі, скрябінізм опинився затребуваним. Можливо, тут спрацювала специфіка українського Православ'я, яке історично склалося у досить гнучкому співвідношенні з іншokonфесійними церквами, і одночасно, як це показали матеріали дослідження Шумило [241], українська козацька культура, емблематична для національного представництва у цілому, найщільнішим способом пов'язана з ісихастськими традиціями, які в силу певних історичних обставин активізувалися, в річище оживлення візантистики, в Україні, склавши, об'єктивно, умови для сприйняття і розуміння скрябінівської екстазності та екстатички мислення в цілому.

Як узагальнює дослідниця цієї сторони спадщини О. Скрябіна Л. Шевченко [235], саме висунення видатних композиторів України та Польщі, Б. Лятошинського, В. Ребікова, М. Рославця, К. Шимановського зафіксувало необхідність скрябінівського прийняття в межах нашої Вітчизни: «Пов'язаність О. Скрябіна з Україною здійснилася завдяки найсильнішому резонуванню його

творчого принципу у наймогутнішій композиторській постаті нашої Вітчизни – у творчості Б. Лятошинського, який вибудував осередок скрябінізму у центрі української землі, у Києві. А безпосередньо стосунки Скрябіна-піаніста налаштувалися, як це вже підкреслювалося, через Одесу, через культуру салонності, яка, після Москви, а, може, в паралель Москві та випереджаючи її, опинилася на перетині тенденцій модерну-авангарду всеслов'янського охоплення... Адже з Одесою пов'язана... ще одна велична постать – переконаного скрябініста 1910-х років К. Шимановського, який, за прикладом творця “Прометея”, відсторонився повністю від фольклористських посилок, та зосередився на символістських надбаннях творчого мислення, за яким стояла вишукана метафоричність поза музичного і, певною мірою, позахудожнього значення» [235, с. 306].

Вказані свідчення прийняття музичною Україною спадщини О. Скрябіна саме у містеріально-літургійному баченні його творчих спрямувань надихає на методологічні пошуки засвоєння скрябінівського надбання О. Мессіаном – через фортепіанну творчість, неадекватність якої для богослужбово-літургійного трактування спадку очевидна. Однак значущість для обох, і це стало вже аксіомою розуміння смислу відкриттів двох названих геніїв музики ХХ ст., символічного призначення фортепіанної гри в усуненні з неї оркестрально-театралізованої виразності на користь салонного моторно-дзвонного показу піаністичних цінностей поза рояльно-естрадного їх виявлення, – дозволяє з особливою довірою віднести до втілення містеріальності-літургійності у фортепіанних композиціях обох названих авторів.

І для О. Скрябіна, і для О. Мессіана фортепіано було інструментом безпосереднього артистичного звернення до публіки (для Мессіана був ще орган – також не ортодоксально трактований, але з акцентом на виконання його творів І. Лоріо, дружини та довіреного партнера у творчості, що можна було б порівняти хіба що з альянсом Р. Шумана і К. Вік-Шуман). Саме з фортепіанних п'єс склався початок композиторських проб у Скрябіна і Мессіана, обидва щиро тяжіли до симфонізму, але з тим концертним вводом фортепіано, що надавало

відразу композиціям барокового нахилу – не забуваємо, що методом бароко виступає виразність типу дисгармонії церковного і позацерковного, що так безпосередньо охоплює усі їх містеріальні наміри.

І виникає ще одне міркування щодо довіри до саме фортепіанних втілень містеріально-літургійних намірів вираження у композиторів. У Скрябіна, як ми знаємо, реально zostалися теми-образи планованої Містерії саме у фортепіанних здобутках, зокрема конкретно у трьох останніх Сонатах. Мессіан свою містерію здійснив – в опері-містерії «Св. Франциск Ассизький», тематичний матеріал якої майже цілком взятий з «Турангаліли» і деяких «пташиних» композицій, а підготовлений у фортепіанних творах чи творах з фортепіано, відверто вибудуваних у наслідуванні літургійно-містеріальних акцій.

Романтична ідея синтезу мистецтв масштабно проявила себе в епоху модерну, знайшовши своє втілення в окремих видах мистецтва зокрема і тим самим об'єднавши різні сфери культури в цілому.

Срібний Вік вивчений дуже докладно, здавалося б, не залишилося жодного автора, творчість якого не було б вичерпно досліджено. Однак є певний ракурс, який є основоположним, коли мова заходить про творчість символістів – це їх світоглядні проблеми, філософія, спрямована на перетворення світу через космічний творчий акт. Концепція перетворення світу за допомогою творчого акту стає провідною в творах багатьох авторів. Важливо, що мова йде не тільки про художню творчість, а також і про замітки, листи, а іноді і про повноцінні філософські тексти. Це змушує будь-якого дослідника трактувати твори авторів у світлі ними ж сформульованої філософії.

Однак, при зверненні до аналізу конкретних творів епохи модерну, виявляється якась закономірність: пафос грандіозних перетворень і містичних прозрінь втілюється в деталізованому листі, насиченому витонченою грою, насолодою самим процесом реалізації суб'єктивних фантазій. Так космізм задумів перетворюється в естетизований елітарний мікрокосм.

«Життя, світло, боротьба, воля – ось у чому справжня велич Скрябіна». Це слова Володимира Софроніцького, який завершив свій концерт, присвячений 30-річчю з дня смерті Скрябіна» [28, с. 129]. І ще одне спостереження: «Мабуть, неможливо собі уявити ідейно-філософський світ символізму без урахування такого яскравого його представника. Скрябін < ... > був не чим іншим, як символістом в музиці, і всі ті передумови, які нині стали традиційні стосовно символістів поезії та літератури, цілком і навіть у ще більш категоричній формі прикладені до нього» [191, с. 8].

Говорячи про Скрябіна, як про філософа, ми вживаємо цю складову його творчої спадщини буквально, бо Скрябін – художник-мислитель, і вся його творчість насичується його ж філософськими поглядами. Як пише Л. Гервер: «Скрябін надавав величезне значення тому, що народився на Різдво, і смерть його на Великдень 1915 року як би підтверджувала істинність прижиттєвого міфу» [82]. Сам Скрябін розмірковував про свою значущість стосовно своїх же містеріальних ідей, вважаючи, що «Христос не єдиний Месія і навіть не з найважливіших: йому треба було очистити місце для творця Містерії. < ... > Повинна бути Містерія, і <...> Месія – це особа, що веде до Містерії. Христос не звершив тієї містерії – це ясно» [43, с. 190-191].

Усвідомлюючи цю важливу місію рятівника людства (а це, до речі, одна з головних тем Віросповідання в руському Православ'ї: «...жадоба космічного преображення – одна з найяскравіших рис руського релігійного духу» [115, с. 5]), скрябінська «надлюдина» відкриває для себе абсолютно нові шляхи творчого самовираження, які, за допомогою особливого одухотворення і злиття в єдиному акті, прагнуть до вирішального Вселенського екстазу. «Оскільки мистецтво, будучи розчленованим на різні способи вираження, – живопис, музику, танець та інші, – не здатне здійснити осяяну єдність всього суцього, то найвищий акт, Містерія, < ... > повинен вдатися до допомоги абсолютно нового мистецтва: Всемистецтва. < ... > Містерія була задумана як універсальна Літургія, причому все людство повинно брати участь в акті та досягти кінцевого екстазу» [197, с.73-74].

А.Ф. Лосев пов'язує творчість Скрябіна «не з новоєвропейським, а з давньомовним світовідчуттям» [177]. «Тільки язичники знають останню солодкість виходження з себе і розчинення у відродженому морі буття і Божественного життя <...>. Тільки язичництво могло навчити Скрябіна < ... > необхідності розчинення в первісно-єдиному» [177]. Сам Скрябін спочатку відносив себе до прихильників Християнства, будучи у дитинстві і юності людиною глибоко релігійною: «Я багато думав років в п'ятнадцять – про Бога, про Христа, взагалі про релігію. Я ніколи не був справжнім матеріалістом» [269, с. 302].

Однак Л. Сабанєєв відстоював інше щодо Скрябіна – і його точка зору стала прийнятною для вітчизняного оточення композитора, що дбав про Вселенську Містерію: «...він не був жодною мірою християнином. < ... > Христос займав для нього те місце, яке Він йому вже визначив і яке витікало з його “теософії”. Іноді він висловлював думки такого роду, що насправді Христа зовсім не було, а вся легенда або міф про Христа є не що інше, як окультний і езотеричний виклад якоїсь містерії, що колись мала місце в підмісячному світі» [269, с. 140-141].

Світовідчуття Скрябіна пов'язане з бажанням містеріального перетворення через акт божественного творчого підйома. Сама містерія у символістів – це спочатку внутрішній складний психологічний процес, що об'єднує в собі гаму полярних самовідчуттів: від «Я ніщо» до «Я світло» і «Я Бог!». На відміну від романтичного мистецтва, в основу якого лягла драма, Мистецтво символістів, зосереджене навколо нового глобального дійства-Містерії, являє собою вже не тільки сценічну багатоактну театралізовану виставу (і це при всіх своїх протосимволістських позиціях повністю втілив Р. Вагнер і його послідовники), а сам процес життя, в якому немає більше акторів і «споживачів» мистецьких вмінь. Є Творець – і все живе людство.

Інша справа, що інтуїтивний, візіонерський характер скрябінського музичного генія іноді веде його шляхом, протилежним глобалізму власних космогонічних устремлінь, відводячи від масштабних симфонічних полотен в



лабораторний світ камерної творчості. Виходячи з принципів скрябінського світогляду, з документальних і наукових біографічних фактів про композитора, який вважає своїм обов'язком виконання покладеної на нього відповідальної місії, – можна з упевненістю стверджувати, що в образі Прометея уособлював себе сам Скрябін. Як Прометей порушив закони богів на благо людства, так і Скрябін, вийшовши за рамки християнських канонів, вбачає свій обов'язок у перетворенні всього світу, даруючи йому світло, мажор, екстаз! Тепер він-сам Скрябін-істинний головний творець.

Говорячи про Скрябіна, як про філософа, ми вживаємо цю складову його творчої спадщини буквально, так як Скрябін – художник-мислитель, і вся його творчість живлється його ж філософськими поглядами. Можна навіть сказати, що воно парадоксально по відношенню до його філософії.

Філософія О. Скрябіна (поряд з розглянутими філософськими вченнями В. Соловйова, В. Іванова) займає основоположне місце у філософській думці рубежу століть. Оскільки символізм намагається втілювати нереалізовані ідеї романтизму, то ідейно-філософський Космос епохи зазнає певної трансформації, яку можливо схематично позначити наступним чином:

- ніцшеанська надлюдина – символістський творець;
- індивідуальність – надіндивідуальність;
- міф – міфотворчість;
- трагічна любов (Ерос) – Вселенська сизигія (екстаз);
- синтез мистецтв – всемистецтво;
- вагнерівське революційне прагнення до створення Національного театру – скрябінська світоперетворювальна містерія.

Еволюція ідеї синтезу мистецтв від романтизму до модерну бере свій початок з філософського осмислення світобудови в позначених епохах. Отже, скрябінська космогонія, що спирається на романтичну естетику (очевидний вплив Р. Вагнера і Ф. Ніцше) і виходить за межі романтичного космосу, акумулює в собі важливі філософські принципи модерну: діонісизм, творчий акт світоперетворення, Вселенська любов (сизигія), ідея тотального синтезу

мистецтв, містерія. Ці ключові аспекти скрябінської філософії, що зображають програму символізму, знаходять цікаве втілення безпосередньо в модерновій творчості композитора.

«Поема екстазу» ор. 54 є своєрідним втіленням основних ідей символізму. У цьому творі новаторські настанови розкриваються через ідейний Космос стилю, що апелює до головної трансформаційної ідеї: Вселенського свята. Дух, який перебуває в різних станах, долає сумніви та перешкоди, сходиться до заповітної “філософської вершини буття”, до “космічному апогею” – світового екстазу [196]. Ця скрябінська концепція споріднена вченням з одним з улюблених містичних філософів композитора – О. Блаватською, що розглядає цей процес як теофанію, яка є «злиття особистого Божества, Вищого Я з людиною» [68, с. 153].

Як зауважує теоретик музики А. Бандура, «Поема складається з ряду епізодів, що ілюструють процес містичного сходження, який у Скрябіна до цього часу був усвідомлений і викристалізований у філософській схемі. Вельми спрощено її можна описати як рух від свідомості людини до свідомості Бога, від часу до позачасовості, від томління до екстазу» [17]. Дійсно, ця схема багато в чому зображає філософську концепцію символіста О. Скрябіна.

Отже, «буття в цілому, – як писав сам Скрябін, – тобто вся історія Всесвіту, яка може бути розглянута як прагнення до абсолютного буття, тобто до екстазу, що межує з небуттям і представляє, так би мовити, втрату свідомості, тобто повернення до небуття... є еволюція Бога» [68, с. 170]. І сам екстаз – це підйом, вище блаженство любові» [19, с. 111], злиття всього людства в одному творчому теургічному акті Всесвіту, радісно проголошує: «Я ЄСМЬ!». Як видно, скрябінівська концепція світового любовного екстазу виявляється спорідненою до символістської сизигії В. Соловйова. Таким чином, в цьому видатному творі Скрябіна розкривається глибокий символіко-містичний сенс.

І все ж не забуваємо, що вихідною ідеєю вчення про екстаз творення Боголюдини є вчення про містичний екстаз ісихастів, що має описання у преподобного Симеона Нового Богослова: «Я знову побачив страшне таїнство.

Бо, взявши мене і сходжуючи на небеса, ти підніс мені разом з Собою – чи в тілі, не знаю, чи поза тіла, Ти один знаєш, зробивши це. Однак після того, як Ти дозволив мені побути з тобою якийсь час, я, вражений величчю слави – чиєї ж і кого, не знаю – і вражений безмірною висотою, увесь задрижав...» [109, с. 90].

Д. Арабаджи, автор книги про Християнський символізм [10], з посиланням на Іларіона [5], розрізняє у Преподібного Симеона дві стадії екстазу: «імпульсивний», захоплений екстаз новоначальних і безнастанний екстаз досконалих [10, с. 190].

Концепція символістів апелювала до християнської концепції символу, яка народжена переконанням, що саме релігійне знання *символічне*, є результат стикання Нескінченого і Несказаного з обмеженим розумом і немічним словом людським: «трагічний конфлікт двох богословських принципів, – атафатики та катафатики, породжує символізм в богослов'ї» [10, с. 82]. І саме «темне», «більш таємне, ніж подоба логічна» символу і символізованого народжує «поєднання різнорідного в єдине» символістів: «...для символіста (якого б то не було, релігійного чи художнього) – необхідним є відчуття таємного і визнання дуалізму...» [22, с. 82].

В цьому плані висновки Л. Сабанєєва про «нехристиянкість» О. Скрябіна і символістів у цілому є дещо штучно гіперболізованим. А знання творцем «Поєми екстазу» літератури ісихастів підтверджується його ж «перифразуванням» богословської мови цього роду у вступних словах до П'ятої сонати (як на це слушно звернула у свій час увагу Д. Андросова у своїй книзі [7]).

Тема екстазу творення – в мистецькому та позамистецькому розумінні – була, як показано вище, важливою складовою філософії символізму, що апелювала до ідеї соборності, синтезу духу і матерії, до космізму. Так, жадоба досягнення апогею акту творення знайшла живий відгук у яскравого представника Російської ренесансу і вихованця київської філософської школи М. Бердяєва: «творчість для мене – не стільки оформлення в кінцевому, у творчому продукті, скільки розкриття нескінченного, політ в нескінченність... продукти

творчості не можуть задовольняти творця. Але пережитий творчий підйом, екстаз, долає відмінність суб'єкта та об'єкта, переходить у вічність» [20].

Філософія Скрябіна, зосереджена навколо основної світоперетворюючої ідеї композитора – створенні Містерії, відрізняється тотальним розмахом. На це звертають увагу багато дослідників творчості символіста, однак сам процес втілення скрябінських глобальних ідей саме в модерновій музиці крізь призму їм же сформульованої філософії залишається донині «в тіні». Проблема втілення пізньоромантичної культурфілософії та містеріальних прагнень символізму у витонченій «декоративній» музиці модерну, – становить істотний інтерес для відтворення загальної культурної ситуації перетину століть.

Бувши видатним піаністом, О. Скрябін вважав, що задуми його творів можуть бути втілені тільки в грандіозних симфонічних полотнах. Але інтуїтивізм, візіонерський характер творчості композитора направляв його по іншому шляху. Він володів яскраво вираженим фортепіанним мисленням, і тому кількість фортепіанних опусів (68 з 74) незрівнянно перевищує кількість оркестрових творів. І неспроста такий відданий послідовник скрябінізму як М. Обухов писав у 1915 р. саме для цього інструмента «Шість молитов для фортепіано».

Рубіж XIX-XX століть знаменується розквітом фортепіанної музики, – фортепіанної мініатюри. Багато в чому це стало наслідком періоду декадансу як пошуку нових художніх форм самовираження, на противагу вагнерівському оперному розмаху. Як пише І. Нестьєв: «період відомого охолодження до фортепіано, викликаний впливами вагнерівської опери, змінився на рубежі століть блискучим ренесансом європейського піанізму» [161, с. 54]. Жанр фортепіанної прелюдії займав одне з центральних місць протягом усього творчого шляху О. Скрябіна. Всього композитор створив 89 прелюдій, що становить майже половину із загального числа творів, – і не забуваємо, що для нього, як прихильника салонності та французької школи піанізму, названий жанр мав спеціальне сакральне, понадмистецьке наповнення, на відміну від німецько-італійської традиції називання тієї музики фізично «вступним» актом.

У скрябінських мініатюрних салонно-картинних п'єсах розкриваються всі новаторські особливості композитора. Прелюдії, починаючи з найпершої ор. 2 і закінчуючи пізніми ор. 74, несуть в собі всі «відтінки настроїв» Скрябіна. Всі якості скрябінівських прелюдій дозволяють говорити про важливу особливість космосу композитора, а саме про його прагнення до мініатюризації. Прелюдії раннього періоду овіяні романтичними тенденціями, яких не міг не випробувати на собі композитор на самому початку свого творчого шляху. Про це пише О. Лосєв: «він взяв з романтизму поглиблену витонченість побудов, аристократичну зніженість і надкультурну інтелігентність настроїв. Шопен його перший наставник, Скрябін виявився любителем витончених крихкостей, миттєвостей і зигзагів, педантичних і вишуканих недомовленостей. Шопенівський аристократизм він довів до напівнатяків. Шопенівський аристократизм він довів до максимуму стоншення» [116].

Як відомо, спочатку Скрябін припускав написання єдиного великого циклу, що складається з 48 прелюдій – по дві в кожній тональності. Але по мірі написання п'єс його задум зазнавав істотні зміни, в результаті яких замість одного циклу утворилося кілька самостійних і роздільних один від іншого. У підсумку світ побачив 47 прелюдій, що належать до раннього періоду творчості композитора, і «вкомплектованих» за різними циклами. Представляється важливим максимально повно привести спостереження дослідника: «Скрябінські ремарки в нотному тексті самі по собі уявляють унікальний феномен. По суті, композитор створив ще одну “паралельну мову” інтерпретації своєї музики» [116].

Загалом композитор використовує 563 різних за назвою термінів; серед них 332 ремарки (як правило – французькі, «містичного» змісту) вжиті вперше в музиці та тільки один раз: в них описані унікальні дані надчутливого сприйняття. Від двох до п'яти разів застосовуються 155 термінів (їх повторення найчастіше пов'язані з законами музичної форми, де обов'язково повторення раніше презентованого матеріалу), від шести до п'ятдесяти разів повторюються 50 ремарок ще більш загального змісту. Понад п'ятдесят разів вжиті тільки 26

термінів, з них половина – скорочені до однієї літери терміни динаміки <...>. Але навіть в дуже поширених термінах композитор примудряється знайти нові смислові глибини. Італійський термін *dolce* («ніжно») або аналогічний йому французький «*«doux»* – він використовує з двадцятьма трьома відтінками!» [16].

Однією важливою якістю, що характеризує музику Скрябіна, є стан «політності». Політність для Скрябіна – це особливий прояв динамізму, що прагне за допомогою діонісійної енергії вирватися за межі матеріального світу. Власне, весь символізм у своєму ідейно-філософському масштабі прагне до якогось умовного, ілюзорного світу. Бувши втіленням нестримного творчого натхнення, акумулює в собі гаму різних станів духу: від томління до екстазу. Більшою мірою, сфера польотності, втілюється як в легкості звучання поліритмічних поєднань і в прозорій тембральній забарвленості, так і в активних блискавичних пасажних устремліннях, – характерна для центрального і завершального періодів творчості композитора (поема ор. 32 №1, «Окрилена поема» ор. 51, Четверта соната ор. 30, «Листок з альбому» ор. 45, «Загадка» ор. 52, цикли прелюдій, і, звичайно «Поема екстазу»). Однак, як певна емоційна фарба, ця образна сфера, перебуваючи в стадії формування, вже на ранньому етапі творчості композитора займає важливе місце.

Нерідко образи волі, і сфера політності в динамічно-імпульсивних творах О. Скрябіна доповнюють одне одного. Гармонійне поєднання двох початків ми спостерігаємо вже в ранній прелюдії Скрябіна *Es-dur* ор. 11. Ці якості розкриваються у висхідному пасажі в другому такті. Стрімкість пасажу на короткому *crescendo* – яскраве втілення політного початку, а пунктирний квартовий стрибок, що створює враження «зльоту» при динамічному «розбігу», – символізує «вольове зерно» скрябінівських тем-мотивів, котрі, після низхідної ритмічно переривчастої інтонації – знову подають стрімкий розбіг з пунктирним затвердженням вольового імпульсу.

Вже в стрімких Прелюдях раннього періоду творчості проявляється тяжіння Скрябіна до *символічно втілюваної* грандіозності. Попри швидкі темпи, складність ритмічних малюнків, октавні стрибання, безліч нот в лінії

акомпанементу, – музичний стиль композитора істотно відрізняється від бравурності та концертної «масивності» композиторів-романтиків. Дослідник А. І. Ніколаєва зауважує, що «для Скрябіна грандіозність не асоціюється з нею, не виключає ні нервової ритміки, ні летючості» [221, с. 54]. Як уже зазначалося, скрябінський художньо-образний світ прагне до легкості, прозорості та витонченості. Бурхливе романтичне переживання й романтична «душевність» виявляються чужими композитору.

Дослідниками музики Скрябіна заведено вважати початок зрілого центрального періоду творчості композитора з написання четвертої фортепіанної сонати ор. 30 (1903 р.), де «томливий захват» перед «саявом ніжним», що розгорається у фіналі в «блискучу пожежу», переданий за допомогою лейтмотивних трансформацій головної теми сонати – «теми зірки» [109, с.24]. У цій сонаті повною мірою розкривається скрябінська сфера «польотності», яка лише натяками проявляла себе в ранньому періоді творчості. Тепер неприборкане бажання вирватися з кайданів матеріального світу в космічне вимірювання виражається в «струмовій напрузі» цієї музики, що відкриває завісу центрального періоду творчості.

Способи зближення гармонійних і мелодійних пластів на ранньому етапі творчості – вже свого роду перші кроки до головної мети свого життя – створення Містерії. Злиття фактурних пластів, коли, як каже сам Скрябін «...починається синтез: гармонія стає мелодією і мелодія гармонією... і у мене немає різниці між мелодією і гармонією – це одне і те ж» [191, с. 54] – зображають утопічні задуми про злиття, синтезування всього земного в єдиний трансформаційний творчий акт Містерії.

Танець для Скрябіна є незамінним ігровим початком творчого духу, який прагне до досягнення вселюдського екстазу. За спогадами Л. Сабанєєва О. Скрябін говорив: «Всяка музика повинна бути здатна передаватися танцем» [191, с. 117]. І далі: «танцювальні рухи повинні відповідати не тільки на ритміку, а й на мелодію, і на гармонію. < ... > Музика повинна мати ту витончену чуттєвість, еротику, містику, яка виправдовує її перевтілення в жестах» [191, с. 128-130].

Очевидна також тенденція поглиблення мажорної сфери. Важливо відзначити, що поряд з поемами, в циклах п'єс, написаних в зрілий період творчості, все менше зустрічається мінорних тональностей: ор. 33 – чотири мажорних прелюдії, ор. 35 – три мажорних прелюдії, ор. 37 – з чотирьох прелюдій – дві мажорні, ор. 38 – Вальс *As-dur*, ор. 39 – чотири мажорних прелюдії, ор. 40 – дві мазурки в мажорних тональностях, поеми ор. 41 і ор. 44 також написані в мажорі. Як заявляв сам Скрябін: «мінор повинен зникнути з музики! < ... > мистецтво має бути святом! Свято не може бути мінорним. Мінор мій – пережиток минулого, це коли я займався ліризмом і коли я ще нічого не знайшов» [191, с. 264].

У композитора вже в ранніх прелюдіях присутні своєрідні скрябінські «зависання», що вимикають час, занурюють слухача в медитативний стан насолоди розтягнутим миттю. В зрілому періоді творчості сталі викладення матеріалу реалізуються вже в більш масштабному обсязі. Монотонність і, якоюсь мірою, динамічна статичність «Прометей» обумовлюється скрябінським відчуттям самої Містерії, в якій немає дійства, немає драми, а є лише поступове, поетапне наближення до Вселенського екстазу.

Після написання «Поєми екстазу», Скрябін створює ще один грандіозний твір – симфонічну поему «Прометей» (ор. 60, 1911). Як правило, з «Прометей» дослідники творчості О. Скрябіна відраховують пізній період творчості композитора, хоча, природно, це умовно. Можливо «Прометей» більш природно розглядати як завершення центрального розділу творчості, тому що саме в цьому творі, втілилися всі ті якості програмності, навіть в гіпертрофованому масштабі, які відрізняли музику центрального періоду. Але, починаючи саме з «Прометей», музична інтуїція веде О. Скрябіна в світ мініатюри, камерності, непрограмної поємності, де композитор візіонерськи знаходить ті мовні засоби, які дозволяють на рівні музичної мови втілити ідею космічного перетворення світу, що виявилось недоступно симфонічним фрескам, що ілюструє символістські програми.



Нетрадиційний музичний склад поеми визначає новаторство Скрябіна в області симфонічної музики. «Прометей» є таким собі філософським узагальненням ідейного космосу О. Скрябіна «точкою золотого перетину» скрябінської творчості: особливості стилю, що виявлялися в ранніх прелюдіях, зрілих поемах і сонатах – знаходять своє повне втілення, доведення до якоїсь граничної «кристалографії» в «Прометейі».

«Прометей» О. Скрябіна сьогодні вивчений досить докладно. Нашою метою є не детально проаналізувати, а лише відзначити найважливіші якості твору, які складають космос пізнього стилю композитора-символіста:

- 1) мелодико-гармонійна тотожність як засіб до досягнення ідеї символістської Соборності;
- 2) колірна палітра поеми як відбиття глобальної містеріальної ідеї синтезу мистецтв;
- 3) втілення нової ладо-гармонійної системи;
- 4) тенденція до зупинки часу і відсутність драматургічного розвитку;
- 5) трансформація пізньоромантичних ідей, головним чином, – вагнерівського міфу, в суб'єктивний мікрокосмос скрябінського ідіостилу, що дозволяє резюмувати всі позначені якості в контексті мініатюризації скрябінського модернового космосу.

Як вже неодноразово помічалось, філософія Фрідріха Ніцше з її зверненням до діонісичної трагедії, що апелює до Соборної єдності, з ідеями «надлюдини» знайшла яскраве втілення в космізмі О. Скрябіна. Зазначені на чолі, присвяченій культурфілософії, діонісична і аполлонічна складові творчості Скрябіна проявляються не тільки у філософському задумі твору, а й абсолютно виразно знаходять втілення безпосередньо в музичному матеріалі «Прометейя».

Діонісична стихія розкривається в музиці скрябінського «Прометейя» у вольовому початку музичних тем, у стрімких мелодійних стрибках. Цей діонісичний початок проявлено вже в перших тактах вступу фортепіано, що демонструє вольову спрямованість духу і політну енергію. І незабаром знову заявляє про себе в партії солюючої труби.

Ідея соборності втілюється також і в мелодико-гармонійній синестезії «Прометея». Спостережуване зближення мелодії і гармонії на етапі зрілого періоду творчості О. Скрибіна, тепер досягає своєї абсолютної модерної уніфікованості.

Ще однією важливою особливістю «Прометея» є партія світла, впроваджена О. Скрибіним в партитуру. Детальніше про це йшлося вже раніше. В даному контексті представляється цікавим позначити спільність прагнень символістів до «світлозвуку», як способу, що синтезує всю творчість. Як відомо, світлові асоціації О. Скрибіна викликані синопсією-можливістю кольорового сприйняття музики композитором. Дана особливість носить виключно суб'єктивний характер.

Однак, деякі, як би випадкові, збіги, наводять на думку про відому закономірності синопсичного бачення. Так синьо-лілова колірна гамма «Прометея», зафіксована в рядку *Luce*, відповідає головній тональності «Поєми вогню» – фа-дієз. Ця ж фарба стає панівною і в мальовничій творчості Врубеля, що тяжів до діонісичних мотивів в багаторазових зображеннях демона, що став таким собі лейтмотивом творчості живописця. Так і в композиціях перших листів зі «Створення світу» Чюрленіса відтворюється процес відбиття деяких космічних явищ: висвітлення від темно-синього до світло-лілового, що є відображенням штайнерівських ідей. Наведені паралелі вказують на спільність ідей космізму епохи.

Відгомони вагнерівської творчості в «Прометеї» О. Скрибіна також очевидні. Реформуючі мистецтво ідеї знайшли своє втілення, головним чином, в музично-гармонійному аспекті двох композиторів. Виходячи з основи своїх глобальних космологічних задумів, два композитора-реформатора винаходять нові напружені акордово-гармонійні системи, прийняті називати Тристанівськими (функціональна інверсія, що символізує пізньоромантичну гармонію в цілому) акордами.

Необхідно відзначити, що «Поєма вогню», як і всі поєми О. Скрибіна, написана в одночастинній формі. Попри всю космогонічність задумів, які подібні

вагнерівської революційної концепції перетворення світу за допомогою мистецтва і міфу, скрябінський космос залишається багато в чому статичним і сомнамбулічно замкнутим. Якщо вагнерівський міф звернений до доісторичної свідомості, з якої складаються багаточастинні драми, то скрябінський міф про «Прометея» «концентрується» навколо своєї персони.

На відміну від вагнерівського міфу, міфологічний початок О. Скрыбіна відрізняється крайньою суб'єктивністю та індивідуалізмом. Тому, соліпсистський космізм композитора виражається, більшою мірою, в тимчасовій статичності «Прометея», на відміну від самої процесуальної природи міфу. У цьому творі немає сюжету, що відповідає поетапному розвитку традиційної схеми міфу: викрадення вогню, вирок Зевса з подальшими муками Прометея і його звільненням Гераклом. Тому, в поемі, як наслідок, розкривається дедуктивний спосіб осягнення картини світу, де роль «стрижня» всього твору грає шестизвучний акорд, до якого звернено все «дійство». Це дозволяє зробити висновок про гармонійне згортання концентрованого скрябінського космосу, зверненоговсередину самого себе.

Відсутність драматургії в «Прометеї» О. Скрыбіна пояснює той факт, що саме час втрачає в поемі всяку актуальність. На перший план виходить настільки близький стилю модерн комплекс просторового відчуття. Ця тенденція поглиблюється в пізніх творах композитора. У фортепіанній поемі ор. 72 (1914 р.), що має програмний заголовок «До полум'я», знову виникає містеріальна образна символіка вогню, яка заявляє про себе вже в самій назві поеми. З традиційних аспектів музичного письма залишився лише розмір такту – 9/8. Але і він виявляється ніби відносним, умовним. Тремолообразна фігура, тривале потактове «знаходження» в умовах однієї гармонійної фарби, складний поліритмічний виклад центральної частини поеми – «стирають» у сприйнятті відчуття руху часу. Не дарма Скрыбін розмірковував: «Музика зачаровує час, може його зовсім зупинити» [191, с. 49].

Відзначена в ранніх і середніх опусах тенденція до зупинки часу, – повністю втілилася в пізніх опусах. Час зупинився. Дії більше немає. Залишилася

лише самотня символістська ритмічна основа «палючого полум'я» – Вселенського перетворюючого стану. В. Іванов афористично писав: «Скрябін – це Вселенська пожежа» [196, с.78]. Всесвіту більше немає; залишилися самотні «відгомони» космічного полум'я, втілені у секундових відгомонах фортепіанної мініатюри.

Схожими музичними характеристиками з пізніми поемами Скрябіна мають і останні опуси прелюдій. Так в атональній прелюдії ор. 67 № 1, що складається з 35-ти тактів, протягом дванадцяти тактів таємниче (авторська вказівка – *misterieux*) звучать три однакові «акордові фарби», на тлі яких простягається монотонна інтонаційна лінія, яку лише умовно можна назвати мелодійною, що складається з постійно повторюваних секундових оспівувань. Кінець прелюдії (дев'ять тактів) ідентичний в тематичному плані її початку. Таким чином, спостерігається дуже важлива якість, що характеризує пізній період творчості композитора, – закільцьованість, яка дозволяє говорити про символіку кола в музиці Скрябіна. Символіка кола (фігура *circulatio*), близька пізнім опусам композитора, виходить з самого світочуття Скрябіна, де прагнення до нескінченності, до дематеріалізації виходить на головний план. Слова Скрябіна прояснюють його композиторські прагнення: «Треба, щоб мене задовольнило ціле, форма. Треба, щоб було як куля» [191, с. 170]. У Скрябіна «куля – це геометричний образ найбільшої завершеності» [там же, с. 123].

О. Скрябін залишався протягом усього свого життя, в першу чергу, піаністом, з явним домінуванням до індивідуалізму. Скрябін, при всьому розмаху творчих ідей, мислив «фортепіано», що наклало свій відбиток на сам тип оркестровки. Спогад Л. Сабанєєва вказує на “наочність” оркестровки скрябінського «Прометея», що легко вкладається в «дворучний світ» фортепіано. З цієї точки зору виявляється цікавим і роздум Ю. Ханона: “слухаючи” «Прометея» – іноді здається, що бачиш схеми, намальовані в повітрі звуком, до того він наочно зроблений» [223, с. 5].

Містеріальні ідеї Скрябіна, утопічні за визначенням, призвели до метафори Містерії на рівні музичної мови: зруйнований романтичний світ з його

мелодизмом, ускладненою тональністю і передачею людських пристрастей і втілений новий, безконфліктний Космос, абсолютна гармонія, бездоганний геометричний (і герметичний) простір, де збалансована вертикаль і горизонталь, де час і простір взаємопоглинаються, де не залишається місця для якої б то не було драматургії. І втілення такого світу виявляється можливим не в грандіозному симфонічному полотні, а в 17-тактній мініатюрі, де кожна мить звучання набуває значущості вселенської події.

Провідним видом мистецтва епохи модерну, з точки зору його культурфілософського синтезу, була музика, що є центром для різних видів мистецтв. Фігура О. Скребіна представляється в зв'язку з цим основоположною, сприймається як символ культури епохи модерну. Філософія О. Скребіна (поряд з розглянутими філософськими вченнями В. Соловйова, В. Іванова) займає важливе місце в культурі рубежу століть. Скребінська філософія представляється вершиною вираження модернового космізму. Оскільки символізм намагається втілювати нереалізовані ідеї романтизму, то ідейно-філософський Космос епохи зазнає певної трансформації, для якої характерне «розростання» романтичних завдань. Так ніцшеанська людина перетворюється в символістського творця, романтична індивідуальність трансформується в символістську надіндивідуальність, Ерос музичних драм Р. Вагнера зростає до Вселенського світоперетворюючого екстазу О. Скребіна або вселенської сизигії В. Соловйова. Таким чином, для культури рубежу століть ідея створення світоперетворюючої містерії стає центральною.

Проблема стилістичної мініатюризациі космосу О. Скребіна виявляється протягом усіх періодів творчості композитора. При аналізі творів раннього періоду творчості стає очевидною і закономірною спадкоємність культури і мистецтва символізму по відношенню до романтизму. Вплив фортепіанної лірики Ф. Шопена на ранню творчість О. Скребіна відзначений всіма дослідниками, але робимо акцент на інше: на ті риси, які виявляють індивідуальність стилю автора, і при цьому вписуються в загальну стилістику символізму. Перш за все, це інше відчуття часу. З одного боку це знаменита

скрябінська політність, що випадає з рівномірного руху, завжди пов'язаного з уявленням про моторику, пластику.

Скрябінська політність являє собою Божественну гру, «пурхання» духу, політ крізь час. З іншого боку, вже в ранніх прелюдіях присутні своєрідні скрябінські зависання, що вимикають час, занурюють слухача в медитативний стан насолоди розтягнутим миттю. У ранніх опусах всі ці прийоми знаходяться ще в стадії формування, але згодом кристалізуються, створюючи унікальний композиторський стиль.

Аналіз творів О. Скрябіна центрального і пізнього періодів творчості (прелюдій, фортепіанних і симфонічних поем) показує, що тенденція до трансформації модернового космосу, зокрема, – до мініатюризації, присутня у всіх періодах творчості композитора, але особливо яскраво, в рафінованому, ідеальному варіанті, виявляється в останньому періоді. У процесі творчої еволюції, з кристалізацією ідеї Містерії, образний спектр творчості О. Скрябіна максимально звужується, ніби відкидаючи все зайве, щоб зосередитися на найбільш сутнісному. Так, навіть польотність, про яку говорилося вище, витісняється в останніх опусах повною і досконалою статикою, яка, в свою чергу, є однією з основних характеристик космосу досліджуваної епохи.

У порівнянні з романтиками подібний лад О. Скрябіна дуже звужений – до трьох основних сфер: витонченість, грандіозність і полетність. Але в рамках цих образів він максимально витончений, деталізований, нескінченно різноманітний, що, природно, свідчить про пристрасть до мініатюрного стилю письма.

Зроблені висновки, наведені спостереження змушують думати про глибоку кризу європейської культури і ширше – Європейського менталітету в цілому. Відзначаємо, що не випадково після епохи модерну у всіх галузях культури виникають різноманітні авангардні напрямки. Справа не тільки в тому, що авангард принципово руйнує старі форми: проблема, скоріше, в тому, що позначилася абсолютна вичерпаність тих ідей, які розвивалися протягом попереднього століття і знайшли своє грандіозне і одночасно катастрофічне втілення у творчості символістів, особливо О. Скрябіна, спадщину якого можна

розглядати як вищий прояв досліджуваної тенденції. Всі наступники даної епохи, зокрема, російських символістів, можуть бути розглянуті тільки як епігони: вони здатні копіювати каліграфічний стиль модерну, але втрачають пристрась і космічний порив, який був характерний для попередньої епохи.

Закільцьованість пізніх п'єс О. Скрибіна проявляється в композиційно-драматичному аспекті на рівні перетворення в спіралеподібну лінію. Дослідник Р. Брінкман вибудовує спіралеподібний тип композиції Дев'ятої сонати Скрибіна, вважаючи, що «коло і ланцюг» є ключовими фігурами скрибінської музики, що обумовлюють її просторово-часовий аспект. Це спостереження дослідника дає підставу в черговий раз відзначити в музиці О. Скрибіна прагнення до нескінченності, до постійної еволюції і трансформації творчого духу, до світового екстазу. Попри всю утопічність прагнень, ці грандіозні філософські установки символіста О. Скрибіна виявляються цілком реалізованими і втіленими композитором, але в форматі витонченого модернового стилю, якому залишається чужою будь-який прояв грандіозності і помпезності.

Філософські завдання символізму, що ввібрали синтетичні установки романтизму, знаходять парадоксальне рішення в самій стильовій лабораторії модерну, що є важливою характеристикою культури епохи. Тенденція до трансформації, до стильової мініатюризації на прикладі творчості його найяскравішого представника послужила істотним приводом для розвитку мінімалізації в подальшому за стилем модернізму. Відчуття нескінченності створюється в музиці композиторів післявоєнного авангарду, особливо К. Штокхаузена. Так з'являється, наприклад, алеаторика, основними правилами якої є можливість починати музику з будь-якого місця і продовжувати рух практично нескінченно.

Аналіз творів О. Скрибіна центрального і пізнього періодів творчості показує, що тенденція до трансформації модернового космосу, зокрема, – до мініатюризації, присутня у всіх періодах творчості композитора, але особливо яскраво, в рафінованому, ідеальному варіанті, виявляється в останньому періоді.

У процесі творчої еволюції, з кристалізацією ідеї Містерії, образний спектр творчості О. Скрибіна максимально звужується, ніби відкидаючи все зайве, щоб зосередитися на найбільш сутнісному. Так, навіть політність, про яку говорилося вище, витісняється в останніх опусах повною і досконалою статикою, яка, своєю чергою, є однією з основних характеристик космосу досліджуваної епохи.

Багато дослідників прямо або побічно співвідносять музику Скрибіна з космічним виміром. Розмірковуємо над тим, що позначені прийоми мініатюризації у творчості О. Скрибіна це втілена у творчості спроба Скрибіна до «відриву» від земного матеріального світу і переходу до космічного інобуття, в якому апріорі немає ні часу, ні закону тяжіння, що виражається у відсутності гармонійного тяжіння в музиці.

Не можна не уточнити, що, з точки зору теорії, музика О. Скрибіна залишається підпорядкованою і метро-ритмічній структурі, і правилам традиційної нотації, що викликано необхідністю фіксувати музичний текст на нотному стані. Але при цьому О. Скрибін відмовляється від мелодії в звичному її розумінні. Як відомо, мелодія може розвиватися тільки в часі, так як в основі мелосу, принаймні – російського – завжди лежить мовна інтонація, навіть і сильно перетворена. О. Скрибін же інтуїтивно знайшов формулу, завдяки якій створив свій неповторний дематеріалізований музичний світ: руйнування мелосу, відмова від нього – як руйнування слова, думки, відповідно, природного тимчасового розвитку.

Особливість пізнього періоду творчості О. Скрибіна в порівнянні з його ж раннім і центральним, – не є винятком у світовій культурі, а, скоріше, навпаки, доводить значимість і неповторність завершальних періодів творчості композиторів різних епох: Й. С. Бах, В. А. Моцарт, Л. Бетховен, Ф. Шуберт та ін. Як правило, на етапі пізнього періоду, композитор створює те унікальне, яке, мабуть, і було його головною творчою місією, завдяки якій відкриваються нові горизонти, «підштовхують», найчастіше, до розвитку нових стилів. Часом, феномен нового є культурологічною науковою проблемою, внаслідок якої потрібен невизначений час для того, щоб нове було зрозумілим і прийнятим.



**Висновки.** Містеріальність творчості Скрябіна виявляється по-різному: від ранньої сфери «польотності» з витікаючим з неї превалюванням тимчасового аспекту над просторовим – до повної тимчасової статичності розширення просторового комплексу в пізніх опусах.

Таким чином, на завершальному етапі творчості Скрябін приходять до втілення кінцевої мети Містерії «в хаосі» музичного Всесвіту. З одного боку, вся творчість О. Скрябіна звернена до утопічної ідеї про нездійсненну містерію, але, з іншого, сама ж творчість вже й виявилася по суті своїй «містеріальним», містичним, доконаним творчим екстатичним актом, що укладається в межі компактної та витонченої «скарбниці» модерну. Отже, Містерія була-таки здійснена, крім філософського задуму автора, в цій самій «творчої лабораторії» – скрябінівським піанізмі.

Сказане дозволяє виділити наступні методологічні принципи аналізу фортепіанних здобутків О. Мессіана в їх наслідувальності певних прийомів і фактурно-композиційних знахідок О. Скрябіна:

1) виділити для аналізу ті з фортепіанних композицій, які відмічені епохальними для О. Мессіана і музичного обсягу у цілому ознаками, а також тих, що відверто моделюють літургійно-містеріальні дійства;

2) приділити увагу християнській символіці в тематизмі у зв'язку з показовими для зв'язку з О. Скрябіним темам – образам «космічного обсягу дзвонності», що не збігається із натурально-життєвим показом церковного дзвоніння, «космічного поклику» типу «морзянки» скрябінівських композицій, християнської церковної символіки в неадекватних як фактурно-тембральних виявленнях, як це маємо у «пташиних» образах в О. Мессіана, і «їх передчуття» у «політних» темах-символах О. Скрябіна;

3) сконцентруватися на динамічно-символічних принципах фортепіанного вираження в О. Мессіана, спільного зі скрябінівським, що проявляється у спиранні на ефекти храмової терасної динаміки, що відсуває театральню звичну фортепіанно-симфонічну техніку *crescendo-diminuendo*.

Таким чином, скрябінівська містеріальність як предмет науково-творчих розвідок постає в таких вимірах:

- творення Містерії як єдності актів викликало від початків коментування спадку композиторів пильний інтерес дослідників – від Л. Сабанеєва, який наполягав на позахристиянських основах мислення Скрябіна, до Д. Андросової, що справедливо вказувала на історично-фактично закономірне звертання композитора до вчення й поетики ісихастів;

- творення містерії у вказаному значенні поєднання мистецької та позамистецької діяльностей у Скрябіна складає логічне продовження концепції символу у символістів – як релігійного, так і художнього втілення останнього, оскільки й перші, й другі відмежовуються від раціоналістичної лінійності зв'язку знака і позначуваного на користь «таємної», «темної» подоби символу і символізованого;

- символізм мислення О. Скрябіна спрямовував його до космізму всеохоплюваності й гігантизму вселюдського Порятунку, ідеї, що становить одне з базисних положень руського Православ'я, яка формально тяжіє до «гучномовності» оркестрового викладення, але речово-естетична обмеженість можливостей оркестральності наvertsала до *символізму фортепіанних втілень*, які допускали «терасність» динамічних перетворень й одночасно були найбільш пристосованими до демонстрації тієї «політності», яка складає осередок творчості містеріального мислення композитора;

- більшу частину спадщини О. Скрябіна складають його фортепіанні Прелюдії, які, згідно з салонною одухотвореною традицією підходу до цієї типології, означає, на відміну від змищеної німецько-італійської лінії в музиці, сакральний початок музичного буття у про візантійських православних засадах філософсько-творчого мислення;

- в контексті сказаного останні Сонати (Восьма, Дев'ята, Десята) Скрябіна складають не «по-бетховенськи» ескізи симфонічних надбань, але цілком самодостатні композиції, в яких художні якості злиті з надхудожніми символами, дотичними до принципового символізму Містерії.

## Висновки до Розділу 1

Вивчення матеріалів щодо теорії й історії містерії дохристиянського і християнського втілення та їх продовжень в містеріальних ознаках творчого мислення XX – XXI століть вказує на певні атрибутивні показники, які дозволяють вийти на розуміння названого явища як *помежованого відносно мистецького й позамистецького вжитку*. Історія містерії й містеріальності свідчить про органіку взаємодії їх з ритуалом і літургією, невідривності від міфологічного базису мислення і ритуаліки як первісно-культурного чинника цивілізаційних надбань містерії й містеріального театру Середньовіччя і сьогоденності.

Вивчення історичних матеріалів демонструє закономірний характер накопичення в містеріальних діях художніх компонентів, що стає відверто театральним утворенням в епоху Середньовіччя, реалією Візантійської культури як джерела усіх театральних надбань Європи у цілому і європейського Заходу й Півдня зокрема.

Виділяється в християнській містерії *співочий* початок, причому, на відміну від співів у античних містеріально-театральних діях, той спів спрямований на *вокальне, тобто позамовленнєве вираження*, що супроводжувався духовною танцювальністю на ранніх етапах візантійського Православ'я, а згодом зберігся як рудимент пластики руху священників в процесі Богослужіння. Підкреслюється в тексті дослідження недооцінка суттєвого місця Русі у виправі містерій, прийнятих від Візантії, – в річищі відомостей про існування цього духовного театру в Україні й в Московії до середини XVII століття, тоді як Західні церкви заборонили містерію у середині XVI століття. Переконливою в цьому контексті стає настанова Г. Кречмара вважати початком європейської опери різновид містерії – літургічну драму XII-XIII століть, що склалася у Православній Франції й поширилася

Дослідження термінологічних позначень явища містерії й містеріальності показали, що спорідненість названих понять стосується не тільки похідності другого від першого і кількісної концентрації пізнавальних архетипових індексів в них, але й того, що містерія як така і містеріальність як розширення її проявів в умовах іншожанрових рішень нерозривно поєднані з *містичною, позамистецькою* сферою, за якою стоїть Віра людини в Чудо Перетворення-Преображення, несумісна з матеріальним детермінізмом мислення, наслідуваним від Нового часу:

- дослідження містерії та містеріальності зобов'язані працям Л. Акопяна [2], В. Валькової [97], Л. Гервер [43], О. Краснової [97], О. Лосева [115, 116], О. Осадчої [166], К. Юнга [245, 246], представників одеської культурологічної-музикознавчої школи в особах Д. Андросової [7], О. Маркової [128], О. Муравської [154], А. Соколової [200], А. Татарнікової [205], Л. Шевченко [235] та ін.;

- втілення містерії й містеріальності в планетарному масштабі відбувалося у творчості Ч. Айвза, але найбільшою мірою це стосується *європейського скрябінізму, представленого* іменами його послідовників в Україні й Франції в особистостях І. Вишнеградського, Б. Лятошинського, О. Мессіана, М. Обухова, В. Ребікова, М. Рославця, К. Шимановського, К. Штокхаузена і багатьох інших. Суттєвою постає в цьому скрябінізмі розуміння позамистецької складової містеріальних акцій і дійств, що виводить на специфіку «розмивання» границь мистецтва й інших видів діяльності, що у свій час відзначив П. Клодель у «системі Леонардо да Вінчі».

Спостереження над розробками концепції Скрябінівської містерії для музики ХХ – ХХІ ст. виводить на численну літературу, в якій з особливою ретельністю підкреслюється позахристиянський смисл підходу автора «Поєми екстазу» (Л. Сабанєєв [191], А. Бандура [16, 17], В. Рубцова [187] та ін.), тоді як у працях Д. Андросової [7], О. Маркової [128] підкреслюється вкоріненість у вчення про ісихастську екстатіку, а також наводяться аргументи на користь органіки скрябінізму для символізму як наряду культури й мистецтва кінця ХІХ

– початку ХХ століття. Останній – народжений апеляцією до символу як основи релігійного вираження у цілому, що протистоїть раціональній суті знаку.

Космізм всеохоплюваності та гігантизм вселюдського Порятунку живили символізм мислення О. Скрыбіна, що в ідейному виявленні складає одне з базисних положень руського Православ'я. Така всеохоплюваність формально тяжіє до «гучномовності» оркестрового звучання, але в ньому ж проступає його речово-естетична обмеженість поряд зі вселенськими масштабами втілюваних смислів-образів. Звідси – принциповий *символізм фортепіанних втілень*, в яких допустима «етажність» динамічних перетворень і пристосованість до демонстрації «політності», що складає осередок творчо-містеріального мислення Скрыбіна.

## РОЗДІЛ 2. ВИТОКИ ТВОРЧОЇ КОНЦЕПЦІЇ О. МЕССІАНА

### 2.1. Ідеї містеріальності О. Скрябіна у творчості О. Мессіана

У відомій монографії про О. Мессіана В. Єкімовського на одній зі сторінок так згадується роль впливу творчості О. Скрябіна на творця «Турангаліли», О. Мессіана: «До речі, між Скрябіним і Мессіаном можна провести дивовижні паралелі: центральними темами творчості обох композиторів є і космогонічність, і вселюдська (“фатальна” – за визначенням Мессіана) любов, і своєрідна “надцерковність” масштабів мислення, звичайно ж, релігійно-містичне трактування ідей Апокаліпсису, створення світу (“божественна гра”, – за Скрябіним), і літературно-театралізована містеріальність – «Містерію» Скрябін задумав для всього людства, Мессіан – більш скромно – призначав своє «І чаю воскресіння» для виконання “на відкритому повітрі, на високій горі, на Грав, навпроти льодовика Мейж – на тлі могутнього і величного пейзажу» [63, с. 275].

Як видно з наведеної цитати, спадщину О. Скрябіна та О. Мессіана відзначено «дивовижними паралелями», проте В. Єкімовський далекий від освітлення безпосереднього впливу О. Скрябіна на О. Мессіана, хоча розгортання творчих звершень послідовними скрябіністами М. Обуховим і І. Вишнеградським здійснювалося завдяки безпосередній підтримці творця «Св. Франциска Ассизького», а І. Вишнеградський, композитор і теоретик, колишній спілник і друг О. Скрябіна, безпосередньо передав «російський гігантизм» [63, 20-27] творцеві концепції Західного авангарду другої хвилі.

І в інших російсько-, україномовних описах спадщини О. Мессіана не заведено акцентувати скрябінівський базис відкриттів першого, хоча наведені вище свідчення позиції Кельнської школи вказували на слов'янський виток музично-мовного радикалізму ХХ століття. Не мав місця і спеціальний розгляд сукупності засобів О. Скрябіна в їх пролонгуванні творчого комплексу О. Мессіана – така проблема формулювалася Ю. Холоповим, але не розкривалася в аспекті успадкованості другим першого. В такому випадку висувається питання сакрального усвідомлення ладових позицій названих композиторів в їх

наступності від О. Скрибіна до О. Мессіана і в сукупному відбитті літургійно-містеріального початку музичного вираження.

Необхідним є усвідомлення архетипового кореня цілотонних побудов ладових структур О. Скрибіна та О. Мессіана у відбитті актуального для ХХ століття відсторонення від гармонічної системи на користь лінійно-мелодійного підходу, детермінованого архаїчними структурами індо-іранського мелодійного базису. Останній затверджував слов'яно-кельтський національний ареал з відповідними ознаками ангемітонності старовинної східно-слов'янської та франко-кельтської традицій, що очевидно протистояв германоцентризму функціонально-гармонійного слухового настрою.

Доцільним є дослідження витоків сакральної детермінації ладового мислення й О. Скрибіна, й О. Мессіана в культурних стимулах індо-іранської архаїки Л. Роговського [12], яка стимулювала «скіфство» в слов'янському художньому світі початку ХХ століття і кельтсько-східні посилення розробок К. Дебюссі, визначивши індо-філософську спрямованість францисканства О. Мессіана. Суттєво й те, що соціо-культурологічне осмислення ладової системи композиторів є основою подальшої розробки культурологічного розуміння цінностей мистецтва [70].

Концепція ладової позиції О. Скрибіна розроблена в спрямованості на характеристику ладово-символічної емблематики «Прометеева акорда» [150]. Але також є концепція штучних ладів Б. Яворського, який усвідомлював скрябінівську інтервально-ладову повноцінність у похідності від східно-слов'янської архаїки та духовно-релігійної гімнічності [189, 247-293].

В основі системи ладів Б. Яворського лежить уявлення про співвідношення квартово-тритонових і терцієвих побудов, які визначають інтервальні упори «Прометеевого» акордового комплексу. Такий підхід досить жорстко відокремлює від аналогії з «Тристановим» акордом, який об'єктивно історично був стимулом оригінальних пошуків О. Скрибіна. Зміна переваг в напрямках квартовості й терцовості вирішують періодизацію творчих пошуків композитора, коли терцієві структури по-дебюссістськи переважали в ранньому періоді, а

потім знову поверталися на останньому етапі життєвого і творчого шляху, тоді як центральний розділ творчості сконцентрований навколо «Поєми екстазу» з її демонстративною уніфікованою квартовістю як за горизонталлю, так і за вертикаллю.

Стійкість даного інтервального показника визначається варіантністю співвідношень чистої та збільшеної кварт, остання з яких вказує на цілотонну тенденцію змістовних тяжінь композитора. А ці останні – співвідносні з пошуками «скіфства» в російській, українській музиці початку ХХ століття (див. композиції С. Прокоф'єва, а також це екстатика творів М. Рославця, В. Ребікова та ін.). Відомо, що С.Прокоф'єв пройшов через етап захоплення О. Скрибіним. Так, у книзі І. Вишневецького читаємо:

«Одночасно Прокоф'єв рухався у своїй інструментальній, фортепіанній музиці все далі від строго-академічного Глазунова до несподіваних гармоній і рапсодичної побудови, виявленим ним у Скрибіна. Так, не без впливу Скрибіна, він переробляє написану в 1907 році тричастинну фортепіанну сонату фа мінор (2-гу за консерваторський період) в одночастинну, № 1 за новим офіційним численням. Взагалі-то інтерес до Скрибіна знайомі Прокоф'єва помітили ще в 1905-1906 роках... цей рух від Шумана до Вагнера, від Глазунова до Скрибіна, щоб сам Прокоф'єв згодом не говорив, визначало його стрімкий розвиток в консерваторські роки. Шуман і Глазунов залишилися, так би мовити, в «підсвідомості». Вагнер і Скрибін стали тим, від чого Прокоф'єв свідомо відштовхувався, виробляючи свій власний стиль» [39].

Але захоплення С. Прокоф'єва цікаве в тому числі у зв'язку з увагою до збільшених ладів як знаку європейської архаїки, що розроблено було Л. Роговським [12]. У системі ж ладів О. Мессіана явно виділяється цілотонний ухил, оскільки I-й лад і IV-VII-ті лади вибудовані з опорою на цілотонність, і тільки II-й і III-й лади демонструють тон-півтонову та дотичну до неї конструкцію. А це ускладнення цілотонності є близьким до структури «ланцюгових» ладів Б. Яворського, що оперує великою і малою терціями в стійкому трактуванні тритонових обрамлень до перших [189, с. 248-254]. При



цьому для Б. Яворського очевидна духовно-архаїчна основа інтервально-ладових добірок О. Скребіна, які спрямовані на втілення головної ідеї-образу його творчості: екстаз, екстатичне як запозичене з термінологічного обсягу ісихастів [248].

Звертаємо увагу на те, що в кінці XIX-початку XX століття у французькій музиці зусиллями К. Дебюссі згадуються кельтсько-гальські корені французького мислення, і які яскраво проявилися в перевазі пентатонно-ангемітонних мелодій в тематизмі творів Дебюссі – від Прелюдії VIII до теми Мелізанди. Архаїчно-релігійне коріння мислення названого автора, а згодом і О. Скребіна, і О. Мессіана, надихалися ранньохристиянськими православними стимулами вираження, в яких чималу роль займала концепція і дзвіниці з басовими нотами (див. символічне нагадування про це в Прелюдії VIII «Затонулий собор» К. Дебюссі) і стильових цитат з ісихастів у ремарках до «П'ятої сонати» О. Скребіна (див. про це в книзі Д. Андросової [7, с. 73]). Саме францисканство О. Мессіана, яке об'єктивно-історично тяжіло до пограниччя Католицтва та Православ'я, містило очевидні опори на ранньохристиянську танцювальну сакральність [1, с. 152].

У роботі Лю Бінцяна [121] помічена цікава деталь: порівняння гальсько-кельтської християнської редакції гімнів, складених у вільному заломленні античної гімнотворчості – безпівтонові побудови вказують на «рух до ангемітонності» в мелодичних конструкціях гальського Середньовіччя:

«Досить порівняти Гвідо-гімн (X ст.) і Оду Горація (див. № 23 в зазначених нотних прикладах), з якої явно «виросла» відома мелодія, що закріпила назви ступенів гексахордної діатоніки *ut-re-mi-sol-la*, щоб продемонструвати ангемітонне просвітлення античного джерела. Останній, як відомо, надихався давньогрецькою теорією тетрахордної, поступено-заповненої, організації ладів, в яких положення напівтонового ходу створювало відмітно-розмежувальний показник. Привнесення ангемітонності в мелодику центрального середньовіччя є напрацьовані християнською практикою, що має своє спеціальне пояснення.

Незаперечна виняткова роль християнізованих кельтів, галлів та ірландців, у поширенні християнства на європейському заході...» [121, с. 108].

Такого роду безпівтонність показова для обрядового східно-слов'янського фольклору, який надихав на творчі пошуки і «купкистів», і скрябінівський радикалізм. Показово, що і виходи С. Прокоф'єва з його пошуком простоти та ритмічної однозначності, і вишуканий поліфонізм О. Скрябіна (поліфонізм, безумовно, контрастного типу), в тому числі ритмо-поліфонічний, мали особливий резонанс у французькому мистецтві. «Скрябінізм» І. Вишнеградського, М. Обухова вийшов на становище провідного композиторського методу творчості у французькому мистецтві, центрованому в другій половині ХХ століття творчим універсалізмом О. Мессіана.

У цьому плані покажемо є тяжіння до лідійських цілотонних конструкцій в ладовій системі Ф. Шопена, вирощеної на духовних піснях Польщі (див. у Й. Венцовського [274, с. 513-534]), які усвідомлюються польськими музикознавцями в опорі на церковні лади, в ряду яких лідійський з тритоновною основою займав істотне місце. Нагадуємо про цю обставину ладового мислення генія польської музики, оскільки і К. Дебюссі, і О. Скрябін були щирими «шопеністами», більше того, саме з музики Ф. Шопена З. Ліса виводила змістовно-структурні контури «Прометеева акорда» творця «Поєми екстазу» [266, с. 342-348].

Як зазначено вище, сам по собі контакт з О. Мессіаном визначив для І. Вишнеградського можливість адаптації до умов французького образу мислення. Для О. Мессіана цей скрябінівський потік розгорнувся до вибудовування екуменізму у філософсько-релігійних уподобаннях, в яких францисканство і католицизм доповнювалися запозиченнями з індуїстської та буддистської релігійної, філософської літератури – порівняємо з індійськими дотиками філософських позицій О. Скрябіна. Зауважимо, ці індійські тяжіння і О. Скрябіна, і О. Мессіана мали під собою християнсько-сакральне підґрунтя: в одному з апокрифічних Євангелій є посилення на перебування Ісуса Христа в Індії в період між отроцтвом і часом Подвигу.

У сукупності ці звернення до святих книг створювали літургійну всеосяжність уявлень образної системи мислення обох названих композиторів, О. Мессіан в цьому плані наслідував планетарно-містеріальний розмах Вселенського дійства у О. Скрябіна, закладеного в його «Містерії». Остання набула у своєму втіленні космічно-віртуального наповнення (такою ж долею відзначена і перспектива виконавського втілення скрябіністів М. Обухова та І. Вишнеградського), тоді як французький композитор поєднав релігійно-космічний обсяг російських «гігантів» (за В. Холоповою) з оперно-містеріальним сценічним втіленням.

Культурно-соціальні джерела інтервально-ладових побудов О. Скрябіна та і О. Мессіана вказують в обох випадках на ірано-індійську основу європейської архаїки, яка у французького композитора знаходить відвертий крен до індуїстсько-філософського і ритмічного запозичення. У О. Скрябіна парадоксально зникаються пошуки скіфсько-іранських коренів архаїчних смислових позицій, багатовекторно обговорюваних в колах російських футуристів (на чолі з М. Кульбіним та Л. Сабанєєвим) і польських символістів, узагальнюваних позицією Л. Роговського. Безпівтоново-цілотонна мелодійна основа, що заохочує опору на квартову і великотерцову вертикаль в О. Скрябіна і К. Дебюссі, живила відкриття нової модальності О. Мессіана, що затвердила в авангарді другої хвилі скрябінівський «нерв» як містеріально-літургійне трактування музичного вираження – див. гепталогію «Світло» К. Штокхаузена, меморіальний символізм композицій Л. Ноно та абсурдистський абстракціонізм творів П. Булеза та ін.

Для О. Мессіана була зрозумілою позиція російських авангардистів, які, подібно до їх французьких колег, були чутливими до мистецько-творчих новацій найрадикальнішого типу, але категорично відсторонювалися: 1) від відвертого антиестетизму експресіоністського принципу Нововіденців; 2) від атеїстичних випадів італійських футуристів і суто урбаністичних установлень у творчості останніх. Звідси – тотальний скрябінізм російського та українського авангарду й модерну, представлений іменами І. Вишнеградського, М. Обухова, М. Рославця,

В. Ребікова, в якому наміри серійних вибудов теорії творчості обминали додекафонні засади, втягуючи у той теоретичний загальний досвід староцерковної модальності та обхідного вжитку.

Що стосується футуристів, то при всій шанобливості відношення Ф. Марінетті на випереджальні їх відкриття, дії вищеназваних російських колег, зрозуміло було, що радикалізм урбаністичного та атеїстичного трактування того напрямку для слов'янської спільноти був недопустимий, що й проявилось у відвертому злитті футуризму і примітивізму у російських, українських, польських та ін. слов'янських авторів.

Як знаємо, експресіонізм у Франції взагалі не розгорнувся, хоча фовізм мальовничий і фовістські виходи М. Равеля й І. Стравінського у Франції мають торкання експресіоністського антиестетизму, але ні в якому разі не приймалися загальною. В цьому плані показовим є неоекспресіонізм О. Мессіана, його центрального авангардного періоду, який «втягував» серійність у модальну систему – як це у 1950-ті роки здійснив І. Стравінський, увійшовши в серійні технології, минаючи додекафонний виток і відверто поєднуючи це із напрацюваннями його неофольклоризму-фовізму.

Зі сказаного витікає уявлення про органіку російських та слов'янських контактів О. Мессіана і його учнів, для яких захист національного путя творчої реалізації в межах модерну-авангарду потребував опори, на відмінну від німецького мистецького радикалізму – позицію, яку самостійно розробляли представники мистецької еліти слов'янства, значна частина якої, в силу соціально-історичних обставин, опинилася у стані політичної еміграції та згрупувалася у Франції як суттєвої частки політично-релігійного союзу Антанти.

Не забуваємо, що релігійні підстави формування Антанти замовчувалися із соціально-прогресистських міркувань, для яких пов'язаність країн, що утворили названу політичну коаліцію, із релігійними настановами Оксфордського руху [209, с. 90-93], була дратівливою складовою політичного об'єднання для його противників. Але якраз пошуки ранньохристиянських засад у російському і слов'янському, у цілому Православ'ї надавали союзницьким

намірам країн Антанти того інтелектуально-творчого потенціалу, який породив дії української, російської, польської, чеської еміграції, силами якої у тому числі сформувався найпотужніший, світового значення гурток інтелектуалів-музикантів навколо О. Мессіана і його школи.

Підбиваючи підсумки представленим описам і узагальненням, відзначаємо:

1) через політичні підстави сформовані масиви емігрантів із Росії та ряду слов'янських країн зумовили увагу до мистецьких висунень їх представників у художні кола Франції, зацікавлені у випрацюванні самостійного шляху у модерні-авангарді, що традиційно опанувався італо-німецьким суперництвом;

2) соціально-політичними причинами викинутий із Росії композиторський і виконавський скрябінізм, представлений могутніми фігурами М. Обухова та І. Вишнеградського, змушений був вишукувати адекватні для них творчі умови існування, які, в силу історичних соціальних і художньо-естетичних чинників, могли реалізуватися тільки при умові входження їх у французьке мистецтво, споріднене своїми салонними витоками зі скрябінізмом, що й здійснилося через прямий контакт І. Вишнеградського та О. Мессіана;

3) релігійні засади політичного союзу Антанти, які «притягнули» російський і слов'янський скрябінізм у кола французького модерну-авангарду, очолюваного О. Мессіаном, зумовили увагу до спільних віросповідальних витоків слов'янської та кельтської державності, які корінилися у візантійському Православ'ї, у свій час прийнятого гальсько-французькою стороною, виробивши *чернецько-аристократичну* культуру Галії Меровінгів і Галіканської церкви після XIII та аж до кінця XVIII століття, і які стали культурною відзнакою слов'янства, навіть і тих, що згодом прийняли Католицизм.

## 2.2. Сакральні перетини слов'янської та французької музики

В роботі Д. Андросової відзначені наступні риси особистості О. Мессіана як визнаного будівника авангардного мистецтва Європи і світу середини ХХ століття: «Особистість О. Мессіана становить ключове явище у вибудовуванні світового авангарду, бо його численні учні і послідовники охопили впливом його творчості музичний професіоналізм буквально в планетарному обсязі. Його оркестрове мислення у вибудовуванні шляхів авангарду було визначено симфонією 1946 р. “Турангаліла”, симфонією з соло фортепіано і електроінструментом хвилі Мартено, а сольо-фортепіанна стратегія композитора, як глави авангарду, визначилася “дидактичним” циклом “4 ритмічних етюди”. При цьому ще раз спеціально відзначаємо ту сторону стильових впливів, які не прийнято було брати до уваги якийсь час назад: за допомогою дружніх відносин з І. Вишнеградським здійснювалася опора на спадщину О. Скрябіна, який поєднав релігійну екстатичність з симфонізм-інструменталізмом і інтересом до індійської філософії» [7, с. 173].

Зроблені дослідником узагальнення заслуговують уваги в тому значенні, що тут справедливо розділяється специфіка симфонічних і фортепіанних творів О. Мессіана, із вказівкою на важливість для нього відомостей про скрябінівські відкриття в інструментальній сфері. Однак, недооціненою являється мессіанівська «пророцтво» симфонічного і тим більше камерно-інструментальної спадщини фортепіанними наповненнями – концертно-облігатного характеру, барокові витоки котрого органічні в силу вираженої й послідовної релігійності композитора. Остання виключала, як це вже відмічалось вище, артистичний егоцентризм романтичного рояльного-оркестрального піанізму, адресуючи до салонних духовних витоків, які звично асоціювалися з камерністю, і які Мессіан оригінально переніс в межі симфонічної творчості, в даному випадку спираючись на техніку барокового *concerto grosso*.

Безумовно, в цій методологічній установці для нього цікавим було проявлення скрябінівського генія, для котрого органіка салонного середовища, особливо стосовно його виконавського проявлення, створювала відповідні

умови та у виходах на оркестрально-симфонічні жанри. Як знаємо, симфонізм О. Скрябіна складався також з вкладених автором у симфонічну оркестровість концертно-жанрових інгредієнтів, які стали емблематичними в його епохально-значущих творах – типу «Поєми екстазу» (1907) та симфонії «Прометей» (1910). Ці дві названі композиції вибудовані на концертно-облігатному виявленні соло труби в «Поємі екстазу» і світловому рядку в «Прометей». Відмітимо, про жодне традиційне, що від Віденських класиків йде «змагання» солістів та оркестру, тут не може йти мова, оскільки саме сукупність інструментального масиву, у випадку «Прометей», – у єдності зі світловими ефектами, покликана символізувати ідею екстатичного осягання Істини та ідеї вогню-Світла.

Відмітимо, скрябінівські соло зовсім не збігаються з персоніфікованою одиничністю артистичної презентації у віденському і поствіденському концерті. Трубне скрябінівське соло в «Поємі екстазу» символізує в голосоподібному звучанні злиття зухвалого пориву взагалі, зробленого зусиллями всієї оркестрової маси. Соло труби тут – екстаз, в його релігійно-ісихастській генезі, що означає особливого роду поєднаність суб'єкту та космічної Божественної енергії, що повністю виключає героя-надлюдину, однак маємо виявлення героїчного в злитті індивіда з космічними силами.

Що стосується соло, записаного у світловому рядку «Прометей», то сама його заявка направляє не до героя-трікстера (у міфологічному вимірі), а до об'єкта крадіжки-Спасіння – до вогню-Світла як великого Дива людської історії, яка усвідомила культурну базисність ідеального початку світу. Нерозшифрованість цієї концертної по суті проявленості світлового рядка задається символікою задуму твору: не фізичне проявлення світла, але Божественна осяяність, дана людині, тут об'явлена і закладена в якості вихідної та кінцевої цілі титанічних зусиль героя. Не'єдність фізичної явленості світлових проявлень і умовної символіки звуково-тонових конструкцій, певно, ставала таким же непереборуваним бар'єром в реалізації «світлової концертності» Симфонії, яким виявився стан людської спільноти, втягнутої в Першу світову війну, у співвідношенні з дійством скрябінівської Містерії як «танцю планети».

Однак при всій утопічності скрябінівської концертності-симфонічності виразна ідея втілення в симфонізмі не конструкції, але принципу облігатного концерту, – опинилася плідотворною і сутнісною в розкладі творчості О. Мессіана. Підкреслюємо ту обставину оригінальності підходу до форм бароко та у російського, і у французького авторів – адже внесення в симфонізм схем барокової концертності широко практикувалося від ХІХ століття як в Росії (М. Глінка, П. Чайковський, А. Арєнський та ін.), так і у Франції (С. Франк, Е. Лало, К. Сен-Санс та ін.). Та це все було відтворення в межах художньо-самозначимої музики прийомів та форм церковно-освяченого мистецтва.

О. Скрябін, а згодом О. Мессіан висунули інше: пронизаність релігійною ідеєю творчості, не у вигляді церковно приносимих богослужбних форм, але у створенні нового, глибинно *символістського* за своєю природою, релігійно-дидактичної діяльності й музики як художньої сфери.

Одержимість О. Скрябіна місією на рівні Віросповідання надати злагоди людству через мистецькі акції та Містерію заслуговують уваги хоча б у тому сенсі, що авторитетом мистецтва композитору хотілося зупинити страшні події планетарного масштабу. І те, що існувала такого роду потреба, свідчить творчість і діяльність американця Ч. Айвза, який задумав і жадав здійснити озвучення Вселенської симфонії, оскільки його усвідомлений трансценденталізм не міг змиритися з подіями розбрату і масового вбивства громадян планети Земля. О. Скрябін ясно собі представляв задачі мистецтва музики в осмислюваній ним грандіозній акції – в інтерв'ю газеті в Одесі «Южный музыкальный вестник» [244, с. 3-5] підкреслювалося автором бажання «позбавити музику трагізму і драматизму», тобто відстоювалися позиції музики quasi-духовної, в якій відсутні театральні пристрасті й людські пасії. А у 1916 р. на сторінках того ж «Южного музыкального вестника» була полеміка з М. Івановим, який обґрунтовував суто християнські витоки скрябінівської Містерії [ 244, с. 3-5].

Названі публікації вкотре свідчать про особливо шанобливе ставлення до О. Скрябіна в Одесі, перш за все, у зв'язку з християнськими релігійними



засадами його месіаністських поривань. Кінець кінцем, індійські напрямки вибудови концепції Містерії та плани її виконання там впливали із християнських же джерел, з Апокрифів, де йде мова про перебування юного Ісуса в Індії. І ці неканонічні Євангелія не є забороненим для християнина витоком знань, саме з Апокрифів християнські вчені мають відомості про дитинство і юність Богоматері, що стають сюжетною основою церковних настінних розписів, тим більш, художніх творів (типу знаменитої картини Чіма де Конельяно «Введення Марії у храм» та ін.).

Та позиція індійських запозичень, яка дуже активно розгорталася А. Бандурою [16, 17], є суттєвою в розумінні логіки філософсько-теоретичних напрацювань композитора, але в самій його музиці, що містила матеріал майбутньої Містерії, ні в «Попередньому дійстві» останньої національних індійських відмітин не знаходимо. Щобільше, в теоретичних узагальненнях Б. Яворського, який безпосередньо контактував зі Скрябіним, закладені думки про народно-релігійні джерела квартової системи творця «Поєми екстазу», тобто про християнсько-слов'янські устої мислительних конструкцій композитора.

Дотичність фортепіанних звучань до сакральної сфери демонстрував послідовник О. Скрябіна у Росії, а з еміграцією – й у Франції – М. Обухов. «Книга життя» мислилася М. Обуховим як певна паралель Пасхальній службі у Православній церкві, проповідницький пафос явно перевищував художні задачі у творах «Всесвітній гімн» (1937), «Будем же любить друг друга» (1943). Відомо, що значна частина творів підписувалася М. Обуховим як Nicholas l'Extasié, вказуючи не тільки на наслідувальність у творчому, але також у сукупно-соціальному призначенні Служіння Людству. Твір, який зосередив релігійно-проповідницькі установлення М. Обухова – це «Третий и последний завет для 5 голосов, звучащего креста, органа, двух фортепиано и оркестра», фортепіанна участь знаменна.

І. Вишнеградський написав «День бытия» у 1916 р. у безпосередній наслідувальності Містерії О. Скрябіна, усвідомлював себе наступником творця «Прометея». Зустріч І. Вишнеградського з О. Мессіаном у 1937 році дещо

суттєво змінила у житті та творчості обох митців: І. Вишнеградський отримав підтримку, яка допомогла йому при житті у 1978 р. почути прем'єру «Дня бытия», а для французького Майстра відкривається найпродуктивніший період його праці як теоретика і композитора, оскільки у 1940-ті роки написані такі базисні твори як «Квартет на кінець часу», «20 поглядів на немовля Ісуса», «Турангаліла», теоретичний труд «Техніка моєї музичної мови».

О. Мессіан у воєнні роки (Другої світової війни) зарекомендував себе проповідником християнської ідеї Сумирності засобами музики – разом із вбиранням релігійно-художніх надбань індійського Сходу (а це вже паралель з оточенням І. Стравінського, зокрема, зі світосприйняттям М. Реріха). А от у 1940-1950-ті О. Мессіан відверто виступив з дидактично значущими творами, які складають ряд його композицій так званого «експериментального періоду», демонструючи різні шляхи звуко-виразного оновлення в річищі сповідання Духовного Піднесення людства. Змістовне настроювання визначило особливу значущість зробленої ним експериментальної роботи, яку не можна порівнювати з «техніцистськими» пошуками колег О. Мессіана нижчого творчого рангу.

Музика О. Мессіана втілює не тільки літургійне залучення до Бога, котре в різних варіантах відбувалося в «Квартеті на кінець часу», в симфонії «Турангаліла» та у фортепіанному циклі «20 поглядів на немовля Ісуса». Музика творів експериментального характеру демонструє медитативність як таку – з углиблюванням у стан душі, котре відповідає умовам пізнання сакральної ідеї, що на тлі францісканства композитора надавало наближення до медитативних засобів ісихастів.

В цьому плані показовим є користування динамічно-фактурними ознаками в «Турангаліла». Відмічені в дослідженні Д. Андросової [7] примітки динамічного «терасного» мислення О. Мессіана спеціально розповсюджуємо на співвідношення фортепіанної партії як такої й оркестрового цілого. Фортепіано ніколи в О. Мессіана не «змагається» з оркестром, його функція відтворює барокові ознаки облігатності, оскільки композитор усіма способами підкреслює важливий для нього фактурно-тембральний показник цього інструмента – як

«дзвонно-світоносного», в якому відсторонені замаху на агресивне «перекриття» оркестрового tutti та тому подібні прийоми.

В цьому вбачається наслідувальність від співвідношення фортепіано та оркестру в О. Скрибіна: єдиний фортепіанний «Концерт композитора», написаний у юному віці (26 років), став єдиним зразком цього жанрового виходу у даного автора (тут напрошується аналогія з Ф. Шопеном, що є закономірним в силу усвідомленого його шопеніанства). І не останню причину в цьому ігноруванні жанру відіграла інерція постромантичної установки на симфонізм трактування фортепіанної партії, для піанізму О. Скрибіна неприйнятний.

В дослідженні Ван Силін [29], присвяченому фортепіанному «Концерту» О. Скрибіна, однією із головних вивідних тез виступає наступна: «...тематизм концерту насичений знаковими-емблематичними оборотами, що становлять ознаки досвіду торкань в мистецтві краси (алюзії до творів Р. Вагнера, Ф. Шопена, Л. Бетховена, П. Чайковського, М. Римського-Корсакова та ін.), які “правдою ідеального” замінюють, в дусі естетики символізму, “правду життя” реалістів і “правду відносин ідеалу і дійсності” романтиків» [29, с. 46].

І подальше розгортання узагальнень відносно висновків щодо трактування цього жанру в О. Скрибіна виводить на такі положення: «...символістська “дематеріалізованість” відбиття життя душі (з програмою третьої сонати як “стану душі”), минаючи чуттєво-мовну експресивність на користь умовності алюзивного зображення сенсу-образу, створює установку на особливого роду “розосередженість” фактури концерту, що вимагає активного опрацювання мелодизованих мотивів у складі вертикалі» [29, с. 47].

Символістська «дематеріалізація» фортепіанного вираження в О. Скрибіна народила особливого роду умовність динамічної реалізації антитез «вищої витонченості – вищої грандіозності», оскільки скупість педалі та взагалі користування «тремолоючою» педаллю виключали реалії звукової «грандіозності» і «завмираючої витонченості». Так клавирна «сухість» фортепіанної палітри Скрибіна-піаніста орієнтувала і його послідовників, у першу чергу І. Вишнеградського, на дотримання нормативів салонності – заради

духовної позбавленості речово-предметних торкань, у тому числі мовленнєвої патетики у музичному вираженні. І це при відвертому звертанні до естетики екстатичного, яка передбачає високий пафос подання виразу, однак відсікаючи індивідуалізовано-душеву ноту того надособистісного захвату.

О. Мессіан, судячи з усього, усвідомлював себе продовжувачем К. Дебюссі, і особливо фортепіанного напрямку творчості. Але дебюссістська споглядальність і емоційна «нейтральність» явно не задовольняла майбутнього автора «Турангаліла». Так, у своєму найбільш ранньому з виданих опусів, у «8 Прелюдях» 1928 р. (автору тільки 20 виповнилося) знаходимо п'єсу з характерним «скрябінівським» уточненням: *Chant d'extase dans un paysage triste* (курсив Т.М.) – «Спів екстатичного танцю смутної мандрівки». Бо з перших же кроків самостійної композиторської творчості О. Мессіан усвідомлював для себе пристрасть Віри, що категорично не суміщалося зі спокійним самовідстороненням естетизму К. Дебюссі.

А от скрябінівський символізм, при всій похідності сутнісних ліній від музики Дебюссі, живився не тільки напруженням Р.Вагнера – Р. Штрауса, але й особливим відчуттям органіки, симбіозу імпресіонізму та експресіонізму, що склало у сумі специфіку «слов'янського експресіонізму». І саме у річищі дебюссістського неоекспресіонізму розгорнулася діяльність О. Мессіана, для якого проісихастська скрябінівська пристрасть Віросповідання складала вихідну позицію творчого методу і життєвого вибору.

Фортепіанний базис творчості й для О. Скрыбіна, і для О. Мессіана визначався не тільки їх вихідною виконавською виучкою, але переважно їх життєво-творчим естетизмом і духовною відповідальністю за нього, яку міг представити тільки салонний принцип життя і мистецької прорелігійної активності. Останнє, як вже відзначено, не було досягнуто К. Дебюссі, при всій повазі до церковних і староцерковних цінностей, проповідницька завзятість не складала спеціальної сторони самореалізації. А от для О. Скрыбіна, а згодом для О. Мессіана, той проповідницький захват значив, можливо, навіть більше, ніж

творчість – але в межах художнього естетизму, який визначався вишуканим оточенням салонного спілкування, музичним служінням у храмі для Мессіана.

Тим самим фортепіанне вираження, яке успадковувало одухотворенні прояви салонного виступу, в якому проповідництво виключало силово-агресивне подання ідей, показове для загально-конфесійного місіонерства, і що трималося на естетичній принадності уявної цінності для духовно налаштованої спільноти – виражало вирішальні позиції художньої роботи.

В цьому плані показовою є принципова фортепіанність мислення К. Дебюссі в його оркестрових творах, які, за спостереженням Цитович [54], нічого не програють у фортепіанному викладенні, що неможливо для переконаних симфоністів німецької традиції. Не так прямо діяла вказана методологічна прив'язка для О. Скребіна та О. Мессіана, але базисність для них фортепіанного, асимфонічного мислення була безумовною.

Фортепіанне наповнення творчості для О. Скребіна складало самозначущу паралель стосовно симфонічних побудов, методологічні засади яких ще потребують засвоєння в їх оригінальних формах спірання на *concerto grosso*. Симфонічні виходи Мессіана підкріплялися концертною вписаністю фортепіанної участі, але у вигляді відвертого *concerto grosso*: поряд з фортепіано в «Турангаліла» солують «Хвилі Мартено» і численні соло кларнетів та мідних духових. І таке ансамблеве «співіснування» солістів в симфонічно-концертному поданні, знову-таки, відсторонює від фортепіано його оркестрально-рояльні показники, концентруючись на тому, що від начал фортепіанного мистецтва називали піанізмом і що базується не на рояльній симфонізованості, але на неперерваному зв'язку з клавесинною клавірністю гри [203]. Таким чином:

1) фортепіанні твори О. Скребіна та О. Мессіана мають ту спільну рису, що при всій похідності від К. Дебюссі і першого, і другого, спираються на салонність не тільки у виразово-мистецькому значенні, а ще й у релігійно налаштованій проповідницькій пристрасності дій, яка виводить на надособистісний, екстатично зафарбований ліризм особливого проекспресіоністського (але щиро не ново-віденського) складу;

2) фортепіанна творчість О. Скрябіна та О. Мессіана має ту особливість відмежування від оркестральної рояльності, яка забезпечує їх опусам для даного інструменту культурно-мистецьку самозначущість в їх мистецькій спадщині, що для О. Скрябіна пов'язане з його особистим артистичним станом піаніста салонного, профранцузького типу, тоді як у О. Мессіана фортепіанність підкріплювалася ансамблево-барочною трактовкою інструмента в його оркестрових і саме інструментально-ансамблевих творах, вибудованих в спіранні на барокову облігатність;

3) фортепіанні композиції О. Скрябіна та О. Мессіана концентрують кореневі особливості їх мислення, оскільки саме символізм салонного фортепіано, позбавленого звукових реалій рояльної різноманітності образних втілень, допускає зосередження на вибраних, естетично-екстатично виправданих позиціях, які зображають не різноманіття життєвих вражень, але умопобудови віросповідальних уявлень, умовність подання яких в мистецтві тримається на художній речовості салонного фортепіанізму.

Осмислення спадку О.Мессіана йде у двох напрямках, підказаних двоїчністю Майстра як композитора і теоретика, будівника «нової модальної системи» в одній особі. По-перше, це аналіз його композицій, що втілили безпосередній творчий внесок у вигляді високохудожніх знахідок, які досягли суттєві тенденції мислення ХХ ст., демонструючи авангардні зрізи модерну, а згодом відчуття поставангардних «примирень» радикалізму середини минулого століття і запозичень із традицій мистецтва Франції й світу.

Таким поворотом до традиції стало звернення творця «Турангаліли» до жанру опери у 1970-ті роки, що була базовою традицією жанрового вибору Франції – у порівнянні з німецьким інструменталізмом класичної доби. І якими б демонстративними атрадиціоналістськими показниками не відрізнялася єдина, підсумкова і релігійно-світоглядно кульмінаційна опера «Св. Франциск Ассизький», відзначена містеріальними рисами у концентрації їх атрадиційності у порівнянні з подібними жанровими надбаннями Р. Вагнера, К. Дебюссі та інших авторів. Все ж саме повернення у річище оперної творчості французького

композитора, який до цього спеціалізувався виключно в інструментальній сфері, складає у цілому повернення до традиції французької музики, відзначеної балетно-оперним коренем.

Залишається загадкою, чому О. Мессіан, відверто патріотично скерований у творчості, яку розбудовував у продовження «Клода Французького», як по-королівськи називали сучасники цього митця, повторив одиничність, – чому в сюжеті про Франциска Ассизького він не звернувся до такої риси релігійного служіння цього святого як танці під час високих духовних свят? Ця сторона богослужебного дійства у Св. Франциска мала спеціальну призначеність солідарності зі старохристиянськими принципами Радісності жертовно-аскетичних акцій, як це відмічалось у відповідних монографіях:

«Франциск Ассизький називав себе і своїх прихильників “скоморохами Господа”. Священики танцювали після першої меси та супроводжували танцями спів псалмів на службі, брали участь в театралізованих містеріях і в річницю посвяти брали участь в танцювальних процесіях. Часто виконувалися танці на Великдень, в день будь-якого святого, і під час процесії на честь свята Тіла Христового» [1, с. 152].

Адже сакральна танцювальність народила у Франції балет, винайдення якого передувало опері й закріпило за французькою оперою балетні сцени як обов'язкові компоненти вистави. Але фактом залишається ігнорування з якихось причин О. Мессіаном сакральної танцювальності, як ознаки французького музичного мислення. Хоча танцювальні ритмічні структури, які так часто-густо відмічали сторінки партитури «Турангаліли», перекочували в оперу, вибудовану на тематичних поєднаннях, почерпнутих в епохальній Симфонії XX ст.

Танцювальний знак, який так багато символізував на початку Християнської ери, у свій час надихав О. Скрябіна, для якого видіння Божественної гри – Божественного танцю подали ідею не-драматичного і не-жартівливого скерцо, що не протистояло кантилені, але послідовно впливало з неї, з прелюдійно-моторно переосмисленої ще у шопенізмі К. Дебюссі.

Перші чотири Сонати О. Скрябіна, які відверто демонструють шопенівські надбання, що «перекриваються» прелюдійною моторикою К. Дебюссі, наскрізно пронизуються вальсовими ритмофігурами, причому, саме у дусі «російського» вальсу московської школи, де від О. Варламова – О. Гурильова до П. Чайковського вальсовість культивувалася в характері ідеального ліризму вираження (аристократичний танцювальний «галісизм» Москви), минаючи будь-які демонізації вальсовості, здійснені Г. Берліозом, Дж. Верді, Ф. Лістом.

Але вже у швидкій (Presto) частині Першої сонати з'являється «передчуття додаткової довгості» О. Мессіана: див. співвідношення «зсунутої» в затакт лінії остинато нижніх голосів і вступаючих на сильній долі акордів верхніх голосів, що «скорочує» тривалість останнього в такті акорду в Presto. Настирливо виставляна квартовість мелодійних і акордово-гармонічної вертикалі Третьої-Четвертої Сонат вводять ті орієнтири на квартові «зчеплення», які відверто проявляються в П'ятій сонаті у спіранні на послідовності, співвідносні з 4-м (c-des-d-f-fis..., від dis – dis-e-f-gis-a...) і 1-м (c-d-e-fis..., від a – a-h-cis-dis...).

Що стосується жанрового вигляду тем, то, окрім першої-вихідної (тт.1-11), що відтворюється з секундовим підвищенням у тт.. 157-164, всі показані у варіантах вальсового руху, у тому числі на 5/4, освоєні у вальсовій якості у П'ятій симфонії П. Чайковського.

І якщо П'ята соната посиленнями композитора осмислена у співвіднесенні з «Поемою екстазу», захват вираження якої, як показали матеріали книги Д. Андросової, уgruntований на пафосі Богошанування ісихастів [7, с. 75], Соната Шоста проникнена містеріальними спогляданнями. І вона починається показом теми Хреста (тт. 1-2), а на «сполохах» тритонових суміщень, що є проєкцією вертикальних утворень початкової вищевідзначеної теми Хреста, у тт. 201-203, на контурному світінні її ж у верхньому голосі – з'являється «передчуття “морзянки”», теми-символу пошуку космічного контакту, що повною мірою розгортається у Сьомій Сонаті та пробивається у Дев'ятій.

Відомо, що саме Восьма, Дев'ята і Десята сонати містять матеріал, підготовлений для Містерії – знаходження символів містеріальності



літургійності в них закономірне. Відомо також, що хронологічно останньою Сонатою, написаною Скрябіним, була саме Восьма – вихідна тема композиції (тт.. 1-5) мелодійно показана по хрестоподібному контуру (b-dis-d-fis) і на терцієво-септімівих акордах, в яких бачимо так би мовити хоральну версію «морзянки», тобто «торкання космосу» у містеріальних пориваннях автора. Але при цьому особливо підкреслюємо танцювально-вальсове наповнення згаданих останніх Сонат, містичні зрізи вираження в яких були складені у передчуття «Танцю планети», як то розумів композитор при втіленні своєї Містерії.

І коли ми порівнюємо ці шари містеріальних моделей вираження Скрябіна з містеріально-літургійними побудовами композицій О. Мессіана, то змушені хіба що солідаризуватися із загальними дослідницькими установленнями, заявленими у книзі Д. Андросової: «Скрябінівський витік О. Мессіана прочитуємо в містеріальній наступності французького Метра стосовно “російського космізму”, тоді як дані біографії О. Мессіана, який опинився в безпосередній життєвій взаємодії з другом автора “Прометея” І. Вишнеградським, вносять фактологічну детермінацію в зазначену стильову сприйнятливість О. Скрябін – О. Мессіан» [7, с. 102].

Є в цьому узагальненні дослідниці й спеціальний вихід на піаністичне наповнення музики О. Скрябіна та О. Мессіана: «При цьому обидва названі автори виділилися піаністичної виконавською спрямованістю вираження, у випадку О. Скрябіна, склавши одну з вершинних досягнень цього роду творчості в ХХ столітті. Показово, що обидва названі корифеї фортепіанного модерну-авангарду визначилися у шопенівській установці – як у композиторській проєкції, так і у виконавській позиції» [7, с. 192].

І це звертання саме до виконавської сторони втілення О. Скрябіна та О. Мессіана заохочує спеціальний піаністичний ракурс втілення містеріальності-літургійності, які висвічують художньо-артистичний заряд творчості щиро та віросповідально налаштованих композиторів, екуменістичні компоненти скрябініського християнства (яке відверто відстоювала преса Одеси у 1910-ті роки [244]) надовго відштовхнули від цього аспекту дослідників, тоді як

екуменізм Мессіана був сприйнятий французьким Католицизмом не як те, що відлучало Майстра від церкви, мало того, композитор О. Мессіан був об'явлений Святим.

Зроблені аналітичні узагальнення відносно «4-х ритмічних етюдів» О. Мессіана виводять на уявлення про те «покриття» тонально-модальною системою Нововіденської серійності, яке представлено було у творах скрябіністів І. Вишнеградського та М. Обухова, та незалежно від них на теренах України було здійснене М. Рославцем і В. Ребіковим.

Як вже відзначалося вище, самостійно таку ж «операцію» звершив у 1950-ті роки І. Стравінський, проробивши це незалежно від намірів О. Мессіана і кола його оточуваних скрябіністів. Звідси виникає теза про органіку виходу російсько-української скрябінівської школи на ті засади, які були заявлені Мессіаном у його експериментально-дидактичній композиції «4 ритмічних етюдів», і які якщо прямо не посилалися на досвід І. Вишнеградського, то і не могли ігнорувати метод, який склався в його творчості у прямій наслідувальності мислення О. Скребіна.

Дійсно, містеріальні складові творчих виходів є очевидними в мистецтві ХХ і ХХІ століть, достатньо вказати на оперу О. Мессіана «Св.Франциск Ассізький», яка не є оперою в традиційному вимірі, її містеріальні риси закладені як тематикою-сюжетом, так і усією сукупністю музичної символіки.

Але музикознавство ігнорує невідривну складову творчої особистості цього композитора і мессіонера-францісканця в одній особі, що дало в сукупності основу присудження йому статусу святого від Католицької церкви. А це поза художня, поза мистецька сторона дару О. Мессіана, явно ним успадкована від Скребіна: миротворче тайнодійство, яке здійснюється виставу містерії, у разі Мессіана це вищеназвана опера-містерія, яка вся зібрана із фрагментів його більш ранніх творів і ставиться в уславлення Франції в її миротворчій відкритості до всього світу, тобто виконує ту функцію

Преображення учасників постановки, яка відтворює домистецький зміст вистави містерії. Це сполучення саме мистецької і позамистецької сторін

діяльності творця відповідає позиціям «системи Леонардо да Вінчі» за П. Валері, яку він відмічав як ознаку творчо-громадянського вираження для провідних діячів неоренесансного XX сторіччя.

Ідея похідності месіонерства О. Мессіана в єдності з геніальним рівним композиторської творчості – від зовсім неоціненним у своїй Вітчизні даром О. Скрибіна, який вибудовував свою Містерію у розпал Першої світової війни заради Преображення людства із звірячого самовбивства у планетарне Єднання. Недооціненими є християнські засади скрябінізму (вся скрябінівська термінологія, починаючи з екстазу-екстазності, це з ісихастського слововжитку), у тому числі то погляд на Індію, про що пишеться в апокрифі як місці перебування Ісуса

Христа до подій 33 р. О. Мессіан однозначно прийняв той християнський тонус месіанства О.Скрибіна та індуїстські посилення, поширивши через Штокхаузена, Ноно скрябінізм на весь західний світ. Аспект містеріальності як релігійної тайнодії Преображення через участь у містерії із сполученням мистецьких засобів і позамистецького реального єднання в цій акції – це той ракурс містеріальності, який виділений в дослідженні і є авторським внеском у трактування спадщини О. Мессіана і надихнушого його О. Скрибіна.

Значущість цього впливу підтверджується опосередковано запрошенням М. Скрибіної на відкриття Кьольнської студії К. Штокхаузенем як провідним вихованцем школи Мессіана і створення містеріального акту у представленні його гепталогії «Світло» про буття Михаїла-Ісуса у 2002 р. Однак безпосереднім доказом такого впливу є дані біографії французького майстра, весь арсенал засобів вираження якого і буттєво-поведінкові виявлення різко змінюються після 1937 р., коли Мессіан познайомився з І. Вишнеградським і останній представив повноту інформації про скрябініські надбання. І саме з початку 1940-х років в особистісному статусі Мессіана все різко змінюється.

Якщо до цього загально-релігійні тяжіння композитора заявлялися сформованою Молодою Францією в опозицію Шістці, вони не мали педагогічно-просвітницького спрямування. А факт виконання в концтаборі «Квартету на

кінець часу», згодом позамистецької налаштованості озвучування «20 поглядів на немовля Ісуса», нарешті, створення і виконання симфонії- містерії «Турангаліла» (1946 – 1948 рр.) – демонструє проповідницько-месіонерський принцип спілкування Мессіана з оточенням. А виразність вказаних творів – то саме мессіанівський тип техніки і виразності, чого не було у талановитому дебюссізмі 1830-х. Нарешті, у нашому аналізі ми показали прямі цитати із О. Скребіна у вигляді містичної теми «морзянки», а також пряме втілення «помітності» російського майстра у темах птаства Мессіана.

Звідси висуваємо методологічні принципи аналізу фортепіанних композицій О. Мессіана, яка склалася в річищі прийнятої концепції успадкування ним скрябінівської містеріальності:

1) ретельне викреслення салонних ознак фортепіанного спадку як тих, що є безпосереднім продовженням композиторсько-піаністичної позиції О. Скребіна, натхнену традиціями французької аристократичної салонності;

2) знаходження містеріально-літургійних прикмет у викладенні образів, з яких особливого значення надаємо образам Птаха у Мессіана, що принципово співвідноситься із мотивами Політності-шаріння в О. Скребіна, що є змістовною проекцією пташинності в розумінні автора «Каталогу птахів»;

3) виокремлення показових для космізму мислення О. Скребіна тем, що отримали втілення чи певний розвиток у творах О. Мессіана, а також зосередження на конструкції взаємодії тем-образів, яка в обох митців начисто пориває з розробковістю класичної сонатності, навіть у композиціях з жанровим визначенням сонати.

## ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2

Культурною основою творчості О. Мессіана стало його релігійно-злагоджуюче антиномії світу проповідництво, яке спиралося на францисканство як найближче до принципів Нерозділеної церкви та Православ'я в цілому, та відгалуження Католицького світобачення зокрема. На перший план сприйняття

світоглядної та творчо-практичної, теоретично узагальнюючої концепції композитора виступають його очевидні проникнення у позиції індуїзму в аспектах співвіднесеності із християнськими цінностями – і цей наочний екуменізм стає логічним продовженням християнської агіографії, в якій апокрифічні Євангелія надають відомості щодо контактності Ісуса Христа з Індією. Так чи інакше Католицька церква не вважає таке звернення О. Мессіана порушенням Віри, оскільки з його кончиною надала композиторові статус Святого.

Сукупний поворот біографії О. Мессіана, окрім посмертного надання від церкви Святості, нагадує в загальних контурах її путь О. Скрыбіна, для якого екуменічно усвідомлюване ним Християнство сполучалося із пориваннями до індійських джерел певних положень Віри та на яке російське Православ'я поставилося зовсім не так поблажливо, як це відбувалося в Католицтві стосовно О. Мессіана. Але християнсько-православні, спеціально ісихастські спрямованості релігійного світогляду О. Скрыбіна засвідчені, по-перше, його базовим термінологічним вжитком, в якому на першому плані стоїть поняття – зміст *екстазу*, що мав спеціальну розробку в ісихастів Візантії й Русі, зокрема в релігійних колах Москви.

Сьогоднішні дані М. Шумила [241] щодо зосередженості ісихастських осередків в Запорізькій Січі та підтримку того роду інституцій на Афоні від козацької старшини та гетьманщини пояснює ентузіастичність прийняття О. Скрыбіна саме в Україні та частково Польщі – ранньохристиянські, від єгипетських пустельників I в.н.е. корені ісихазму, закладали в слов'янську, зокрема українську культуру пам'ять про помежованість саме християнських і аскетично-позахристиянських витоків. В одеській пресі початку ХХ ст. зафіксовані спроби розробки християнських основ скрябінівської Містерії та містеральності у цілому, в яких індійські посилення мали вихід у філософсько-теоретичних засадах мислення композитора-піаніста, не торкаючись саме виразної сутності музичних побудов.

Відомості щодо близькості О. Мессіана до російського емігрантського оточення релігійно-філософського спрямування у своїх творчих виходах виводить, перш за все, на фігуру широкого скрябініста і, як тепер це усталилося в мистецтвознавстві, геніального композитора і музичного теоретика в одній особі – І. Вишнеградського, творчий потенціал якого зміг розкритися тільки в умовах еміграції та при безпосередній допомозі О. Мессіана. Через Вишнеградського склався інформаційний потік щодо творчості О. Скрябіна, ім'я якого емблематизувало гасло новацій Кельнської школи на чолі з К. Штокхаузенем.

Методологічний напрям підходу до творчості О. Мессіана, виходячи з положень містеріальності-літургійності О. Скрябіна, покликаний пильніше виявити внесок слов'янського мистецтва й наукових відповідних розвідок у французький творчий ареал ХХ століття. В цих міркуваннях необхідним стало виділити у змістовній завантаженості характеристик Антанти, політичного союзу, що зумовив основну хвилю післяреволюційної еміграції, спрямованою на Францію, спеціальні релігійно-оновлюючі складові. Йдеться про відомості Оксфордського руху, який став підосновою союзу Антанти, суттєвою стороною якого була мета – злиття західних церков із Православ'ям, що самим ретельним образом надихала співпрацю емігрантів із Росії й України та французьких митців.

Пошуки у спадщині О. Мессіана конкретики впливу мислення О. Скрябіна, заявлене в даній роботі, не тільки збагачує певні дані про творчий шлях величних Майстрів. Тут суттєвим виступає момент відновлення у ХХ столітті культурних пам'яток про початки Християнства, в якому кельтсько-гальська участь у Хрещенні Русі, а згодом розвитку форм Віросповідання типу Кирилівської традиції, яка дивним Відродженням візантизму у ХХ столітті зазначилася у культурі минулого віку. І тут особлива сторінка відкривається щодо сакральної клавірності фортепіанних опусів О. Скрябіна та О. Мессіана, з яких перший дотримувався одухотвореної культурної лінії салону, а другий – втілював у фортепіанній композиції відверто літургійно-містеріальні позиції.

В результаті відзначені такі методологічні застави аналізу скрябіністських виявлень у творчих здобутках О. Мессіана:

1) принципова компаративістика засобів виразності музики вказаних Майстрів в межах їх фортепіанних надбань;

2) культурологічна детермінація на міждисциплінарному рівні знайдених узагальнень і спостережень щодо співвідношень Віросповідальних і творчо-композиційних переваг названих авторів;

3) герменевтичний підхід до програмних напрацювань композиторів, у тому числі здійснених у вигляді ремарок, текстових пояснень і коментарів щодо виконання тих чи інших композицій;

4) опірність виявлень «духу епохи» з позицій метафізики історії музики (за О. Марковою [128]), яка охоплювала авангард початку і середини ХХ століття єдиним історичним відчуттям «системи Леонардо да Вінчі», а також гостротою виявлення антитрадиціоналістських спрямувань, у тому числі в порушенні розмежованостей, вироблених у Новий час, відносно сенсу діяльності творчої особистості.

### РОЗДІЛ 3. АНАЛІЗ ФОРТЕПІАННИХ ТА ЗА УЧАСТЮ ФОРТЕПІАНО ТВОРІВ О. МЕССІАНА В СПРЯМОВАНOSTІ НА СКРЯБІНІСТСЬКИЙ ПІАНІЗМ І ПРОГРАМНО-ВИРАЗНУ КОНКРЕТИКУ

#### 3.1. «8 Прелюдій» у втіленні містеріальних принципів скрябінівського інструменталізму

Вісім прелюдій для фортепіано О. Мессіана складає один за найбільш ранніх та одночасно найбільш популярних творів, бо в різних збірниках розміщують №1 з цього циклу, №7 та інші, як емблематичні для цього автора композиції. Але для нас важливо те, що автор вибудував послідовність з восьми прелюдій явно за зразком восьми прелюдій Франсуа Куперена [263].

По-перше, жанр прелюдій для французької релігійної традиції має відверто сакральний присмак, а саме: тлумачення усієї людської музики як прелюдії до вічного ангельського співу. Саме в цьому значенні і побудував Ф. Куперен свій французький ДТК з восьми п'єс, які є не стільки п'єсами як такими, скільки моделі композицій. Адже французька клавірна школа трималася на канонічно обумовленій імпровізації, а не на грі за нотами.

Кількість 8 в тому циклі була символічною, бо означала знак вічності, тобто опановування тими моделями було входом до майстерності як доторканність до вічно цінного. У Ф. Куперена в основу його моделей покладена була класична сюїта, ми уточнюємо як німецьку, бо вона починається з алеманди, як інші національні танці в дусі еkleктики XVIII століття. Але для французів та сучасників Ф. Куперена ця послідовність танців мала інший відтінок. По-перше, для французької традиції сакральне явище пов'язане саме з церковним початком, а не розваги як для німців та італійців. По-друге, переклад «алеманда» як «німецька» – неточний, бо алеманами та швабами називали ті німецькі племена, які були доторкані до високої кельтської культури. В тому ж плані куранта – кельтсько-французьке, сарабанда – іспанське, але те, що історично втягнуло французьку культуру. Жига – ірландський [96], а ірландці –



це кельти. Для французького світу ці всі танці, а також менует, знаменують не стільки німецький, скільки франко-гальський музичний ареал.

О. Мессіан явно усвідомлював ці лінії французького образу мислення, тим більше, що культивування самостійності прелюдій Ф. Шопена, К. Дебюссі вказували на наслідувальність сакрального призначення тих прелюдій. Самостійне значення прелюдій також щиро культивував О. Скрейбін, прилучення до творчості якого склало особливу сторінку у творчості О. Мессіана.

Ясно, що кількість прелюдій «вісім» для О. Мессіана означало дещо серйозне, оскільки він усвідомлював значущість для свого композиторського шляху тих творчих проб, і епохальність повернення в музику релігійної декларативності, яка була цілком відсторонена французькою «Шісткою», та яку О. Мессіан сформулював гаслом «Об'єднання чотирьох» у групі «Молода Франція» у 1936 р. Таким чином, цикл «8 прелюдій» являється базою особистісного та національного самоствердження, що і зумовило кінцеву вагомість тієї композиції зовсім молодого автора у творчому шляху.

Вже перший погляд на фактуру усіх 8 прелюдій засвідчує таку показову рису циклу, як вибудованість за принципом крещендууючої драматургії циклу, тобто стисла побудова перших номерів та поступове розширення звукового простору з кожним наступним. Найбільш масивні – завершальні номери. При цьому весь цикл, згідно з заповідями французьких майстрів рококо (це ж маємо у Ф. Шопена, К. Дебюссі та О. Скрейбіна), що йдуть на тематичних засадах першого номера, це сюїта-варіації, в якій жанрово-темпові зміни накладаються на тематично-образну закладену спільність.

Перша п'єса, як відзначалося вище, є однією з найпопулярніших композицій. В ній маємо ту розшарованість фактури по трьом рядкам, що, як і в О. Скрейбіна, зовні нагадують лістіанське quasi оркестральне викладення, але за фактурно-динамічними показниками, не мають виходу на лістіанські контрасти, кантилени та туттівості. П'єса має назву «Голубка», та це явно сакралізований образ, образ-символ, дже це – не звуконаслідування (природна голубка неспроможна подати такої широкої кантилени, якою її характеризує О. Мессіан).

Якщо пам'ятати про символіку «Голубки» у вавілонських аналогах, які вивели на християнське розуміння втілення голубки як святого духа, тоді як раз і маємо пояснення до мелодійно-кантиленного звучання, яке складає суть фактурної виписаності.

П'єса написана в E-dur, тональності романтичного «ідеального стану», що було підхоплено К. Дебюссі, для якого E-dur «хмарок з ноктюрнів» за своєю невловимістю контурів також втілює дещо ідеальний символістсько-імпресіоністський настрій. Показовим є те, що декларування за ключовими знаками E-dur сполучається з приховуванням мажорності в реаліях звучання. Фрігійський F замість Fis другого ступеня в гамі E-dur. Сама мелодія із зачином на тритоновому ході нагадує старовинні церковні мелодії, та має певну солідарність з фактурними побудовами К. Дебюссі, О. Скрябіна. П'єса складається з двох фаз-строф, типу складного періоду, розшарованість фактури по голосах надає аналогій знов-таки зі староцерковним співом типу дискантистів (ускладнений фіоритурний паралелізм звучання, явно більш низько проходячий голос як тенор). Відмітимо, що перша п'єса явно прелюдійного вигляду втілює вокальний початок на дві чверті, знак високого.

Друга прелюдія «Екстатичний спів», йде на три чверті, що є еталоном для європейських танців, що означає принцип заземлення. Ця друга прелюдія теж починається ходом тритона, хоч цього разу це скоріше тональності fis. Контур повільного руху, яким починається прелюдія, fis his ais a, намічає контур Хреста (цей же контур показаний в мелодії прелюдії). Рух на три чверті привносить танцювальну асоціацію чи то с курантою, чи то з вальсовими мотивами. Останні більш виражено з'являються в центральному розділі на дев'ять восьмих, в тональності Fis, тоді як подає репризу першого образу.

Тричастинна форма, репризна. Позначене композитором у назві екстатичне вираження явно фіксує скрябінівські захоплення, та проявляється це в особливого роду неухильному набиранні фактури від початку до завершального моменту, і в цей процес постійного розширення регістрового обсягу звучання покриває й репризу, де багатоскладові мелодійні лінії

контрапунктують, а вихідний скромно фактурний образ повертається лише в останніх семи тактах. В результаті вказана тричастинність корегується улюбленим французьким рококо та в цілому французькою традицією рондальністю з варіантним проведенням першої теми як рефрену.

Прелюдія три є поверненням до E-dur «Легке, рухливе число», на три чверті, явно в танцювальному складі йде п'єса. І це явно «полегшення» сумного співу №2, який, як відзначалося вище, зазначений як «екстатичний спів», а третя прелюдія має ремарку настановчу – «експресивний спів». В цьому номері сум прелюдії №2 явно висвітлюється, як показано вище, повертається E-dur «Голубки», але наслідувальність підкреслюється: хід на тритон, з якого починався мелодійний образ прелюдії №1, який також визначив і вихідну інтонацію прелюдії №2, тут також фігурує у мелодичному підкресленні ходу від такту 2 до такту 3,  $gis\ 1 - d\ 2$ .

У рухливому темпі цей перехід на тритон фіксується як одна інтонація мелодійного руху. Тритонову інтонацію маємо в такті 4, і надалі у викладенні тритонові сполучення є суттєвими. Але самі по собі вони не несуть, як в німецькій музиці, зв'язку з негативом. Як це відмічалось в роботі Лю Бінцяна, цілотонні ангеміттонні звороти є показовими для церковних мелодій VIII-XII століть у практиці кельтів-галлів у Сен-Галенському монастирі [121]. Тому ніжна «Голубка», що втілює радість торкання Небесного і легкість прелюдії №3, в тритоні подається в тому ж значенні, певно, що й цілотонність в темі Мелізанди в опері К. Дебюссі. Загальна будова цієї прелюдії ніби трифазна. Такти 1-17, 18-34, 35-51, але наповнення цієї трифазності оригінальне. Друга фаза дає у тональності H основної теми, тоді як у третій фазі маємо ту ж саму тему в основній тональності, але з новим контрапунктом, що відступає від арфоподібного акордового супроводу до основної мелодії, демонструючи рухливу педаль, запозичену у Дебюссі. Але суттєвим додатком тут виступає викладення тем у вигляді канону між верхнім та нижніми голосами.

Імітаційна поліфонія – це знак раціоналізованої церковності. Тобто маємо преображення у третій фазі вихідної ідеї співу у літургійно-містичні висоти. І все

ж зазначена строфічність, яка відзначена тональною репризністю у третій фазі, все ж виводить на рондальність, бо тричі проходить основна тема, викладення якої викликає арпеджовані відзвуки (тт. 13-17, 20-26, 27-34 і їх відбиток у короткій коді тт. 49-52).

Прелюдія №4, «Зникаючі миті», завершує першу четвірку прелюдій, виділяючи сферу d і D, але з фіксацією мелодійної значущості висотності E у закінченні п'єси. Твір починається двома ходами на тритон, тим самим підкреслюючи варіантну спорідненість тематизмом однією третиною прелюдії, і тут маємо знов повільний темп як у прелюдях №№1-2. Наявність у №2, 3, 4 розміру три чверті надає всім їм характеру м'якої танцювальності, в яку вводить емблематична «Голубка» прелюдії №1. Маємо строфічне фазове утворення з трьох розділів: 1-й такти 1-18, 2-й такти 18-34, 3-й такти 35-45. Як бачимо, це диспропорційні фазові тривалості, але є чітка розмежованість, відзначена появою початкової теми, яка явно несе рондальну налаштованість як тема рефрену.

Прелюдія №5 відкриває другу четвірку п'єс «Нерозрінняні звучання сновидінь». Паралелізми «стрічкового» ведення лінії у верхніх голосах з наступною появою від такта 2, стрічкової ж мелодійної структури надає аналогії з першою прелюдією «Голубка», тільки з певним «затьмаренням» мелодійної прозорості в поданні теми. Тритонова інтонація, яка саме в мелодійному вигляді споріднювала всі перші чотири прелюдії, в прелюдії №5 – відсторонена. Але вона впізнана у вертикалі «стрічкового комплексу вихідної лінії» (див. появу тритону по вертикалі на слабкій долі протягом викладення першої теми).

Вперше за викладення всього циклу в прелюдії №5 з'являється тема друга (такти 9). Остання виділена гронами секунд по вертикалі, і в них на мелодичній послідовності помітний тритон f-h першої октави. Обидві теми спираються на звучання стакато, хоч контрапунктом до цієї фортепіанної флейтовості йде тема легато в першому поданні. Знов маємо фазове строфічне викладення, в якому групуються в кожній фазі-строфі відзначені дві теми. Перша фаза такти 1-15, друга фаза 16-42, третя фаза такти 43-57 та скорочена четверта фаза 58-67.

Викладення обох тем варіюється від фази до фази. Теми в експозиції першої фази йдуть по різних тональностях від А та від Д. Також ця висотна відстань на новому рівні відтворюється у другій фазі, третя фаза є тональною репризою, а четверта фаза дає певний підсумок, та навіть більше, – певне приховане програмне вторгнення відчутною інтонацією, в якій хід на тритон підкреслений темповим ралентандо. Знову маємо тричастинність, але з виходом на дві метафази, бо перші дві фази та третя-четверта співвідносяться в логічній зв'язаності, подібного початку та розрізненості завершення, гіпертрофований період повторного типу. В кінцевому підсумку тут знову домінує рондальність з повторністю тематизму в епізодах, роль рефрену виконує перша тема.

Прелюдія №6, як і №5, явно постає в тій розгорнутості викладення, яка відрізняє ці п'єси від компактних викладень номерів №№1-4. Шоста прелюдія «Дзвони нудьги та сльози прощання». На відміну від помірної моторики № 5, прелюдія №6 концентрує у другій четвірці повільний темп, вишукану перемінність розміру, що вказує на передчуття ритму з додатковою тривалістю. Знову маємо тут тритонову інтонацію, яка подається у вертикалі вихідної теми, де основний образний принцип – це дзвонність. Зазначене в програмному заголовку «сльози прощання» визначають другу тему від такту 14. Тут тритоновий хід показаний у мелодійному поданні. Знов маємо структуру з самостійних тем, що вибудовують фазові строфічні відносини. Але цього разу ускладнені появою ще й третьої теми, в тональності Н/н. Стосовно основної тональності п'єси g – цей показ відносно нової теми (в темі також підкреслений мелодійний хід на тритон, але в низхідному положенні), що завершується поверненням першої та другої теми в скороченій четвертій фазі (від такту 65). Підсумковою стає тональність h, в цілому – чотири фази викладення з розлогим розгорненням третьої теми, що надає диспропорційної тричастинності, але композиційно-пропорційно висувається структура з двох метафаз, тільки явно двочастинного викладення (початок другої фази – експозиція третьої теми). В межах другої метафази проходить реприза, що відповідає законам двочастинності.

Сьома прелюдія виділяється коротким розміром серед розлогих форм другої четвірки. Знову мелодійно підкреслений хід на тритон в межах затакту до першої теми, «Горісний спокій». В ремарці до першої теми підкреслюється співучість звучання, що викликає певні аналогії зі співочими номерами першої четвірки. Це, можливо, єдина п'єса в циклі, що викладена в близькості до романсової тричастинності, але у відносинах пропорційності (новий розділ від такту 13 до 19) сполучається з коротким репризним поданням теми, тому на першому плані виступає репризна двочастинність, в якій друга частина включає репризу першої теми.

Восьма прелюдія знов дає помірну моторику, як і в п'єсі №5, нагадує фактуру К. Дебюссі. Втілення стихії вітру. Тритонова інтонація завуальовано подається в номері №8, але все ж вона є, бо звучання такту 4 – виокремлене. Більш рельєфно тритоновий хід, як мелодійне утворення, проступає у другій темі, викладеній у фактурі «романсу без слів». Перша тема розгорнута на тональність D/d, а друга тема – безумовно E. Знову маємо фазовість викладення, бо після розгорнутого подання двох тем проходить в Des перша, а потім у fіs друга тема (від такту 75). Нарешті третя фаза в основній тональності D, друга тема йде на рівні A, а в коді від такту 190 ще раз висвічується перша тема, надаючи цій трьохфазовій композиції з елементами сонатних відносин між першою та другою темами. На рівні трьох фаз є базові рондальні показники. Бо перша тема панує у розкладі всіх фаз.

Аналіз «Восьми прелюдій» показує, що:

- 1) маємо особливу значущість впливу К. Дебюссі;
- 2) передчуття вибудови великого циклу, у даному разі з 8 п'єс (сакральний зміст яких безумовно йде від «8 Прелюдій» Ф. Куперена [263]), з поєднанням малих циклів типу 4+4, причому, композитор всіляко віддаляє аналогії зі звичним інструментально-сюїтним трактуванням, але водночас підкреслює зв'язок з генезою сюїти взагалі (вокальною) як варіацій на дискант, на суто ансамблево-хорове звучання;

3) вокально-ансамблеві застави фактури є переважними в циклі О. Мессіана, їх він підтягує під старо-церковні аналогії, акцентуючи весь час строфічність і багатошаровість, багатоголосність викладення;

4) сакральна восьмичастинність підкреслена вихідною символічною назвою прелюдії № 1 «Голубка», що дає Євангельські містичні аналогії, про які йшлося в процесі викладення аналізу.

Як бачимо, співучість, з опорою на тритонові ходи старовинно-церковного походження, надає цьому викладенню колорит співвіднесення з церковною лірикою, хоч майбутня мессіанівська містеріальність, яка торкається скрябінівської сакральності, в цьому циклі дещо згорнена. Заборонена ідея змутку-зневіри в церковних вимірах явно домінує в цьому циклі О. Мессіана, не розростаючись до гімнічної безкомпромісності наступних творів. Хоча вихід з тональності E і базування на D у фіналі виводить на «передчуття глоріозності», що є перспективою та нервовим стрижнем композицій більш пізнього періоду.

«Тема з варіаціями» для скрипки і фортепіано, створена Олів'є Мессіаном в 1932 році, стала першим твором камерно-інструментального жанру в його творчості. Своє нове проведення композитор підніс як весільний подарунок талановитій скрипачці Клер (Луїзі) Дельбос. Прем'єра відбулася на концерті «Cercle Musical de Paris» 22 листопада 1932 р.

Час створення «Теми з варіаціями» є одним з найбільш значущих у творчості композитора: адже саме в цей період визначається коло художніх інтересів О. Мессіана та особливості його музичної мови. З творів, що передують варіаціями, виділяються «Небесне причастя» для органу (1928) і Прелюдії для фортепіано (1928). Саме в цих творах композитор вперше використовує симетричні Лади, які стануть основою його творчого методу.

На становлення О. Мессіана як композитора вплинула музика французьких імпресіоністів. Ще в дев'ятирічному віці серед своїх улюблених творів О. Мессіан називає «Естампи» К. Дебюссі та «Нічний Гаспар» М. Равеля. Переломним моментом є знайомство з оперою «Пеллеас і Мелізанда» К. Дебюссі, клавір якої подарував йому педагог з гармонії Жан де Жибон.

«Тема з варіаціями» створювалася в той час, коли у творчості О. Мессіана міцне місце починає займати релігійна тематика. Але в цьому творі розкривається особливий проникливий дар композитора-лірика, яку можна порівняти з романтичними традиціями минулого століття. Твір має особливе значення для О. Мессіана, який переживав у період створення душевний підйом. У варіаціях, спираючись на традиції попередніх епох, композитор гармонійно поєднує їх зі своїми новаторськими устремліннями. Через те, що надалі для ансамбля скрипки і фортепіано буде створена тільки «Фантазія» (1933), варіаційний цикл стане неповторним у творчій спадщині серед камерно-інструментальних творів.

### **3.2. «Квартет на кінець часу» як втілення фортепіанною частиною його ідей сакральної клавірності церковних сонат**

В роботі Л.М. Шевченко відзначається: «Найбільш показовим є подання фортепіано у таких епохально-значущих композиціях О.Мессіана як Квартет на кінець часу (1942), представляючи дану жанрову типологію в одиничному поданні, в якому *символіка квартетності* складає дещо самозначуще. Ту назву твору – Квартет на кінець часу звично-міметично пов'язують з подіями Війни, яка для глибоко релігійно-пацифістично настроєного композитора знаменувала дещо Обриваюче у плині часу. І це правильно – однак тільки в одному смислового зрізі назви композиції. Перше слово назви – жанрова типологія квартету, народжена торжеством рацію у відносинах соціуму і мислительних установах, що у середині XVIII ст. припинила творче існування напівцерковної тріо-сонати. Квартет символізує «кінець часу» торжества самозначущого раціоналізму» [235. с. 269-270].

Міркування процитованої дослідниці підтверджуються історією створення цього твору, який спочатку народився як Тріо для скрипки, кларнета та віолончелі – і саме в цьому складі це стало IV частиною «Інтермецо» Квартету. Тим самим введення фортепіано розгортало ідею буття ансамблю як Тріо, що є цілком закономірним у формуванні цього сакрального жанру. Приводимо у зв'язку зі сказаним подальші розвідки дослідниці: «Доказ цьому (сакральній



обумовленості жанру – Т.М.) – склад Квартету, в якому три інструменти (скрипка, кларнет, віолончель) відтворюють склад тріо-сонати (і це втілено фактурно-регістрово), тоді як фортепіано «укрупнює» басові звучання – за логікою виконання тріо-сонати чотирма, а то і п'ятьма музикантами, з яких клавирна підтримка (у різновидах чембало-орган) базувалася на розгортанні саме басової партії як носія сакральної значеннєвості у старовинній сонаті. Сакральне ж навантаження підкреслене як назвами окремих частин, так і сукупною вибудовою з восьми частин, де вісім – то цифра, що символізує Вічність» [235, с. 269-270].

Звертаємо увагу на специфічне звуковедення фортепіанної партії в цій жанровій якості, яка тримається, згідно з особистісною стилістикою О. Мессіана, на «дзвінних» репетиційно-мартелятних «звукогронах». А це виключає оркестральний тип фортепіанного подання із зіставленнями провокальної кантилені та «туттійних сплесків». Згодом таке фортепіанне «дзвоніння» знаходимо в Симфонії «Турангаліла», яка, укупі із розглядуваним Квартетом, складає епохальний знак, «розсікаючи» біографію митця і долі мистецтва ХХ ст. на етапи до авангардного буття другої хвилі та підйом останньої через ініціативні акти Мессіана як композитора і педагога.

І якщо склад зазначеного Квартету Мессіана у дослідженні Л. Шевченко показаний «як би “тріо-сонатою плюс кларнет” (скрипка, кларнет, віолончель, фортепіано), покликаний “підвести ризику” під класичним жанром раціоналістичного образу світу, “переводячи у вічність” (у Квартеті 8 частин як знак Вічності)» [235, с. 270], то може бути прийнятою історія створення Квартету як концепція «обростання» тріо скрипка-кларнет-віолончель доданою до них фортепіанною партією. І в першому, і в другому тлумаченні квартетність твору є похідною від тріо-ансамблю, сакральна сутність якого передбачала виконання і трьома, і чотирма, і навіть п'ятьма музикантами [235]. Сакральність же Квартету не потребує спеціального обговорення, вона закріплена і програмними коментарями, і нумерологічною символікою Вічності через 8-частинність, і

усіма обставинами написання, виконання і сприйняття представленої композиції.

Майже одночасно квартет був створений разом з циклом, але в різних умовах реалізації твору. Бо, як звісно, квартет виконано у концтаборі, несучі не тільки художньо-естетичне навантаження, але й певне проповідництво. Серед досить широкого кола слухачів. «20 поглядів» – явно салонний твір, його проповідництво має більш елітарний зміст, хоча й за умов довгості цього циклу.

Відомо, що квартет був написаний після успішного показу тріо «Інтеремдія», яке згодом було вкладено як четверта частина у квартеті. Тут звучать голоси інструментів без фортепіано у підкресленій паралельності їх рухів, тобто нагадуючи староцерковну «стрічкову» поліфонію, яка увійшла і в класику французької церковної музики як дискант. Додавання фортепіано мов би й укрупнює викладення, і одночасно демонструє певну узагальненість подання голосів ансамблю, бо вже перша частина цього циклу показує роль віолончелі, басу у самотійності фактурно-мелодійного подання і водночас ніби колористичне розцвічування фортепіанної партії, яка як і віолончель йде в акордовій підтримці мелодійних побудов скрипки та кларнету.

З цього випливає установча у квартеті аналогія до функцій інструментів в тріо-сонаті, церковна символіка якої (див. матеріали А. Епішина [64], Т. Полянської [176]) фіксувала троїстість фактури, наслідування триголосся дисканту як втілення Трійці, тоді як кількість виконавців могла бути більшою, ніж три. При цьому укрупнився нижній голос як носій тенора, тобто головної мелодії, літургійно-хорального призначення, а верхні голоси дискантів прикрашали фіоритурами релігійного наспіву. Акордове викладення, підтримане віолончеллю, складає асоціації до басса-континуа тріо-сонати, а скрипка та кларнет явно дають фігуративні мелодійні розспіви, які у вокальному поданні були функцією дискантів.

Так відразу у версії квартету О. Мессіан фактурним розкладом задає базисність звучання фортепіанної партії з одного боку, а з другого – чітко орієнтує на духовний жанр. Це є пряма заява тієї літургійності, містеріальності,

яка читається в назві «на кінець часу». Заява цієї ідеї в умовах війни та концтабору прозоро натякала на позначення смислу подій оточення. Одночасно це вказівка на межу на кінець цивілізаційних основ, які призвели до того Армагедону. Тут виникає аналогія з умовами написання Містерії О. Скрыбіна, яка теж на період Війни, Першої Світової, явно зі звертанням до перегляду людських відносин, та взагалі, як знаємо, внутрішній переконаності О. Скрыбіна у кінцевому виявленні матеріальної природи людини.

О. Мессіан до того не писав квартетів, і після цього теж. Від цього символ квартетності, за якою стоїть концепція циклу, вказує на підсумок, виходи продукції творчості, що тяжіли до цього жанру. Адже перша половина ХХ століття демонструвала щире захоплення квартетним жанром. Від Б. Бартока до Д. Шостаковича і не тільки, квартет символізував раціоналістичний образ світу, коли у свій час, у середині ХVIII століття, різко відсторонив тріо-сонату, та зайняв панівне місце у творчості віденських класиків та їх спадкоємців ХІХ століття.

Члени «Шістки», які себе та своє оточення ставили в опозицію Мессіану, теж були схильні в особі Д. Мійо писати численні квартети. Члени «Шістки» стали підтримувати політичну платформу «Опору», тоді як О. Мессіан, який чесно пішов на фронт та опинився в полоні, не вважав можливим подальший людський розбрат. І «Квартет на кінець часу» своєю жанровою символікою і літургійними асоціаціями явно проповідував примирення сторін у широкому релігійному контексті (у тому числі з залученням ніби індійських східних мотивів в «Інтермецо»), що розширяли явно європейське уявлення про християнські ідеали.

Назва першої частини «Літургія кристала», де термін «Кристал» засвідчує світлові уявлення про божественну досконалість, втілену в даному разі у структурі староцерковних християнських фактурних ознак. П'єса вибудована у надзвичайно прийнятній для О. Мессіана двофазній формі, яка формально дає складний період повторного типу (друга фаза – друге речення такт один до цифри Е). Запозичення мовленнєвої структури періоду вказує на спеціальний

позамузичний риторичний акцент, і одночасно моделює архаїчний корінь усякої літургійності, як ритуалу символічного жертвопринесення. Цей старовинний принцип літургійності збережений православною традицією, що складається з літургії оглашених, вірних, включає ритуальну підготовку і здійснення. Відмічаємо певну пишність щибету певних голосів у першому реченні першої частини, і виділення значущості фортепіанної партії у другій фазі, при чому з підкресленням у високому (пташиному) регістрі акордової опори із чисто «пташиними» мінімотивами у верхніх голосах.

Друга п'єса «Вокаліз для Ангела», що віщає кінець часу, складає явно розвиток акордовості першої частини із фіоритурами верхніх голосів. Від цифри D замовкає кларнет, та звучання демонструє чисту тріо-сонату (при чому віолончель у теноровому ключі, звучить як скрипка). Так «Вокаліз для Ангела» наповнюється надперсональним значенням «слова Церкви», в якому показана патетика Божественного нажиму (фортепіанні паралелізми великих терцій дають ефект цілотонності). А друга частина, як чисто тріо-соната, віщає про благість примирення, оскільки все йде у високих регістрах, із втіленнями «пташинності» в акордах стакато на фортепіано. Як бачимо, тут знов двочастинність тільки контрастного типу (контрастує динаміка, ладово-інтервальне наповнення тем розвиває інтервальні установи мессіановської модальності).

Третя п'єса «Бездна птахів», ніби підхоплює пташині образи першої та другої частин, що несуть ознаки небесної досконалості. Це чисте соло кларнету, єдина п'єса, що написана у тричастинній репрізній формі, але з елементом рондальності. Оскільки кода з трьох тактів подає прикмету центрального розділу, а кінцевий мотив повторює вихідну інтонацію першого розділу. Звідси, ця вихідна інтонація вибудована на послідовності контуру Хреста, проходить тричі перший мотив, вносячи рондальність у конструкцію третьої п'єси. Ця мелодична символіка Птаства (соло кларнета явно узагальнювальне), його мелодія – за «Бездну птахів», – узагальнює Хресні послідовності, які узагальнюють мелодичні подання тем у першій та другій частині.

Четверта частина «Інтермецо» написана до створення усього циклу. Його жорстко-радісний характер унісонного спочатку, а потім диференційованого по голосах звучання, втілює ідею, судячи з усього, суворої налаштованості життя (написано у підкреслено-тональному значенні E) який в індійських ведах знаменує лад крові та життя, а в піфагорійській шкалі вказує на матеріальну стихію, тобто кров – фізично людська сутність. «Інтермецо» також тричастинне, це явно характер скерцо із центральним тріо, де нижній голос, як і слід, у тріо-сонаті у віолончелей подається певний наспів, який охоплюється ритмомотивами першої частини п'єси. Все закінчується звучанням унісону тим, що йде на початку п'єси, то і як реприза дає розходження голосів стосовно основної теми, показаної у скрипки. Так знов у тричастинну побудову вписується прихована рондальність, яка помітно з проведенням віолончелей перед буквою E ритмомотиву першої теми, а потім варіант першої теми на букви H, i, нарешті, початкове унісонне проведення «підтягує» це картинне «інтермецо» до сакральної конструкції рондо-подобі. Інтермецо ніби «перебиває» ціле циклу на дві фази: оскільки чотири перші п'єси загострюють увагу на ведінні божественного знамення про небезпечність стану людей.

Друга фаза циклу мовби розгортає шляхи рятування через висунення образу Ісуса у п'ятому та восьмому номерах. В центрі композиції номерів п'ять та вісім опиняється образ загрози («Танець люті для семи труб»), а сьома – «Хаос райдуг». Фактурно ці чотири п'єси відрізняються від попередніх, в яких панувала фактура пташинності, небесної освяченості події, а в номерах 5 та 8 явно виділена фактурна ідея «пісні без слів» із вираженими соло у п'ятому, сьомому та восьмому номерах.

П'ятий номер «Хвала передвічності Ісуса» зроблена у характері пісні-канту, гімну. У формі трьох строфічних частин, причому з підкресленням консонантності E-dur. Друга строфа, буква B є на рівні A, але третя строфа буква D – повертає E-dur вертикаль. Намічена тричастинність, проте з основою у вигляді строфічної побудови з рондальними ознаками, оскільки кінцівки кожної зі строф є різними, а початок збігається, тобто виконує функцію рефрену.

Мелодійною основою цього рефрену є послідовність розспіваного катабазису, тобто це образ спокути, каяття. Структурно ця тема не збігається з хрестоподібним символом перших чотирьох, але семантично – це втілення ідеї Хреста.

У П'єсі №6 початкова мелодійна лінія подана унісоном з елементом незворотного ритму, вибудована на послідовності Хреста, а сукупне сполучення двох мотивів у двох тактах дає тему кільця (початок і кінець на *fis*). Досить могутньо звучний унісон символізує грізну необхідність, що підкреслено неодноразовим повертанням вихідної теми. На букві D (три такта перед буквою I на букві M, перед буквою O, в останніх двох тактах твору). Ця ніби рондальна схема має також наближення до скерцозності з більш повільною темою на букві F і одночасно це певна двофазовість, бо після цього квазі тріо репризне проведення першої теми чергується з унісонними заявами у кларнета варіантів теми тріо.

Тема квазі тріо є теж варіантом теми Хреста, вона вибудована з опорою на унісон, і тому виступає логічним продовженням першої теми, а друга фаза – три такти перед I, дає свого роду антифон узагальнюючого соло і доповнюючих струнно-фортепіанних пасажів. Сьома п'єса «Хаос райдуг для Ангела», як відзначалося вище, – це пісня-кант без слів для віолончелі з явним акомпанементом фортепіано та розспівами.

Щільність фортепіанного звучання пов'язана з важливою роллю, відповідною цьому параметру музичної матерії в музиці О. Мессіана. Її градації у фортепіанній фактурі простягаються від розрідженості до максимальної щільності звучання. Пов'язано це не тільки із заповненням «грон» акордів, а й з використанням регістрів, динаміки, акцентуації. Так, «невагоме» звучання фортепіано в середньому розділі другої частини пов'язано з особливим викладом музичного матеріалу: чотири звуки акордів виписані по два в різних руках і октавах (рух терціями і квартами в правій руці четвертої октави; секстами, септимами і квартами - в лівій руці), що створює відчуття незаповненості

звучання. На противагу цьому, в крайніх розділах тієї ж частини фортепіано звучить густо, важко, навіть грізно.

У драматичних розділах сьомої частини відчуття щільності звучання і відсутність вільного простору створюється насиченістю фортепіанної фактури, пасажами, тремоло. У першій частині «Квартету» поєднуються дві, здавалося б, протилежні якості: густина звучання (гармонійна і ритмічна педаль, велика кількість звуків у гронах акордів) і його прозорість (pp, використання середнього регістру).

Відчуття про дивне, пов'язане зі звучанням фортепіано, представлено в «Квартеті» в різних трансформаціях. Так, розосереджене розташування звуків в акордах в п'ятій і восьмій частинах створює відчуття широкого охоплення простору, а тембр великої і малої октав надає цьому звучному об'єму насиченість і терпкість. Зіставленням крайніх регістрів окреслюється простір арки в другій частині циклу, що відповідає тексту авторської програми.

Важливу роль в ряду якостей фортепіанного письма відіграє часовий параметр, що пов'язано з основною ідеєю твору. Одне з найважливіших властивостей - явище мірності, що зберігається в музиці, поки «є» час, - простежується в V і VIII частинах циклу (про це згадувалося вище). У п'ятій частині рівномірний рух акордів створює відчуття протяжності часу в просторі, а у восьмій частині однотипний ритмічний малюнок народжує відчуття протяжності і пульсації.

Розгляд фортепіанної фактури «Квартету» дозволяє зробити висновок, що при всій різноплановості образів, в яких постає інструмент, все-таки основне завдання його партії полягає в створенні тембрової основи, фундаменту, на який спирається вся будова партитури. Обумовлено це, перш за все, можливостями інструменту - багатством регістрів, багатоскладністю фактури, потужністю резонатора, потенціалом, пов'язаним з використанням педалей, можливістю домогтися безлічі тембрових відтінків, використовуючи різні засоби звуковидобування, штрихи і т. д. Фортепіанна фактура, як видно з аналізу, має

риси, які передбачають створення яскраво візуалізованих образів, що народжуються з слухового сприйняття.

Розгляд «Квартету» в різних ракурсах, пов'язаних з авторським баченням часу, дозволяє говорити про стикування цього явища (при всій його уявній «безтілесності») з процесом візуалізації. Перш за все, про це свідчать коментарі до «Квартету», надіслані композитором. Всі вони - від епіграфа до ремарок в нотному тексті - поцятковані описами барвистої палітри доконаного великого дійства. Значущість фіксації фарб світобудови велика до такої міри, що з повною впевненістю можна говорити про «Квартет» не тільки як про музичний твір, що включає повно представлене «слово від автора» (численні свідчення їх взаємоналежності багаторазово наводилися в роботі), але і як про живописне творіння.

Ритм і час для О. Мессіана - субстанції, одночасно різні і нерозривно пов'язані один з одним, що є фундаментом, першоосною музики. Ретельно підходячи до вивчення різних джерел, звертаючись до мислителів багатьох епох, О. Месіан вибудовує свою концепцію віри і ритму, логічно обґрунтовуючи її.

Тексти композитора рясніють аналогіями, почерпнутими з природних явищ. У розумінні О. Мессіана сфера ритму поширюється на багато інших, навіть «не рухомі» природні явища (гірські ланцюги, дерева, квіти та ін.). Ритм протегує всім видам мистецтва, становить стрижень (основу) танцю, музики, поезії, живопису, архітектури, скульптури. Композитор не обмежується аналогами з природними явищами, його теорія включає узагальнені поняття, в яких також закладена можливість візуалізації. Так, при визначенні «чистої» тривалості композитор використовує явно представлені поняття.

Наведені узагальнення щодо фортепіанної партії пояснюють узагальнювальну значимість піаністичних прийомів-виразів, серед яких відзначаємо:



- стійкий комплекс «дзвінності» в мартелято-тремоло, в тому числі, – з включенням «пташиних» оборотів типу «неорококо», з підкресленими репетиціями в тому ж високому регістрі;

- пасажно викладені співвідношення *anabasis-catabasis* – як презентуючі надособистісні вольові імпульси екстатичного;

- совокупну динамічну «терасність», що моделює клавірність рококо, тоді як фортепіанне соло тяжіє до мовної функції в музиці цілого [7, с. 173-178].

### **3.3. Фортепіанний цикл О. Мессіана «20 поглядів на немовля Ісуса» в аспекті зв'язку зі спадщиною О. Скрябіна**

#### **3.3.1. Філософія та естетика «погляду»**

Монументальний фортепіанний цикл «20 поглядів на немовля Ісуса» неодноразово був в описі В. Алєєва [3], К. Зєнкіна [69, 70], В. Єкимовського [63], К. Мелік-Пашаєвої [142], О. Ринденко [190], О. Рудник [189], Т. Царгородської [231] та ін. В цих зверненнях до циклу на першому плані в характеристиці стояла ідея вписаності в загальний стильовий план творчості викладення програмних коментарів, зроблених самим композитором. Однак, заслуговує увагу генетичний аспект думки О. Мессіана, по її торканням скрябінських стимулів творчості. Композитор неодноразово підкреслював свою вкоріненість у відкриттях К. Дебюссі. Але літургійний сенс для К. Дебюссі був принципом орієнтування, але не способом представлення образу.

Для О. Скрябіна та О. Мессіана містеріально-літургійний сенс діяльності був життєво організуючим, спрямованим у позакомпозиційні, позахудожні показники творчості. Скрябіновський стимул творчості О. Мессіана тим дорожчий для України та Одеси зокрема, оскільки саме тут реалізувалося стильове продовження і скрябіновського піанізму, і скрябіновського композиторського устремління.

Творчість О. Мессіана має той винятковий сенс, що вона цілком прийнята церквою (католицької, при тому що спеціально літургійна музика не становить вирішального обсягу спадщини композитора). Як відомо, в підставах релігійного

світосприйняття великого французького композитора були францисканські позиції, які виявляють специфічну лінію в католицизмі, і прямо пов'язані з екстаткою ранньохристиянської, в тому числі православної, традиції, «ненаживного служіння» і танцювального наповнення літургії. З книги Т. Акідінової: «За легендою, Василь Великий молився на горі про порятунок Кесарії від руйнування Юліаном-відступником, який в цей час був убитий в битві. І безліч народу в літургійній процесії, піднімаючись в гору до святителя Василя, танцювали. Цей танець виповнюється досі. Його танцюють, взявшись за руки, на чолі з ведучим. Темп, то швидкий, зі стрибковими рухами, то спокійний... » [1, с. 75].

Відразу звертаємо увагу на моторно-остинатні заломлення фактури всього величезного циклу «20 поглядів на немовля Ісуса», в якому традиційно кантиленні фортепіанні фрагменти відсутні (хоча саме кантилена традиційно асоціювалася з церковною літургією).

О. Скрябін не ототожнював свою творчість з церковним служінням, але літургійну християнську основу творчості при всіх екуменічних зверненнях наполегливо захищали сучасники [244]. Центральним поняттям скрябінської творчості є екстатичність, що вказує на специфіку духовної, а не театральної-світської, музики [209]. У роботі Д. Андросової [7, 73] вказані ісихастські корені, концепція екстазу та музичної екстатичності. Наводиться співвідношення типів текстів О. Скрябіна і послідовників ісихастської риторики.

Скрябінівська екстатика реалізувалася в музичних пошуках особливого роду монологічності викладу («Прометеев акорд» як «метасерія»), виразності, яка спрямована до всепоглинаючої ясності «радість – розуму – серця». Відповідно, для О. Скрябіна кантиленні мелодійні побудови наповнюються моторною дрібністю проявів, а скерцозно-жанрова – дивовижною танцювальністю («божественний танок»), нівелюючи протилежності кантилени та скерцо в романтичних поемних композиціях.

О. Мессіан в коментарях до циклу «20 поглядів на немовля Ісуса» виділяє 3 теми, які визначають музичну конструкцію твору: 1) тема Бога; 2) тема хреста;

3) тема акорду (єднання). При цьому Божественна тема (Бога Отця) вибудована мелодійно на темі кільця, яка завжди символізує божественне. Це п'єси «Погляд батька», «Син», «Дух радості», «Все було створено Ним», «Поцілунок немовляти Ісуса», «Перше причастя немовляти Ісуса» та підноситься до «Церкви любові».

Друга тема хреста містить мелодійний контур традиційного відбиття теми хреста, але до неї приставлений хід, який відповідає вертикалі Божественної теми (паралелі двох тритонів), але хід на G, що повертає на цілотонну підставу. О. Мессіан писав про те, що «зірка і хрест мають одну і ту ж тему, оскільки одна з них відкриває, а інша – закриває земне буття Ісуса» [70].

Тема акорду зовні порівнянна з Прометеевим акордом, являє собою квартові співзвуччя, які наповнюються тритонністю і квартовістю. У ній є прямий вихід на співвідношення мажорного тризвуку Fis, цілотонної послідовності (VI-VII лади О. Мессіана) [143]. Тема єднання переходить з однієї п'єси в іншу, то дроблячись, то збираючись. Вона виявляється також в ритмічних заломленнях, безлічі проявів, ритмах, прогресивному прискоренні або уповільненні, змінах регістра і т. п.

Потрібно підкреслити, що Прометеїв акорд О. Скребіна і тема акорду О. Мессіана зовні співвідносні з Трістановим акордом, який також має квартове наповнення. Але у Р. Вагнера відхід від цілотонності і тритоновий зачин (F-B) має тенденцію «нескінченного розв'язання». Це прояв домінантового комплексу. Для О. Скребіна та О. Мессіана Прометеев акорд і тема акорду – тонічний комплекс з цілотонною тритоновною опорою.

О. Мессіан по-скребіновськи підпорядковує цикл тональній базисності Fis. Тональність «містичної любові» по О. Мессіану Fis-dur. У ній, зокрема, написано шість «поглядів» з двадцяти, що дозволяє називати її лейттональністю циклу. Фортепіанно-технічне базування на дієзних тональностях визначає те, що називають піаністи «гру на другій клавіатурі» (без підключення плеча). Таким же чином виконуються всі октавні пасажні побудови, тому як в них не секундові співвідношення та ін.

Очевидний клавіатурний скрябінівський принцип фактурного розв'язання циклу, в тому числі – тристроччя час від часу, тільки на відміну від О. Скрябіна, у О. Мессіана набагато більше дублів, октавних та інших паралелізмів, ритмічної ізоритміки. Хоча ця ритмічна впорядкованість йде в руслі мессіанівських незворотних, а значить, по-європейськи несиметричних ритмів.

Концепція циклу з 20 п'єс у О. Мессіана становить розвиток національної ідеї клавесинних п'єс від Ф. Куперена та інших клавесиністів. Не забуваємо, що французька салонна музика мала глибокі духовні підстави [12, с. 193]. Всі клавесиністи Франції працювали в церкві (галліканській), і писали літургійну музику [150].

«Погляд» № 15 являє собою генетичний код всього циклу «20 поглядів на немовля Ісуса». Невипадковим є положення твору на точці «золотого перетину», що можна назвати елементом театральної-драматичної організації, яка була не чужою О. Мессіану. У п'єсі тема Божественного викладена в наближеному викладі до теми акорду. Образотворчість і світлокольорові явища циклу О. Мессіана багато в чому зближують його з переливчастим світом звучань К. Дебюссі. Можна простежити й майже дзеркальні відбиття з шопенівським звукописом (О. Мессіан №15 «Поцілунок Ісуса» тт. 114-131 [271]), чії «незвичайні відкриття нових аплікатурних комбінацій породили своєрідні знахідки в цій галузі» [63, с. 96]. При цьому протягом усього твору переважає тиха динаміка, що дозволяє назвати твори тихою кульмінацією всього циклу. Це дозволяє говорити про перевернуту драматургію циклу, в якій пікове смислове навантаження реалізоване в мінімальній гучності.

У скрябінівському дусі вирішена ідея фінальної п'єси №20. Тут Божествена тема подана в початковому мотиві та завершальному – цементуючий виклад. Це quasi-діалог високого і низького регістра, фактури і ритмічної організації, два субмотива. Така своєрідна «поліфонія пластів», різних в тематичному і навіть образному відношенні, надзвичайно характерна для О. Мессіана. Це призводить до стереоскопічного ефекту звучання. При цьому характер фактури може бути

різний: музична тканина постає то в щільному акордовому варіанті, то, навпаки, в розрідженому, як би повітряному, але при цьому завжди з відчуттям глибини.

Однак, як і у О. Скрябіна в співвіднесенні моторних і мелодично збудованих побудов, реєстрово розкиданих, лежить ідея церковного антифона, оскільки інтервальний склад пасажної та мелодійної частини пов'язані. Пасажний фрагмент є мотивом кільця (символом Божественного), а прямим продовженням виявляється мелодійний хід Хреста. Так починався виклад всього циклу: тема Бога, Хреста, несамовитість і слава, семантичне злиття.

Головна складність виконання циклу – надлишкова моторика, що вимагає від піаніста виняткової витривалості пальцевої техніки. Темповий динамізм повинен залишатися завжди на високому рівні з перспективою до збільшення швидкості, в іншому випадку виникають питання зі сприйняттям музичного задуму композитора. Екстатичний показник творчості О. Скрябіна, як причетність до принципу викладу літургії, складає досить важкий момент мистецтвознавчих описів, оскільки класична музика і мистецтво театралізовано, драматургічно за своєю природою, і повторюваність, зупинка дії складають конструктивний негатив.

Екстатика як містичний акт [10] передбачає особливого роду зосередження на одному високому сенсі образу, занурення в який з кожним наступним етапом передбачає інтенсифікацію того ж самого. У художньому вираженні це співвідносно з репетитивністю, в музичному – з остинатністю, що в загальному плані простежується і в скрябіновській поемності, позбавленої антитези та скерцозності. І це, безпосередньо, у вигляді великої кількості остинатних фігур представлено у О. Мессіана.

Скрябінівська фактура має виражену тенденцію до підвищення темпу, ритмічної дрібності звучання до кінця твору. Це нерідко реалізується у вигляді фактичного підвищення темпу при виконанні (див. аналіз фантазії тв. 28 у Д. Андросової [6]).

П'єса № 20 з циклу супроводжується ремаркою, де темп восьмих дорівнює 132, надалі композитор збільшує темп, переводячи вказівки темпу в чвертях. Це

максимум темпового нагнітання. При цьому явно помітно розсічення всієї п'єси на 2 строфи, коли при повторі теми восьмими та тридцять другими міняються місцями. Друга строфа йде з явним збільшенням темпу, ритмічної дрібності звучання. Фінальна п'єса концентрує нагнітання, інтенсифікується швидкісна моторика.

В цілому, фактура всіх п'єс підпорядкована прелюдійній моторній відкритості викладу (це ж саме притаманне О. Скрябіну, К. Дебюссі). При цьому потрібно пам'ятати, що прелюдійність у французькій традиції виділяє жанр прелюдії в якості самодостатнього структурного (див. цикл прелюдій Ф. Шопена) явища, керуючись богословським підходом, де вся людська музика – прелюдія до музики ангелів. Саме тому «французький ДТК» Ф. Куперена складався всього з 8 прелюдій [263].

Музика циклу «20 поглядів на немовля Ісуса» звучить в цілому близько двох з половиною годин, що досить складно для організації слухацької уваги. Швидше за все з цим завданням впораються виконавці екзальтованого екстатичного типу, які глибше зможуть реалізувати художні ідеї О. Мессіана, і тим самим захопити публіку. Такої ж складності завдання стоять при виконанні більшості творів О. Скрябіна.

У процесі виконання інтерпретатор повинен прагнути до відтворення у слухачів стану захопленої відчуженості та повного занурення в піднесений світ мессіанівської музики. Тут дуже важливий безпосередній настрій виконавця. Чисто формального, точного відтворення нотного тексту, динаміки, ритму в цьому випадку виявляється недостатньо. Лише відчувши яскравий концертний настрій, будучи «відчуженим», за словами О. Мессіана [143], від усього земного і піднесеним понад ним в область чистого духу, лише в стані подібного творчого екстазу можливо донести до слухача задум композитора.

Вертаємося до початкової символіки назви циклу, у програмних заголовках якого неодноразово вживається слово-термін «погляд», етимологічно пов'язаний із зоровим своїм витоком, конкретно із вираженням Ока.

Око (велике око) – є одним із символів, який зустрічається майже на самому початку найдавніших, з тих, що дійшли до нас, зв'язкових текстів (тексти піраміди фараона Уніса в середині третього тисячоліття до нашої ери [95]). Одним з найбільш відомих стародавніх символів очей є Єгипетський Уаджет, ліве око бога Гора. Цей бог також є одним з головних «дійових осіб» текстів піраміди Уніса. Праве око Гора в єгипетській міфології символізував Сонце, лівий – місяць, який своєю чергою, був одним з важливих атрибутів Ізиди [95].

У давньогрецькій античності міфи повідомляють про багатоокого велетня Стоокого Аргуса, якого Гера приставила стерегти кохану Зевса Іо; Аргус уособлював зоряне небо, метафорично вказував на пильну людину, вартового [45]. У китайській міфології чотирма очима володіє особливо прозорливий герой Цанцзе [24]. У індусів третє око Шиви або Будди, сяюча точка або палаюча перлина в середині чола, символізує кристалізацію світла і трансцендентну мудрість, духовну свідомість, надлюдський і божественний початок [26].

У християнському монотеїзмі також використовується знак всевидючого ока на іконах, в розписах, архітектурних конструкціях. Око в трикутнику, символі Трійці, уособлює Главу Божу, а в трикутнику, оточеному сяючим колом, – її нескінченну святість. Відзначимо, що око, Око Боже, або всевидюче Око, вживається тільки в однині, а його зображення представлено виключно без вій. Це символ божественного всезнання і всюдисущості, а також образ провидіння [206].

У християнстві зображується погляд спрямований, символізуючи концепцію бачення світу в динаміці його обоження. Вводиться, таким чином, базисний показник, який принципово був відсутній в античному світі: моральна якість милосердя і постійної напруги душі в усвідомленні постійної недосконалості та необхідності символічної жертви для очищення душі, що заперечує самозначимість матеріальних приношень, як це було в античності.

Словом око (очі) називають фізичний феномен, орган сприйняття світлового роздратування, – і його метафізичний сенс як образ-символ розумового, духовного прояву, здатного виявити глибоке внутрішнє бачення

[160]. Так складається поетика погляду як виявлення сутності особистості або явища. Цікаво, що слова, пов'язані з семантичним полем «зір», мають також тенденцію до позначення ментальних станів людини – знання і розуміння (дієслово бачити «знати, розуміти», «я бачу, ви вже все знаєте»). Так, слово очевидний набуло значення 'зрозумілий, ясний')[164].

XX століття щедро експлуатує і розвиває можливості феномена погляду, створюючи самозначиму відеопродукцію: стрімко розвивалися індустрії кіно, телебачення, фотографії. Відкриттям XX століття став ефект погляду в кадр в кінематографічному заломленні. Глядач мимоволі ставав співучасником дії в силу миттєвого розриву дистанції та повалення «четвертої» стіни. Такий візуальний ефект викликає підвищену увагу до зображуваного, змушує міркувати про побачене. Майстрами несподіваних, повних сенсу і глибини поглядів були режисери-класики, такі як Л. Годар, І. Бергман, в Росії – О. Тарковський, Г. Панфілов.

Увага до зору від початку часів людства до апогею його усвідомлення в XX столітті своєрідно пояснює П. Вірільо у своїй книзі «Машина зору»(1988), цитуючи J. Romains: «<...> погляд і його просторово-часова організація передують мові, жесту і їх координації в пізнанні, впізнаванні, навчанні: адже мова йде про образи наших думок, про самі наші думки, про їх когнітивних функціях, яким невідома пасивність» [38, с. 17].

Дійсно, початок XX століття - період підвищеної ролі візуального чинника в мистецтві. Поряд зі зростаючою роллю зорового сприйняття, в цей період відбувається «зміщення акцентів», що приводить до інших форм бачення, до нового зору. Велике значення надається пізнанню світобудови через можливість бачити, в тому числі «внутрішнім» поглядом, «баченням без очей», що опосередковано звернено до уяви, уявлення - всього того, що співвідносно з поняттям візуалізації.

У числі найбільш яскравих представників “нового зору” в мистецтві кінця 1910-х-початку 1920-х рокив фігурують художники К. Малевич і М. Дюшан, що позначили тенденцію відходу від фізичної сторони зображуваного, коли



живопис лише задає координати для уможливлення, пропонує проект, який глядач повинен реалізувати в своїй свідомості: «<...> Є велика різниця між живописом, зверненою до сітківки, і живописом, яка переходить за межі зорового враження. <.. .> Чистий живопис не цікавить мене ні сама по собі, ні як мета. У мене є інша мета, Я шукаю комбінацію або, щонайменше, вираз, який можна створити одним тільки сірим виразом» [22, 258].

Візуалізацією пройнята і поезія, в якій текст часом виконував роль малюнка. За таким принципом побудовані «Залізобетонні поеми» В. Каменського, в яких сторінки розкреслені на окремі сегменти, з включеними в них словами і фразами, набраними шрифтом різного кегля задають глядачеві-читачеві певний напрямок. Візуалізація виявляє себе також у футуристичній поезії А. Кручених, В. Хлебнікова, Р. Якобсона, вона торкнулася і музики (найвідоміший приклад, «Поема вогню» О. Скрябіна, в партитурі якої виписана партія Луце).

Як зауважив Р. Арнхейм, американський естетик і психолог мистецтва: «Зір приходить здалеку, він є свого роду кінематографічний наїзд, перцептивна активність, що починається в минулому і прагне висвітлити сьогодення, окреслити об'єкт нашого миттєвого сприйняття. Тому простір погляду – це не абсолютний, а відносний простір. Існує лише темне світло зірок з далекого минулого ночі часу, і ось це слабке світіння, що дозволяє нам сприймати реальне, бачити, розуміти наше нинішнє оточення, йде з далекої зорової пам'яті, без якої акт погляду немислимий» [38, с. 111].

Погляд є першою умовою здійснення зорового сприйняття, основою подальшої «обробки зображення об'єктів навколишнього світу» [230]. Антропологи зводять роль погляду до першорядної важливості в існуванні життєвого світу: «Бачити – це стан, який передбачає максимальне наближення речі, переміщення її в простір погляду. В основі погляду вбачають вже не просто зір, а функцію тіла. Щоб бачити світ суцього, світ речей, предметів, однієї лише наближеності мало. Людина повинна повернути до них обличчя, їй потрібно

захотіти їх побачити, людині потрібно «умовити» їх стати персонажами свого життєвого світу і переконатися в тому, що вони зуміють стати такими» [86, с. 4].

Зримість – здатність бути візуально сприйнятим. Як погляд – вольова дія суб'єкта для сприйняття, так і зримість – вольове прагнення життєвого світу бути побаченим. У просторі видовища погляд виступає у своїй комунікативній ролі, забезпечуючи спілкування і єдність безлічі людей. Свідомість «людини мислячої» не обходиться поглядом, як органом сприйняття безпосередньої дійсності. «Внутрішній» зір, внутрішній погляд, погляд душі в саму себе властивий не всім індивідуумам, і не в рівній мірі, але, безумовно, наявний серед можливих глибинних проявів «Я» людини.

З часів Середньовіччя фіксацією результатів внутрішнього погляду став літературний жанр видінь, де від імені візонера, що знаходиться під впливом трансцендентної сили, викладається сюжет містичного змісту. Візонер (ясновидець) сприймає інформацію виключно духовно, асоціюючи при цьому зміст бачення з чуттєвими образами. Звичайними обставинами таких видінь є: летаргія, галюцинації, сновидіння [50].

### **3.3.2. Іконописна та художня концепція «погляду»**

У художній сфері, музичній в першу чергу, яка представляє мистецтво ідеально-символічного значення, крім церковної символіки спрацьовує пролонгація сакральності в буттєві образи. Яскравий приклад – тема любовного погляду в опері «Трістан та Ізольда» Р. Вагнера. Як і всі теми твору, вона виходить з теми томління. Потрібно зауважити, що узагальнюючої теми любові, присвяченої цій ідеї, немає в опері. А ось теми «бажання любові», «чар любові», «захоплення любові» як моральні аспекти любовного прояву [105] – є. Знаючи сюжет опери, зрозуміло, що в повсякденному розумінні прояв любові тут неможливий: почуття морально не виправдано, чому спливає «любов-покаяння» як ловлення «любові-смерті» (спокутної та звеличеної – взагалі це в руслі протестантського розуміння смерті як позбавлення, що не збігається з розумінням цього акту у представників традиційних церков, православної та католицької).

Тема любовного погляду звучить як сполучна партія у вступі до опери «Трістан і Ізольда» Р. Вагнера, рельєфно проходить в третій сцені першої дії. Відмова Трістана прийти до Ізольди призводить до утворення нового лейтмотиву ображеної Ізольди, на матеріалі якого надалі будуються дві сцени. Мотив наполегливо повторюється протягом тривалого часу, при цьому композитор не піклується про можливості його розвитку. В Ізольді зріє почуття ображеної гідності, відчай, який доводиться до екстатичного стану на тлі незгасаючого любовного прагнення до Трістана: між проведеннями лейтмотивів ображеної Ізольди виникає тема любовного погляду.

Яскравий епізод – сцена з напоєм, коли герої приймають рішення померти. До речі сказати, тільки тема смерті має консонантне наповнення: це єдиний вихід зняти заборони на взаємне почуття. У момент, коли герої осушують кубки, в оркестрі проходять лейтмотиви томління, любовного погляду, чар любові, захоплення любові. Так проявляється надзвичайне злиття музики та дії, яке підкріплюється надзвичайно рясними авторськими ремарками в тексті опери «Трістан і Ізольда».

Композитору важливо вибудувати не тільки зовнішні, але й внутрішні дії, для чого він часто звертається до міміки, виразу облич, до погляду як компоненту міміки актора. Ось кілька показових в цьому сенсі авторських ремарок Р. Вагнера:

«Ізольда прислухається і боязко вдивляється в алею. Спонукувана пристрастю, вона підходить ближче і сміливіше вдивляється в темряву»; «Трістан повільно потупляє погляд; під час монологу короля його обличчя все більш і більш затьмарюється скорботою» та ін. [105].

Акцентування погляду артиста в момент виконання ним партії підкреслює важливість постійної внутрішньої дії для повноцінного розкриття образу. Втілення ідеї погляду підкріплюється подієвої конкретикою, в даному випадку погляд – як аспект любові [105].

Медитація є різновидом внутрішнього погляду. Термін походить від латинського *meditatio*, точніше від дієслова *meditari*, який в різних контекстах

означає «обмірковувати», «подумки споглядати», «виробляти ідеї». Динамічна функція погляду осмислена була Р. Вагнером – в його «Трістані» і деяких інших творах. Але в ХХ столітті з'явився інший аспект розуміння даного феномена: його медитативна спрямованість, яка, в цілому, ближче до уявлення про погляд в традиційних церквах.

Цикл «Двадцять поглядів на немовля Ісуса» О. Мессіана багатьма дослідниками тлумачаться саме як медитація, зокрема В. Єкімовський співвідносить термін «погляди» з поняттям медитації [63, с. 98], відзначаючи, що більшість п'єс мають повільний темп, достатню кількість повторів, відсутність динамічних кульмінацій. В «уявному спогляданні» виявляються задіяними безліч людей – разом з виконавцем слухачі стають ланкою зорово-слухових відчуттів, що утворилися, ймовірно, і до середньовічної епохи, від початку часів. Назвою п'єс циклу «погляди» автор провокує свідомість на пошуки всередині пам'яті образів, анонсованих персонажів і об'єкта погляду – немовля Ісуса. Так, свідомо, виробляючи візуально-розумову функцію, безліч людей втягуються в безперервний перетин часу і візуального простору.

У зв'язку з творчістю О. Мессіана представляється можливим говорити про необхідність візуалізації, яка являє собою перетворення невидимого в видиме. У ракурсі психології найбільш важливими представляються два положення; по-перше, те, що візуалізація розглядається як якість і процес, властиві свідомості людини; по-друге, тотожністю щодо свідомого і несвідомого виступають образи як видимі, так і невидимі.

Ці два поняття: задіяність антропного фактора і зв'язок видимого і невидимого – представляються надзвичайно важливими в процесі вивчення явища візуалізації в художньому просторі творів О. Мессіана. У них здійснено найтіснішу взаємодію авторських коментарів, що відносяться до творів, і власне музики. Саме в такому симбіозі народжується чуттєво-зорова візуалізація, або проекція одержуваної інформації в зорові та чуттєві образи, що зводяться свідомістю. Такого роду візуалізація є невід'ємним компонентом досягнення творів композитора. Його музика і коментарі до неї звернені до уявного погляду,

стимулюють відчуття музики, в тому числі через візуальні уявлення; не випадково велике значення надається явищам, пов'язаним з візуалізацією, – світлу, кольору, його відтінкам, а також формі, обрису образу.

Коментарі Мессіана зображають світобудову і його складові через призму віросповідального бачення цих сутностей, тобто відносяться більшою мірою до світу почуттів від «глибини серця», а не від базування на сюжеті. Крім випереджаючого музику словесного опису, нотний текст Мессіана рясніє коментарями, безпосередньо вказують на задумані композитором візуальні «імітації», в процесі вибудовування представленої раніше «картини». Тим самим, словесний ряд, що викликає візуальні відчуття, включає у творах О. Мессіана не тільки назви його опусів, а й надіслані ним коментарі в самих творах, роз'яснення, які він давав у своїх інтерв'ю, нотатках, а також численні ремарки, якими поцятковані нотні тексти.

Таким чином, словесна складова творів О. Мессіана розгорнута в коментарях, пропонуючи виконавцю і слухачеві зануритися в візуально створений композитором образ: «Якщо погляд спрямований на щось певне – вухо вже не судить самостійно<...>» [11, с. 18].

Ще однією значущою якістю словесно-візуальних коментарів і ремарок О. Мессіана є їх звернення до невидимих, нерідко трансцендентних сутностей, які не мають матеріального втілення, такі як Час, Вічність, Дух божественної присутності. Це все суть явища, що не мають безпосередніх візуальних прототипів. Людина створена за подобою Бога, але про це можна говорити виходячи не з буквального прийняття слів. Божественне немовля є непізнаваним розумом, представляючи не стільки людську, скільки вищу сутність.

Тим самим, тенденція до візуалізації художніх текстів інтенсивно позначалася з початку ХХ століття в різних видах мистецтва. Стосовно творчої спадщини О. Мессіана вона проявлена вже не як тенденція, а як один з провідних художніх принципів, що охоплює широке коло параметрів - від наочної звукописи до «внутрішнього зору», від зображення конкретних явищ до бачення

трансцендентних або сутностей, від наочної графіки музичної форми або нотного листа до відчуттів, пов'язаних з комплексом почуттів і фарб.

Цикл О. Мессіана – це твір цілком містичний, але не церковний. Ідея погляду розкривається як висвічування доступних людському розуму сторін Великого. Саме ця особливість (візуалізація трансцендентного) надзвичайно притаманна месіанівській візуалізації, яка тісно пов'язана з християнською традицією. Про природу цієї традиції, посилаючись на слова з послання до Коринтян, писала Є. Бобринська:

«Зір традиційно пов'язувався з глибинними і первинними механізмами контакту зі світом, Богопізнання в християнській традиції також сполучається з досвідом зору в стійких для нього визначеннях: «Серцевий зір», «розумний зір». Саме зір служить часто аналогією для споглядання розумом «духовних речей»: «як світлий промінь ока, з'єднавшись з сонячними променями, стає досконалим світлом і таким чином починає бачити чуттєві речі, так і розум, ставши “єдиним духом з Господом” (1 Кор. 6: 17), ясно бачить завдяки цьому духовні речі <...>. Зір, сам процес зорового сприйняття завжди володів в християнській традиції статусом особливого роду духовної діяльності» [22, с. 229].

На думку О. Мессіана, саме в звуко-кольорі дається людині справжнє споглядання, бачення Господа, підтвердження чому композитор знаходить в Одкровенні Іоанна Богослова. Людина, яка воскресла до вічного життя після смерті, зберігає можливість «бачити і чути: і потрібно буде уважно дивитися і вслухатися, щоб оцінити всю музику і всі кольори, про які йдеться в Апокаліпсисі» [143, 35]. У цих вищих відчуттях дарується померлому і Воскреслому до вищого життя людині осліплююче захоплення-пізнання Господа. Воно «стане вічним осліпленням, вічною музикою кольору. Вічним цвітом музики. У твоїй музиці ми побачимо музику, у твоєму світлі ми почуємо світло» [143, 35].

У світобудові музики О. Мессіана зображені не тільки світи буттєві (наприклад, царство птахів), а й понятійні (наприклад, час, вічність), висхідні до планів позамежного, інобитійного (простір Божественної присутності). І світи ці

не тільки відбиті у свідомості художника як об'єкти авторської рефлексії, а й представлені візуалізовано, звернені до внутрішнього зору, кольорово як світловідчуття.

Не так просто позначити явище погляду на музичному рівні. Приймавши погляд за одиницю події, на основі фактурних перемикань можна позначити в окремому випадку носія погляду, а також його об'єкт. Матеріалом для цього обрана п'єса «Погляд радісного духу» (№10 в циклі). Найперша тема п'єси коментується автором: «Theme de danse orientale et plain-chantesque – східний танець і григоріанський хорал» [271, т. 1-2].

Оригінальне, дещо дивне поєднання східного танцю і григоріанського хоралу при ближчому розгляді дозволяє виявляти їх спорідненість. Григоріанський хорал – складне історичне явище, привід для різних суджень, але, між усім іншим, багатьма дослідниками відзначається «солодкість» даного зразка середньовічної музичної культури. Середньовічний автор Клавдій говорить про «містичну солодкість» такої музики, Петро Хризолог згадує «містичну кантилену», чернець Отло (IX століття) захоплюється «містичною солодкістю консонансів» [50, с. 90-91].

Катарсичне Походження «солодкості» зближує хорал і танець. З часу свого виникнення і розвитку григоріанський хорал був вмістилищем Бога. У п'єсі О. Мессіана, у своєму трансформованому вигляді, він продовжує залишатися простором божественної присутності, але відбивається в дзеркалі погляду людської природи, присутньої в другій частині ремарки – «східний танець». Енергія трансцендентного погляду повністю займає розділ *Un peu plus vif*. Стрімкі тріолі на тлі асиметричних трелей рухом від двох *pp* досягають потойбічних звучностей. Автором створюється унікальна ситуація виведення надприродної енергетики з глибин особистості кожного, хто виконує п'єсу. Можливо, мова йде про збереження частинки Божественного в кожному відтоку душевної енергії, що оживляє ланцюг звучань асиметрій [271, т. 42].

Образ часу займає центральне місце в композиторській поетиці О. Мессіана, втілюючись в її просторових аспектах. Аметричність – ідеал

організації звуків у просторі для О. Мессіана. Всього лише додаткова тривалість (самий наочний приклад аметричності) є провідником в нескінченність, божественний світ, якому невідомі земні форми та види метра, часу, минулого, майбутнього [271, Т. 34].

Погляд Божественного звернений на людину. Людська природа деякою мірою – відображення вищих «гірських» сил. Композитор «заземлює» людську природу фактурою. Розділ *Bien modere – mais de plus en plus vehement* – погляд людський. Повнокровний, багатобарвний, але йде знизу вгору, дивиться на божественне. Виникає ритмічна періодичність, симетрія побудов, щільність звучання, що вказують на носія погляду – людину. А паралельно звучить тема з додатковою тривалістю, що малює об'єкт погляду – недосягну божественність, присутню в нескінченності [271 т. 61-62].

Центральна тема всієї п'єси – тема радості [271, т. 35]. Перший раз вона постає в розділі, який відноситься до прояву вищих божественних сил. Потім О. Мессіан переводить увагу на погляд людської природи, який призводить до утвердження теми радості [271, т. 134-136]. Тема набуває грандіозного фактурного насичення. Дар божественних сил відкривається людині. Радість, зображена мільйонами поглядів, набуває немислимий масштаб.

Трансформація теми радості не проходить безслідно для найпершої синтетичної теми – східного танцю і григоріанського хоралу. Крім фактурного насичення квартами, два унісонних голоси теми розлучаються до крайніх полюсів клавіатури, таким чином, охопивши все звучить сам простір – велична «зримість Божественного» відбивається в погляді людської природи.

Узагальнюючи вищесказане, можна зробити висновок, що епізоди, пов'язані зі сферою Божественного погляду, характеризуються унісонним одноголосним викладом матеріалу, аметричністю, великою кількістю мелізмів, трелей, а також особливою експресією музичного руху. Характерними засобами втілення поглядів людської природи є багатоголосна щільна фактура музичного матеріалу, встановлення метра, ритмічної симетрії, помірність руху. Паралельне



звучання протилежних просторово-часових характеристик образів свідчить про взаємопроникнення сфер.

Coda п'єси представляє тему радості [271, т. 222-224], а також погляди Божественної [271, т. 225-233] і Людської природи [271, т. 234] в грандіозних звучностях, ствержуючи тим самим необхідність Божественного для Людського, земного світу як проявника вишнього, радості як сполучної ланки між раціональним та ірраціональним. У заключному розділі символічним є кількісне співвідношення тактів, в якому людському погляду відводиться найменша частина, що несе в собі в верхньому голосі мотив відбивання Божественного – додаткову тривалість. Таким чином, стверджується нескінченна присутність вищих божественних сил в кожному представнику роду людського. Можна припустити, що музичний простір п'єси, всього циклу дає можливість зустрітися поглядом із самим собою – як володарем людської природи та носієм частки Бога.

### **3.3.3. «Двадцять поглядів на немовля Ісуса» у нумерологічному і художньо-риторичному вимірах**

Цикл 20 поглядів написаний з програмним покажчиком, що явно виділяє цифрову символіку: саме 20. Зважаючи на те, що емблематичне для автора створення «Турангалілі» в 1946 році орієнтовано на 10-частинність, то 20-частинність цієї монументальної фортепіанної композиції потребує певної уваги та розуміння. «Квартет на кінець часу», написаний в 1942 році символічно-значущо вибудований у 8-частинності, що як було підкреслено вище, пов'язано з символікою вічності через цифру 8.

Вище згадувана 10-частинна «Турангаліла», що розпадається на два 5-частинних розділи, також пов'язана з символікою літургійного дійства (галліканська та католицька меса з 5 частин, тоді як двоїчність знаменує логос, раціоналістичне втручання в літургійно-містичну асоціативність 5-частинності). Розбивання циклу на 2 частини в «Турангалілі» показує практику і православного, і протестантського богослужбового акту – тільки в православії двочастинність нерівнообсяжна, явно ширше показана літургія оглашених і

стисло показана літургія вірних. В протестантській традиції виділена практика кантати, що складається з *Kyrie eleison* та *Alleluia*.

Екуменічний принцип трактування релігійно-католицької ідеї О. Мессіана органічно давав ці співвідношення з різними літургійними, видовими та конфесійними циклами. І тому ми не можемо недооцінювати цифрову символіку «20 поглядів», оскільки темпово, жанрово та тонально цикл явно розпадається на дві 10-частинні фази.

Догадуємось, що цифра 10 має глибокі укорінення в символічному розумінні різних релігій світу. 10-тичність склала особливий вимір арабського, у тому числі математичного підходу, до космічних цінностей буття: в європейській традиції цифра 10, що складена з зображення 1 та 0 символізувала людину та Всесвіт, тобто погляд метакоsmічного обсягу. Десять – число космосу, парадигма творіння. Десятка містить всі числа, а отже, всі речі та можливості, це основа і поворотний пункт всього рахунку. Означає Щось всеосяжне, закон, порядок, владу. Тетрактис ( $1+2+3+4=10$ ) символізує божественне; одиниця означає точку, двійка – протяжність, трійка (трикутник) – площа, четвірка – об'ємність або простір. Десять – досконале число, повернення до Єдиного. Як число пальців обох рук воно означає повноту і служить підставою числення в цілому. Десятка – це також число завершення подорожей і повернення у вихідну точку. Одиссей мандрував дев'ять років, а на десятій рік повернувся. Троя була в облозі дев'ять років і на десятій рік впала. Крім того, десятка – це сума дев'ятки як числа кола та одиниці-центру, звідси її значення досконалості.

В циклі О. Мессіана намічена певна закономірність вибудови, від першого до десятого, та від одинадцятої до двадцятої п'єси. По-перше, це хід від *Fis* до сфери *F*, при чому в десятій п'єсі неодноразово зіставляється бемольна та дієзна хроматика аж до цитування повноти *Fis* в 13-му такті до закінчення вказаної п'єси.

Одинадцята п'єса чітко видає устоєм *F*, що через ряд різнотональних зсувів з п'ятнадцятої до двадцятої частини засвідчує базисність *Fis*. Ця розчленованість за тональним принципом вказує на усвідомлення композитором двофазності

могутнього циклу, містеріальний зміст якого чітко готує оперно-містеріальне втілення у «Св. Франциску Ассійському».

Темпово-жанрові показники 1-10 та 11-20 номерів також загострюють увагу на певних відповідностях та тональні розчленованості. В роботі дослідниці В. Риневич «Інтерпретація євангельських сюжетів у фортепіанному циклі О. Мессіана «Двадцять поглядів на немовля Ісуса» [ ] приводяться висловлення О. Мессіана, щодо можливості розчленовувати цей фортепіанний цикл за принципом 5-частинності як складової 10-тичного розподілу від 1 до 10, від 11 до 20. Композитор є прихильником цілісного виконання музики, але в концертній практиці звучать як окремі п'єси, так і групи – гірлянди п'єс, складових малих циклів. Важливо, щоб в них проводилася головна тема, стрижень всієї композиції, – тема Бога. У зв'язку з цим можливе виконання з першої по п'яту, з шостої по десяту, з одинадцятої по п'ятнадцяту і з п'ятнадцятої по двадцяту п'єси. У п'єсах першої та п'ятої вона є основною (до того ж в цих п'єсах панує лейттональність Fis-dur). У шостій і десятій п'єсах, масштабних і динамічних, ця тема виникає в аналогічних ситуаціях – в завершальному розділі форми, на гребені попереднього розвитку і також супроводжується тональністю Fis-dur. У п'єсах одинадцятої та п'ятнадцятої знову абсолютно панує тема Бога у своєму спокійному, немов випромінює світло звучанні. «Поцілунок немовляти Ісуса», будучи завершенням попереднього розділу, виступає одночасно і в якості початку кінцевого розділу, що має потужну кульмінацію, вінчає всю композицію у «Погляді церкви любові».

Такий підхід виходить з логіки жанрово-темпових заощаджень нотного тексту, оскільки від першої п'єси в підкреслено повільному темпі проходить накопичення рухливості та вже четверта та особливо п'ята п'єси демонструють явно танцювальні ритмообрази. Саме №5 «Погляд Сина на Сина» відзначений як містерія, в якій закладена виражена танцювальна пластика та образ Світіння. І регістровий показник: вознесіння у високі, «птахові» регістрові ознаки. Крім того, «у полегшеному» варіанті в цій п'єсі зафіксована тема Бога, даючи певну регістрову закругленість цим п'яти номерам.

Як вище відзначалося складеність п'яти етапів, частин, фаз в західно-європейській музиці стало асоціюється з циклом меси, в якій перший гімн *Kyrie eleison* є втілення смиренності, а п'ята частина *Agnus Dei* (що мала особливе значення для французької традиції), демонструвала занурення у Високу радість буття. О. Мессіан безумовно знав та цінував французькі релігійні традиції ранньо-візантійського походження, які високо несли сакральний танець. І в цьому особливою опорою для мислення О. Мессіана була та індійська традиція, Божественної гри-танцю, яка надихала та уяву О. Скрибіна. О. Мессіан явно втілює у своїй праці величне музичне відкриття О. Скрибіна: танцювальну скерцозність не за Листом, часто інфернальну, але вираження високої радості. Для О. Скрибіна було авторитетним висловлення М. Римського-Корсакова щодо танцювальності руського церковного дзвону: «Руська церковна танцювальна музика». Це відчуття специфіки, цей підхід до сакральної танцювальності дивно збігається з характеристикою літургійної музики у Бернара з Клерво:

Ісус – майстр танцівників.

Він танцює вельми майстерно,

Він повертається вправо та вліво,

Всі повинні наслідувати Його вчення. [209, с. 149].

Французька традиція сакральних танців, яка відрізняла богослужбні акти Франциска Ассійського [1] з повним розумінням приймала цю релігійно-позитивну концепцію О. Скрибіна щодо танцювально-скерцозного виразу. Тому не опозиція кантиленності та скерцозності, як у Листа, а поступовий перехід кантилени в танець – це скрибінівський знак мислення О. Мессіана, який демонструє своє значення вже в першій п'ятірці п'єс «20 поглядів на немовля Ісуса».

№№6-10 п'єси мають теж певну логіку накопичення танцювальної моторики, хоч вихідним стає образ «Все було створено Ним», хоч шоста п'єса видає танцювальний поштовх, який інтенсифікується аж до найшвидших послідовностей №10 «Погляд радісного духа». Звертаємо увагу на те, що шоста п'єса позбавлена в назві наскрізного терміну «погляд», і в цьому плані виступає

ніби прелюдією у суто французькій традиції розуміння сакрального значення цього жанру [263] стосовно №№7-10, де термін «погляд» чітко позначений на всіх заголовках п'єси.

Танцювальне наповнення розглянутих п'яти п'єс №№ 6-10 має градації зосередження на найвищій символіці, це «Погляд Христа» номер 7, з якого тематично впливає номер 8 – контур хреста. Хресна фігура у купі з мотивами Бога-Отця закладена в № 9 та спеціально «Погляд духа Радості» №10.

У текстах Мессіана окреслено божественний Космос у тому вигляді, в якому він представлений у баченні композитора. У примітках до «Двадцяти поглядів» О. Мессіан пише, що у своїх п'єсах хоче висловити «Споглядання Бога немовля, що лежить в яслах, і погляди, звернені на нього Богом Отцем, Церквою, Святим Духом, Богоматір'ю, ангелами та нематеріальними або символічними істотами: часом, висотою, мовчанням, зіркою, хрестом» [146, с. 24]. Серед п'єс №№1-10, назви яких включають термін «погляд», виділяється №№ 3 та 6, в яких цей термін не зафіксований. Хоча загальна концепція «Двадцяти поглядів», поданих у назві твору як такого, передбачається «поглядовість» і цих номерів.

Звертаємо увагу на те, що назва третього номера перекладається як «Взаємопроникнення» чи «Перетворення», тобто апеляцію до Чуда, тобто це диво взаємопроникнення божественного та людського. Тут розумом направлений погляд не спрацює. Це повинен бути містичний погляд, не погляд граматично-лексичного значення. Наскрізне значення в циклі набуває ідея Вочоловічення: «Бог робить себе людиною, щоб повернути нам віру» [146, с. 25]. Ця думка, що постає в різних проявах, з'являється в циклі багаторазово, вже з першого номера.

І показовим є виразність №3, де виступає так звана «морзянка» О. Скрыбіна, що займає почесне місце в його найбільш «скрябінівських» сонатах, з п'ятої по восьму. «Морзянка» це знак космічного погляду в О. Скрыбіна. Це звертання до небесних глибин космосу. І, як бачимо, у О. Мессіана про диво єднання людського та божественного є та змістовна цитата з О. Скрыбіна. Явище звукопису пов'язано в розглянутому циклі з гучномовною динамікою. Особливо

важливу роль вона відіграє в ключових, поворотних моментах п'єси. Так, в п'єсі «Перетворення» саме динамічна вказівка *ffff* і послідовність з декількох октав мовби проголошують звершення Перетворення.

Не має терміну *regards* = «погляд» і в назві шостої п'єси, перекладається, «Все було створено ним», явно повторюється матеріал номера першого і цього ж роду речитация на єдиному звуку. Це відкриває номер шостий, а згодом, у тактах 57-61 і 71-74, і 113-160 наповнює фактуру 222-226 тактів п'єси.

Авторські описи, надіслані кожному з двадцяти поглядів, містять додаткову інформацію про п'єси циклу. Такого роду описи – одні з найбільш розлогих у творчості О. Мессіана. Часом вони рясніють багатьма подробицями, свідченням чого може бути фрагмент авторського тексту до п'єси «Все було створено ним», в якому фіксуються, без жодного поділу, динамічний рівень музичної матерії і його змістовність: «Тема Бога фортіссімо: присутність переможної Особи Бога за полум'ям і бурлінням. Творіння підхоплює тему Бога в каноні й акордах» [146, с. 26].

Ця складова образу Бога-Отця дещо підготовує «морзянку» номера три, але значно відрізняється від неї, одноголосним викладенням, правда, згодом наповнюється акордовими остинато у № 6. Звертаємо увагу на те, що цей аспект втілення Бога-Отця вельми відрізняється від хорально-мелодичної фігури в басах, формуючи ніби фоновий пласт відносно вище відміченої хоральності. Але вражає ритмічне уподоблення, тріолі шістнадцятих з синкопою першого звуку. Як це маємо і в номері третьому. Зі сказаного ясно, що із теми Бога-батька вирізається початкова шістнадцята тріольних фігур. А в №6 до цих тріольних фігур приставлена ззовні ще одна. Це вже закономірність мислення О. Мессіана, який у своїй праці «Техніка моєї музичної мови» підкреслював, що «чарівно кульгаючий ритм» вдається шляхом того, що знімав одну долю чи приставляв до певної ритмічної фігури.

Скерцозний естетизм у поданні образу Бога, тобто божественно-граючої енергії сили закономірний у своєму роді образно-символічного втілення Вищого. В п'єсі №6, цей ритмічно-репетитивний мотив отримує самозначущість,

відриваючись від хорально-мелодійного втілення ідеї Бога-батька. В №6 є вихід на Всесвіт, і знов-таки, це вже не погляд, як вичленений предмет зорового викривлення з оточення. То дійсно божественна ігрова настанова, в якій повторення репетитивного втілення ігрової божественної суті, зроблена з опорою на форму старовинного Рондо, тобто повернення через певну кількість тактів [225].

№№13 та 19 також не мають в назві термін «погляд». №13 «Різдво» вибудований на втіленні ефекту церковного дзвону на честь Різдва, що в ритмічному плані виводить на ритмоформулу ігрового початку. Але цікаво, що втручання квазі-ксилофонної звучності відтворює містичний образ Божественної гри, який фіксували в першій та третій п'єсах. Структура старовинного рондо без принципових протиставлень образу рефрену та епізодів скріпляє Божественну суть ідеї Різдва. Та дійсно, Різдво не може бути поглядом, в його фізично-детермінованому розумінні. Різдво – це те, що відбувається, в незгідності з битійністю.

№19 також відсторонився від ідеї погляду, втілюючи диво люблячого серця, яке є зосередженням Божественного в людині. Тому в цій передостанній п'єсі маємо вже основну тональність Fis, що стверджується у №20, а також структура цієї п'єси сполучає ознаки рондальності та тричастинності, з яких перша рондальність вказує на Божественну присутність (див. проведення варіанту першої теми як рефрену посередині композиції, хоч це і неточно всі складові першої теми, а от з 19-го т. до закінчення проходить точна початкова тема номера. Це вказує на процесуальну тричастинність, народжену модулюванням живого.

Безумовно, в цій п'єсі також маємо втілення церковної дзвонності, а також в нижніх голосах проходить тема Бога з першого номера в певній неповноті мелодичного розкладу, але впізнавана за фактурно-акордовим вираженням. Ця ж фактурна ознака показана у другому проведенні, неточному рефрені посередні п'єси. Особливістю будови виступає певна диспропорційність цілого, оскільки перший епізод до Lento найдовший та сам будується з темпових та фактурних

змін. Однак, ці фактурні перебіги в епізоді цементують в один вираз тональним відсуненням від Fіs на користь бемольних ладово-інтервальних накопичень.

Другий епізод №6 так після Lento менше подовжений за перший, але явно розвиває мелодійно-фактурні показники першого. Починається цитатою з такту 10, а далі показаний 12-15 такт йде той самий матеріал. Сказане апелює до значущості старовинно-рондальної конструкції, яку безумовно Б. Асаф'єв мав на увазі, коли відносив форму рондо до втілення принципів тотожності, але контрасту. Знову-таки змістовне насичення №19 «Бог в глибині серця» втілює не погляд, у прямому розумінні, а сутність християнського бачення серцем, та бачення не одноразовий зріз, а це – стан душі.

Один з центральних образів циклу – Діва Марія, до якої звернуті чисті, ніжні почуття композитора. Вперше її образ з'являється в №4 «Погляд Діви», де він представлений як «невинність і ніжність: жінка чистоти, жінка Магніфіката» [146, с. 25]. №4 складає малий передфінал. Демонструючи образ невіддільний від немовля: Образ Діви, що чудом народила божественну дитину. Тема Діви складає певну варіацію теми Бога як обернення останньої. Перший мотив теми Бога з «чарівно кульгаючим ритмом», завдяки чому проступає певна вальсовість, з доданою у другому, четвертому та п'ятому тактах довгістю. Загальний колорит звучання – без басових нот аж у третій третині твору, у скрипковому регістрі. Показовою є ігрова фігура початку фрази.

Перша тема, викладення якої представлене строфічним періодом з трьох речень змінюється «дзвінковим», ніжним, витонченим звучанням у високому регістрі з коротким відлунням в басу. Повернення рефрену, другий епізод, де є ремарка автора про птаха. Мале остинато октавних унісонів дають варіант теми кільця, Бога, Божественне видіння.

«Погляд часу» №9 також передфінал другого малого циклу. Час – це ознака життєвої процесуальності змінними, оскільки вічність Божественного упорядження світу – це зупинений час. Тому погляд часу доречний у контексті розуміння як живої земної буттєвості. О. Мессіан вводить у вигляді винятку його фактурних викладень ритмічний канон (т. 3-6). Основна ж мелодична фігура, з



якої починається викладення теми образу – це знов варіант кільця, божественна присутність (тема починається з h першої октави та повертається до неї). Рондальність намічена в строфічних повторах на основній темі, можливо, символізуючи плин часу як дещо вельми поступово змінне. Закінчується складним кварт-акордом.

Попереднє підсумовування аналітичних нарисів у висвітлення внутрішньої логіки становлення циклу стимулює розрізнення, по-перше, п'єс з вираженою раціональною спрямованістю погляду і чудесного явища космічної єдності у виділеній якості, а по-друге, це фіксація не тільки самим композитором виділених трьох основних тем, а також і теми «космічного поклику», що явно йде від «морзянки» О. Скрябіна, зважаючи на те, що перші з названих три лейт-комплекса Бога-отця, Хреста та Акорда як символи злагодження, містять очевидну загально-християнську музичну символіку, то тим більше виділяється скрябінівський космічний знак, який категорично не схожий з вищезазначеними символами.

Підкреслено самим О. Мессіаном здатність циклу розпадатися на чотири групи з п'яти п'єс. Так те, що у нашому попередньому аналізі маємо розподіл на десять та десять є уловлюванням логіки розгортання образу «Поглядів», потребує поступового образного наповнення немовля Ісуса.

Перші п'ять п'єс найбільш лаконічні з наступних, і явно завершальний – це номер п'ять, в якому вже відмічалася особлива розкритість образу на тему Птаха, і який складає суттєве підсумовування попередніх номерів. Перша п'єса, що багатопланово охоплює фактуру від достатньо глибоких басів до космічних покликів у третій, четвертій октавах, надає високе у французькій традиції прелюдійне значення №1 відносно наступних.

Моторика номера один стримана у темповому відношенні, але вона має місце та вказує на установочний зміст цієї п'єси. Ремарки, що відносяться до виконання п'єс, стосуються характеру звучання, який слід створити виконавцю. Так, в №1 «Погляд Отця» на самому початку знаходимо ремарку «загадково, з любов'ю». Образ Ісуса немовля – центральний в циклі, бо реакція на нього

оточуючих і навколишнього (він – об'єкт поглядів, як це впливає з назви циклу) становить основу твору. Ісус представлений вже в першому номері словами Бога Отця: це і є мій син, гаряче улюблений, в якого я вклав всі мої надії» [146, с. 25].

Друга п'єса «Погляд зірки» задає тему Хреста як цільового призначення Ісуса-спасителя. «Зірковий погляд» ніби фіксує множинність факторів, що виводять на хресну тему (т. 6-7). 1-5 такти минають досить жваво, варіантні мотиви, співвідносні символам анабазісу (сходження людської душі до Бога), катабазісу (спокута стражданням – піанссімо, ніжно, але підкреслено подаються «жорсткі» єднання септім, збільшених октав та подібне) – 2-й такт, 3-5 такти – ефект церковних дзвонів, символ слави.

Згадуються тут старохристиянські ікони «Христос в славі – Христос в гробі», коли на зміну зіставленням Сходження та Приниження церковного *Maestoso*, і нарешті, в цьому контексті з'являється тема Христа, як пісенний мотив, причому в паралельному терцієвому двоголоссі, показовому для більш пізніх уявлень про зміст Христового подвигу в постренесансній кантовій літературі.

Ця друга п'єса має більш виражену строфічну будову і згорнутість рондальності, оскільки явно рефреноподібно проходить тема Хреста, але з невираженими епізодами. Тим більше, що вони у перших п'яти тактах. Контур реєстрово-мелодійного охоплення тематичних елементів 1, 3, 5 тактів має явно хресну ламаність: знизу до гори, вниз та на гору (опірності 1-6 тактів). Але в цілому в цій скромній за обсягом п'єсі маємо дві фази: 1-17, 18-41 тактів. Ця друга фаза виділяється фактурним «розцвічуванням» теми Хреста (див. тт. 24-32), в яких пізнані звороти подані у п'єсі №4, які втілюють Погляд Діви. Завершальною побудовою виступають такти 35-41, які повертаються до початкового викладення, але з тією суттєвою різницею, що тема Хреста охоплює вперше після початку №1 всі реєстри фортепіано.

Поряд з безпосередніми (часто природними) замальовками, звукопис задіяний і у відтворенні трансцендентних образів, пов'язаних в циклі з фіксацією напрямку руху, з гучнісною динамікою, розшаруванням фактури і т. д. В №2,

«Погляд зірки», звукопис проявлений в спрямованості руху: стрімкий пасаж вгору за звучанням асоціюється зі спалахом, загорянням зірки.

Центрувальне значення в першій п'ятірці третього номера вже відмічалось у зв'язку з уникненням програмної спрямованості вживання терміну «погляд». Зважаючи на Божественне каяття №1, Бога-Отця як того, що йде на олюднення, №2 – це явно Хресна слава Ісуса, то №3 – це відзначення космічним визнанням елементів Хресного виявлення, катабазис (спокута) і коллажування елементів з нахилом до вимальювання контуру пташиної присутності символу Святого Духу (див. пасажні виходи в кінці тактів 2, 4, 6, 8, 10, 12 та ін., та на 4 форте – ведіння Птаха-Духу подається в завершальній побудові, яка освящає унісоном показану тему Хреста в масивному тембрально-регістровому поданні. Звідси – аналогія третьої п'єси до того, що є в Богословських описах Символ Віри, відстороненість від Космосу.

№4 п'єса – лагідна музика з вирішенням образу Благословіння. П'ята п'єса – «Погляд Сина на Сина» як зосередження на жертвній покірливості та піднесеності, адже вся п'єса йде тільки у високих звучностях, які асоціюються з Птахом-Духом. Тим самим впізнаємо в розподілі змістовних компонентів п'яти п'єс за логікою галіканської генетично та католицької онтологічно Меси, де у центрі Credo, як надсюжетна символізація жертвного подвигу, тоді як 1 та 2 частини – спокуту та уславлення, а 4-5 – Благословення та надпокірливу жертву.

Відомо, що саме у французькій традиції особливої значущості набула Agnus Dei, що символізував повноту християнського смирення. П'єси №№6-10 за принципом месіанівської паралітургійної статичності покликані відтворити заявлені цінності на новому витку їх інтенсивно-збільшеного подання. Звертаємо увагу на те, що і в цій послідовності 5 номерів, з №№6 по 10, найбільш розгорнутим є №10. П'єса «Погляд духа Радості» вибудована на поданні виявлень теми Хреста. №6 має певні перегуки з №1, і це відмічалось вже вище, оскільки тут маємо звернення до образу Бога-отця, в його космічному прояві (див. аналіз вище). Танцювально-моторна основа викладення матеріалу теж означає прелюдійну настанову образу, і символічним є викладення завершальних

тактів, особливо останнього (230 такт), у контурах символу анабазис – сходження душі до Бога.

№7 п'єса, як «Погляд Хреста», має спільні виявлення з №2, де була презентація теми Хреста, і це подання явно зроблене в спрямованості розуміння цього як музики слави. П'єса вибудована на поступовому та безперервному зростанні звучності, від стриманої динаміки на початку до охоплення на *ff* подань відповідного тематичного комплексу. Вражає завершальний унісон тактів 24-29, що заповнює крайні регістри фортепіано в ефекті стрімкового поскрябіновськи *crsescendo* від *pp* до *ff* всього за 5 тактів. Ясно, що цей унісон вибудований на мотиві Хреста у дещо колерованому вигляді, «Погляд Хреста» як Слава.

П'єса №8 «Погляд Неба» явно представлена у танцювальних стрімких жестах-рухах, які співвідносні з пташиними, духовними звучностями найвищого регістру, та натяками на «космічний поклик» теми «морзянки» т. 7-8, 9-10 та подібне. У своєму роді поєднанні духовно-пташиної та космічно-покличної тематики маємо в музиці форшлагів та трелей, з яких перші мають усталену «пташину асоціацію», а трелі, що ніби прикрашають Поклики, мають усталену асоціацію із знаменитою бетховенською ідеєю «зіркового пилу», яка найбільш безпосередньо проступає у варіаціях другої частини сонати № 32 Л. Бетховена.

Як і в №3 першої п'ятірки номерів О. Мессіан підкреслює завершальний комплекс зміною фактури після генеральної паузи. Згідно з ремаркою такти 59 на генеральній паузі. Каденція після 60-го такту подає версію «пташиних натяків» першого-четвертого такту із укрупненням варіантних повторів характерного для О. Мессіана пташиного бачення від 5-го такту. Каденція збудована на цьому мотиві. Тобто п'єса №8 концентрує виявлення дематеріалізованого буття, все йде у високому регістрі, все побудовано на поданні моторно-танцювальних зворотів з елементами незворотнього ритму (див. такти 2-3), але з усталенням від такту 26 до певної подоби вальсової формули, яка домінує і в завершальній каденції тактів 60-61.

№9 зроблений в замилюваних тонах, злагоджуючи плинності (пор. з «Поглядом Діви» №4), лагідна музика. О. Мессіан також оповідає про те, що відбувається зі свідком Священного дійства: «Час дивиться, як всередині нього народжується той, хто вічний» (№9) [103, 26]. В описах, що відносяться до Діви Марії і часу, композитор конкретно вказує на фактор погляду, показуючи те, що відбувається з різних ракурсів. У п'єсі №9 («Погляд Часу») «динамічна вказівка» *pp* «надає звучанню відчуття насування здалеку», ходи акордових пластів відбивають повноту і загадковість часу. Музика нагадує «ходу» (в нотному тексті вказано і явно відчутний на слух ритмічний канон). Такий приглушений невідворотний рух відповідає ореолу таємниці, про яку йдеться в авторському тексті.

Завершальний божественний танок як «Погляд духу Радості» охоплює регістрові «стрибки» від глибоких басів до найвищих регістрів, та в цій же ігровій безпосередності зіставляє висотні «ковзання» сфери *f* та *fis*. Узагальнювальна значущість саме *fis*, в останньому такті «підсвічується» натяками на білоклавішність *f*.

№11-16 досить інтенсивно проводять в програмних заголовках відокремлення від терміну «погляд». В п'ятірці №№10-15 п'єс маємо суттєві програмні відхилення від заявленого у загальній назві. Адже №11 «Перше причастя Діви», №12 «Всемогутнє слово», №13 «Різдво», №15 «Поцілунок немовля Ісуса» вказують на дещо чудесне, та не те, що можна досягнути розумом, але те, що віряни називають «розум серця».

П'єса №11, «Перше причастя Діви», вибудовано на варіанті теми Бога-Отця в басах, і на політних фігурах, які склалися у п'єсі №3, взаємопроникнення на предмет торкання людського та космічного. Цей останній виразний феномен торкання космосу за фактурними регістрово-динамічними показниками явно нагадує засоби виразності скрябінівських сонат. Образ-символ «морзянки», який відзначено нами стосовно п'єси №3, знаходимо в певному варіанті і в №11. Але все це – мелодійний варіант теми Бога-Отця, який усвідомлюється в проникненні в ніжність та тендітність немовля, а з такту 62 до 71 – аспект образу немовля

Ісуса подається у вигляді мотиву «морзянки» у глибоких басах, що нагадує про подання образу Бога-Отця, тільки в оберненому принципі (пор. з т. 7-16 №1).

Як в більшості п'єс структура номера тяжіє до рондальних окрасів – рефреноподібно проходить тема Бога-Отця (за законами старовинного рондо рефрен вар'юється, як у фрагментах тактів 44-52). Явно епізодичним виступає музика т. 22-42, зазначена в ремарці як Магніфікат, гімноспів на честь Діви. Фактурно цей фрагмент сполучає діафонію варіанту «морзянки» у верхньому голосі, на значущій псалмодійності на звуку D другої октави (за Піфагором – це висотність медіа-серединності між ідеальним та матеріальним), і підкресленням захопленості E другої октави (це висотність матеріальної стихії, легкої матерії). Нижній шар фактури, що йде в басовому регістрі, вибудований на ефекті зворотного ритму, а мелодійно – це терцієва інтонація Бога-Отця. Поєднання тих символічно знаково-самостійних шарів вираження зроблене з ефектом «постійної синкоповості», яку знаходимо вже у фіналі першої сонати О. Скрябіна.

Таким чином, п'єса №11 охоплює суттєво-виразні данності, які показані були в номерах початку циклу. Їх поєднує також темпове втілення досить повільного руху (див. Lento 16=60). П'єса №12, «Всемогутнє слово», також зосереджується на ідеї Бога-Отця, звернене до вічного, до чуда. Ремарка підкреслює суттєвість звучання ударних інструментів та виписаний там-там, якій у вигляді педалюючого звуку супроводжує усю п'єсу. Причому у співвідношенні з верхніми голосами в характері постійної синкопи, як вже відмічалось вище. Цей образ відтворення ударних звучань (майже вся п'єса йде в глибоких басах) є явно мессіанівським «індійським запозиченням» (чого у Скрябіна, при усіх теоретичних декларуваннях важливості Індійського внеску, в нотах ніколи не було).

Базовий висотний показник відтворює орієнтир п'єси №11, тільки нижче, вказуючи на всеохоплюючий зміст Божественного слова. І мелодійно такти 4-5 і фактурно 34-36, 44-45 та ін. складають посилення на Магніфікат №11. Ясно, що в динамічному поданні в темповому вирішенні №8 – 126, різко контрастує з №11.

Але це є варіантне подання того ж образного комплексу, який у нижньому оберненні представлений у №11 та №4 «Погляд Діви».

№13 містить розширення та продовження попереднього, оскільки залишається там-тамова педаль з №12, мають місце проникнення мотивів Магніфікату із №11 (див. тт. 26-34, 43-44 та ін). №13 та №14 складають переломний момент у будові малого циклу – це фіксується ремаркою-заголовком відносно останнього «Погляду Ангелів». Якщо у №13 відвертим виявленням стає образ дзвонів, хоч і космічного забарвлення, то у №14 – це «дзвоніння», впізнаваним є знаменитий ефект, що став класичним з часів Стравінського – це поєднання звучання на білих та чорних клавішах, ефект Петрушки. Цей прийом застосував Равель на початку Концерту соль мажор. В цьому разі застосування такого засобу (історично-фактично, що йде від втілення наднапруги, хаотичного нашарування, тут виступає у значенні жорсткого та благого благословіння неба). П'єса складається із двочастинних строф, варіантне повторення яких народжує рондальність. Дві частини строфічного викладення реалізуються на першому етапі у т. 1-18. І перша частина цієї строфи т. 1-4 відзначена дзвонінням. А з т. 5 відзначена ремарка теми Акорду, що є лейт-темою циклу. Також присутній варіант теми Бога.

Знову-таки, ремарка підкреслює спеціальний церковно-вчений момент звучання, ритмічний канон. Від т. 9, завершенням якого є, за ремаркою, звучання в басах ніби тромбона. Це явно образ трубних виявлень ангельського посланництва, в якому впізнаємо інтонацію-мотив теми Бога та загальний контур Хреста за опірностями В - G - F - E - А, які зливаються згідно з ремаркою т. 16 значущості теми Акорду, злагодження світу. В цілому строфа охоплює весь діапазон фортепіано, в якому дзвоніння та дзвонність вказують на дотичність до вічного. Від т. 19 йде варійоване, але досить точне викладення строфи, а з т. 44 маємо більш розвинену варіантність подання теми акорду і з сяганням в т. 77 образу птаха (на це є ремарка), що сполучається з образом святого Духа в звучанні найвищих регістрів фортепіано та політних мотивах, які широко застосовував О. Скрябін (починаючи з сонати №5). Мотив птаха на стакато,

викреслена послідовність т. 77 у верхньому голосі базується на варіанті теми Хреста (це складає паралель до переосмислення у Р. Вагнера теми Пташки з опери «Зигфрід», що є варіантом теми рогу Зигфріда, що є символом богатирської моці).

Четверта строфа фактично зливається з показом теми птаха, Духа Святого (від такту 77), в якій дзвоніння розчиняється в пташино-духовній якості, а тема Акорду (2 частина) від такту 83, від т. 96, від т. 114 контарпунктично поєднується з «пташиним дзвонінням». Завершальний момент розвитку – 5 строфа, що виконує роль Коди, в якій фактурно чітко розділені перша та друга частини (пор. тт. 127- 130 та 131-155), як це було на початку п'єси, але ефект дзвоніння явно поданий в якості Освітлення-Злагодження, бо це є унісон, вибудований на розвитку ідеї трелі. Та відповідно у другій частині відверто виділяється тема Бога-Отця у тремобонованому поданні, як це було у т. 14-15 з пролонгацією в остинатне обертання її у тактах 133-155. Причому – у фактурному розширенні унісону до граничних регістрових показників. Нагадуємо, що унісонне проведення теми в «Турангалілі» Мессіан допускає тільки у вигляді теми любові, тобто це – образ космічного злагодження.

№15 знов без терміну «погляд» у програмній назві, бо це чудо «Поцілунку немовля Ісуса». Знов фігурує тема Бога-Отця, т. 1-4, та подальші пролонгації, а також образ дзвоніння (від т. 37 і аж до каденції у т. 53-63) та від т. 64 йде повторення тематичних послідовностей, показаних в першій половині п'єси, але вже на тлі «морзянки» (яка виникає і зникає, але переносить викладення у нову якість звучання, розрахованого переважно на високий регістр (аж до т. 119). А згодом йде побудова типу коди від т. 120, в якій розгортається максимально регістровий діапазон. Так чи інакше, рефреноподібно, чітко, тричі проходить тема Бога-Отця, яка насичується пасажним ширянням у дусі політності скрябінівських центральних сонат. В центрі ж композиції образ космічного дотику, що і є варіантом тієї «морзянки», про яку неодноразово йшла мова в побудові циклу.



№16, п'єса «Погляд пророків, пастухів», демонструє людський піднесений погляд на чудо Різдва Христового. І знов вирішальним показником такого бачення виступає наслідування тембру там-тама (є ремарка). Загальний фактурний виклад подає дзвонність, в її матеріалізованому викладенні, і в характері вертикалі – теми Акорду. Певною протилежністю виступає ніжне звучання т. 22, тобто образів, необтяжених знанням Неба, але дотичних до тих цінностей. Виділяється в цій п'єсі контур тричастинності, симетричної тричастинності. Оскільки в центрі від т. 36 маємо варіант теми Бога у «трубному» остинатному поданні, охопленого сіянням пасажних мотивів, що нагадують тему птаха. А з т. 65 маємо повернення другої теми (будемо називати її темою пастухів, волхвів), але обтяженою контрапунктом теми Бога-Отця, що була у центральному розділі. А від т. 80 повертається перший образ, тема пророків, на якій в кодї останніх 5 т. накладається друга тема.

Музична матерія музики Мессіана дивно гнучка, внутрішньо рухлива. «Багатотонність» і удавана статика не є перешкодою, а навпаки, сприяє вираженню однієї з основних якостей фактури композитора - її особливої пластичності. Завдяки «диханню» фактури, всі її рівні живуть і взаємодіють один з одним. «Пластичність є характеристикою будь-якого живого організму: пла стічна саме життя» [63, 19].

Основним носієм биття, пульсу, дихання, без яких пластичність не була б можливою, стає ритмічна організація; багато в чому завдяки ритму пластику виявляє себе у всіх елементах музичного полотна: в чергуванні і взаємодії гармоній і регістрів, в розташуванні пауз, штрихів, динамічних нюансів, в чергуваннях видів техніки фортепіанного письма і т. д. В №16 («Погляд пророків, пастухів і волхвів»), де протягом більш ніж сторінки повторюються всього чотири акорду, відбувається розвиток і прискорення руху, живе і пластичне, завдяки процесу поступового «укорочення» тривалостей у акордовому остинато партії лівої руки.

У розглянутому циклі чимало прикладів такого роду пластичності музичної матерії, обумовленої ритмічною організацією. Усіляка залученість,

зіставлення, «сплетіння» фактурних елементів народжують відчуття безперервного пульсу, трепету і вібрації, коли один елемент стає частиною іншого. Мозаїка звуків, або музичних мотивів, часом різних, злютована пульсацією, особливим «биттям» музичної матерії, що нерозривно пов'язано з ритмом. Відчутна особливе середовище існування звукової тканини, тематизму, фактури в цілому.

Багато п'єси циклу пов'язані з відбиванням процесів, що здійснюються в світобудові Божественної присутності. Свого роду протиставленням таким п'єсам-процесам «виступають» п'єси-стани, в яких візуалізуються трансцендентні образи, а драматургічний рельєф наочно не виражений. У них швидше проявлений трепет, коливання, вітражність, ніж спрямоване просування. Музика занурена в єдиний настрій, поєднане з візуалізацією зовні статичної, але живий, тремтячою, що коливається, змінює освітлення і колір матерії. Такого роду п'єса відкриває цикл - «Погляд Отця».

У музиці композиторів минулих століть, як правило, втілення Божественної присутності пов'язано з молитвою, з внутрішнім відчуттям Божественного, духовного. Такого роду глибинні занурення притаманні хоральним прелюдям Й. С. Баха, духовним творам Г. де Машо, К. Монтеверді і багатьох інших композиторів. Грані відбиття божественної присутності в музиці О. Мессіана дещо відрізняються від тих, які були властиві творам старих майстрів, і відмінності ці багато в чому пов'язані з явищем візуалізації, з колористичністю, багатим спектром «фарб Граду Небесного», представлених в творах композитора.

У традиціях М. Мусоргського, М. Равеля, К. Дебюссі, С. Рахманінова фортепіанна фактура «Двадцяти поглядів» наповнена «дзвіницею». Значущість дзвонівих звучань в музиці О. Мессіана обумовлена, перш за все, тим, що вони є одним з найважливіших атрибутів і символів церкви. Найбільш часто зустрічаються вказівки на звучання дзвонів в №№ 2, 13, 20. Наприклад, в п'єсі «Різдво» (№13) «дзвіниця» створюється за допомогою чергування двох акордів,

динаміки, зіставлення регістрів, що імітують тембри різних дзвонів, ритмічного малюнка, який нагадує дзвін.

Підсумовуючи, маємо знову рондальні виявлення, в яких роль рефрену виконує сама тема пастухів, волхвів. Вона не починає п'єсу, але дає контрапунктне нагнітання до кінця №16. В результаті маємо такі ознаки третього п'ятичастинного циклу:

1. Концентрація звуконаслідувальних, східно-індійського походження, ефектів там-таму із чітким поєднанням зі «скрябінізмами», «равелізмами» та «стравінізмами».

2. Третій цикл концентрує диво злагодження тілесного та ідеального, саме тут знаходимо символіку унісона, яка у О. Мессіана означає любов у космічному єднанні протилежностей. Цей образ усвідомлюється у композитора у порівнянні з принцивою полімелодійністю, поліритмічністю, взагалі складністю фактурних нашарувань.

3. Третій цикл з п'яти частин містить найбільшу концентрацію протилежностей матеріального та ідеального, та символізує Божественне чудо злагодження тих несходимих ознак.

4. «Диво Різдва» №13, в якому ці протилежності матеріального та ідеального, космічного торкання опиняються рівновикладеними. В №11 скромне звертання порівняне з *Kyrie Eleison* Меси, №12 – уславлення, *Gloria*, а відповідно *Благословіння янголів* та мотив любові – це №14, *Alilluia* – піднесення ідеї любові в №16. Це нова якість фіналу 5-частинної композиції, в якій не стільки *Agnus Dei*, скільки *Alelluia*. Зазначає осягання Божественного дару – Бога Сина.

У №16 («Погляд пророків, пастухів і волхвів»), де протягом більш ніж сторінки повторюються всього чотири акорди, відбувається розвиток і прискорення руху, живе і пластичне, завдяки процесу поступового «укорочення» тривалостей в акордовому остинато партії лівої руки. Музична матерія музики Мессіана дивно гнучка, внутрішньо рухлива. «Багатонотність» і удавана статика не є перешкодою, а навпаки, що разюче, сприяють вираженню одного з основних

якостей фактури композитора – її особливої пластичності. Завдяки диханню «фактури», всі її рівні живуть і взаємодіють один з одним. «Пластичність є характеристикою будь-якого живого організму: пластичне саме життя» [23, 19]. Основним носієм биття, пульсу, дихання, без яких пластичність не була б можливою, стає ритмічна організація; багато в чому завдяки ритму пластика виявляє себе у всіх елементах музичного полотна: в чергуванні і взаємодії гармоній і регістрів, в розташуванні пауз, штрихів, динамічних нюансів, в змінах видів техніки фортепіанного письма і т. д.

П'єса №17 «Погляд Безмолвія» заявляє красу Священого танцю, Містерії Ісуса Христа-Спасителя. І тут має місце початкова дводольність (сакрально більш високий зміст метизації), що змінюється трьохдольністю (ефект «заземлення» викладення) – і знов поринає у дводольні виміри часового простору. Цікавість до ідеї Безмолвія виявляє у О. Мессіана розуміння цінності ісихастських і проісихастських форм Богослужіння (які, до речі, надихали й священну церковну танцювальність, яка не була чужою і францисканству, як вже відмічалось вище). Вказане розуміння Безмолвія веде до поетики Тиші, як втілення ідеального стану душі, що не має співпадання із фізично даною «звуковою пустелею») і має безпосереднє прямування до ісихастської екстатичності.

О. Мессіан спеціально ремаркою відзначає наявність ритмічного канону, складне внутрішнє наповнення якого дрібними тривалостями ніяк не закриває метричної чіткості (танцювального!) ритму. Тематичне явлення з перших тактів номеру звертається до пам'яті про космізм теми Акорду і Поетики Любові (даної у №15, «Поцілунок немовля Ісуса»). Вказівка на принцип канону у ритмічній організації звучання включає посилення на релігійну екстатичність Розуму у сприйнятті Істини. Від тт. 30-32 показана підготовка теми Погляду Ангелів (№14), яка тут пом'якшена терцієво-консонантними «торканнями», що звернені до теми Любові.

На вершині концентрації тих ознак Екстатичності, як вищої відкритості до Таємниць Всесвіту – з'являється тема Акорду (зазначена ремаркою у т. 41) і тема, яку виділено у №15 як «поетику Любові». І найвище втілення доторканості до

Всесвіту – тема «морзянки», яка короткими «кидками» проходить у тт. 49, 51-52, потім ще раз нагадує про себе у т. 84. В даній п'єсі Мессіан динамічно виділяє цей образ – короткою «виделкою *crescendo*», що поряд з тотальним користуванням «терасною» динамікою як у широких часових пластах, так і у вузьких границях має відповідно *навмисний* характер. А поряд з тим «покликом космосу» стоїть фігура Політності, яка відзначає минучість того контакту із Безмолвієм Світу.

Так знов у композиції поєднуються рондальність і строфічність, яка в цьому разі підсумовується результуючим образом дзвоніння-політності – у максимально дематеріалізованому поданні *pianissimo* на одній педалі тт. 88-109 у гранично швидкому темпі ( $\text{♩}=144$ ). Це дає відчуття «звукової хмарки», яка «згортає» вертикальні побудови Акорду до моторно-дзвінного загалу «дзвенячої тиші». Таким чином, №17 демонструє образ Тиші як ніжної дзвінності, в якій «розчиняються» жорсткості й м'якості високих Мовлень, і з яких ледь прослуховується «космічний поклик морзянки», «втягуваний» ніжною звуковою хмаринкою злагоджених неузгодженостей всесвітнього буття.

П'єса №18, «Погляд страшного Помазання», відзначена прийомами прелюдійної моторики, які покликані гармонізувати Лякаюче й Славне, що складає церковну антиномію Причастя. Уся п'єса пронизана дзвонністю, в якій демонстративно антитетично, і водночас, у злагодженому контрапункті, представлені протиспрямовані образи-символи: *catabasis* – *anabasis*, страждальна Спокута людського гріха – Сходження до Бога. Тема *catabasis*, тема спокутного страждання, представлена мелодійно-поступнево у варіанті «жорсткого ходу» *passus duriscuelus* хроматичної послідовності, від початкового «захоплення» нот четвертої октави у досить жвавому русі ( $\text{♩}=160$ ) лінія спускається до середнього регістру (тт. 18-19) – і «кидком» до великої октави (т.20).

І водночас із цим, з басів від першого ж такту й у повільному русі довгих тривалостей (також у «жорсткій» виявленості хроматизованих «кроків») йде з поступовим набиранням частоти звучання послідовність *anabasis*, символізуючи детермінованість зв'язку найзначнішого пониження і найвищого Уславлення.

Зв'язувальною ланкою тих несумісних-сумісних образів стає вертикаль на квартових сполученнях теми Акорду, яку композитор спеціальною ремаркою у нотному тексті не відмічає, оскільки її характерний інтервально-фактурний вигляд робить її зовсім пізнаваною. У якості поєднувальних, певні фази викладення виступають елементами інших значущих тем циклу, як-то: мотиви Політності (т. 21, 178) і наближений до нього «пташиний» комплекс (тт. 52-55, 164). Вказане «прозоре» користування символами-темами вносить певний дидактичний нахил у концепцію цілого, що закономірно у своєму роді.

П'єса №19, «Я сплю, але моє серце не спить», знов нас надсилає до священної танцювальності, цього разу у змінності повільної і збуджено живої ходи, – можливо, це і є втілення зіставлень «сну тіла» і «недремлючого життя серця».

П'єса, що вінчає надоб'ємний мессіанівський виклад, – №20, «Погляд Церкви Любові», який також вирішується через звучання дзвонів як церковного атрибуту, даного у найширшому різномаятті дзвонних реєстрових зіставлень і алюзивних втілень в них найрізноманітніших значень-смишлів. Ясно, що тут присутній «відгук Космосу» (у вигляді «морзянки», тт. 7, 27, 29) у сполученні його з темою Любові (тт. 40-44, 52-54, 78-84 і т.п.), з темою Бога-Отця (тт. 105-107, 161-169 та ін.). В тему ж Дзвонів і Акорду (відмічених ремарками у тт. 112-134) проникають фактурні показники образу Птаха (що підкреслено ремаркою у т. 176).

Завершує фінальну п'єсу побудова тт. 200-220, зазначена ремаркою автора як «Тріумф Любові й Радості», у викладі якої привнесені ознаки і теми Бога-Отця, і «морзянки» як «поклику Космосу», і «птахових» коментарів до того симбіозу, що символізують високість Духа. Останні такти максимально розширюють реєстрові «перекидання», які не тільки відтворюють натурність дзвонних втілень, але також подають через різні реєстри «протягнуті» ознаки прихованої поліфонії подання мелодійної послідовності, тобто даючи найбільше – *церковну* оздобу звукового образу, в якому тріумфальна екстатика загострює увагу на особливій ясності Розуму у виявленні торжества такого рівня.

Оглядаючи цикл з 20 п'єс, що мають тенденцію розширитися у звучанні до найрозгорнутіших полотен № 10, 15, 20, ми усвідомлюємо вишикування 5-тичастинних «малих» циклів, які мають закономірне уподібнення до галікансько-католицької п'ятичастинності меси, ще й з розбиттям на 2 фази, 1-10 і 11-20 п'єс. Саме з них, на початку другої фази (№11, 12, 13), концентруються явища Чудесного – підряд йдуть п'єси, назви яких минають раціоналістичний відтінок «погляду» у програмному заголовку, і які, разом із №15, складають «згущення» музичних «повідомлень» про Таємниці Віри.

Все сказане зазначає причетність циклу Мессіана до уявлень про церковну службу як таку, тим більш, що, як відмічалось вище, композитор розміщує теми церковного призначення (прихована поліфонія у поданні мелодійного утворення), символи Хреста, *anabasis-catabasis* поза метафоричних художніх їх навантажень, що привносить у звучання чисто дидактично-релігійну значущість. Виходячи з цього, вже не випадковим постає розбиття на дві фази, з яких друга – концентрує прилучення до Тайн Віри (що концентрується у підсумкових № 17, 18, 19, 20, а особливо наочно – у №18 «Погляд Страшного Помазання» та ін.).

Нагадуємо, що для францисканства О. Мессіана було природним ознайомлення із першохристиянськими символами Віри і залучення до можливостей Нерозділеної церкви, на основах якої вибудовувалося Гальське Православ'я, а згодом – Галіканство. Православне оточення О. Мессіана, в особі І. Вишнеградського та ін. росіян, виводило на архаїку християнського Богослужіння, збережене Православ'ям: дві частини літургії як Літургії оглашених і Літургії вірних, тобто, уготовлення до прийняття Символів Віри – і засвідчення їх прийняття й Причастя-Преображення.

Те, що завершальний №20 циклу «Погляд Церкві Любові» засвідчує Причастя до Христової Жертви, не визиває заперечень. І саме нагадуванням про кінцеву акцію прийнявщих Віру – Причастя – зазначає перший номер другої фази циклу, п'єса №11, «Перше Причастя Діви». І, як вже відзначено вище, саме третя «п'ятірка» з номерів 20-частинного циклу концентрує не «погляди», а символи

Віри як такі: Причастя, Бог-Слово, Різдво. І в тому ж дусі маємо тлумачення номерів з завершальної «п'ятірки»: це не персоніфіковані №1-10, в яких абстракція віросповідального символу поєднана з конкретикою людської аналогії – №1 «Погляд Бога-Отця», №2 «Погляд Зірки», №4 «Погляд Діви», №7 «Погляд Хреста» (християнська зрощеність розуміння Хреста і Бога-Сина, підкріплена містеріальними виставами, де Хрест уособлював Ісуса, надавала персоналізаційного відтінку тому символу), і в тому ж ракурсі №8 «Погляд Неба», №9 «Погляд Часу», №10 «Погляд Духу Радості». Вказані одиничні втілення символів надто відрізняються від сумативного №16 «Погляду Пророків, пастухів і волхвів», від позаособових №17 «Погляду Безмолвія» і №18 «Погляду страшного Помазання».

Зі сказаного випливає аналогія до двочастинності старохристиянської, збереженої Православ'ям, літургії, що має очевидні корені у язичницьких таїнствах, сумативно представлених у двочастинності «Весни священої» І. Стравінського як «язичницької меси». І в ній очевидно виставлена І частина як священнодійство до залучення до Таїнства – II частина як втілення «тайних ігр» і прилучення до таємниці «поцілунку землі». І. Стравінський був одним з найбільш вшановуваних О. Мессіаном митців, і ясно, що торкання літургії у язичницькому поданні, впізнаваному як виток старохристиянської літургії, не могло обминути увагу О. Мессіана до такого ракурсу творчості І. Стравінського. Тим більш, що в аналізі відмічена одна з емблематичних знахідок Царя Ігоря, застосована ним до образу Петрушки, жертвна ляльковість якого явно мала сакральні виходи, що зробило органічним і перетворення тієї теми-образу у М. Равеля як Свята (початок Концерту G-dur) – і як Погляду Ангелів у О. Мессіана, представленого у празниковому оснащенні перкусійності і тромбонних викликів, у дисгармонічному мовби людському вигляді і загадковості безплотної ідеальної втіленості.

Ця двофазність циклу з явним літургійно-старохристиянським забарвленням, пограничним з язичництвом (східні-індійські «вкраплення» в №14 та №16), має широкі аналогії, але найбільш логічно співвідноситься із планом



Містерії О. Скрябіна, яка складалася з «Попереднього дійства» – і Містерії як такої. Відзначені вище аналогії до візантійського ісихазму у західному Православ'ї і францисканстві, засвідчені образом Безмовності у О. Мессіана, також вказують на певний релігійно-богословський виток того символу-знаку.

Підкреслимо ту обставину, що виділений нами №17 «Погляд безмовності» стоїть на другому місці у четвертому «малому циклі» з п'яти частин (№№ 16-20), тобто в аналогіях до п'ятичастинної меси це Gloria другої частини сакрального дійства. Остання склалася на основі співу школи, тобто професійно навчених співаків, що вносило віртуозний присмак у подання тієї літургійної складової. В цьому разі маємо вишуканий образ тиші, який мав місце у візантійському богослужбовому вжитку і протиставлявся повнозвучному уславленню як спеціальний засіб подання Таємного.

Головним з того, що поєднує О. Скрябіна і О. Мессіана, виступає тлумачення фортепіано в його сакральній затребуваності, яка живилася знанням про кельтське Православ'я, що мало великий вплив на Північ Русі, на Новгород – і на Київ. А в цьому останньому кирилівська традиція була відкритою як до візантійського, так і до ірланландсько-гальського осередку Нерозділеної церкви, де участь інструментального супроводу співу, і взагалі, інструментальний внесок у богослужбний акт, був легітимним. Відповідно, щипково-струнні звучання і клавірні до них аналогії, від акламаційно звучущого органу до клавесинного відтворення мелізматичного фігуративного церковного гімноспіву, склали запас сакрального навантаження виразності фортепіано-салонної, духовно-естетствуючої традиції.

О. Скрябін був салонним піаністом, адресувався до французької піаністики, що зберігала і зберігає клавесинний принцип гри з орієнтацією на церковну «терасну» динаміку, знімаючи театральні антитези контрастів тутійності й сольної витонченості й театральних засобів *crescendo-diminuendo*, головне, маючи особливе довір'я до *фігуративної моторики гри* у надшвидких темпах. Ці ознаки трактовки фортепіано, минаючи оркестральні грандіозності лістіанства і розділяючи скепсис К. Дебюссі відносно доцільності оркестрально-

симфонічних ефектів у композиціях для фортепіано Л. Бетховена, мають принципову подібність в О. Скрябіна і О. Мессіана. А наслідувальність того, не стільки від К. Дебюссі, скільки від Скрябіна, підтверджується «клавіризмом» (за Д. Андросовою [7]) мислення І. Вишнеградського, музиканта із безпосереднього оточення автора «Турангаліли» скрябінівського спрямування гри.

Таким чином, скрябінівське тло фортепіанної техніки О. Мессіана засвідчується:

1) наслідувальністю ряду прийомів піаністики, відмінних від споглядальності К. Дебюссі і дотичних до саме винаходів О. Скрябіна – користування «вібруючою» педаллю, очевидна довіра до дзвонних ефектів звукоутворення, минаючи відверто звуконаслідувальні моменти дзвонної гри і з апеляцією до космічних-символічних дзвонів-відгуків;

2) звернення до тем-символів позалітургійного містеріального наповнення, у тому числі із прямим запозиченням тем-образів у О. Скрябіна типу «морзянки» і конструктивних уподобань, що йде від першохристиянської літургії, збереженої Православ'ям – Підготовки до жертви, Жертвопринесення;

3) клавірна основа піаністичної гри, що відповідає символізму фортепіанної техніки О. Скрябіна і фортепіанно-дзвінного трактування її у О. Мессіана, що сумативно походить від барокової концертності *облігатних* соло, що не мають відношення до «змагальності» класичного й романтичного концерту, але дають *надособистісне* узагальнення в солюючих партіях;

4) виявлення у О. Мессіана в його містеріальних творах спирання на позамузичну його релігійно-організаційну *пацифістську* діяльність, що дає перетворення у дусі «системи Леонардо да Вінчі» єдності месіанської і саме композиторської-виконавської активності О. Скрябіна.

### 3.4. Образи птахів у відбиванні спадкоємності від образів Політності і Божественної гри О. Скрябіна

Загальний погляд на пташині образи О. Мессіана виводить на такого

роду вихідну тезу: «...Створив систему трансформації на музичних інструментах із темперованим строем пташинних посвистів, закликів, кльокотів, юбіляцій: “Каталог птахів” (7 зошитів, 1956-1959), “Екзотичні птахи” (1956) та ін. Ці твори розвивають традиції французької музики, що йдуть від Л.К. Дакена («Зозуля»), Ж.Ф. Рамо («Курка»), Ф. Куперена («Соловей»), М. Равеля («Сумні птахи»). Однак і ці твори не позбавлені містицизму (птахи для Мессіана – «служителі поза матеріального»), бо звуконаслідування забарвлюється в релігійні тони» [7, с. 560].

У різних міфопоетичних традиціях птахи виступають як неодмінний елемент релігійно-міфологічної системи та ритуалу, що володіє різноманітними функціями. Птахи можуть бути божествами, деміургами, героями, перетвореними людьми, трикстерами, що не підкоряються загальним правилам, їздовими тваринами богів, шаманів, героїв; тотемними предками і т. п.

Вони виступають як особливі міфопоетичні класифікатори та символи божественної сутності, верху, неба, духу неба, сонця, грому, вітру, хмари, свободи, зростання, життя, родючості, достатку, підйому, сходження, натхнення, пророцтва, передбачення, зв'язку між космічними зонами, душі, дитяти, духу життя і т. п. Типологія пташиних образів в міфах охоплює не тільки реально існуючі види птахів, а й фантастичних птахів (Анзуда в Месопотамії, Гаруди у індійців, Сімурга, Варагни у іранців, літаючої Таніфи у Маорі, Руху у арабів, страху Раха, Стратим-птиці, ніготь-птиці, Ворона Вороновича, Жар-птиці в російській традиції), або істот гібридної природи (сфінкс, химери, сирени, горгони, пегас, грифони, анчутки і т.п.), що володіють ознаками птиці (крила, пір'я, вміння літати) [145].

Використання птиці як символу душі зустрічається у фольклорі всіх народів світу. Зазвичай птахи виступають у функції чарівного помічника або Вісника, а також представляють духів або ангелів, надприродну допомогу думки та польоти фантазії. Разом з тим вони є втіленням людської душі.

В індійській казці велетень пояснює своїй дочці, де він зберігає свою душу: «На горі росте дерево, його охороняють тигри, ведмеді, скорпіони та змії, нагорі дерева знаходиться велика товста змія, на її голові – маленька клітка, в клітці – птах. Цей птах і є моя душа» [145]. Цей сюжет перегукується з російською казкою, де в качці захована смерть Коція Безсмертного («На дубі скриня (скринька), в скрині заєць, в зайці качка, в качці яйце, а в яйці – смерть»).

У християнській традиції птах (Голуб) є уособленням Святого Духа. Однак в цьому випадку символіка пов'язана не стільки з семантикою птиці як такої, скільки з її білим кольором. Символіка ж птиці в Біблії набагато ширше, про що свідчить уривок з Апокаліпсису: «І вигукнув він сильно, гучним голосом кажучи: Упав, упав Вавилон, велика блудниця, став житлом бісів і притулком всякому нечистому духу, всякої нечистої і огидною птиці; бо лютим вином блудодіяння свого вона напоїла всі народи» [12].

Як крилаті істоти, птахи протиставляються безкрилим, вони утворюють символ повітря, мінливість протиставляється стійкості. Іншими словами, птахи, як і ангели, є символами думки, уяви та швидкості духовних процесів і відносин. Вони належать до елемента повітря і, вказують на «височину» і, відповідно, на «низовину» духу.

Це загальне символічне значення іноді звужується виключно до особливого сенсу, як часто буває в традиційному символізмі. Так, один священик описує у своїй проповіді різні типи духовності в людях як відповідні різним видам птахів. Як він каже, деякі птахи, наприклад голуби, простодушні; інші пронирливі, як куріпки. Одні можуть підлетіти на руку, як сокіл, інші відлітають геть, як курка. Деяким подобається суспільство людей, серед них – ластівки, інші вважають за краще самотність і усамітнення, серед них – горлиці. Низько літаючі птахи символізують зв'язок із землею, високо літаючі – духовне прагнення.

Австрійський дослідник А. Ханзен-Леве у своїй фундаментальній праці про міфопоетику символізму зазначає, що крилаті істоти діють як медіуми і є засобами сполучення між потойбічним і посюстороннім світами. З одного боку, птахи – або крилаті демони, ангели, генії – постають апокаліпсичними

вісниками, носіями знаків (знамень), що сповіщають прийдешнє потойбічне; з іншого боку, як Райські птахи, вони нагадують про втрачений сад – Едем, який повинен відродитися в царстві духу. У цьому сенсі вісники Гермеса одночасно є носіями знаків – в буквальному сенсі «семафорами» – і самі мають знакову суть, висловлюючи герметичне в своїй формі або обрисах, тобто іконізуючи його [222].

Для Франції пташиний міфо-поетичний світ складає особливу сторінку, оскільки з народів Європи тільки французи зберегли в культурній пам'яті образ-матері Гусині [144], Королеві Гусині як праматері галів. Лебідь як небесне створіння має уявлення і в слов'янському, і в германському фольклорі, а згадка про Матір Сва знаходимо у Велесовій книзі [32]. «Пташиність» як спосіб світовідчуття, є досить показовим для французів, що маємо в художніх творах як втілення показової французької тематики: «Казки матінки Гусині» Равеля, пташиний вигляд співу Мелізанди в опері «Пеллеас та Мелізанда», образ птаха як лейт-тема 3-ї літургічної симфонії Онеггера, солов'я в його ж «Жанні д'Арк на вогнищі», тощо. Щодо пташиних ознак у вираженні Мелізанди, то це явно міфологізуючий показник образу і у Метерлінка, і у Дебюссі.

Птах – любовний посланник є центральним мотивом лірики трубадурів. Справді, трубадури часто обирають птицю на роль посильного, що сповіщає Прекрасну даму про любов, яку трубадур відчуває до неї, а іноді й самі жадають перетворитися в цього птаха. З одного боку, в такій «метаморфозі» ми можемо побачити відгомони психологічного паралелізму, в тому випадку, якщо трубадур порівнює себе або свій спів зі співом птахів, як це робить, наприклад, Маркабрю, кажучи, що «бажав би обернутися у птаха» [267, с.4].

Пташина тема займала помітне місце в програмних перевагах рококо. Назви п'єс для клавесину за назвою тих чи інших птахів займають досить обсяжне місце, починаючи від «Курки» Рамо. Перекоаний прихильник рококо у віденській школі В. Моцарт виводить у своїй «Чарівній флейті» людей-птахів (Папагено), які явно символізують французьку ситуацію, де революційний конвент заборонив виказуватися загально-доступно в європейському просторі.

В російському творчому ареалі образ жінки-лебедя, птаха широко простежується у творах М. Римського-Корсакова, П. Чайковського, І. Стравінського та ін. Але максималізм в охопленні пташиної тематики – це привілей французького образу світу, хоча скрябінівський комплекс «шаріння у височині» та дематеріалізації в політній здатності духу стимулює засади мессіанівської пташинності.

У різних міфопоетичних традиціях як неодмінний елемент релігійно-міфологічної системи та ритуалу, що володіє різноманітними функціями, виступають птахи. Не дивно, що саме цей символ привернув увагу символістів-літераторів. Використання птиці, як символу душі, зустрічається у фольклорі всіх народів світу. Змінився і розвинувся образ птаха від фольклорної традиції до символізму. Осмислення «птаха» як символу, пов'язано так само і з прагненням поетів до індивідуалізації поетичного контексту. Показово, що цим шляхом йдуть в основному великі автори, такі, як Ш. Бодлер, С. Малларме, М. Метерлінк. Вони не обмежуються традиційним використанням «птиці» лише як емблеми «ідилічного» (або «похмурого») пейзажу. Поети здійснюють перетворення семантичного контексту, включаючи «птаха» в різні, часом контрастні, семантичні ряди, щоб вивільнити глибокий, екзистенційний потенціал, закладений в цьому образі.

Із сказаного випливає закономірність тяжіння О. Мессіана до «пташиної теми». Для О. Мессіана пташинність відверто контактувала із музичною сферою. Згідно О. Мессіану: «<...> в артистичній ієрархії птахи – найчисленніші музиканти, що існують на нашій планеті <...>» [188, 43]. Композитор спостерігав птахів постійно, писав про них як про близьких, радів зустрічам з ними, виділяв з них найобдарованіших.

Це судження О. Мессіана вимагає деяких пояснень. Безумовно, ступінь його занурення в світ птахів значно перевершує всю попередню музичну орнітологію, хоча французькій музиці в цілому близька тематика, пов'язана з образами птахів, прикладами чого можуть служити твори Ф. Куперена, К. Сен-Санса, М. Равеля і багато інших. Можливо, часте звернення композиторів

Франції до образів птахів пов'язане з Національною картиною світу, в якій, згідно О. Гачеву, повітря займає первинне положення серед природних стихій [41].

Птахи у висловлюваннях О. Мессіана – невід'ємний елемент світобудови, що оживляє його польотом, прекрасним співом, багатючими фарбами оперення. Птахи безпомилково відчують стан світобудови, відгукуються на цей стан, співзвучний йому. О. Мессіан говорив про це, згадуючи: «<...> одного надзвичайно талановитого співаючого дрозда, який співав абсолютно геніально, коли захід сонця був особливо красивий з розкішними червоними та ліловими відтінками. Коли барви бували не такі гарні, а сонце заходило непомітно, цей дрізд не співав зовсім, або співав менш цікаво» [273, с. 44].

За словами композитора, перше і найбільше джерело його натхнення виникло ще до його народження: «Моя мати, поетеса Сесіль Соваж, написала книгу віршів під назвою» “*Душа в бутоні*”, адресованих своєму, ще не народженому, синові <...> вона передбачила, що у неї буде син, який стане художником-музикантом. Більш того, в книзі є такі вірші: “весь Схід співає про мою істоту з його синіми птахами і метеликами <...>. Думаю, що це справило на мене великий вплив <...>. І, можливо, тому лірика визначила мою долю, а птахи стали моїм головним музичним джерелом натхнення» [273, 56].

Птахам присвячені багато творів Мессіана, в тому числі «Пробудження птахів» для фортепіано та оркестру, «Екзотичні птахи» для фортепіано, малого духового оркестру, ксилофона, дзвіночків і ударних, «Чорний дрізд» – для флейти і фортепіано. Згадки про птахів зустрічаються також в авторських коментарях до фортепіанного циклу «Двадцять поглядів на немовля Ісуса», до «Квартету на кінець часу», одна з частин якого названа «Безодня птахів», і до других творів композитора.

Повертаючись до циклу «Двадцять поглядів на немовля Ісуса» варто згадати звукопис, найбільш наочно проявленій в імітації співу птахів і звучання музичних інструментів. Імітації співу птахів у циклі пов'язані з технікою фортепіанного письма, для якої характерні високий регістр, форшлаги, штрих

стаккато, трелі. Показовий в цьому відношенні №8 («Погляд з вершин»), який можна визначити як «погляд птахів», територія птахів. Вся п'єса персоніфікована «пташиною» фактурою і ритмічними малюнками, властивими співу солов'я, жайворонка, дрозда. У №14 («Погляд ангелів») епізоди співу птахів представлені характерною фактурою, і мелодійними фігураціями, які ніби артикують пташині голоси. Спів птахів представлено і в п'єсі «Погляд сина на сина», яка розділяється на п'ять частин, три з яких композитор позначає як «три музики», а дві інші представляють епізоди з пташиним співом.

Центральним твором орнітологічної спрямованості є «Каталог птахів» – фортепіанний цикл, написаний Олів'є Мессіаном в 1956-1958 рр. Важлива відмінність цього твору від раніше розглянутих полягає в тому, що воно звернене до образів природи – об'єкту музичних картин багатьох епох і напрямків. Дійсно, серед творів французьких клавесиністів: А. Вівальді, Й. Гайдна, Л. Бетховена, Ф. Ліста, К. Дебюссі, М. Равеля та багатьох інших композиторів, є чимало інструментальних творів, присвячених образам природи. У чому особливість мессіанівського бачення цих образів?

Кожному номеру циклу передують детальна програма, що поетично малює птахів і середовище їх проживання. Крім того, в самому нотному тексті не мало словесних коментарів, пов'язаних зі птахами, які містять вказівки, пов'язані з втілюваними образами. Нарешті, перше видання твору містило ілюстрації художника Андре Бегена, спеціально створені для «Каталогу птахів». Ілюстрації виконані в реалістичній манері, птахи виписані дуже ретельно, майже з фотографічною точністю. Хоча той факт, що О. Мессіан віддав перевагу живим малюнкам, сам по собі показовий з точки зору злиття орнітологічного і художнього начал. Це злиття важливе для творчих установок композитора, чий програми та коментарі до «Каталогу» представляють цінність не тільки своїми художніми достоїнствами, а й науковою складовою; не випадково, розповідаючи про птахів, сам композитор називає себе орнітологом.

Як відомо для О. Мессіана має значення пласт творів, які присвячені релігійно-містичним уявленням. Цикл «Каталог птахів» був дослідно



розглянутий у працях В. Єкимовського, В. Виноградової, Н. Касьянової та ін. Звернемо увагу також на твори пізнього періоду творчості, де пташина тема також є актуальною. Протягом дев'яти років життя так званого «постоперного» періоду композитор створює найрізноманітніші творіння. В першу чергу, це два масштабних твори: велике полотно для органу «Книга Святого Письма» (1984) і симфонічний цикл «Осяяння потойбічного» (1988 - 1992). Велику увагу композитор приділяє і жанру мініатюри, в якому написані «маленькі ескізи птахів» для фортепіано (1985), оркестрові твори «Вітраж і птахи» (1986), «Місто у вишніх» (1987), «Посмішка» (1989), а також П'еса для фортепіано і струнного квартету (1991). Після смерті композитора залишився незавершеним Концерт чотирьох (1990-1991) для флейти, гобоя, віолончелі, фортепіано та оркестру.

«Маленькі ескізи птахів» для фортепіано – цикл, що включає шість пташиних замальовок. Назви частин наступні: «Зорянка», «Чорний дрізд», «Зорянка», «Співочий дрізд», «Зорянка», «Польовий Жайворонок». Таким чином, п'еси об'єднуються в три пари, кожна з яких починається портретом зорянки. Виникає аналогія зі способом організації пісень у вокальному циклі кінця 1930-х років «Пісні землі і неба», яку П. Гріффітс позначив як «триптих диптихів» [264, 86]. О. Мессіан же, відзначаючи схожість п'ес «Зорянка», говорить про те, «що це – як одна велика п'еса, розділена на три частини іншими птахами» [273, 71].

Кожна п'еса циклу – це спів однієї, зазначеної в назві, птиці. Досить незвично, враховуючи той факт, що в «Каталозі птахів» (1956-58) і «Садовій славі» (1961) для фортепіано композитор зображує музичними засобами взаємодію «головного героя» з численними пернатими, середовище проживання, час доби.

Фортепіанний стиль «Маленьких ескізів птахів» продовжує лінію творів зрілого стилю композитора: пташиний спів виражається, як правило, швидким темпом і дрібними тривалостями, примхливою ритмікою, різноманітними стрибками, швидкою зміною багатозвучних акордів; але в той же час помітні і відмінності. Для «пташиних» творів композитора спочатку була характерна

концентрація фактури у верхньому регістрі, але в «Маленьких ескізах» – це майже повна відсутність низького регістра. Композитор фіксує темпові коливання практично в кожному такті, проте позначення прискорення і уповільнення стали уникатися. Менше стає в багатій динамічній шкалі позначень *cresc.* і *dim.* (в «Зорянках» їх немає зовсім), в результаті чого Динаміка набуває терасоподібний характер. Численні раніше образні порівняння, прописувані композитором в самому нотному тексті, зійшли нанівець.

«Маленькі ескізи птахів» складаються з 6 частин, хоча реально №№1, 3, 5 повторюються, тому в замальовках усього чотири пташки. Як вже відмічалось раніше – це все дрібні пташки, які складають частинку повітряного оточення людини. В цьому плані вельми зацікавлений відбір робиться композитором, оскільки то все звучання у високому регістрі і пташки записані в певній рондальній послідовності, де рефрен – Малинівка, яка для О. Мессіана була найбільш приємною та милою, хоча, як відомо, рондо – вказівка на божественне коло, Богопомінальна конструкція.

Наявність 6 п'єс приводить до аналогії з 6-частинністю зошитів Мендельсона, які списані з 6-частинних сонат та партій Баха. Число 6 у Християнській традиції усвідомлюють як послідовність двох трійок, це символ триєдності Бога. Вражає при першому погляді на текст те, що це дійсно тип пісень без слів, бо композитор спеціально відмічає ремаркою запис найближчих до звучання голосу пташки, а поряд йдуть акордові послідовності явно прелюдійного, інтермедійного призначення. Достовірний запис показаний у двоголосному викладенні, що є порушенням натуральності пташиного співу. А в п'єсі №4 це – трьохголосне викладення. З цього виходить, що цикл ніяк не переслідує орнітологічну точність відбиття, це образи птахів, художнє вільне перетворення мотиву співів.

Фактура цих п'єс вказує на клавірний принцип запису, оскільки змінність рівнів *p* та *f* засвідчує вид терасної динаміки. Таке клавесинне подання у фортепіано образів птахів вказує на пряму наслідувальність позицій рококо. Вражає також підкореність послідовностей пташиних співів контурам Хреста,

при чому, це безпосередньо уловлюється саме у малинівки, тоді як у інших пташок співвідношення із Хрестом досягається шляхом відвертої ламаності мелодійного контуру. Співи малинівки композитор записує способом неточного унісона (септима через октаву), чим досягається втілення ефекту детонації. В характеристиці малинівки у якості фортепіанних інтермедій проводиться принцип зіставлення послідовностей на чорних та білих клавішах.

Сама оформленість «пташиних портретів» – у вигляді чергування пташиних соло та фортепіано. Принцип наводить на варіації сюїт рококо, оскільки повторність музики малинівки є не тільки у №№1, 3, 5. Всі учасники того пташиного круга відзначені єдністю кварт-акордів за «неточним» унісоном октави у вигляді великої септими чи малої нони. Такого роду спільна тематична структура усіх п'єс конструктивно сполучає традицією варіацій сюїт рококо. Але у самому характері подання вказаного неточного контуру октави маємо звертання до прикладу одного з перших партнерів О. Мессіана в молодій франції, до циклу А. Жоліве «Мана», в якому представлені ритуальні фігури тваринного виразу, а через увесь цикл – йде ця інтервальна знахідка неточної октави.

У 1936 році сприймався цикл як віддалена у часі згадка про архаїчну ритуаліку «Весни священої» І. Стравінського: Б. Асаф'єв виділив інтонацію весняного пророцтва, «нестрункого і жертвовного», як виклик І. Стравінського страшним подіям Першої світової та революції у 1930-х роках. А цикли А. Жоліве та О. Мессіана були написані в умовах неможливості соціальної жорсткості, про які заявляла «Весна Священна». Так засобами музики циклу О. Мессіан у переддень подій всесвітньої перебудови натякав на благісніть можливих людських соціальних пертурбацій. Показово, що остання соната О. Скрябіна, включаючи її підготовку у сьомій, містить знакові торкання верхнього регістру у тих пастельних тонах пташиного циклу О. Мессіана. Так в межах заключної партії сьомої сонати в темі, яка неодноразово згодом показана, ми впізнаємо цю скрябінівську вищу витонченість в контурах його співочих обранців.

Скрябінівські поривання у високий регістр подаються (як це у восьмій сонаті) з поступовим відривом від басових нот. Тоді як О. Мессіан абсолютизує ці регістрово-фактурні можливості фортепіанної дзвонності у надвисокому регістрі. Вищі досягнення О. Скрябіна в жанрі сонатної форми не надихали О. Мессіана – приклад К. Дебюссі «застовпив» неприйняття сонат та сонатних схем композитором, але недооціненою є «перерощеність» скрябінських сонат у вільне рондальне викладення, що безпосередньо дано у сонаті №9, але є також у всіх сонатах Скрябіна, починаючи з п'ятої. В них вихідна тема виступає у функції витоку для всіх тем, і вона не менше як три рази повторюється протягом викладення, але з демонстрацією у коді. Тому рондальна конструкція стає превалюючою.

Ознаки рококо не заведено було шукати у пору О. Скрябіна, в силу ідеологічно-естетичних забобон ХХ століття, але салонна основа мислення російського композитора суттєво орієнтована на зв'язок з рококо. Тому неприйнятне для послідовника К. Дебюссі жанрове забарвлення сонати зовсім не могло відвертати від проникнення в салонну «райську» тематику образів-марень О. Скрябіна.

Таким чином останній пташиний цикл О. Мессіана засвідчує наступні показники виразності:

- естетизм рококо символізує у відборі співочих моделей для звукового портретування цікавих для композитора птахів;
- підкреслене клавесинне викладення фактури, ще й затримання майже протягом усього циклу одного регістрового подання – високі дзвінкі звуки;
- наявність, як і в інших композиціях Мессіана, принципу варіантної поєднаності тематизму п'єс циклу, що в цьому разі здійснений на основі наскрізного проведення «детонованого співу» пташиних обранців композитора.

Пташині образи О. Мессіана, зібрані у циклі 1985 року, ті, що мають сакральну призначеність у світобаченні композитора (див. рондальність подання циклу, уподібненість контуру Хреста, записів співу та ін.), мають безпосередні

аналогії у пізніх сонатах О. Скрябіна, в яких, до речі, недооціненню є вільна рондальність будови у їх квазі-сонатних конструкціях.

Подібна «схематичність» фортепіанного письма буде властива і для П'єси для фортепіано та струнного квартету, написаній з нагоди 90-річного ювілею директора видавництва Universal Edition Альфреда Шлесє. Твір було виконано на концерті квартетом Ардітті поряд із творами інших композиторів, присвячених цій же події. К. Дінгл називає П'єсу «аномальним твором майже в усіх відношеннях, особливо в контексті решти післявоєнної композиторської музики» [261, 129]. У чому ж незвичайність цієї композиції? По-перше, Мессіан знову звертається до камерно-інструментального складу майже через 40 років після створення останнього твору в цьому жанрі – «Чорного дрозда». По-друге, на тлі програмних творів, забезпечених докладними коментарями і поясненнями, П'єса – практично абстрактний твір: тільки центральний розділ присвячений співу однієї з улюблених птахів композитора, садовій славці. По-третє, це одне з найкоротших творів композитора, його тривалість – три хвилини.

Роком пізніше композитором було написано твір «Вітраж і птахи» для соло фортепіано і малого оркестру, який складають 16 дерев'яних духових, 1 труба, ксилофон, ксилоримба, маримба і ще 8 видів інструментів перкусійної групи. Форма твору включає епізоди пташиного співу і хоралу, про що говорить сама назва.

У творі є три каденції, присвячені пташиному співу. Їх відмінна особливість-гра поза темпу (*hors tempo*), при якій кожен інструмент вступає за знаком диригента і грає у власному русі. Цей прийом О. Мессіан вперше застосував в опері «Святий Франциск Ассизький». Таким способом, мабуть, композитор намагається ще ближче наблизитися до природного першоджерела, втіливши невимушене вільне звучання птахів в одночасності. Зрозуміло, що незалежність партій один від одного досягає свого максимального значення.

Так, у першій каденції позначення руху наступні: у флейти – *vif*, у кларнета – *presque vif*, у фортепіано – *modéré, un peu vif*. Цікаво, що, у зв'язку з вертикальним накладенням різних темпів композитор, як відбувається спочатку,

відмовляється від горизонтального темпового чергування всередині кожної з партій. Тільки імітація співу зорянки, що грає в другій каденції другим кларнетом і переходить в третій каденції в партію третього кларнета, побудована на характерному для О. Мессіана послідовному чергуванні різних часів. В останній каденції у третього кларнета число темпових змін досягає 25 (!), в той час, як у решти шести спочатку заданий рух залишається незмінним. У передмові до твору «Вітраж і птахи» композитор відзначає складність, створювану накладенням темпів, продовжуючи: «але птахи важливіше темпів, а кольори важливіше птахів. Найважливіше інше - аспект невидимого» [273, 3].

Заключний період творчості композитора унікальний тим, що поряд з новітніми його відкриттями в області музичного письма сусідять відгомони зрілого і раннього періодів. Зображення засобами фортепіано пташиного співу залишається домінуючою функцією інструменту, відповідно, переважає ударно-сонорне трактування фортепіано. У складі ансамблю або оркестру фортепіанний тембр позиціюється однією з фарб шляхом протиставлення фортепіанного тембру групі інструментів або оркестру в цілому, часто шляхом горизонтального зіставлення (почергового звучання).

У мессіанівському пізньому *style oiseaux* помітно намір композитора максимально наблизитися до природного першоджерела. Це реалізовується шляхом каденцій поза темпом. Помітно зростають природна ритмічна свобода в «пташиному» ансамблі, органічність і невимушеність виконання, що також досягається шляхом відходу від властивої композитору деталізованості в області фортепіанного письма. Завдяки ослабленню акценту на зовнішній образотворчості з'являється той самий необхідний баланс між загальним і приватним, що сприяє ширшому охопленню виконавського мислення.

#### Висновки.

1. Захоплення О. Мессіана пташиною тематикою має глибокі історично-поетичні корені у французькому релігійному світобаченні, фольклорі, міфологічних уявленнях про пташине походження нації, й відповідно широке користування уявленнями про пташинність у мистецьких надбаннях.

2. Пташинність людської суті широко висвічується не тільки у французькому, але й у слов'янському фольклорі, тож загально-християнською ознакою стає голуб та голубиця як втілення Святого Духу (що походить від вавілонської символіки голубиці, богині Іштар).

3. Пташині переваги О. Мессіана наслідували сталі звертання французьких авторів до такого роду образів-алегорій, символів-емблем, які не мали орнітологічного спрямування, і О. Мессіан правий в тому сенсі, що цей об'єктивований погляд на природу птахів з усіх композиторів він зробив перший.

4. О. Мессіан науково пристрасно ставився до записів пташиного співу, але тут – явно спираючись на традиції естетики рококо та імпресіонізму, птахи не хижого масивного типу. Він вважав найулюбленішою – маленьку садову славку.

5. О. Мессіан як ніхто підкреслює вписаність пташиного образу у релігійно-літургійну відправу, яку він висував і в ранніх творах (Прелюдія №1). Нагадуємо про сакральне розуміння прелюдійності у французькій традиції (посилання на Ф. Куперена), і це ж маємо в літургійній симфонії «Турангаліла», де тема птахів не виписана, але її дзвонний «спів» у фортепіано високого регістру впізнаваний за його виражальною суттю.

6. Апогеєм пташиного виявлення стає сьома картина з опери «Св. Франциск Ассизький», оскільки пташині тремоловання, освітлене звучання високого регістру роблять впізнаваним цей конкретний образ-символ без спеціальних ремарок чи програмних відмітин.

### Висновки до Розділу 3

Аналітичні студії Розділу 3 дисертаційного тексту засвідчують апробацію заявлених теоретичних позицій дослідження. Генеральною ідеєю виступає уявлення про успадкування О. Мессіаном суттєвих позицій

скрябінізму, що породила конкретику пошуку конструктивних запозичень, а, головне, розрізнення барокових деталей у концертно-презентативних конструкціях і О. Скрябіна, і О. Мессіана у світлі «духу епохи» ХХ століття: дійовість в особистісному творчому вираженні «системи Леонардо да Вінчі», тобто сполученні в одній особі музично-творчого покликання і позамузичного заняття. І якщо це проявлялося у поєднанні менеджментсько-імпресарійної діяльності і виконавсько-композиторської творчості в особі С. Кусевицького, педагогічно-культуротворчій активності всенаціонального, і навіть всесвітнього, змісту і композиторської творчості в особі К. Орфа, математико-теоретичного і композиторського дару у П. Хіндеміта, І. Вишнеградського і т.п., то у випадку діяльності О. Скрябіна (у його американській паралелі в особі Ч. Айвза) і О. Мессіана таке поєднання музичних і позамузичних обов'язків здійснювалося на базі композиторської та месіансько-примиряючих, композиторської та релігійно-улагоджуючих акцій.

Аналіз раннього циклу «8 Прелюдій» О. Мессіана засвідчує «передчуття скрябінізму» в увазі до ідеї «екстатичного співу», відміченого ремаркою у № 2, але у цілому демонструє ширі «дебюссізми», усвідомлювані і самим автором, а також виходи на особистісно значущі нумерологічні переваги (8 як знак Вічності), на клавесинність трактування фортепіано (що найбільш послідовно демонструє пізній цикл «Маленькі пташині ескізи»), нарешті, на виписаність образу Птаха (в «Голубці» № 1 циклу).

Впізнаваність скрябінівського впливу чітко несуть твори 1940-х рр., фортепіанний цикл «20 поглядів на немовля Ісуса», що у сукупності програмної спрямованості демонструє авторськи зафарблене «розростання» концепції Agnus Dei меси, і твору з фортепіано, але з особливою функцією баса у вільно інтерпретованій тріо-сонаті, у «Квартеті на кінець часу». Відкриттям даного дослідження вважаємо знаходження цитати «морзянки» із тем-символів О. Скрябіна (від № 3, але з «натяком» на таке цитування у № 1 – і далі в сполученні цих тем в атрибуції зв'язку із музикою Сьомої і Дев'ятої Сонат Скрябіна). Також звертає на себе увагу суттєвість теми Птаха, зазначеної



спеціально авторською ремаркою в нотах, як дотичної до образів Політності О. Скрябіна, оскільки і перша з названих (Птах у Мессіана), і друга (Політність Скрябіна) вказують на образ Небесного торкання (адже Птахи у Мессіана ніколи не виписуються у реаліях тяжкої фізичної явленості).

Виділення О. Мессіаном ідеї Немовля Ісуса має той францисканський уклін у шанування «дитячості», який надихав св. Франциска Ассізького називати себе і своїх послідовників «скоморохами Господа», підкреслюючи *самоприниження* (пор.з православним «кенозисом»), з одного боку, а з другого – безвинність дитячості, яка асоціювалася з вітхозавітним жертвним приношенням агня у Храм. Відомо, що у галіканській месі особливого значення надавалося гімну *Agnus Dei*, як втілення національної традиції шанування *чернечо-аристократичної* культури Галії епохи Меровінгів.

З цього випливає особливого роду національна відзначеність уваги до Немовля Ісуса у втіленні інфантилістських тенденцій Віросповідання у Галії, а згодом у Франції (див. інфантилізм у культурі рококо), в якій «немовлення» явлення Спасителя перекидає аналогію до ісихазму єгипетських пустельників, до подвижництва афонських чернеців та їх аналогів у Русі. Ісихастська зафарбленість базової вербальної термінології О. Скрябіна говорить сама за себе, сповідання розуміння тих підходів у М. Обухова та І. Вишнеградського також не має сумнівів – францисканство, тобто найбільш доторкана до візантійського ісихазму ланка католицизму у О. Мессіана засвідчує його надчутливість до цінності дитячого і quasi-дитячого *немовлення*. Тому і сам задум «поглядів на немовля Ісуса» не можемо відривати від скрябінівських впливів, тим більш у контексті вищеназваних прямих тематичних запозичень із творів слов'янського Місіонера через музику.

Композиційний принцип «20 поглядів на немовля Ісуса», який, за словами композитора, розпадається на «п'ятірки» послідовностей номерів, змістовна завантаженість яких виводить на принцип меси (аналогія «малі 5-тичастинні цикли» – «малі меси»), тим не менш, видає двофазове групування п'єс як 10+10, що через кілька років О. Мессіан втілить у «Симфонії XX

століття» (і тут маємо явний відтінок звернення до церковного смислу терміну симфонія), як складеної за принципом послідовності 5+5 у цілому номерів циклу.

Ця увага до двофазної угрупованості, минаючи категоричну розробковість у циклізації, що звично тягне до сонатних асоціацій (зазначимо, що всі «суто скрябінівські» Сонати №№ 5-10 позбавлені розбивання на частини і в них немає розробковості), виводить до зв'язку із першолітургійними принципами двофазовості, збережених Православ'ям як «літургія оглашених» – «літургія вірних». Першохристиянська форма літургії була відновлена лютеранами у вигляді *misa brevis*, «короткої меси», в якій основою стають гімни общинного співу *Kyrie eleison* та *Alleluia*. Це неодноразове звернення до двофазовості-двочастинності, яке маємо у всіх циклах О. Мессіана, що стали об'єктом аналізу (і недооціненою виступає двофазність у одночастинних Сонатах-поемах О. Скрябіна зі множинними експозиційно-репетитивними показами тем-образів).

По відношенню до двофазовості підлеглою щодо неї виступає у циклах 1940-х рондальність, сакральна значущість принципу якої запозичена із музики бароко, із музики французьких відомих клавесиністів у першу чергу (відзначаємо рондальність як суттєвий показник форм Скрябіна – в його Сонатах №№ 5-10).

Знаходження містичної й культової навантаженості смислу демонструє й цикл Квартет на кінець часу, який втілює концепцію *церковної* тріо-сонати, яка легітимізувала виконання її часто 4-ма, а то й 5-ма інструменталістами. Сакральна 8-частинність підкріплена релігійними музичними символами – а камерний склад твору, через умови виконавського подання, відверто звертає до Містерії О. Скрябіна, яка писалася у часи Війни, яка для композитора символізувала кінець людської спільноти в матеріальних формах виявлення, що було співвідносно у сприйнятті з Аргамедоном. Відзначена вище двофазна концепція – як «Попереднє дійство», й саме Містерія нагадувала православну літургію у величній простоті культової двоїстості Уготовлення – Жертвопринесення.

Аналіз циклу пізнього періоду творчості «Маленькі ескізи птахів» О. Мессіана засвідчує релігійно-символічну спрямованість до сприйняття тих істот, представлених у циклі у формах замилювання їх дотичністю до повітряно-небесної сфери. Відверте спирання на клавірні цикли рококо – з рисами гіперболізації цього стильового показника, у вигляді вторгнення рондального подання образів одночасно з циклізацією (і в цій «ангажованій» рондальності впізнані рондальні вторгнення у конструкції №№ 5-10 О. Скрябіна). Навмисна «дематеріалізація» пташиного втілення показом їх усіх тільки у верхніх регістрах фортепіано і одночасно оригінальне переломлення ідеї «пісні без слів» («романсу без слів»), оскільки рядки запису співу чергуються із фортепіанними «коментарями» як такими, вказують на символічно-штучне подання образів, не дивлячись на множинні «орнітологічні» посилення композитора.

Символіка «небесності» пташиного роду і буття їх у Височинах робить наочним зіставлення тих тем із темами Політності О. Скрябіна – і одночасно технологія серіалізму у поєднанні із модальною технікою несе ідею Примирення, яка для релігійного мислення композитора була надмузичною і торкалася Надії Преображення морального стану людства у підготовці до планетарної Перебудови 1988-1998 рр.

## ВИСНОВКИ

Відповідно до поставленої мети та визначених завдань результати дослідження дозволяють зробити такі висновки:

1. Узагальнено наукові уявлення про містерію, наявні в різних сферах гуманітарного знання, в тому числі й в мистецтвознавстві. В роботі зібрані історичні матеріали щодо змісту понять містерії та містеріальності, в їх дохристиянському і християнському тлумаченні. Звідси – термінологія: «Містерії (від грецького μυστήριον – таємниця, таїнство) – 1) В країнах античного світу (Греція, Рим) та Стародавнього Сходу (Єгипет, Персія) таємні релігійні обряди, церемонії на честь деяких богів, до участі в яких допускалися тільки посвячені. 2) Інколи релігійні процесії з елементами вистави у східних релігіях (напр., шахсей-вахсей). 3) Популярний жанр середньовічного релігійного театру в Західній Європі XIV-XVI ст.

Поняття містерії отримує нерозривний взаємозв'язок з міфом як системою уявлень про буття, про його походження і закони. І це обумовлено генезою містерії як дійства, що поєднує дещо символічно-таємне і принципово ненаочне – з наочністю ритуально-театралізованої вистави. Містерія завжди релігійна, вона має на увазі віру у вищі начала буття язичницьких богів давнини або єдиного християнського Бога. Містерія – це поклоніння Богу, а також прагнення возз'єднатися з Ним в духовній спорідненості та відновити втрачену гармонію в душі та світі їй, тим самим, підтримати космічний порядок. Для досягнення останнього необхідно стати обраним для посвячення в потаємні таємниці та пройти ряд випробувань.

Містерія ХХ століття, що об'єднала риси обох різновидів цього феномена (священнодійство і релігійний театр), не отримала самостійної позиції в системі музичних жанрів. Вона збереглася лише як тенденція до свого формування. Однак сукупність деяких її визначальних ознак може бути виділена в жанровій структурі окремих творів і визначена терміном «містеріальності».

2. Визначено найбільш яскраві риси містеріальності, похідні від середньовічного театру та актуалізовані у творах авторів ХІХ-ХХ ст. Про це

можна судити, головним чином, виходячи з концепції твору. Це надособистісний початок (Бог або боги) і віра у встановлений ним світопорядок, який необхідно постійно підтримувати. Ця важлива місія випадає на долю обраних і присвячених – головних образів творів, які є посередниками між вищою духовною силою і спільністю людей. Завдяки їм відновлюється світова гармонія.

Розгортання ідей містеріальності втілюється засобами міфопоетичної логіки і релігійно-духовного ритуалу. Серед цих законів – бінарні опозиції, в першу чергу, життя і смерті, а також принцип багаторазової повторюваності, що символізує їх вічний колообіг. Повтор визначає і музичний розвиток творів. Він реалізується в структурі композицій, коли широко використовуються репризи, рондальні, концентричні, варіантно-варіаційні побудови. Принцип повтору лежить і в основі освіти тематизму. Ознаки ритуалу втілюються, наприклад, у використанні канонічних текстів і співів, в застосуванні особливого роду речитацій, таких як псалмодування; через відтворення дзвонів і т. д.

Риси містеріальності можуть проникати в різні за своєю жанровою природою твори (балет, мелодраму, музична вистава), а також можуть існувати в будь-яких умовах втілення твору, будь то сценічна постановка або телевізійна трансляція. Крім того, складові містеріальності, орієнтовані на ознаки двох типів містерії, проявляються в творах з різним ступенем очевидності.

3. Обґрунтовано принципи позараціоналістичної духовної традиції як потужного пласта світової культури у європейському ареалі, започаткованого містеріями античності, поглибленого пошуками ранньохристиянських мислителів. Спорідненість містерії з міфом, що знаходить вираз у створенні моделі світового порядку, зображає цілісне уявлення про устрій життя людей і всього Всесвіту. Образ світу мислиться симетричним. У ньому є центр (як правило, це Земля), через який проходять горизонтальна і вертикальна осі світобудови. Перша розуміється в значенні життєвого шляху людини на землі, друга ж, як шлях в загробний світ на небо або в підземне царство, до Бога або в пекло. В основі цієї системи лежить також принцип дзеркального відбиття, який може виражатися через бінарні опозиції. Вони, як відомо, лежать в основі будь-

якої картини світу: порядок – хаос, життя – смерть, добро – зло, верх – низ, земля – підземне царство, ліве – праве, жіноче – чоловіче і т.п. Звідси обов'язковим компонентом змісту будь-якої містерії (в тому числі містеріальних творів ХХ століття, наприклад Ж. Франсе – «Апокаліпсис по Святому Іоанну», К. Штокхаузен – грандіозна епопея «Світло», П. Хіндеміт – ораторія «Нескінченне» та ін.) є зіставлення протилежних один одному початків: релігійного і мирського, піднесеного і низинного, надприродного і реального, серйозного і комічного початків.

4. Висвітлено феномен духовно-містичного досвіду в традиціях середньовічного християнства для виявлення специфіки безпосереднього світоосягнення як цілісного переживання єдності людини та світу. Містерія є середньовічний жанр, заснований на духовно-релігійних категоріях, який стверджує ідеї віри, покликаний втілити на сцені страждання в ім'я віри, що включає зону перетворення, просвітлення. Фабула містеріального сюжету спліталася з прийомами перекладу надчутливої реальності ритуальної сфери на сценічний рівень, вона закликала глядачів до сповіді, покаяння, очищення, втягувала їх в ігровий простір і одночасно підіймала все це до «філософських висот». Водночас вона сформувала ті закони та функції, які активно впливали на пошуки ХІХ і ХХ століть: рухливість і варіабельність дії, множинні функції сценічного простору, об'єднання декількох ігрових просторів; «згущення» подій, драматичних ліній, різних просторово-часових пластів в одній точці.

Щодо аспекту розгляду теми дослідження слід зазначити, що на О. Мессіана мала вплив скрябінівська містеріальність, яка досить різко відрізнялася від містеріальних втілень сучасників, у тому числі на найвищому художньому рівні (опери-містерії «Парсіфаль» Р. Вагнера, «Кітеж» М. Римського-Корсакова, містерія К. Дебюссі «Мучеництво св. Себастьяна»), передбачаючи театральне втілення обрядності й заклиналих мовленнєвих зворотів. Для О. Скрябіна це було надто театральню штучне, йому потрібно було не втілення обрядності, а обрядність як така, скерована на Причастя-

Преображення людської істотності, спрямованої на дематеріалізує превтілення.

Російські послідовники у Франції О. Скрябіна М. Обухов та І. Вишнеградський усвідомлювали цю нетеатральну обрядність-містеріальність російського митця. Знайомство у 1937 р. І. Вишнеградського з О. Мессіаном визначило активну передачу відомостей про творчість О. Скрябіна – і це збігається із часом виокремлення місії О. Мессіана по єднанню протилежностей художнього світу у творах 1940-х років. Для О. Мессіана релігійне служіння було часткою його життя – як органіст він з молодих років і до кінця грав на органі. Головне ж – це проповідництво через мистецтво і педагогічну діяльність людського співіснування, що й зумовило в основі надання йому статусу Святого від Католицтва посмертно.

5. Висвітлено символічні образи переживання людського буття, зображені в скрябінівських проявах містеріальності, співзвучних традиціям французької музики – з уточненням сакральності образів птахів у фортепіанних творах О. Мессіана в співвіднесеності з «польотною сферою» в О. Скрябіна. Пташині образи, які так виділяють О. Мессіана із творчого оточення, і в тому числі французьких композиторів, теж особливо схильних, в силу ментальних і історичних обставин, до втілення «пташинності», мають, як відомо, для композитора особливе значення, що виражається і кількісно, і якісно у його творчих надбаннях. При численності звертання до птахів і наявності особливо тих, які за певні якості, виділяє для себе композитор, вражає послідовний принцип принадності, який направляв відбір для О. Мессіана пернатих у свою музичну колекцію: ігнорування птахів хижих, великих за розмірами, співвідносних за поведінкою із небезпечними для людини тваринами. Славка, соловей, дрозд, – це перелік пташиних порід, якими щиро цікавився О. Мессіан і записи співу яких живили творчу уяву митця.

Вбачається у тому відборі підхід, який панував у творчих перевагах рококо і наслідуючи їх – імпресіоністів: це птахи, асоційовані із колоритом райського саду, в якому є тільки прекрасне й миле, виключаючи істот, агресивних щодо

людини та співвідносних з ними. Це птахи, які асоціюються із Небесною досконалістю і здатністю задавати людському слуху тоново-прийнятні звуки. З цього виходить суто умовна сторона відношення до «пташиного царства» творця «Маленьких пташиних ескізів», для якого найважливішою стороною існування тих істот стає їх дотичність до Небесної краси, і не стільки за виглядом, скільки за естетизмом, з людського погляду, їх звуковираженням.

Вказана вище співвіднесеність мессіанівської «пташинності» від «політності» О. Скрыбіна має під собою ще й те, що саме птахи О. Мессіана і політні теми О. Скрыбіна тяжіють до специфічно фортепіанно-клавірного втілення – спираючись на ефекти «легких», «флейтових» фортепіано, які у високому регістрі видають дрібні за тривалостями в артикуляції *staccato* звучання, що дійсно нагадують «пташиний щебет» (якщо мати на увазі звуковиявлення тих дрібних пташок, якими цікавився французький композитор).

Пташина тематика, пов'язана із традиціями естетики рококо, виявилася пов'язаною із композиційними прийомами французького автора, який демонстративно уникав сонатної форми, тяжіючи до рондо і двочастинності-двофазовості викладення за строфічним принципом. Зовні це протистоїть сонатам О. Скрыбіна, який, при всім захопленні К. Дебюссі, ігнорував недоторканість для останнього сонатного жанру.

6. Окреслено пошуки шляхів духовного вдосконалення світу через виявлені жанрово-фактурні показники та клавірні прийоми виразності у фортепіанній спадщині О. Скрыбіна, сприйняті О. Мессіаном – через аналіз фортепіанної участі в «Квартеті на кінець часу» та інших творах. Сумативно-рятівні зусилля митці вкладають в спеціально-музичні засоби надмузичної та позамузичної програми дій, за якою стоїть велич не тільки мистецької вищої обдарованості, але також здатність світового Порятунку і Преображення. Мессіанство О. Скрыбіна чітко вписується у вказану програму дій, тоді як О. Мессіан здійснював релігійну установку на загальнолюдське примирення, по-перше, принциповим інтернаціоналізмом педагогічно-просвітницької роботи, а, по-друге, самим методом «злиття» в єдине змістовно-технологічних антитетичних



установлень модерну-авангарда від Нововіденської експресіоністської антиестетики – і від модально-тонального мислення примітивістсько-неокласичного підходу.

Особлива увага – до фортепіанної специфіки творчої самореалізації авторів, яка в О. Скрябіна склалася у річищі салонного мистецтва і тим реалізувала в повноті його принципи клавірного використання динаміки й темпових показників (що переносяться, за слухним спостереженням Д. Андросової, на тип оркестрового подання музичної тканини). І вказаний підхід до динаміки та користування педаллю знаходимо і в О. Мессіана, але з тією суттєвою поправкою, що «терасний» простір прийнятого динамічного рівня частіше орієнтований на *forte* (але у ранньому циклі переважають *piano*, тобто, норматив французької салонної манери гри). Однак, ефекти класичної фортепіанної оркестральності *crescendo-diminuendo* О. Мессіан явно відсторонює – чи фраза з «виделкою» *crescendo* чи *diminuendo* стає окремою рисою тематичної індивідуалізації (варіант «теми морзянки» у «Квартеті на кінець часу»). Ясно, що для О. Мессіана зразок церковного звучання клавіру, органу перш за все в його постійній виконавській діяльності, був незаперечно авторитетним у побудові планів динаміки його композицій: знак церковності їх відзначає.

Вказані особливості користування фортепіанною виразністю, що споріднюють О. Скрябіна та О. Мессіана, проявляються і в свого роду концертності мислення, включення ефектів облігатної барокової концертності, яка проявляється в сольній надособистості виразного звучання концертуєчого інструмента, який в жодному разі не «змагається» з оркестром, але «веде за собою» або суттєво доповнює оркестрову партію.

7. Висвітлено наближення до сакральності в О. Мессіана в співвідношенні з містеріальними установками скрябінізму – на матеріалах «8 Прелюдій», «Двадцять поглядів на немовля Ісуса», «Маленькі ескізи птахів» та ін., як і в О. Скрябіна (і послідовників останнього – М. Обухова та І. Вишньградського), в О. Мессіана композиторська творчість не мала тільки художньо-самодостатньої

цінності, але спиралася на містично-дидактичну, релігійно-дидактичну відповідальність творчих здобутків. Аналіз показав, що символіка птахів у О. Мессіана, як носіїв Небесної відміченості, перетинається із символікою політності в О. Скрибіна, оскільки і перша, і друга реалізуються у звучанні у верхньому регістрі (а це зовсім не завжди збігається з життєвою реалією звукопроявлення птахів в їх фізичній конкретиці), утворюючи особливого роду піднесено-радісно подавану скерцозність, яка і в О. Скрибіна, і в О. Мессіана відсторонена від драматично-демонічних навантажень, частих у композиціях романтиків.

Зіставлення тем творів названих митців виводить на безпосередню наслідувальність О. Мессіаном теми скрябінівської «морзянки», яка знаменувала для обох контакт із космосом як вмістилищем Вищого. Тяжіння до того образу фіксує вже ранній цикл «8 Прелюдій», в якому містика вісімки та ремарка в II Прелюдії зі вказівкою на «екстатичний спів», виводить на «передчуття скрябінізму», торкання якого прийшло майже десятиліттям пізніше. Особливого значення набули втілення танцювальності в О. Скрибіна та О. Мессіана, для яких важливим було не спирання на конкретний танець, але «натяк» на танцювальність (вальсовість в обох, в О. Мессіана танцювальні алюзії до індійського танцювально-моторного ареалу).

І ще одна суттєва, об'єднавча обох Майстрів риса мислення: моторно-прелюдійно подавана кантилена, причому, вираженість поглинення моторикою кантиленних мелодійних побудов стає очевидним в О. Мессіана у творах 1940-х років, коли йому вже став відомим масив проскрябінівської інформації. І якщо для О. Скрибіна особистісною відзнакою постала «тремтяча» педаль, що виключала «почуттєве» подання кантилени і звучання у цілому, то в О. Мессіана педаль не складає особливої уваги автора. І одночасно має колористичну і неможливу у рояльній грі функцію звучання цілого фрагменту, частіше на *pianissimo*. А таке звучання є відбитком «фонуючої дзвонності» клавесину, тобто інструмента, що став символом стилю музичного салонного спілкування.

Культурологічний ракурс розгляду фортепіанної спадщини О. Мессіана в її доторканності до здобутків О. Скребіна дозволив помітити прийоми і композиційні переваги останнього у принципово новому ракурсі містеріальної двофазовості композиції його сонат, у яких ілюзорність сонатних відносин надихала до повного ігнорування їх у циклах О. Мессіана. Найвищим досягненням культурологічного тлумачення спадщини О. Мессіана у її порівнянні з О. Скребіним виступає впізнання в них прямої дотичності до літургійної основи композиційних нормативів, до усвідомлення двоскладності своєї авторської спадщини як художньо-самодостатньої продукції, з одного боку, і як висунення її як Прикладної сфери – у «прикладенні» до дещо Вищого, ніж мистецька сфера, – з другого.

Зібрані узагальнення історичних матеріалів щодо наслідувальності О. Мессіаном скребінівських відкриттів, які групуються навколо концепції широко культурноохватної місії митця у ХХ столітті, відзначеного дією «системи Леонардо да Вінчі» щодо видатних творчих особистостей століття. Якщо для ХІХ століття симбіоз творчих здібностей музиканта являв і межі соціальних можливостей митців, то у ХХ столітті, неоренесансному за культурною ідеєю, стверджується міжвидовий простір виявлення творчих здібностей, різновидом якого стає усвідомлене месіанство.

Усвідомлення праці О. Мессіана в наслідуванні скребінівського відкриття спеціальної значущості «системи Леонардо да Вінчі» як причетності до «духу епохи» минулого століття відкриває нові перспективи оцінки спадщини О. Скребіна і скребінізму в слов'янських країнах і поза ними, оскільки школа О. Мессіана надала планетарний резонанс ідеям містеріального Оновлення людства через мистецькі втілення.

**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Акиндинова Т., Амашукели А. Танец в традиции христианской культуры. 2-е изд., испр. и доп. Санкт-Петербург: Издательство РХГА, 2015. 239 с.
2. Акопян Л. Мифотворчество и музыка в XX веке. Анализ глубинной структуры музыкального текста. Москва: Практика, 1995. 150 с.
3. Алеев В. Фортепианное творчество О. Мессиаана: Автореферат дис. канд. искусств. Москва: Российский институт искусствознания, 1992. 24 с.
4. Алексеев А. Интерпретация музыкальных произведений (на основе анализа искусства выдающихся пианистов XX века): учеб. пособие по курсу «История фортепианного искусства». Москва: Изд-во ГМПИ им. Гнесиных, 1984. 92 с.
5. Алфеевская Г. «Персефона» как образец неоклассического творчества Стравинского. Проблемы музыкальной науки. Москва: Советский композитор, 1975. Вып. 3. С. 280-302.
6. Альшванг А. О философской системе А.Н. Скрябина. Избранные сочинения. Москва: Музыка, 1964. с. 208-264.
7. Андросова Д. Символизм и поликлавиризм в фортепианном исполнительстве XX в. Монография. Одесса: Астропринт, 2014. 400 с.
8. Андросова Д. Фантазия А. Скрябина оп. 28 в исполнении В. Софроницкого и других выдающихся пианистов. Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка. Збірник наук.праць. Вип. 9 (2008). Луганськ, 2008. С. 107-115.
9. Андреев М. Литургическая драма. Большая Российская энциклопедия. Москва: Большая Российская энциклопедия, 2010. Т. 17. С. 663.

10. Арабаджи Д. Очерки Христианского символизма. Одесса: Друк, 2008. 548 с.
11. Арановский М. Что такое программная музыка? Брошюра. Москва: Музгиз, 1962. 119 с.
12. Артамонов С. История зарубежной литературы XVII-XVIII вв. Москва: Просвещение, 1978. 608 с.
13. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Москва-Ленинград: Музыка, 1973. 379 с.
14. Асмус В. Эстетика русского символизма. Вопросы теории и истории эстетики. Москва: Искусство, 1968. 654 с.
15. Афоніна О. Духовна тематика в творчості сучасних українських композиторів як одна з рис неоевропоцентризму. Аркадія. 2009. Вип. 4. С. 49-52.
16. Бандура А. Космическая тема в музыке и философии А.Н. Скрябина. Космическое мировоззрение – новое мышление XXI века: Москва: Международный Центр Рерихов, 2004. Вып. 3. Т. 3. С. 444-455.
17. Бандура А. О программности в произведениях А.Н. Скрябина. Журнал «Новая эпоха», №25, 2000 г. URL: <http://yro.narod.ru/> (дата звернення 20.03.2020).
18. Байбурин А. Ритуал в традиционной культуре: структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. Санкт-Петербург: Наука, 1993. 240 с.
19. Барас К. Эзотерика «Прометей». Нижегородский скрябинский альманах. Нижний Новгород: Нижегородская ярмарка, 1995. С. 100-117.
20. Бердяев Н. Декаденство и мистический реализм. Духовный кризис интеллигенции: Статьи по общественной и религиозной психологии (1907- 1909). Санкт-Петербург: Общественная польза, 1910. С. 41-53.
21. Бердяев Н. Диалектика Божественного и человеческого. Москва: ФОЛИО, 2005. 632 с.

22. Бобринская Е. Русский авангард: границы искусства. Москва: Новое лит. обозрение, 2006. 294 с.
23. Богодарова Н. Театр мистерии и город в Англии в XIV – первой половине XV в. (К вопросу о культуре английского средневекового города). Средние века. Вып. 39. Москва: Наука, 1975. С. 179-195.
24. Бодде Д. Мифы древнего Китая. Пер. с англ. яз. Мифологии древнего мира. Москва: Наука, ГРВЛ, 1977. 542 с.
25. Бояджиев Г. Мистерия. Театральная энциклопедия: в 6 т. Т. 3. Москва: Советская энциклопедия, 1964. С. 850-851.
26. Будон Р. История буддизма (Индия и Тибет). Пер. с тиб. Е.Е. Обермиллера, пер. с англ. А.М. Донца. Санкт-Петербург: Евразия, 1999. 336 с.
27. Браудо Е. Ницше: философ – музыкант. Санкт-Петербург.: Атены, 1922. 67 с.
28. Бэлза И. Александр Николаевич Скрябин. Москва: Музыка, 1983. 176 с.
29. Ван Силин. Концерт для фортепиано с оркестром А. Скрябина в контексте исполнительских предпочтений искусства XX – начала XXI ст. Магистерская раб. Одесса: Библиотека ОНМА им. А. В. Неждановой 2007. 59 с.
30. Ванслов В. Эстетика романтизма. Москва: Музыка, 1966. 403 с.
31. Васюкова И. Мистерия. Словарь иностранных терминов. Москва: ЮНВЕС, 1999. С. 399- 400.
32. Велесова книга. Славянские веды. Москва: Эксмо, 2004. 400 с.
33. Веркіна Т. Актуальне інтонування як виконавська проблема: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2008. 16 с.

34. Веселовский А. Историческая поэтика. Ленинград: Гос.издат., 1940. 649 с.
35. Виконавське музикознавство як феномен української наукової традиції. Луцьк: ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2010. С. 4-6.
36. Виноградова О. Французская музыка. Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Т. 5. СИМОН-ХЕЙЛЕР. Москва: Издат. Сов.энциклопедия, 1981. С. 928-956.
37. Восток – Запад. Исследования. Переводы. Публикации. Москва: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1985. 272 с.
38. Вирильо П. Машина зрения. Санкт.-Петербург: Наука, 2004. 140 с.
39. Вишневецкий И. Сергей Прокофьев. Москва: Молодая гвардия, 2009. 703 с.
40. Волкова Г. Ритуал как основа культурных процессов, музыкально-образовательных акций и ритуалика музыкально-типологических проявлений творчества. Магистерская работа. Одесса: Библиотека ОНМА имени А.В. Неждановой, 2016. 126 с.
41. Гачев Г. Национальные образы мира. Москва: Академия, 1998. 432 с.
42. Генон Р. Язык птиц. Тайная история Европы. Санкт-Петербург: Изд-во СПбГУ, 2006. С. 328-330.
43. Гервер Л. Скрябин и Хлебников. «Божественная поэма» и поэма «Ангелы». Музыкальная академия. Москва: Музыкальная академия, 1993. №4. С.185-190.
44. Геннеп А. Обряды перехода: систематическое изучение обрядов. Москва: Восточная литература, 1999. С. 64-107.
45. Гигин. «Мифы». Перевод с латыни Д.О. Торшилова. Санкт-Петербург: Алетейя, 2000. 261 с.

46. Гойови Д. Е. Гольшев и дада-сериализм. Трансформація музичної освіти: культура та сучасність. Одеса: Астропринт, 1998. С. 96-101.
47. Голяховский С. Кароль Шимановский. Ярослав Ивашкевич. Встречи с Шимановским (фрагменты): пер. И. Свириды, вступ.ст.и общ.ред. Игоря Бэлзы. Москва: Музыка, 1982. 143 с.
48. Грибков Т. Німецька містика і Григорій Сковорода у європейській ірраціоналістичній традиції: Автореф. дис... канд. філософ. наук: 09.00.05. Львів, 2006. 18 с.
49. Грубер Р. История музыкальной культуры. Москва: Музгиз. Т. 1, 1941. 302 с.
50. Гуревич А. Категории средневековой культуры. Москва: Искусство, 1984. 191 с.
51. Даниэль С. Рококо. От Ватто до Фрагонара. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2007. 336 с.
52. Данковская Я. Философская мысль в эпоху Фридерика Шопена // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА ім. А.В. Нежданової. Одеса: Друкарський дім, 2010. Вип. 12. С. 170-179.
53. Данцингер К. Театр как модель мира : английская мистерия конца XIV – первой половины XV века. Театр. Живопись. Кино. Музыка: ежеквартальный альманах. №1. 2010. С. 9-35.
54. Дебюсси и музыка XX века. Сб. статей под ред. Т. Цытович. Ленинград: Музыка, 1983. 248 с.
55. Денисюк Ж. Репрезентація героїки в умовах інформаційного середовища та актуалізації етнокультурних цінностей. Вісник НАКККіМ. 2019. № 1. С. 31-38.
56. Демска-Тренбач М. На пересечении путей европейской культуры. Эстетические идеи и увлечения Людомира Михаила Роговского. Трансформація музичної освіти і культури: традиція і сучасність. Проблеми поколінь і їх культурно-мистецьких втілень.



Матеріали міжнародної науково-творч. інтернет-конференції 30 квітня-2 травня 2020. Одеса: Астропрінт, 2020. С. 81-90.

57. Дживелегов А. История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года: учебник для театральных вузов. Москва: ГИТИС, 2013. 527 с.

58. Дніпровська Є. Від аналітичної естетики до постмодернізму: аналіз американських теорій (США): Автореф. дис. канд. філос. наук: 09.00.08. Київ, 2003. 16 с.

59. Друскин М. Очерки по истории танцевальной музыки. Ленинград: Гос.муз.издат., 1936. 97 с.

60. Друскин М. Пассионы и мессы И.С. Баха. Ленинград: Музыка, 1976. 168 с.

61. Друскин М. И. Стравинский. Личность. Творчество. Москва-Ленинград: Сов. Композитор, 1974. 221 с.

62. Друскін Я. Про риторичні прийоми в музиці І.С. Баха. Київ: Муз. Укр., 1972. 111 с.

63. Екимовский В. Оливье Мессиаан. Жизнь и творчество. Ленинград: Музыка, 1987. 302 с.

64. Епишин А. Магия музыки барокко: итальянская трио-соната. Санкт-Петербург: Композитор, 2006. 148 с.

65. Жукова О. Фортепіанна творчість Франсіса Пуленка в контексті французьких клавірних традицій: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2009. 17 с.

66. Забияко А. Энциклопедия религий. Москва: Акад. проект: Гаудеамус, 2008. С. 814-815.

67. Задерацкий В. Сонористическое претворение принципа остинантности в творчестве Оливье Мессиаана. Проблемы музыкальной науки. Вып. 6. Москва: Научно-методический центр «Инновационное искусствознание», 1985. С. 283-317.

68. Записи А. Н. Скрябина. Русские Пропилеи. Материалы по истории русской мысли и литературы. Т. 6. Москва: Издание М. и С. Сабашниковых, 1919. 117 с.

69. Зенкин К. Миф, мистерия и границы искусства в авангарде второй половины XX века (Дж. Кейдж, К. Штокхаузен). Миф. Музыка. Обряд. Москва: Композитор, 2007. С. 42-52.

70. Зенкин К. Слово в музыкальном мире Мессиана как знак «Божественного присутствия». Век Мессиана: Сб. статей. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. С. 6-25.

71. Зелинский Ф. Эллинская религия. Минск: Экономирес, 2003. 330 с.

72. Зосім О. Богослужбова музика у сучасному музичному просторі України: літургичний аспект. Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. Київ: Міленіум, 2011. Вип. 26. С. 297-304.

73. Зосім О. Духовна пісенність і сучасна богослужбова музика Римо-католицької Церкви України і Росії: національне і конфесійне. Мистецтвознавчі записки. Київ: Міленіум, 2011. Вип. 19. С. 233-240.

74. Ильичев Л. Страдание. Философский энциклопедический словарь. Москва: Советская энциклопедия, 1983. С. 655.

75. Калошина Г. Традиции мистерии в творчестве французских композиторов XX века. Старинная музыка сегодня: Материалы науч.практ. конф. Ростов-на-Дону: РГК, 2004. С. 207-210.

76. Калошина Г. Черты мистерии в религиозно-философских трагедиях Мийо-Клоделя. Проблемы музыкальной науки. 2010. №1. С. 137-142. Веб-сайт: URL:

<http://journalpmn.com/index.php/PMN/issue/viewIssue/8/18>

(дата зверення 03.07.2019)

77. Кашкадамова Н. Історія фортепіанного мистецтва XIX сторіччя : Підручник. Тернопіль : АСТОН, 2006. 608 с.

78. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання на клавішно-струнних інструментах (клавикорд, клавесин, фортепіано). XVI-XVIII ст.: Навч. посібник. Тернопіль: СНП «АСТОН». 300 с.

79. Кереньи К. Элевсин: архетипический образ матери и дочери. Москва: Рефл-бук, 2000. 288 с.

80. Кереньи К. Эпилегомены. Элевсинское чудо. Юнг К. Г. Душа и миф: шесть архетипов. Киев: Государственная библиотека Украины для юношества, 1996. 384 с.

81. Кириллина Л. Лючано Берио. XX век. Зарубежная музыка. Очерки. Документы. Вып. 2. Москва: Музыка, 1995. С. 66-124.

82. Кирпичников А. Миракль. Христианство: Энциклопедический словарь: в 3 т. Москва: Большая российская энциклопедия, 1995. Т. 2. С. 113- 114.

83. Книга Пророка Аввакума, глава 1, стих 1. Москва: тип. Иванова, 1913. 233 с.

84. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. Москва: Музыка, 1976. 365 с.

85. Козаренко О. Музична мова Б. Лятошинського в умовах стратифікації національного музично-семіотичного процесу. Київ: Музична Україна, 2000. Вип. 29. С. 116-124.

86. Колодий В. В. Визуальность как феномен и ее влияние на социальное познание и социальные практики. Автореф. дис. на соиск. уч. степени кандидата философских наук. Специальность 09.00.11 «Социальная философия». Томск, 2011. 27 с.  
URL: <http://sun.tsu.ru/mminfo/2011/000413532/000413532.pdf>

87. Коляденко Н. Синестетичность как компонент музыкально-интонационного процесса. Проблемы музыкальной науки. 2008/1 № 2 С. 7-16.

88. Колязин В. От мистерии к карнавалу. Театральность немецкой религиозной и площадной сцены раннего и позднего средневековья. Москва: Наука, 2002. 208 с.

89. Константинова В. Взаимодействие жанров немецкой романтической оперы и мистерии в «Парсифале» Р. Вагнера. Музыкальные жанры: история и современность. Тезисы докладов к на теоретич. конференции молодых музыковедов. Горький, 1989. С. 108-110.

90. Коробова А. Национальное и транснациональное в исторической рецепции жанра. Проблемы музыкальной науки: российский научный специализированный журнал. 2015. №3 (20). С. 6-14.

91. Коробова А. Пастораль в музыке европейской традиции: к теории и истории жанра. Екатеринбург: УГК, 2007. 656 с.

92. Корсунская С. Озарённые идей мистерии: от Орфея к Скрябину и далее. Москва: Вузовская книга, 2011. 184 с.

93. Косякин Е. Логические основы тонально-гармонической системы позднего творчества Скрябина: автореф. дисс. канд. искусствоведения: 17.00.02. Москва, 1995. 26 с.

94. Котляревський І. Діатоніка і хроматика як категорії музичного мислення. Київ: Музична Україна, 1971. 160 с.

95. Коцейовский А. Введение. Тексты пирамид. Санкт-Петербург: Журнал «Нева», Летний Сад, 2000. С. 41.

96. Кракулис Г. Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Гл.ред. Ю.Келдыш. Т. 2. Москва: Советская энциклопедия, 1974. С. 394-395.

97. Краснова О. О соотносимости категорий мифопоэтического и музыкального. Музыка и миф: сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 118. Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 1992. С. 22-39.

98. Кречмар Г. История оперы. Ленинград: Академия, 1925. 406 с.

99. Кржимовская Е.Л. Скрябин и русский символизм. Советская музыка №2, 1985. С. 82-86.

100. Кривицкая Е. Органное творчество Оливье Мессиаана в зеркале национальных традиций. Музыкальная академия №1. 1999. С. 225-232.
101. Кристева Ю. Разрушение поэтики. Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. Москва: Прогресс, 2000. С. 458-483.
102. Куницкая Р. Французские композиторы XX века. Эдгар Варез. Андре Жюливе. Оливье Мессиаан. Пьер Булез. А. Дитюйе. Москва: Советский композитор, 1990. 207 с.
103. Куранова Ю. Модус мистериальности в музыкальном театре И.Ф. Стравинского («Весна священная», «Персефона», «Потоп»): диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: 17.00.02. Москва: 2017. 349 с.
104. Курбатская С. Серийная музыка: вопросы истории, теории, эстетики. Москва: ТЦ «Сфера», 1996. 128 с.
105. Куклинская М. Некоторые особенности «композиторской режиссуры» Рихарда Вагнера. URL: <https://mus.academy/articles/nekotorye-osobennosti-kompozitorskoj-rezhissury-r>
106. Латышев В. Очерк греческих древностей. Пособие для гимназистов старших курсов и для начинающих филологов. Часть 2-я: Богослужбные и сценические древности. Санкт-Петербург: Тип. В. Безобразова и Комп. 1889, 355 с.
107. Леви-Строс К. Структурная антропология. Москва: ЭКСМО-Пресс, 2001. 512 с.
108. Левая Т. «Весна священная» и метаморфозы русского скифства. Научный вестник Московской консерватории. 2015. № 1 (20). С. 48-57.
109. Левая Т. Скрябин и художественные искания XX века. Санкт-Петербург: Композитор. 2007. 184 с.
110. Леонтьева О. Книга о Карле Орфе. Москва: Музыка, 2010. 348 с.

111. Лісова О. Програмність як жанрова парадигма камерної вокальної музики: до проблеми виконавського розуміння: автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Одеса, 2009. 19 с.
112. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года. Москва-Ленинград: Музгиз, 1940.
113. Лосев А. Античная музыкальная эстетика. Москва: Музыка, 1960. 194 с.
114. Лосев А. Музыка как предмет логики. Москва: издателя, 1927. 224 с.
115. Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф. Труды по языкознанию. Москва: Издательство МГУ, 1982. 481 с.
116. Лосев А.Ф. Мировоззрение Скрябина. URL:<http://litresp.ru/chitat/ru/Л/losev-aleksey-fedorovich/forma---stilj---virazhenie/9>
117. Лосев А. Философия, мифология, культура. Москва: Издат.полит.лит., 1991. 524 с.
118. Лосев А. Эстетика Возрождения. Москва: Мысль, 1982. 623 с.
119. Лотман Ю. Культура и взрыв. Москва: Гнозис, 1992. 270 с.
120. Луконина О. Музыкально-театральное творчество М. О. Штейнберга в культурном контексте Серебряного века. Волгоград: Волгоградское научное издательство, 2009. 223 с.
121. Лю Бинцян. Музыкально-исторические параллели развития искусства Китая и Европы. Одесса: Астропринт, 2014. 440 с.
122. Ляшенко І. Інтернаціональне в національному (До методології вивчення історії музичного професіоналізму на Україні). Українське музикознавство. Київ: Музична Україна, 1973. С. 3–22.
123. Ляшенко І. Національні традиції в музиці як історичний процес. Київ: Музична Україна, 1973. 326 с.
124. Ляшенко І. Національне та інтернаціональне в музиці. Київ: Наукова думка, 1991. 269 с.

125. Макарова А. Мистериальные прообразы в оперном творчестве П.И. Чайковского: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Екатеринбург, 2017. 260 с.

126. Максимов В. Рождение трагической формы из духа мистерии. Актуальность трагедии. Театрон: научный альманах Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства. – 2009. №2 (4). С. 3-15.

127. Манн Т. Страдание и величие Рихарда Вагнера. Москва: изд-во Художественной литературы, 1961. Т.10. С. 102-173.

128. Маркова Е. Введение в историческое музыкознание. Одесса: Астропринт, 1998. 51 с.

129. Маркова Е. Интонационная концепция истории музыки. Доктор.дисс. Киев, 1991. 263 с.

130. Маркова Е. Проблемы музыкальной культурологии. Одесса: Астропринт, 2012. 164 с.

131. Маркова О. Про естетичне визначення музичної форми. Українське музикознавство. Вип. 13, 1978, с. 54-70.

132. Маркова Е. Символика и семантика национального стиля в музыке. Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка. Збірник наукових праць. Луганськ: Луганський державний інститут мистецтв і культури. Вип. 11, 2008. С. 187-197.

133. Маркус С. История музыкальной эстетики в 2-х томах. Т.1. Москва: Музгиз, 1959. 316 с.

134. Маслякова А. Музыкально-эстетическая концепция А.Н. Скрябина: дис. канд. искусствоведения: 17.00.02. Санкт-Петербург, 2012. 187 с.

135. Медушевский В. Интонационность музыкальной формы. Автореф. докт.диссерт. Москва, 1983. 46 с.

136. Медушевский В. К проблеме сущности эволюции и типологии музыкальных стилей. Музыкальный современник. Москва: Советский композитор, 1984. Вып. 5. С. 5-17.

137. Медушевский В. Онтологические основы интерпретации музыки. Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры. Сб.ст., вып.129. Москва: Советский композитор, 1984. С. 5-11.

138. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. Москва: Музыка, 1976. 254 с.

139. Медушевский В. Основы духовно-нравственного воспитания и образования в школе. Концепция. Москва: Ред-издат.отдел Московской консерватории, 2001. 65 с.

140. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. Москва: Музыка, 2010. 254 с.

141. Мелетинский Е. М. Общее понятие мифа и мифологии. Мифологический словарь. Москва: Советская энциклопедия, 1990. 672 с.

142. Мелик-Пашаева К. Творчество О. Мессиаана. Москва: Музыка, 1987. 208 с.

143. Мессиаан О. Техника моего музыкального языка. Москва: Греко-латинский кабинет Ю.А. Шичалина, 1995. 124 с.

144. Мифология: большой энциклопедический словарь, гл. ред. Е. М. Мелетинский; ред. С. С. Аверинцев. 4-е (репр.) изд. Москва: Большая Российская энциклопедия, 1998. 736 с.

145. Мифы народов мира (Издание третье, исправленное и дополненное). Москва: «РОСТ Мирос», 1999 г. 478 с.

146. Молоткова В. Специфика фортепианного стиля Оливье Мессиаана на примере цикла «Двадцать взглядов на Младенца Иисуса». Произведения композиторов XX века: Вопросы интерпретации. Москва: Московская консерватория НТЦ «Консерватория», 1996. Сб. 13. С. 22-39.



147. Моторна Т. Менеджерський аспект місіонерської діяльності О. Скрябіна. Культура і сучасність: альманах. Київ: ІДЕЯ-ПРИНТ, 2021. №1. С. 240-245.

148. Моторна Т. Сакральні основи ладової системи О. Скрябіна у співвіднесенні з модальністю О. Мессіана. Мистецтвознавчі записки наук. журнал. Київ: ІДЕЯ-ПРИНТ, 2021. № 39. С. 210-214.

149. Моторна Т. Фортепіанний цикл «Двадцять поглядів на немовля Ісуса» в аспекті зв'язку зі спадщиною О. Скрябіна. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. Київ: ІДЕЯ-ПРИНТ, 2021. № 2. С. 287-291.

150. Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Гл.ред. Ю. Келдыш. Тт. 1-6. Москва: Издат.Советская энциклопедия, 1973-1982.

151. Музыка XX века. Очерки в двух частях. Часть первая 1890-1917. Книга вторая. Ред. Д.В. Житомирский. Москва: Музыка, 1976. 574 с.

152. Музыка XX века: Очерки. В двух частях, Ч. 2. 1917 - 1945. Кн. 3. ред. Л. Н. Раабен. Москва: «Музыка», 1980. 589 с.

153. Муравська О. Нариси з історії зарубіжної музичної культури. Вип.1. Одеса: Друкарський дім, 2010. 214 с.

154. Муравська О.В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII-XX ст: монографія. Одеса: Астропринт, 2017. 564 с.

155. Неоєвропоцентризм: музикальна культура на рубежі тисячелетий. Кн.1. В. Холопова, Л. Канарис, Е. Маркова, С. Таранец. Одеса: Астропринт, 2006.

156. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. Москва: Музыка, 2010. 320 с.

157. Назайкинский Е. Речевой опыт и музыкальное восприятие. Эстетические очерки, вып.2. Москва: Музыка, 1967. С. 245-283.

158. Наумов Л. Под знаком Нейгауза. Беседы с Катериной Замоториной. Москва: РИФ Антиква, 2002. 336 с.
159. Наливайко С. Українська індо-аріка. Київ: Євшан-зілля, 2007. 640 с.
160. Нестерович Т. Символизм глаз: мифы и реальность: веб-сайт. URL: [http://bseu.by:8080/bitstream/edoc/77337/1/Nesterovich\\_T.\\_N..pdf](http://bseu.by:8080/bitstream/edoc/77337/1/Nesterovich_T._N..pdf)
161. Нестьев И. Музыкальная культура на рубеже веков. Музыка XX века: очерки. Ч.1. Кн. 1. Москва: Сов. композитор, 1976. 255 с.
162. Нечаева Н. Эстетическая теория модерна в России: дисс. канд. филос. наук: 09.00.04. Санкт-Петербург, 2007. 149 с.
163. Николаева А. Особенности фортепианного стиля Скрябина на примере произведений малой формы. Москва: «Советский композитор», 1983. 104 с.
164. Общеславянский лингвистический атлас. Серия лексико-словообразовательная. Вып. 9. Человек. Москва: Наука, 1988. 188 с.
165. Овчарук О. Ідеал людини в культурологічній концепції М. Бердяєва. Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство. Київ: Міленіум, 2014. Вип. II (3). С. 73-78.
166. Осадчая О. Мифология музыкального текста. Волгоград: Издатель, 2005. 208 с.
167. Осіпова В. Християнсько-містеріальний континуум оперного мистецтва: генезис, еволюція, перспективи: Автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Одеса, 2003. 16 с.
168. Пави П. Словарь театра. Москва: Прогресс, 1991. 504 с.
169. Павлова Т. Подземный мир в религиозных представлениях. Энциклопедия религий. Москва: Академический Проект; Гаудеамус, 2008. 1520 с.
170. Пам'ятки історії культури і музичного мистецтва України XVIII — першої третини XX століття. Шульгіна В., Яковлев О. Київ: НАКККіМ, 2011. 256 с.

171. Пигалев А. Образ мира и смысл. Мир психологии. 2009. № 4. С.119-130.
172. Погорелая С. К вопросу о мистериальности творчества А. Н. Скрябина. Владимир: Владимир. гос. ун-т, 2009. Вып. 6. С. 89-94.
173. Полупан Е. Образная система А.Н. Скрябина: дисс. канд. искусствоведения: 17.00.02. Ростов-на-Дону, 2000. 230 с.
174. Полевой В. Искусство Греции. Древний мир. Средние века. Новое время. В 2-х томах. Т. 1, 2. Москва: Сов.художник, 1984. 536 с., 408 с.
175. Полякова Л. О взаимодействии музыки и текста в композициях второй половины XX века: дипл.раб. Одесса: библ. ОГМА им. А.В. Неждановой, 2007. 78 с.
176. Полянская Т. Трио-соната как жанровый феномен VII-XVIII ст.: дис. на здобуття наук. ступеня канд., 17.00.03, ОНМА им. А. В. Неждановой, Одесса, 2016. 163 с.
177. Порфирьева А. Магия оперы. Музыкальный театр: Сб. науч. тр. Санкт-Петербург, 1991.С. 9-35.
178. Поршнева Б. Социальная психология и история. Москва: Наука, 1965. 213 с.
179. Поспелов Б. Из истории литературно-эстетических воззрений в Японии (конец XIX – начало XX вв.). Проблемы теории литературы и эстетики в странах Востока. Москва, 1964. С. 221-264.
180. Поспелова Н. Скрябин в художественном искании XX века. Искусство XX века: уходящая эпоха? Сборник статей в 2-х т. Т. 1. Н. Новгород, 1997. С. 165-174.
181. Поспелов П. Минимализм и репетитивная техника. Муз.академия. 1992 №4. С. 74-82.
182. Преодоляк А. Средневековая модель мистерии в музыкальном театре Германии XIX–XX веков: от Вагнера к Штокхаузену: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Ростов на Дону, 2007. 226 с.

183. Рыневич В. Интерпретация евангельских сюжетов в фортепианном цикле О. Мессиана «Двадцать взглядов на младенца Иисуса»: URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/interpretatsiya-evangeljskih-syuzhetov-v-fortepiannom-tsikle-o-messiana-dvadtsat-vzglyadov-na-mladentsa-iisusa/viewer>

184. Ровнер А. Мистериальные сочинения в XX веке: «Лестница Иакова» Шенберга, «Предварительное действие» Скрябина, «Вселенская симфония» Айвса и гепталогия «Свет» Штокхаузена. Музыкант- классик. 2008. № 04-05. С. 6-11.

185. Рощенко О. Розгорнуте магичне ім'я в драматургії національного оперного міфу Р. Вагнера (ономатологічні студії). Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку: матеріали міжнар. наук. конф. (22–23 листоп. 2018 р.) / М-во освіти і науки України, М-во культури України, Харків. держ. акад. культури, Нац. акад. мистецтв України. Харків, 2018. С. 245–248.

186. Рощина Е. Эстетика Скрябина и русский символизм: дисс. канд. филос. наук: 09.00.04. Санкт-Петербург, 2009. 175 с.

187. Рубцова В. Александр Николаевич Скрябин. Москва: Музыка, 1989. 448 с.

188. Руднев В. Энциклопедический словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. Москва: Аграф, 2009. 384 с.

189. Рудник О. Образы Священного Писания в творчестве Мессиана: Автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02. Москва, 1999. 26 с. URL: <https://www.dissercat.com/content/obraz-y-svyashchennogo-pisaniya-v-tvorches-tve-messiana>

190. Рынденко О. Мессиаан о стиле О. Мессиаана. Науковий вісник Національної музичної академії імені П. І. Чайковського: Музичний стиль: теорія, історія, сучасність. Київ, 2004. Вип. 38. С. 193-199.

191. Сабанеев Л. Воспоминания о Скрябине. Москва: Классика-XXI, 2000. 400 с.

192. Сабина М. Взаимодействие музыкального и драматического театров в XX веке. Москва, 2003. 328 с.

193. Серова Н. Космогония А. Скрябина в свете философских систем Платона и А. Лосева. Известия Самарского научного центра Российской академии наук, т.17, №1(2), 2015. 509 с.

194. Скворцова И.А. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков: дисс. докт. искусствovedения: 17.00.02. Москва, 2009. 468 с.

195. Скрябин А. Сонаты для фортепиано. Редакция Сонаты №№ 1-4 К.Н. Игумнова, Сонаты №№ 5-10 Л.Н. Оборина и Я.И. Мильштейна. Москва: Музыка, 1964. 243 с.

196. Скрябин в квадрате. Сост. Е. Ключникова. Москва: Классика-XXI, 2008. №7. 96 с.

197. Скрябина М.А. Кто был Александр Скрябин. Нижегородский скрябинский альманах. Нижний Новгород: Нижегородская ярмарка, 1995. С. 67-79.

198. Славина Е.В. Философия творчества А.Н. Скрябина в контексте основных идей «русского культурного ренессанса» начала XX века: дисс. канд. филос. наук: 24.00.01. Москва, 2007. 155 с.

199. Словник іншомовних слів. Ред. О. Мельничук. Київ: Голов. ред. Україн. Радян.енциклопедії, 1977. 776 с.

200. Соколова А. Традиції лицарсько-аристократичної культури Британії-Англії й Русі-України. Наукова монографія. Одеса: Астропринт, 298 с.

201. Старикова Е. Синестетичность как основа «витражного мышления» Оливье Мессиаана: Дис. ... канд. искусств. 17.00.02. Новосибирск, 2016. 248 с.

202. Степанова О. Піанізм Лондонської і Віденської фортепіанних шкіл: компаративний аналіз. Автореферат дисс. ... канд. искусствoved.17.00.03. Суми, 2018. 20 с.

203. Стравинский И. Ф. Хроника. Поэтика. Москва: Центр гуманитарных инициатив, 2012. 368 с.
204. Татарнікова А. Алілуйна парадигма європейської культури і музики (від готики до сучасності). Одеса: Астропринт, 2020. 344 с.
205. Токарев С. Ранние формы религии. Москва: Политиздат, 1990. 622 с.
206. Топоров В. Модель мира (мифопоэтическая). Мифы народов мира в 2 т. Москва: Советская энциклопедия, 1980. Т. 2. С. 161-166.
207. Тюлин Ю. Строение музыкальной речи. Москва-Ленинград: Музыка, 1969. 175 с.
208. Уилсон-Диксон Э. История Христианской музыки: Пер.с англ. Ч.І-ІV. Санкт-Петербург: Мирт, 2003. 428 с.
209. Українська душа. Збірник статей. Вступ.стаття та ред. В. Храмової. Київ: Фенікс, 1992. 127 с.
210. Уотс А. Миф и ритуал в христианстве. Киев: «София»; 2003. 240 с.
211. Усенко М. Влияние романтического виртуозного исполнительства на композиторское творчество: От Ф. Шопена к А. Скрябину: дисс. канд. искусствоведения: 17.00.02. Ростов-на-Дону, 2005. 168 с.
212. Ушаков Д. Мистерия. Толковый словарь русского языка: в 4 т. Москва: Советская энциклопедия, 1940. Т. 2. С. 228.
213. Ушанев Ю. Понятие художественно-образного мышления в эстетике, психологии, педагогике. Гуманитарные и социальные науки. 2009. № 3. С. 50-60.
214. Федякин С. Скрябин. Москва: Молодая Гвардия, 2004. 557 с.
215. Философский словарь. Под ред. И.Фролова. 5-е изд. Москва: Политиздат, 1987. 590 с.

216. Флоренский П. Столп и утверждение истины. Опыт православной феодицеи в двенадцати письмах. Т.1. Москва: Правда, 1990. 905 с.
217. Флоренский П. Из Богословского наследия. Богословские труды. Москва: Контекст, 1972. 166 с.
218. Фрэзер Дж. Золотая ветвь: исследование магии и религии. Москва: Политиздат, 1983. 703 с.
219. Фрезер Дж. Фольклор в Ветхом завете. Москва: Политиздат, 1989. 541 с.
220. Фурман Т. Русский символизм как явление переходной культуры: литературные манифесты: автореф. канд. культурологии: 24.00.01. Нижневартонск, 2009. 23 с.
221. Ханзен-Лёве А. Мифопоэтический символизм. Санкт-петербург: Академический проект, 2003. 816 с.
222. Ханон Ю. Интервью: не современная не музыка. Современная музыка, 2011. №1. С. 2 - 12.
223. Хейзинга И. Homo ludens. Санкт-Петербург: Азбука-Классика, 2007. 202 с.
224. Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. Москва: Музыка, 1971. 302 с.
225. Холопов Ю. Ритмические формы у Мессиа́на (по материалам лекций). Век Мессиа́на: Сб. статей. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. С. 97-135.
226. Холопов Ю. Симметричные лады в теоретических системах Яворского и Мессиа́на. Музыка и современность. Москва: Музыка, 1971. С. 247-293.
227. Холопов Ю. Скрябин и гармония XX века. Ученые записи Гос. музея А.Н. Скрябина. Вып. 1. Москва: Музыка, 1993. С. 8-19.

228. Христианство. Энциклопедический словарь: в 2-х т.: т.1: А-К/ред.кол.; С. Аверинцев (гл.ред.) и др. Москва: Большая Российская энциклопедия, 1993. 863 с.
229. Хьюбел Д. Глаз, мозг, зрение. Москва: Мир, 1990. 172 с.
230. Цареградская Т. Время и ритм в творчестве Оливье Мессиана Москва: Классика-XXI, 2002. 376 с.
231. Черненко В. Метажанр як феномен культури: містерія - літургія - опера - «Містерія»: Автореф. дис... канд. філос. наук: 09.00.04 Харьков, 2002. 19 с.
232. Шахназарова Н. О национальном в музыке. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1963. 92 с.
233. Шахназарова Н. Проблемы национального и интернационального. Советская музыка. 1989. № 5. С. 5-12.
234. Шевченко Л. Сильові характеристики української фортепіанної культури ХХ століття: монографія. Одеса: Астропринт, 2019. 336 с.
235. Шестакова А. Мистерия. Большая энциклопедия. Москва: Рандеву, 2012. Т. 20. С. 456-457.
236. Шлецер Б. А. Скрябин. Личность. Мистерия. Т. 1. Берлин: Грани, 1923. 430 с.
237. Шнеерсон Г. Французская музыка ХХ века. Изд.второе, доп.и переработ. Москва: Музыка, 1970. 576 с.
238. Штокхаузен К. Ритмічні каданси у Моцарта. Українське музикознавство, в.10, 1975. С. 220-271.
239. Шульгіна В. Музична українка: інформаційний і національно-освітній простір. Автореф. докт. дис. 17.00.01 – теор. і істор. культури. Київ, 2002. 41 с.
240. Шумило С. Український осередок на Афоні: скит Чорний Вир та його зв'язки з козацтвом. Український історичний журнал. Ін-т історії України. 2020. № 3. С. 120 – 134.



241. Элиаде М. Мифы, сновидения, мистерии. Москва: REFL-book, Киев: Ваклер, 1996. 288 с.
242. Энгельгардт А. Дружба и разрыв Ф. Ницше с Р. Вагнером. Новый журнал иностранной литературы. 1990. №9. С. 294 - 300.
243. Южный музыкальный вестник, апрель 1915, август, №№ 13-14. С.3-5 «О Скрябине».
244. Юнг К. Душа и миф: шесть архетипов. Москва-Киев: ЗАО «Совершенство» – Port - Royal, 1997. 384 с.
245. Юнг К. Психологические типы. Минск: ООО «Попурри», 1998. 656 с.
246. Юдкин И. Художественный синтез в контексте взаимосвязи народных и профессиональных традиций. Национальные традиции и процесс интернационализации в сфере художественной культуры. Киев: Музична Україна, 1987. 168 с.
247. Языческие божества Западной Европы. Энциклопедия. Москва: Изд. Эксмо; Санкт-Петербург.: Мидгард, 2005. 800 с.
248. Яворский Б. Строение музыкальной речи. Материалы и заметки. Москва, 1908. 16 с.
249. Ямпольский И. Ария. Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Т. 1. Москва: Советская энциклопедия, 1973. С. 204-207.
250. Яроциньски С. Место Дебюсси в музыке XX века. Дебюсси, импрессионизм и символизм. Москва: Прогресс, 1978. С. 218-224.
251. Яроциньски С. Дебюсси, импрессионизм и символизм. Москва: Прогресс, 1978. 232 с.
252. Ярустовский Б. И. Стравинский. Москва: Сов.композитор, 1969. 320 с.
253. Ярустовский Б. Симфонии о войне и мире. Москва: Музыка, 1972. 382 с.
254. Ясперс К. Ницше и христианство. Москва: Медиум, 1994. 115 с.

255. Adler G. Handbuch der Musikgeschichte. Frankfurt a.M.: Verlag-Anstalt, 1924. 57 p.
256. Adler G. Der Stil in der Musik. Lpz.: Breitkopf und Härtel, 1911. 46 p.
257. Adler G. Über der Heterophonie. Jahrbuch Musikbibliothek Peters für 1908. Lpz., 1909. S. 17-28.
258. Adorno T. Einleitung in die Musiksoziologie. Frankfurt a.M., 1975. 269 p.
259. Adorno T. Philosophie der neuen Musik. Frankfurt a.M., 1978. 200 p.
260. Dingle C. Messiaen's Final Works. Farnham: Ashgate, 2013. 369 p.
261. Donington R. The search for redemption in Wagner. R. Donington. Musical Times. 1989. Jan. p. 20-22.
262. Couperin F. L'art de touchr le Clavesin – Die Kunst das Clavesi zu spielen – The Art of playing the Harpsichord. Linde A. Vorwort. Leipzig: Breitkopf & Härtel, Edition Breitkopf № 5560, 1933. 39 p.
263. Griffiths P. Olivier Messiaen and the Music of Time. London: Faber and Faber, 1985. 274 p.
264. Lebl V. Elektronicka hudba. Praha: SHV, 1966. 104 p.
265. Lissa Z. Studia nad twórczością Fryderika Chopina. Kraków: PWM, 1970. 510 p.
266. Marcabru. A critical edition. Cambridge, 2000. 214 p.
267. Messiaen O. La Ville d'En-Haut: partition. Préface. Paris: Alphonse Leduc, 1994. 40 p.
268. Messiaen O. Music and color: conversations with Claude Samuel. translated by E. Thomas Glasow. Portland: Amadeus Press, 1994. 296 p.
269. Messiaen O. Quatuor pour la Fin du Temps: partition. Preface. Paris: Le-duc, 1942. 122 p.

270. Messiaen O. *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*. T. 5. Vol. 1. Paris: Alphonse Leduc, 1999. 657 p.

271. Messiaen O. *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus pour Piano* (Paris 23 Mars – 8 September 1944). Paris: Durand, 1947. 177 p.

272. Motorna T. Reflection of the theme look in the work of O. Messiaen as a paradox in the art of the twentieth century. *European Applied Sciences*, No 9, 2016, p. 16-19.

273. Samuel C. *Entretiens avec Olivier Messiaen*. Paris, 1967. 105 p.

274. Węcowski J. *Folklor religijny w utworach Chopina. Dzieło Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych*. Warszawa: Akademia muzyczna im. F. Chopina, 1999. 32 p.

## ДОДАТКИ

### СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

#### *Статті в наукових фахових виданнях України*

1. Моторна Т. Фортепіанний цикл «Двадцять поглядів на немовля Ісуса» в аспекті зв'язку зі спадщиною О. Скрибіна. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. Київ: ІДЕЯ-ПРИНТ, 2021. № 2. С. 287-291.

2. Моторна Т. Сакральні основи ладової системи О. Скрибіна у співвіднесенні з модальністю О. Мессіана. Мистецтвознавчі записки: наук. журнал. Київ: ІДЕЯ-ПРИНТ, 2021. № 39. С. 210-214.

3. Моторна Т. Менеджерський аспект місіонерської діяльності О. Скрибіна. Культура і сучасність: альманах. Київ: ІДЕЯ-ПРИНТ, 2021. №1. С. 240-245.

#### *Стаття в іноземному науковому періодичному виданні*

4. Motorna T. Ідея погляду в сакральній та художньо-творчій сфері (на матеріалі творів Р. Вагнера та О. Мессіана). Scientific Collection «Interonf», (59): with the Proceedings of the 10th International. Scientific and Practical Conference «Science and Practice: Implementation to Modern Society» (June 4-5, 2021). Manchester, Great Britain: Peal Press Ltd., 2021. p. 16-19.

#### *Опубліковані праці апробаційного характеру, тези*

5. Motorna T. Reflection of the theme look in the work of O. Messiaen as a paradox in the art of the twentieth century. European Applied Sciences, №9, 2016, pp. 445-455.

6. Моторна Т. Звуко-кольорова синестезія в музиці О. Скрибіна та О. Мессіана. Трансформація музичної освіти і культури: традиція і сучасність. Тези Міжнародної науково-творчої конференції. 3-6 травня, ОНМА імені А.В. Нежданової. Одеса, 2021. С. 58-60.

## АПРОБАЦІЯ МАТЕРІАЛІВ ДИСЕРТАЦІЇ

Апробація результатів дисертаційного дослідження здійснювалася дисертантом у доповідях на міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях:

- «Музичне мистецтво і культура: Схід-Захід». Міжнародна науково-творча конференція «Музичне мистецтво: Захід-Схід. До 105-річчя Одеської консерваторії» (Одеса, 2018);
- Міжнародна науково-творча Інтернет-конференція «Трансформація музичної освіти і культури: Традиція і сучасність» (Одеса 2020);
- Міжнародна науково-творча конференція Захід-Схід: «Культура і Сучасність» (26-27 вересня. Одеса, 2020);
- Scientific Collection «InterConf», (59): with the Proceedings of the 10th International. Scientific and Practical Conference «Science and Practice: Implementation to Modern Society» (June 4-5, 2021). Manchester, Great Britain.

ДОДАТОК  
НОТНІ ПРИКЛАДИ  
Засоби організації звукового  
простору в творах циклу «20 поглядів на немовля Ісуса»

«*Theme de danse orientale et plain-chantesque* – восточный танец и григорианский хорал» [271, т. 1-2]

Presque vif (♩=160)

*PIANO*

*f staccato*

*ff (violent)*

8<sup>a</sup> bassa

(Thème de danse orientale et plain-chantesque)

The image shows a musical score for piano. It consists of two staves. The top staff is in bass clef and the bottom staff is in bass clef. The tempo is marked 'Presque vif (♩=160)'. The dynamics are 'f staccato' and 'ff (violent)'. The piece is titled '8<sup>a</sup> bassa' and '(Thème de danse orientale et plain-chantesque)'. The score features a series of eighth notes with staccato articulation, followed by a more complex rhythmic pattern.

Un peu plus vif (♩=160)

*pp*

*tr b*

(brouillé de pédale)

(Agrandissements asymétriques)

8<sup>a</sup> bassa

The image shows a musical score for piano. It consists of two staves. The top staff is in bass clef and the bottom staff is in bass clef. The tempo is marked 'Un peu plus vif (♩=160)'. The dynamics are 'pp'. The piece is titled '8<sup>a</sup> bassa'. The score features a series of eighth notes with staccato articulation, followed by a more complex rhythmic pattern. The bottom staff has a wavy line indicating a 'brouillé de pédale' effect.

[271, т. 42]

**Modéré** (♩ = 138)  
*expressif*

*court*

*f*

*court*

1  
2

Detailed description: This musical score is for a piece titled 'Modéré' with a tempo of 138 beats per minute. It is marked 'expressif'. The score consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first measure is marked 'cort' and contains a half note G4. The second measure contains a half note A4. The third measure contains a half note B4. The lower staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp. It contains a series of chords, primarily triads and dyads, in the right hand, and single notes in the left hand. The dynamic marking 'f' is placed below the first measure of the lower staff. The word 'cort' appears again below the first measure of the lower staff. There are two first endings marked '1' and '2' above the third measure of the upper staff.

[271, T. 34]

**Bien modéré (mais de plus en plus véhément)** (♩ = 58)

8

*mf stacc.*

*ff*

*sfz*

(comme un air de chasse,  
comme des cors)

Detailed description: This musical score is for a piece titled 'Bien modéré (mais de plus en plus véhément)' with a tempo of 58 beats per minute. It is marked '8' at the beginning. The score consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a series of eighth notes, some beamed together, with a dynamic marking of 'mf stacc.' below the first measure. The lower staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp. It contains a series of chords, primarily triads and dyads, in the right hand, and single notes in the left hand. The dynamic marking 'ff' is placed below the first measure of the lower staff. The word 'sfz' is placed below the first measure of the lower staff. The text '(comme un air de chasse, comme des cors)' is written below the lower staff.

[271, T. 61-62]

Très modéré, Tempo rubato (♩=104)

Musical score for the first system, featuring a piano and a grand staff. The piano part has a dynamic marking of *fff* and a fermata over the first measure. The grand staff has a dynamic marking of *f* and a fermata over the first measure. The tempo is marked "Très modéré, Tempo rubato (♩=104)".

(Thème de joie)  
(dans un grand transport de joie)

[271, T. 134-136]

Musical score for the second system, featuring a piano and a grand staff. The piano part has a dynamic marking of *f* and a fermata over the first measure. The grand staff has a dynamic marking of *f* and a fermata over the first measure. The tempo is marked "Très modéré, Tempo rubato (♩=104)".

(Thème de joie)

[271, T. 35]



[271, 67]

**Bien modéré** ( $\text{♩} = 40$ )  
*expressif et douloureux*

**PIANO**

*mf* *pp* *mf*

(Thème de l'étoile et de la Croix)

**Presque vif** ( $\text{♩} = 132$ )

**PIANO**

*f* *ff* *f* *ff* *f*

(en gerbe rapide)

(1<sup>er</sup> thème)  
(Rythme non rétrogradable)

(amplifié à gauche) (et à droite)

[271, 145]

[271, 78]

**Très lent** ( $\text{♩} = 76$ )  
 (Polymodalité et canon rythmique par ajout du point)

(\*)  $\text{♩}$   
*m. dr.* (mode 8<sup>8</sup>)  
*pp*  
 (mode 4<sup>4</sup>)  
*m. g.* *ppp* (doux et mystérieux)  
 (mode 2)  
*m. g.*  
 (Thème de Dieu)  
*p* lumineux et solennel

*dr.* *dr.* *dr.* *dr.* *dr.* *dr.*

[271, 101]

**Un peu moins vif** ( $\text{♩} = 46$ )  
 avec un sentiment de joie intense

*ff* *dr.* *dr.* *mf* *cresc. molto*

*ff* *dr.* *dr.* *mf* *cresc. molto*