

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
ІМЕНІ М. В. ЛИСЕНКА

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

САСЬКО МАКСИМ РОМАНОВИЧ

УДК: 78.1 (Ф)

**НАУКОВЕ ОБҐРУНТУВАННЯ
ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ**

**ІДЕЇ АПОКАЛІПСИЗМУ ТА КАТАСТРОФІЗМУ В
ФОРТЕПІАНОМУ МИСТЕЦТВІ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ**

Спеціальність 025 Музичне мистецтво

Галузь знань 02 Культура і мистецтво

Освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва

Творчий керівник: **Єрминь Йосип Франтишкович**,
професор, народний артист України

Науковий консультант: **Катрич Ольга Тарасівна**,
професор, кандидат мистецтвознавства (доктор філософії, PhD),
заслужений діяч мистецтв України

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

Сасько Максим Романович

Львів – 2023

ЗМІСТ

ЗМІСТ	2
ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ПОНЯТТЯ АПОКАЛІПСИСУ В ГУМАНІТАРНОМУ ДИСКУРСІ	
1.1. Історія релігійної есхатології.....	13
1.2. Есхатологія філософії	31
РОЗДІЛ 2. МЕТОДИ ВТІЛЕННЯ ІДЕЙ АПОКАЛІПСИЗМУ ТА КАТАСТРОФІЗМУ В МИСТЕЦТВІ	
2.1. Концепт апокаліпсизму в європейському мистецтві	44
2.2. Музичне мистецтво у дзеркалі апокаліптичних та катастрофічних очікувань.....	60
РОЗДІЛ 3. ОСОБЛИВОСТІ ВТІЛЕННЯ ІДЕЙ АПОКАЛІПСИЗМУ ТА КАТАСТРОФІЗМУ В ФОРТЕПІАННІЙ ТА КАМЕРНІЙ МУЗИЦІ ХХ-ХХІ СТОЛІТТЯ	
3.1. Ідеї катастрофізму у творчості Петеріса Васкса	72
3.2. Апокаліпсизм у творчості Олів'є Мессіана	85
3.3. Українське музичне мистецтво ХХ – початку ХХІ століть крізь призму катастрофізму епохи	93
ВИСНОВКИ	111
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	117

ВСТУП

Актуальність. Тема кінця світу хвилювала людину ще з архаїчних часів, коли у процесі еволюції вона вийшла з первісного ладу існування та усвідомила конечність свого буття. Прадавні легенди описують різні варіанти глобальної катастрофи, що можуть трапитись як і з суспільством, так і з планетою. Згодом, теогонії та космогонії різних народів запропонували інший варіант фіналу буття. Вони представили його як дуалістичну картину народження та смерті, тобто описували створення та знищення світу нероздільно, спираючись на «принципи роботи» космосу чи апелюючи до волі божеств. Адже, «якщо у буття чи у життя було богом дане начало, то, за логікою міфу, неминучий і фінал: як приходить до кінця всяке життя, так і всесвіт в останні часи перетвориться в той же хаос, з якого і відбувалось створення» [52, с. 17]. Схожа символіка кінця світу, яка представляється у якості регенерації та переродження моделі світу, була запропонована згодом Іваном Богословом у останній книзі Нового Завіту «Апокаліпсис».

Есхатологічний образ Апокаліпсису, який розглядається у Об'явленні, пройшовши крізь горнило часу та історії, не втратив свого статусу і залишається актуальним для пост-християнського, секуляризованого соціуму ХХ-ХХІ століть. Важливу роль у цьому відіграв той факт, що апокаліптична тематика була вплетена у саму європейську свідомість під час її становлення. Це безпосередньо вплинуло як на історію суспільства, так і на його мислення. Апокаліпсис продовжує існувати як певна система, своєрідний «архетип» європейської свідомості, оскільки напряду пов'язаний з часом та історією еволюції європейського соціального устрою. У ХХІ столітті особливість символіки поняття кінця світу визначається тим, що «сучасний апокаліпсис» вже не є пов'язаний ні з одним священним текстом християнської релігії та закономірно знаходить свої прояви у різних як культурних, так і соціально-історичних аспектах.

Таким чином, упродовж історії людства, семантична природа концепції Апокаліпсису видозмінювалась та трактувалась суспільством не лише крізь призму релігійних текстів, але й знаходила своє тлумачення у роботах видатних філософів чи письменників. Ті мислителі, що апелювали до цієї тематики, відображаючи плинність часу, водночас демонстрували плинність соціального устрою, зміну релігійних та політичних укладів, еволюцію свідомості людини. Звідси виходить, що герменевтика апокаліпсису поступово відділилась від виключно релігійного світосприйняття та постала не тільки у якості частини християнської релігії.

В контексті канонічного, релігійного трактування Біблії легко пригадати хіліастичну доктрину Йоахима Флорійського, в якій ідея неминучості свободи духу знайшла своє тлумачення не лише в контексті біблійних догм, але й розглядалась ідеологами Реформації та Відродження як свобода самого суспільства. Це стало своєрідною рушійною силою для людей низького соціального статусу, і призвело до подальшого загострення конфлікту між політичними та релігійними установами, наслідком чого стала революція, що легко поєдналась з апокаліптичною тематикою. Ідеї Мартіна Лютера, Жана Кальвіна, Томаса Мюнцера ставали символами революцій, що залишили за собою кривавий слід на сторінках європейської історії, тим самим відображаючи взаємозалежність політики від релігії та навпаки.

Філософське сприйняття Апокаліпсису, яке представляється у своєрідній ідеї регенерації суспільства, поставало у роботах видатних мислителів свого часу під різним ракурсом. Зокрема, швейцарський філософ-ідеаліст XVIII століття Шарль Бонне застосує в своїх роботах поняття «палінгенесії», що з грецької мови перекладається як «нове відродження», яке згодом католицький теоретик та письменник Гюг-Фелісіте Робер де Лямне розгляне крізь призму християнських поглядів, вбачаючи єдину можливість до апокаліптичної регенерації суспільства лише за допомогою революції. Також, есхатологічну ідею палінгенесії, тобто регенерації, проголошує в своїх роботах Фрідріх Ніцше та Карл Маркс, яка магістральною лінією проходить крізь їх філософські

роботи. Цієї ж думки дотримується Карл Ясперс, зауважуючи, що «Маркс зі своєю есхатологією приніс в здавалось би такий просвітницький сучасний світ нову віру – віру в магію історичних подій, де Історія перетворювалась в вищу інстанцію і займала місце Бога. Атеїст Ніцше висунув нову ціль – надлюдину. Ця думка стала апофеозом культу влади та сили, скеруванням до виведення кращої людської породи, до просвітленого життя...» [51, с. 107]

Натомість соціум ХХ-ХХІ століть додає поняттю Апокаліпсису новий зміст – індивідуально-психологічний. Видатні мислителі ХХ століття підняли свідомість людини на трансцендентний рівень, прирівнявши її до всесвіту. Екзистенційна проза Альбера Камю та Поля Сартра, яка в контексті століття розбавилась психоаналізом Зигмунда Фрейда, з точністю вівісектора розітнула індивіда, знайшовши в особистості однієї людини такі глибини, що дозволили прирівняти її свідомість до Універсуму. Відтак стало можливо уявити внутрішній світ людини у якості окремого Космосу, який, схоже до концепції апокаліптичного переродження, зможе відчувати та пережити повноцінне знищення, та, згодом, відбудувати «Новий Єрусалим».

Причини подібного різностороннього сприйняття концепції Апокаліпсису слід шукати не лише в духовній площині. На початку ХХ століття в науковому просторі з'являються поняття “геноцид”, “голокост”, “голодомор”. Економічна криза, боротьба ідеологій породили проблеми, що вирішувались методами не прихованого антигуманізму. Найбільш жахливе підтвердження тому – світові війни, які змусили всі народи наявно відчувати дух всесвітньої трагедії. Соціальний переворот, який ще у ХІХ столітті спонукав людину покинути лоно природи і переїхати в великі міста, став невід'ємною ознакою життя людини ХХ століття. Індустріалізація, що стала наслідком технологічного прогресу, відобразилась у розбудові великих машинобудівних комплексів, розширенні промислових виробничих цехів для задоволення потреб стрімко зростаючої кількості населення. Проте, вона також викликала екологічну кризу, яка проявилась у забрудненні навколишнього середовища та зменшенні природних ресурсів, таким чином безпосередньо відображаючись на здоров'ї та

психічному стані людини. Ще одним із наслідків науково-технічного прогресу стало створення зброї масового знищення: хімічної, біологічної, ядерної, наявність якої змусила весь світ жити в передчутті катастрофи, апокаліпсису.

Загальна урбанізація початку ХХ століття стала причиною кризи духовності, що була зумовлена витісненням особистих, духовних цінностей індивіда різними соціальними інститутами. Прагнення людини до високих етичних ідеалів, духовного існування різко дисонувало зі зростанням напруги на політичній арені світу. Це спричинило переоцінку цінностей, глибоку трансформацію життєвих установок і орієнтирів.

Цей моторошний час епохи пропонує безліч шляхів для можливості художньої інтерпретації поняття Апокаліпсису. ХХ століття породило таку кількість насильницьких смертей, що цю статистику можливо ототожнити з настанням Судного дня. Таким чином, есхатологічні уявлення, які видозмінювались упродовж тисяч років в різноманітних релігійно-філософських доктринах, в соціумі ХХ-ХХІ століть почали втілюватись в життя, переходити з уявного поняття в наявне, існувати як частина буденності, що закономірно транспонувалось у сферу мистецтва.

В живописі канонічний спосіб втілення можна спостерігати у сюжетах картин, що пов'язані з баченням Страшного суду і явленням чотирьох вершників Апокаліпсису. Одним з перших яскравих прикладів є відома серія гравюр «Апокаліпсис» Альбрехта Дюрера 1498 року. Натомість у ХХ столітті ця тема знаходить своє відображення у таких роботах, як: триптих Віктора Васнецова «Страшний суд», «Розп'яття», «Сходження в пекло» 1903 року з попередніми «Воїнами Апокаліпсису», «Вершник Апокаліпсису» Василя Кандінського, а також у картинах Карла Карри, Арнольда Бекліна, Вільяма Тернера та інших.

У кінематографі апокаліптична тематика прослідковується ще з перших десятиліть свого існування. В 1921 році в США вийшов у прокат фільм «Чотири вершники Апокаліпсису» режисерів Рекса Ингрема, Кевіна Браунлоу та Джо Гілла. В основі сюжету фільму лежить однойменний роман Вінсенте

Ібаньєса 1914 року про події Першої світової війни. Згодом, жахи війни у В'єтнамі втілились в фільмі Френсіса Кополи «Апокаліпсис сьогодні» 1979 року. Різні катастрофи техногенного характеру на зламі ХХ-ХХІ століть стали причиною нового тлумачення теми Апокаліпсису, – у якості катастрофи – про що свідчать чимала низка американських фільмів, яка включає: «Апокаліпто» Мела Гібсона 2006 року, такі фільми-катастрофи Роланда Еммеріха як «2012» 2009 року та «Падіння місяця» 2012 року та інші.

Ще один важливий вектор у втіленні апокаліптичної тематики спостерігається у виникненні в Європі на зламі ХІХ-ХХ століть літературного жанру пост-апокаліпсису, де основною темою є події, які відбуваються у світі після певної глобальної катастрофи. Першим класичним твором цього жанру став роман Річарда Джефріса «Після Лондона» 1885 року, в якому події відбуваються на території Великої Британії, де після глобального катаклізму людство намагається відновити свій звичний побут. З часом, ця тема знаходить своє втілення в «Пурпуровій чумі» Джека Лондона, «Смерті трави» Джона Христовера, «Мальвілі» Роберта Мерля, «Землі без людей» Джорджа Стюарта. Пізні апокаліптичні катастрофічні алюзії виникають в романах «Доктор Фауст» Томаса Мана, «Плаха» Чингіза Айтматова та інших.

Очевидно, що апокаліптична тематика, яка розглядалась також крізь призму катастрофізму, була характерною для різних видів художнього мистецтва ХХ століття, зокрема й музичного. Моторошна реальність соціуму постала в таких знакових операх як «Воццек» та «Лулу» Альбана Берга. Жахи голодомору знайшли своє відображення в «Панахиді за померлими з голоду» Євгена Станковича, а катастрофа голокосту відобразилась у знаковій Тринадцятій симфонії Дмитра Шостаковича. Тема двох світових війн проходить лейтмотивом крізь творчість багатьох композиторів, що писали в той час, знаходячи різнопланові варіанти втілення. Зокрема, Олів'є Мессіан, перебуваючи в полоні у концтаборі під час Другої світової війни, написав свій знаковий «Квартет на кінець часу».

Відтак, апокаліптична тема, проходячи магістральною лінією в історії соціуму ХХ століття, на початку ХХІ століття розкривається все з нових та нових сторін. Сьогодні людство стоїть перед колосальним комплексом проблем, що набули глобальних вимірів і цілком реальних загроз. Серед них – стрімкі кліматичні зміни, вичерпання енергетичних та природних ресурсів, тяжка екологічна ситуація, пандемія COVID-19, та, що найбільш показове з точки зору есхатології – ведення збройних конфліктів державами по всьому світі, де окремою сторінкою виділяється російсько-українська війна. Глобальні катастрофи, війни, з їх безликою, безособовою статистикою формують філософію сучасного суспільства, невід'ємною складовою якої є апокаліптичні настрої.

Відтак, очевидним є факт того, що розгортаючись упродовж століть, апокаліптична тематика не втрачає своєї актуальності і до сьогодні. А що більше – її значення у свідомості людини лише починає зростати. Апокаліптичний наратив, який щоразу гучніше і гучніше звучить в українських ЗМІ після чергового влучання ракет по об'єктах соціальної інфраструктури, водночас з постійним відчуттям загрози обстрілу під час звучання сирен – це все підсилює есхатологічні відчуття у кожного українця.

Таким чином, враховуючи все вищесказане, **актуальність** цієї роботи полягає не лише у демонстрації нерозривного взаємозв'язку політики та релігії ХХ століття, їх впливу на соціальний устрій та на світогляд видатних митців; не лише у висвітленні поступового ототожнення Апокаліпсису з катастрофою, що безпосередньо віддзеркалилось на мистецтві ХХ століття; але й у тому, що тема втілення ідей апокаліпсизму та катастрофізму в музичному мистецтві, яка досліджується у цій роботі, суголосна з тією реальністю, в якій Україна перебуває сьогодні.

Об'єктом дослідження є процес формування ідей апокаліпсизму та катастрофізму у ХХ-ХХІ століть та їх відображення в музичному мистецтві.

Предметом дослідження є обрані твори фортепіанної та камерної музики, в яких відображається ідея апокаліпсизму та катастрофізму.

Метою дослідження є концептуальне осмислення ідей апокаліпсизму та катастрофізму в музичному мистецтві ХХ століття на прикладі фортепіанних та камерних творів.

Виходячи з поставленої мети в роботі вирішуються такі **завдання**:

1. Прослідкувати трансформацію уявлень про «кінець світу» в гуманітарному дискурсі;
2. Виявити шляхи втілення есхатологічних уявлень в музичній творчості композиторів до ХХ століття;
3. Продемонструвати особливості герменевтики та семантичного наповнення поняття «апокаліпсису» в соціумі ХХ століття;
4. Проаналізувати шляхи втілення митцями ХХ-ХХІ століть ідей катастрофізму та апокаліпсису;
5. Висвітлити ідею апокаліпсису та катастрофи як проявів глобального чи індивідуального явища в фортепіанній та камерній творчості ХХ-ХХІ століть.

Практичне значення роботи полягає у тому, що матеріали дослідження можуть використовуватись у лекціях з: фаху (спеціальний інструмент «фортепіано») та камерного ансамблю, «Музичної інтерпретації», «Філософії мистецтва» для студентів мистецьких закладів вищої освіти.

Наукова новизна. Робота спирається на актуальні філософські і музикознавчі праці, в ній запропоновані інтерпретаційні моделі музичного мистецтва ХХ та ХХІ століття на основі вибудованих в дослідженні висновків. Передбачається, що в контексті українського виконавського музикознавства робота є перша, в якій проведений виконавський аналіз фортепіанних творів на базі праць з есхатології, філософії, та музикознавства в комплексному підході.

Теоретична база дослідження спирається на біографічні, культурологічні, філософські, літературні, музикознавчі праці таких авторів як Дінгла К., Еліаде М., Єрмоленко В., Кінга В., Купрісс А., Лесле Л., Лямне Ф., Ніцше Ф., Попла Е., Сен-Мартена Л., Фрейда З., Ясперса К., епістолярну

спадщину Васкса П., Лятошинського Б., Мессіана О. та ін..

Для вирішення поставлених завдань у цій роботі використані наступні **методи**: текстологічний, який передбачає аналіз художніх текстів; історичний, що дозволяє відслідкувати розвиток ідей апокаліпсизму та катастрофізму в процесі еволюції людської цивілізації; теоретико-аналітичний – при вивченні наукової літератури за напрямом роботи; мистецтвознавчий, який застосовується при вивченні видових мистецьких проявів ідей апокаліпсизму та катастрофізму в художніх творах інших епох; епістолярний, який передбачає вивчення епістолярної спадщини композиторів.

Структура дослідження. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаних джерел.

У **вступі** визначено мету і завдання роботи, обґрунтовано актуальність наукового дослідження, визначено практичне значення роботи.

У **першому розділі** крізь призму есхатологізму розглядається історія людства в контексті міфологічного, релігійного та філософського дискурсів.

Другий розділ описує різні варіанти відображення апокаліптичної та катастрофічної тематики у образотворчому та театральному мистецтвах, літературі. Чималу увагу приділено розгляду методів втілення вищезгаданих ідей в контексті розвитку та становлення музичного мистецтва упродовж історії людства, зокрема під час ХХ-ХХІ століть.

Третій розділ містить особливості втілення апокаліптичних та катастрофічних ідей в фортепіанній та камерній музиці на прикладі творів таких композиторів, як Петеріс Васкс та Олів'є Мессіан. Крізь призму апокаліптичної регенерації розглядається історія розвитку українського мистецтва у ХХ та ХХІ століттях; важливий акцент стоїть на дослідженні творів українських композиторів, що відображали катастрофічні події, які відбувались у ХХ століття та відбуваються зараз.

Висновки містять результати проведеного дослідження та опис їх важливості для розуміння особливостей інтерпретації творів різних

композиторів ХХ та ХХІ століття, які є музичними рефлексіями на катастрофічні події, що відбувались та продовжують відбуватись сьогодні.

Наукові публікації за темою:

1. Сасько М. Ідеї апокаліпсизму в музиці Олів'є Мессіана / Максим Сасько. Креативний простір: електрон. наук. журн. – 2023. – №16. – С. 17–20.
2. Музичне мистецтво у дзеркалі апокаліптичних та катастрофічних очікувань. Grail of Science : inter. scientific journal. – 2023. – №34. – С. 403–411.
3. Методична розробка спеціального курсу «Пост-апокаліптичні образи у творах Петеріса Васкса»

Апробація результатів досліджень. Конференції, тези:

1. Квартет на кінець часу Олів'є Мессіана як глокальне явище у просторі ХХ століття. XXX International scientific and practical conference “Interactions of society and science: problems and prospects”. London, 2021. – P. 50-51
2. Опера «Лулу» та «Воцек» Альбана Берга як відображення соціуму ХХ століття – Science and Practice: Implementation to modern society. June 4-5, 2021 [Електронне джерело]. Режим доступу до ресурсу: <https://ojs.ukrlogos.in.ua/index.php/interconf/article/view/13212>
3. Композиторська творчість ХХ століття як резонанс есхатологізму епохи – Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих». 22-23 січня, 2021. – С.129-131

Апробація творчого мистецького проекту. Концертні програми:

«Краєвиди випаленої землі»

1. «Краєвиди випаленої землі».

Великий зал ЛНМА ім. М. Лисенка

27.12.2022 р.

Перша програма: Людвіг ван Бетовен. Соната для фортепіано До-мінор, ор. 111; Петеріс Васкс. Фантазія для фортепіано у трьох частинах «Краєвиди випаленої землі». Виконавець: Максим Сасько (фортепіано).

Друга програма: Петеріс Вакс. Квартет для скрипки, альту, віолончелі та фортепіано. Виконавці: Анна Бура (скрипка), Роман Жарковський (альт), Оксана Литвиненко (віолончель), Максим Сасько (фортепіано).

2. «Nox Aeterna».

Дзеркальна зала Львівського театру опери та балету

ім.. С. Крушельницької

27.09.2023р.

Третя програма: Борис Лятошинський. Фортепіанний цикл «Відображення» ор. 16; Олів'є Мессіан. Погляд №18 «Я сплю, але моє серце все бачить» з циклу «Двадцять поглядів на немовля Ісуса»

Четверта програма: Валентин Бібік. Тридцять дев'ять варіацій на тему Dies Irae ор. 97. Виконавець: Максим Сасько (фортепіано)

РОЗДІЛ 1.

ПОНЯТТЯ АПОКАЛІПСИСУ В ГУМАНІТАРНОМУ ДИСКУРСІ

1.1. Історія релігійної есхатології

Поняття «есхатологія» використовується філософами та теологами для узагальнення понять що пов'язані з ідеєю «кінця світу», до якого і відноситься Апокаліпсис. Поняття есхатології позначає складний та багатогранний феномен, який пройшов довгу еволюцію в своєму розвитку і знайшов своє відображення в багатьох релігійних, філософських системах, а також в традиційних повір'ях різних народів. Витоки даного феномену можна спостерігати в період, коли люди відчували потребу осмислювати навколишню дійсність у її динамічному розвитку.

Німецький філософ Карл Ясперс зауважує: «Людина здавна створювала для себе картину універсуму: спочатку у вигляді міфів (в теогоніях та космогоніях, де людині відведене певне місце), згодом як калейдоскоп божественних діянь, що стали причиною руху в політичних долях світу (бачення історії пророками), ще пізніше – як подане в Об'явленні – цілісного розуміння історії від створення світу і гріхопадіння людини до кінця світу та Страшного суду» [52, с. 24].

Тому, хоч походження і буквально поняття Апокаліпсису пов'язане з іудаїзмом та новозаповітним християнством, він зберігає свій актуальний образ і у свідомості людини пост-християнського, секуляризованого суспільства ХХ-ХХІ століть, оскільки стояв у витоках генезису європейського суспільства.

Історично сформувалось так, що першочергово поняття есхатології використовувалось лише по відношенню до іудейо-християнської традиції, що пов'язана з біблійними уявленнями про кінець світу, воскресіння померлих, Страшним Судом і т.д.. Згодом історики релігії розширили сферу його використання та почали вживати його для характеристики аналогічних сюжетів в релігійних системах різних народів та епох, до яких входять первісні та язичницькі релігії давнього часу, східні та центрально-азійські культури. Як

ззначав Вінстон Кінг, ця тенденція пояснювалась тим, що «всі релігії по суті своїй є есхатологічні, адже не залежно від їх конкретної подачі чи форми, якої вони набувають, релігійні пошуки, зрештою, завжди будуть пошуками кінцевого стану реальності (абсолютного буття), вищих цінностей (абсолютного блага, істини і т.п.) та особливих, вищих якостей (трансцендентне, неосяжне розумом)». [57, с. 169]

Саме тому, історію есхатології, з наукової точки зору, варто почати розглядати з показу культур народів та племен дохристиянського часу, оскільки форми есхатологічних ідей і настроїв вищезгаданих культур мають як спільні так і відмінні до християнства риси. Есхатології древніх людей притаманні більш теогонічні та космогонічні уявлення, які пов'язані з образом вічної боротьби двох тенденцій в житті космосу – його становлення та згасання. В зв'язку з такою відмінністю між біблійною есхатологією та есхатологічними сюжетами інших релігій відомий антрополог та релігієзнавець Мірча Еліаде запропонував ввести два термінологічних визначення для цих різних форм вираження есхатологічних настроїв та ідей: міфологічний та історичний тип есхатологій [75].

Для есхатологій міфологічного типу характерним є перш за все відтворення початку світу в його кінці, де смерть настає після життя з тією лиш ціллю, щоб в майбутньому стати новим етапом у вічному процесі становлення та згасання космосу. Таким є вічний закон Космосу, якому підкоряється не лише природа, але й люди. Цей закон життя Космосу заперечує саму ідею історії, яку можна уявити як векторний рух: минуле - теперішнє - майбутнє. Історія в цьому випадку є циклом, круговоротом, який повторюється до безкінечності (створення, знищення, нове відтворення Космосу). Саме ця ідея і закладена у різних міфах й містеріях первісного часу: майбутнє є завжди повернення до старого. Сценарій циклічності буття, вічного переродження після смерті, представлений у образах вмираючих та воскресаючих богів чи царів, несло в собі значення певного магічного дійства. Місія цих божеств була не лише у власному відродженні, але, скоріш і у відродженні всього Космосу,

Природи, Буття. Таким чином, історія переставала бути власне історією, заперечуючи себе вічною циклічністю Часу.

Таке поняття Часу та законів Буття було характерним не лише для теокосмогонічних міфів культури первісних народів, але й для великих культур древності. Як писав французький історик Генрі-Чарльза Пеюш: «згідно з відомим платонівським визначенням, час, який визначає та вимірює обертання небесних сфер, є рухомий образ нерухомої Вічності, яку воно імітує, розгортаючись по колу. З цього слідує, що становлення космосу в цілому, а також розвиток того світу зародження та розпаду, яким і є наш світ, будуть ходити по колу чи в певній безкінечній послідовності циклів, під час яких одна і та ж реальність створюється, руйнується та відтворюється знову по причині якогось нерушимого закону, якихось сталих повторювань. Про цьому не лише зберігається та ж сума речовини – ніщо не втрачається, ніщо не створюється знову, – але й, за припущенням деяких мислителів пізньої античності – піфагорійців, стоїків, платоніків, – упродовж кожного з цих тимчасових циклів, цих *aeva*, *eonів*, відтворюються ті ж самі ситуації, які вже відбувались в минулих циклах; вони будуть відтворюватись і в наступних циклах, і так до безкінечності. Ніяка подія не є унікальною, не відбувається лише один раз (наприклад, осудження і смерть Сократа), а відтворюється і буде відтворюватись вічно: ті ж самі індивідууми, що вже з'являлись, з'являтимуться знову і будуть з'являтися в майбутньому поверненні циклу «на круги своя». Космічна тривалість – це повторення і *anakuklesis*, вічне повернення». [75, с. 163]

Зокрема, ось до прикладу один з відомих есхатологічних міфів стародавньої Греції за авторства Гесіода, що збереглись до цього часу. Він описує деградацію людства упродовж п'яти епох. На його думку, вся світова історія розділяється на п'ять епох (періодів): золотий вік, срібний, мідний, героїчний та залізний. Перша епоха – Золотий вік з титаном Хроносом – був на кшталт раю: люди жили довго, не старіли, і їх існування було схоже на життя богів. Для срібного віку характерні уявлення про те, що люди, у порівнянні з

минулим поколінням, стали не такими сильними, менш розумними та більш непокірними, життя їх вкоротилось. В Мідну епоху люди знову ж стали сильними й гордими, полюбили війну, – а саме тому і знищили одне одного. В четвертому періоді – героїчному – людський рід став більш благородним та справедливим, рівний богам, проте був знищений кровопролитними битвами у війнах. Згодом люди ведуть важке життя, якому притаманні біди і втрати, займаються виснажливим трудом, не такі радісні та безтурботні, часто знаходяться в розпачі. Зло та добро одночасно присутнє в світі, проте останнє все ж переважає. Потім, після занепаду, людство знову повертається у перший вік, тим самим продовжуючи циклічність Часу, що полягає у створенні та руйнуванні Всесвіту. [6]

Покінчила з цією язичницькою традицією лише іудаїстська картина світобудови, яка відноситься до історичного типу есхатологій. В ній Яхве перемагає саму ідею циклічності Часу. На відміну від язичницьких богів він проявляється не як частина космічного циклічного Часу, а як частина історичного лінійного Часу. Таким чином репрезентуючи неможливість повторення одних і тих самих подій, неможливість перебудови будь-яких ситуацій, демонструючи їх унікальність. Адже будь-який прояв Яхве в історії був пов'язаний з певною подією, що була напередодні. В падінні Єрусалиму, наприклад, свій гнів Яхве обрушив на власний народ, при чому це був зовсім не той гнів, з яким він накинувся на Самарію. Таким чином, всі діяння Яхве – це його особисті, виключно конкретні та унікальні дії в історії. Всі ці дії розкривають свій сокровенний сенс лише його народу, який був обраний самим Яхве.

Християнство ще більш рішуче розриває зв'язок з міфологічною есхатологією, набагато глибше проникаючи в суть історичного часу перш за все тому, що в Новому Заповіті Бог втілюється та отримав конкретно-індивідуальне існування, обумовлене історією. Таким чином, християнство виступає тут як теологія історії, тому що втручання Бога в Історію, і в першу чергу втілення Ісуса Христа в особистість, має історичне значення та ціль – спасіння людей.

Сенс християнської есхатології проявляється в русі від доісторичного періоду до власне історії, точніше до її фінальної майбутньої цілі – до Спасіння. М. Еліаде зазначив, що християнство по суті заперечує саму можливість оборотності циклічного часу, проголошуючи одночасно його необоротність, адже те, що відбувається в новозаповітній версії часу, є рядом унікальних, неповторних явищ: адже Христос жив, був розп'ятий та воскрес всього один раз.

В християнській есхатології велику роль відіграють також месіанізм та мілленаризм. Месіаністичні вірування закономірно пов'язані з образом Месії. Походження його дослідники бачать в єврейському Машиах, що означає «помазаник». Спочатку месією називали кожного, хто був помазаний священною оливою, зокрема в той час це міг бути первосвященик в Єрусалимі чи цар. Згодом, це поняття почали використовувати по відношенню до образу «Божественного Спасителя». Месіаністичні надії на Месію-Спасителя, який очолить народ Божий, пронизують Старий Заповіт і найбільш повно знаходять своє відображення в Новому Заповіті, згідно до якого, Месія має з'явитись як рятівник роду людського. Першочергово він є Царем з дому Давида, в якому прямо відображається давньоєврейська надія на те, що до них дійсно прийде істинний цар-визволитель у образі Месії, який звільнить та вознесе єврейське царство. В Новому Заповіті це вже Спаситель всього людства, який знаходиться на стороні всіх, хто страждає та вірить в Його повернення та в певний момент історії втрутиться в її перебіг для покарання невіруючих та спасіння тих, хто вірить.

Поняття мілленаризму (з лат. *mille* – тисяча), чи хіліазму (з грец. *chilioi* – тисяча) уособлюють в собі надії віруючих, які прямо пов'язані з Другим пришестям Спасителя та Його тисячолітнім царством. Своє начало мілленаризм (хіліазм) знаходить ще в язичницькому світі [46, с. 277]

Протестантський теолог Йоган Шнайдер висував припущення про дохристиянське походження мілленаризму: «Ідея, яка лягла в основу хіліазму, за своїм началом та генезисом набагато древніша, ніж саме християнство. Її

можна віднести до тих віддалених первісних часів, які знаменували початок людської історії. З психологічною неминучістю вона виникає в той самий відрізок часу, коли дух людський став відчувати та томитися всіма бідами та тяготами життя, які, в свою чергу, були результатом гріхопадіння перших людей. Одночасно ця ідея пов'язана з притаманним людському роду прагненням до всього піднесеного, духовного та світлого. Вона далі відкривається у спогадах про втрачене райське блаженство у зв'язку з надіями та очікуваннями майбутнього спокутування та примирення з Богом, як воно і було першочергово передбачено самим Богом в протоевангелії, що було дано нам нашим праотцем в раю. Звідси й виходить, що ці образи щасливого майбутнього відіграють важливу й суттєву роль у всіх формах людського духу. Чи будуть ці форми мати пантеїстичний, дуалістичний чи теїстичний характер – кінець історії завжди зображується в них набагато вище та краще, чим її історичне начало» [89, с. 6].

Таким чином, мілленаристичні очікування Й. Шнайдер трактує досить широко, прирівнюючи їх до уявлень про золотий вік людської історії. На його думку, мілленаристичні уявлення проходять крізь всю людську історію, відображаючись у творчості язичницьких поетів, філософів, у творах древньоєврейських пророків.

Згідно до вищезгаданого трактування мілленаризму, очевидним є факт, що найбільше своє втілення він знайшов саме у християнстві. На думку Мірча Еліаде, «християнство втрутилось в історію, щоб її спростити; найбільше сподівання християнина – це друге пришестя Христа, яке закінчить всяку історію» [75, с. 163]. В період формування раннього християнства, мілленаристичні погляди стають важливою частиною нової віри і згодом проходять магістраллю через всю історію церкви, в різні часи сприймаючись по-різному, що, в свою чергу, породжувало суміжні та спірні тлумачення Апокаліпсису.

Історикам добре відомі причини, що породили ці есхатологічні настрої, що пронизані надією на Друге Пришестя: вся історія древніх євреїв

переповнена боротьбою за незалежність, великими бідами, нещастями, які вони переживали в часи асирійського, вавилонського та інших полонів. Зокрема, в час, коли виникла реальна загроза самого факту існування іудаїзму як національної релігії, група воєнних фанатиків з партії зелотів у 168 році до н.е. підняла повстання проти військ сирійського царя Антиоха П'ятого Епіфана з династії Селевкідів, які захопили єврейські землі. Автор Книги Даниїла пише свій твір маючи за мету доказати справедливість повстанських цілей, додати їм впевненості в тому, що їм допомагає Сам Бог, що кінець їх боротьби вже близько, що вже скоро настане світле майбутнє для всього єврейського народу. У видінні царю Навуходоносору він описує ряд з чотирьох світових монархій, в одному випадку представлених як частини велетенської статуї, а в іншому – як міфологічні тварини. Кожна імперія представляється як втілення зла в більшій мірі, ніж минула. Закінчаться ці людські імперії на четвертому царстві, яке буде знищене «каменем, кинутим не людською рукою», що символізує надприродній, нелюдський характер розвитку історії, який і призведе до руйнації четвертого царства та до встановлення всесвітнього порядку (див. [9]). Таким чином, цей процес виражається персоніфіковано у особі Сина Людського, який створить п'яте, абсолютно праведне, справедливе і вічне царство.

Окрім Книги Даниїла в древньоєврейській літературі є також і багато інших творів на есхатологічну тему. Їх авторами є багаточисленні іудейські релігійні діячі, які писали вже після руйнування Єрусалиму. Серед них можна пригадати Варуха, Четверту книгу Іздри, та апокриф, відомий як книга Еноха та інші, які безперечно вплинули на виникнення християнства, на формування його віровчення, в тому числі і на доктрини про кінець світу.

Таким чином, закономірним є те, що раннє християнство, яке виникло скоріш як секта у іудаїзмі, перейняло його концепцію про кінець світу. Перші християни, що пережили немало випробувань, не лише не відкинули месіаністично-есхатологічні вчення іудаїзму, але й пристосували його до своїх потреб, поєднавши його зі своїм новим вченням. Саме з Другим пришествям,

згідно до вірувань перших християн, і мали втілитись їх месіаністичні надії, що не справдились до того, у часи коли з'явився перший Месія. Проявившись в образі раба і померши, Він обіцяв своїм послідовникам повернутись на землю. Під час другого пришествя Месії, як вони уявляли, ті очікування, які не реалізувались під час першої появи, змушені реалізуватись саме під час другої в практичному плані, а не теоретичному. Саме в такого плану віруваннях знаходять витoki релігійні вчення наступних епох, водночас закладаючи зерно, яке породить очікування настання щасливого тисячолітнього царства Христа на землі.

Не зважаючи на те, що можна знайти есхатологічні ідеї та вірування в Старому та Новому заповіті, тим не менше, значення їх відрізняється. Для іудаїзму есхатологічна складова зовсім не є головною. Старий заповіт є книга про історію створення Творцем світу та його взаємодії з древньоєврейським народом. Індивідуальна есхатологія з'являється лише на периферії Старого Заповіту, проте стає одною з центральних тем Нового. Можливо саме в цьому і полягає причина, чому в Давньому Ізраїлі були відсутні культу та вірування, пов'язані з ідеєю життя після смерті, коли, водночас, християнство неможливо без них уявити.

На відміну від іудаїзму, християнство, зокрема, рання його версія, є здебільшого есхатологічним віровченням. На відміну від Старого Заповіту, Новий розповідає про долю людини: про страшний суд, друге пришествя Судді та Спасителя, про безсмертя душі, про життя після смерті і т.д.

Очевидно прослідковуються причини чому саме ідеї очікування другого пришествя вийшли на перший план саме в ранньому християнстві, змістивши домінуючу ідею Бога-Творця на другий. В умовах загальної соціально-політичної кризи, що заповонила Римську імперію того часу (особливо на її окраїнах, до якої входила Палестина), есхатологічні ідеї стали актуальними: вони давали надію на майбутнє, тим самим виконуючи певну компенсаторну функцію. Ще однією важливою причиною актуалізації апокаліптичних ідей можна назвати той факт, що до того як християнство стало державною релігією

Римської імперії, що трапилось під час правління Костянтина I Великого, воно було маловідомим і, як пригадано вище, скоріш виглядало як секта іудаїзму. Для того, щоб затвердити свою майбутню позицію в імперії, йому було необхідно позбавитись впливу іудаїстського минулого, яке заважало привити віру «не іудеям», а також і вистояти у боротьбі з популярними в той час язичницькими конкурентами, в першу чергу з мітраїзмом.

Проте перспективи, окреслені християнством, – зі Страшним Судом, з життям після смерті, з надією на воскресіння та краще майбутнє, що можливе навіть після смерті, – всі вони давали відповідь на одвічне питання, що поставало в людській свідомості ще з споконвіків, на яке сама людина не могла знайти відповідь. Натомість, християнські місіонери запропонували версію майбутнього: вони пояснили, що саме приховане за «завісою смерті», дали людям віру в можливість кращого світу. Відтак можна припустити, що це було однією з найважливіших причин, що обумовило перемогу християнства над всіма віросповідними конкурентами та сприяло перетворення християнства в масову, світову релігію.

Найбільш яскраво есхатологічна ідея перших християн втілена в Об'явленні Івана Богослова. Це одна з найдавніших письмових пам'яток християнства, де прослідковуються як сліди єврейської апокаліптики, так і завершення процесу розчинення древньоіудейської есхатології в християнстві. З цієї точки зору, Книга пророка Даниїла у якійсь мірі є аналогом Об'явлення, апокаліптичний зміст якої вплинув на культуру і світосприйняття євреїв, серед яких і були послідовники Ісуса. Як і Книга Даниїла, Об'явлення було створене в період гонінь та переслідувань, проте цього разу не іудеїв, а християн імператором Нероном.

Упродовж наступних століть ідеї, проілюстровані в Об'явленні, не залишать байдужими тих, кому припала до душі концепція майбутнього пришествя Ісуса Христа та усіх пов'язаних з цим подій.

В період II-III століття нашої ери, наступні покоління християн намагались довести свої надії на скоре пришествя Спасителя з подальшим

настанням Його земного тисячолітнього царства не лише за допомогою буквального трактування старозаповітних текстів, пророчих видінь Ісаї, Єремії, Єзекиїла та Даниїла, але й за допомогою навчань самого Ісуса, що записали його сучасники та учні – апостоли Петро, Матвій та Іван.

За два століття християнська релігія пронизувала все більше і більше прошарків населення. Однією з причин активізації апокаліптичної тематики в ту епоху було посилення гонінь на церкву та християн зі сторони римської держави під час правління Трояна, Марка Аврелія та інших імператорів. Свою віру, яка жорстоко випробовувалась, християнський народ намагався підкріпити надією побачити в недалекому майбутньому кінець світу, настанням Другого Пришестя Христа.

Такі церковні діячі того часу як св. Юстин, св. Іринеї та ін.. звертались до теми потойбічного життя, піднімали проблему майбутнього Другого Пришестя Спасителя, діянь Антихриста, розглядаючи святе письмо крізь призму радше апокаліптичну (що буде з людиною, якщо вона буде себе вести згідно до релігійних заповідей, і що буде з нею в потойбічному житті, якщо вона не буде їх дотримуватись), ніж креаціоністичну (де основний акцент в проповідях ставився на теорії створення світу Богом).

Більшість видатних християнських богословів перших століть нашої ери притримувались точки зору прямого, актуального і достовірного тлумачення Святого Письма і подій, пов'язаних з другим пришестям Спасителя, швидким настанням Апокаліпсису з подальшим настанням тисячолітнього Царства Божого. Це пояснюється соціальною базою християнських общин в перші століття нашої ери, більшу частину яких складали раби, ремісники, які були найнижчим прошарком римського суспільства. Ці люди сповна відчували всі обмеження соціального та національного пресу і тому взагалі не сприймали існуючого в той час порядку. Вони були сповнені ненависті щодо нього, чекали якнайскорішого знищення існуючого суспільного ладу, з подальшим нового, який в свою чергу мав відповідати нормі царства небесного на землі.

Однак згодом, в третьому столітті нашої ери, соціальний склад християнської общини радикально змінився. Вже в другій половині другого століття християнські письменники, не відкидаючи факту того, що більшість членів общин складають бідні люди та раби, тим не менш вказують на факт наявності «благородних» та заможних людей, які віросповідували християнство.

Відтак, поступово представники вищих верств населення, які прийняли нову віру, почали займати в християнських общинах якщо і не панівні, то принаймні, досить важливі посади. Цьому сприяли два фактори. По-перше, маючи великі статки та використовуючи їх в благодійних цілях, ці люди ставили в матеріальну залежність від себе маси бідних членів общини. По-друге, заможні християни зазвичай були освіченими людьми, і, як наслідок, брались за теоретичну та літературну обробку християнського вчення. Адже релігійні образи, ідеї та емоції, які виникли і отримали розповсюдження в широких масах, оформлювались і виражались за допомогою творів, численних коментарів до книг Святого Письма. Пройшовши крізь призму сприйняття і через літературне оформлення освічених богословів – ідеологів нового вчення, ці ідеї та образи великою мірою видозмінились. Неофітам із заможних та привілейованих прошарків римського суспільства поняття апокаліпсису зовсім не виглядало настільки поганим та моторошним, як вважали бідні та пригнічені представники того ж суспільства. Таким чином актуальна есхатологія перших християн все більше піддавалась критиці. Остаточно відкинула Церква апокаліпсизм та мілленаризм перших християн в той момент, коли релігія отримала статус державної.

Людиною, яка видозмінила вчення християн, відкинувши від нього есхатологічно-мілленаристичні ідеї, був знаменитий єпископ Августин Гіппонський. Перед ним постала складна проблема. Есхатологічні настрої, які пронизували майже все Святе Письмо неможливо було змінити. Тому він вирішує цю задачу шляхом коментування цього тексту по-іншому, не так, як розуміли його перші християни.

Августин Гіппонський присвячує спеціальну главу свого відомого твору «Град Божий» для дослідження питання про тисячолітнє Христове Царство. Всі тексти Священного Писання, якими хіліасти аргументували правдивість свого вчення, він намагається пояснити з точки зору земної церкви, новозаповітної, а самі хіліастичні тлумачення різко називає мріями, фантазією іудеїв. Він вірить, що кінець світової історії неминучий, але вважає що тисячолітнє царство вже настало, розуміючи його як весь час від першої появи Христа на землі до кінця часу, або інакше – як останнє тисячоліття людства на землі. Земне Христове царство, за Августином, – це не фізичний, а духовний стан, воно розпочалось з моменту народження церкви Христа на землі, яка хоч і не є ідеальним царством світу, проте благами якого вже можуть насолоджуватись віруючі тут і зараз, спілкуючись з Богом. Бог, таким чином, вже переміг, а Сатані залишився лише фізичний світ (див. [16]).

Поступово алегоричний месіанізм Августина став офіційним вченням церкви, а есхатологічний мілленаризм перших священиків церкви відійшов на другий план. Таким чином Церква намагалась привернути увагу віруючих з образу Бога-Спасителя на образ Бога-Творця. Ці догматичні уявлення породили певну структуризацію християнської Церкви. В певні періоди історії середньовіччя світська влада змушена була підкорюватись Риму. При цьому католицька церква відходила від свого початкового стану, перетворюючись у великого власника, в замкнуту структуру, надаючи перевагу матеріальним благам (що йшло наперекір з біднотою перших християн), формалізуючи та догматизуючи вчення (на відміну від істинної віри), вибудовуючи ієрархію в церкві, що кардинально відрізнялось від ідеї рівності перших християн.

Таким чином, обраний політичний вектор католицької церкви в епоху середньовіччя, став причиною того, що всередині західного католицизму утворилось багато «больових точок», закономірно породжуючи опозиційний рух всередині самої церкви. Не вдалось Риму повністю відкинути й тих, хто притримувався точки зору реальної есхатології актуального мілленаризму. Чим більше загострювалась криза церкви та феодального соціального устрою, тим

більш була відчутна невпевненість в завтрашньому дні суспільства. Це стало причиною тому, що під кінець першого тисячоліття в свідомості суспільства західної Європи все більше й більше переважали апокаліптичні настрої. І врешті решт, есхатологічна паніка постала з новою силою після взяття Єрусалима хрестоносцями в 1099 році.

В результаті цього опозиція того часу звернулась саме до есхатологічного трактування Святого Письма, тим самим актуалізуючи мілленаристичний світогляд перших християн. Ці доктрини, на фоні розпаду феодального ладу, природно інтегрувались в думку соціуму в новому, соціально-політичному ракурсі, ретранслюючись у якості бажання людей змінити соціальні інститути та відносини з Церквою.

В епоху середньовіччя, коли освіченість була прерогативою людей духовного сану, тлумачення Священного Писання могло бути здійснене лише тими людьми, які його мали. Відтак опозиція до офіційної діяльності Церкви могла мати лише внутрішньоцерковний характер, а в ролі таких опозиціонерів могли виступати лише певні представники Церкви, які були не задоволені її тогочасним становищем.

Одним з таких «опозиціонерів» і був абат XII століття Йоахим Флорський. Як пророк, він використовував не лише усну проповідь, але й письмову, залишивши після себе цілу низку написаних творів. В число цих опублікованих праць входить і коментар на Об'явлення Івана Богослова (Апокаліпсис). На його думку після царства Отця і Сина наступить новий вік, – царство втілення у Святому Дусі. Беручи до уваги те, що світ був створений за образом Бога Отця, Сина і Святого Духа, Йоахим розділяє всю історію на три періоди, – три стани Церкви. Перший стан був час під Законом, часом Бога Отця; другий – час Сина-Христа, час благодаті, яке зараз наближається до кінця. Третій час – час Святого Духа, який наступить в недалекому майбутньому і буде продовжуватись до страшного суду. В цьому останньому стані, столітті-часі, на думку Йоахима, виповниться те, про що казав ще Христос. Церква очиститься, оновиться, а інструментом оновлення, яким Бог

скористається при очищенні зіпсованої Церкви та відновленні великої Суботи, чи віку святого Духа, буде орден «споглядальних монахів» [99, с. 106]. Тут Йоахим говорить про орден *parvuli* – глибоко віруючих проповідників, члени якого, завдяки багатолітнім усамітненим молитвам та роздумам будуть трудитись в ім'я оновлення церкви, які будуть приносити людям знання істинного Євангеліє. Таке очищення Церкви, на думку Йоахима, є необхідним, адже тогочасна Церква, в основному через пагубне керівництво пап, стала цілком світською, «плотською», хоча Бог все ще зберігає в ній дім благословення та благодаті.

Духовенство, як зазначав Йоахим, в наслідок свого порочного життя, всюди піддається критиці; прелати, на його думку, є ніким іншим аніж прелюбодії та розбійники, а той, хто йде до Риму, нехай знає, що він попадає в осередок бандитів. Також, Йоахим Флорський характеризує в негативному ключі й сам Рим. Його він називає містом християнської розпусти, який є джерелом всіх мерзотностей в християнстві. Саме з Риму, на думку Йоахима, має початись божественний суд. В певний час має прийти антихрист, який прийме участь у боротьбі з Христом та його церквою. Для більш конкретного визначення часу трьох світових періодів-станів Йоахим використовував біографію-хронологію життя Ісуса Христа, яка викладена в Євангелії від Матвія і в якій перелічено «сорок два роди» від Авраама до Христа (Матв. 17). Йоахим Флорський, вважаючи що рівна кількість родів пройде після Ісуса Христа, і рахуючи кожний рід рівно по 30 років, визначив два віка Сина (Христа), точно 1260 років, що співпадає з кількістю днів в Апокаліпсисі (Об'явлення 11:3). На думку Йоахима, всі ознаки часу вказували на те, станеться це в 1260 році, коли й наступить цей третій період.

Хіліастична доктрина Йоахима Флорського знайшла своїх послідовників з християнського населення Західної Європи, в тому числі і серед духовенства, та була домінуючою в епоху Середньовіччя. Відрізнялась вона тим, що майбутній кінцевий стан церкви, а з нею і всього роду людського, бачилось не як царство Сина, а як царство, чи як вік Духа Святого. Характеризуючи вплив

хіліастичного вчення Йоахима, вищезгаданий відомий дослідник історії релігії XX століття Мірча Еліаде писав: «Істиною трагедією для західного світу було те, що в пророцько-есхатологічних висновках Йоахима Флорського, що надихнули таких людей, як святий Франциск Ассізьський, Данте чи Джироламо Саванарола, були забуті так швидко, що ім'я калабрійського монаха збереглося лише як прикриття для багатьох апокрифічних писань. Неминучість свободи духу не лише по відношенню до догм, але й по відношенню до суспільства (свободи, яку Йоахим розумів як необхідність одночасно як божественної діалектики, так й історичної діалектики) проповідувалась пізніше ідеологами Реформації та Відродження, але зовсім в інших термінах і в іншій духовній перспективі» [75, с. 57].

Ідеї абата Йоахима Флорського набули великого розповсюдження і здобули своїх прихильників, та трансформувались в дієву, ефективну соціально-політичну силу, що спричинила революційну ідею низів. Апокаліптична ідея легко поєднувалася з соціальними мотивами і перетворилася в справжній фанатизм християн. Схожим чином можна охарактеризувати період кінця середньовіччя, коли глибока криза сколихнула всі інститути феодального суспільства.

Починаючи з XV століття, у західному католицькому світі накопичується значний вибуховий потенціал. В суспільстві, в якому не припинялась упродовж всього середньовіччя боротьба світської влади і церкви, виникли нові соціальні сили, які були не задоволені своєю залежністю від Церкви. Таким чином антипапські настрої і стали однією з головних характеристик XV-XVI століття.

У зв'язку з тим, що саме Церква стала уособленням старого суспільства, якою були не задоволені всі прошарки західноєвропейського народу XV-XVI століть, такі мислителі, як Джон Вікліф, Як Гус, Мартін Лютер, що виступили проти зловживання католицького духовенства і за реформу католицької церкви, постали скоріш як народні визволителі, які допоможуть вийти з-під впливу Церкви. Окрім цього є свідчення того, що німецький націоналізм, який підігрівався антипапськими та антиіталійськими почуттями, досягнув свого

апогею саме на зламі XV-XVI століть. В той час, зокрема, виникла народна міфологія, згідно з якою Німеччина виглядає як нація, обрана Богом для втілення Своїх задумів. Важливо ще враховувати і аспект внутрішнього життя Церкви в епоху пізнього Середньовіччя. В той час вона, переживаючи серйозну фінансову кризу, шукала різні засоби для збагачення. Процвітала симонія, йшла торгівля так званими індульгенціями (при яких зазначалось, що при певній сумі можливо «викупити» як свої гріхи, так і забрати душу з Чистилища), ідеологічним прикриттям для якого і слугував прийнятий на початку середньовіччя догмат про Чистилище. Воно представлялось як свого роду проміжний пункт для померлих, що очікували остаточного вироку. Церква активно прививала думку суспільній свідомості про те, що померлі мають пройти певне покарання і очищення від гріхів, які залишились після них на землі перед тим, як вони будуть допущені на небеса. Таким чином, позиція Церкви характеризувалась перш за все у якості необхідності певної дії від людини, для того, щоб її душа очистилась та потрапила на небеса.

Проте, згодом, на зміну вищезгаданій пропаганді індульгенцій, прийшло нове вчення. Мартін Лютер та Жан Кальвін – реформатори, які, на відміну до минулої політики католицької церкви того часу, протиставили ідею спасіння людини дією спасінням вірою. Згідно до їх вчення, гріхопадіння є ушкодження Божественної природи людини, в результаті чого свобідна воля назавжди залишається у полоні гріха і тому сама вже самостійно не може бути направлена до Бога. Людина не в стані виконати Божий закон. Вона – абсолютний грішник. Спасіння знаходиться не в тому, щоб перетворити грішника у праведника (що неможливо), а скоріш у визнанні грішника оправданим. Спасіння не буде подарунком за певні заслуги, адже які можуть бути заслуги у безкінечно і абсолютно гріховної людини, – воно дається даром. Від людини варто лише прийняти цей дар, тобто – повірити (див. [31] та [45])

Цей теологічний тезис, який, здається, торкався лише богословського питання про форми і варіанти спасіння, мав величезні соціально-політичні наслідки, що згодом перевернули всю західну Європу.

Ці ідеї мали великий вплив на формування думки досить значної фігури німецької Реформації – Томаса Мюнцера. Він розділяв антипапські погляди Лютера, проте, був незадоволений його політичним консерватизмом. Він мріяв перетворити Євангеліє в закон не тільки релігійної думки, але й в знаряддя політичної боротьби. Мюнцер, зненавидівши погляди римсько-католицької церкви, та вивчаючи твори Йоахима Флорського, Йогана Таулера, Яна Гуса та чеських таборитів, які закликали селян до боротьби проти своїх експлуататорів, докорінно змінює думку мас, стаючи своєрідним народним лідером.

Для того, щоб донести свою думку до всіх, він звертається до есхатолого-хіліастичної доктрини, за допомогою якої він зрозуміло зміг пояснити всі тяготи та надії німецьких селян, що страждали від гніту феодалів. Мюнцер використовує формулу Лютера «виправдання лише вірою», проте додає до неї необхідність підкріплення віри земними діями, розуміючи це як необхідність для християн очистити земний світ від гріха. Таке тлумачення розвернуло активну боротьбу «істинних праведників» за встановлення на землі порядків Божого царства. Мюнцер закликав селян не тільки вірити, але й діяти: самим влаштувати суд Божий та втілити в життя всі євангельські ідеали своїми руками, таким чином доносячи єдину думку: «справу перетворення в суспільстві у власні руки повинен взяти простий народ» [19, с. 103]

Використовуючи практику перших християн та середньовічних прихильників мілленаризму, Мюнцер оголосив про наближення кінця світу, та про скоре настання царства Божого, де роль пророка він відводив самому собі. Використовуючи як аргумент надії народу, який знаходиться під гнітом, він виступав за економічне рівноправ'я, позбавлення податків та усунення тиранії влади та князів.

Антипапські та есхатологічні ідеї стрімко розповсюджувались по всій західній Європі. Вони ставали символами опозиції. Відмова від хрещення новонароджених використовувалась спочатку як знак антиклерикальної позиції, як символ протесту проти католицизму, а згодом і як символ відкидання офіційного державного лютеранства. Ось чому можливо припустити, що в XVI

столітті природно поєднались соціально-політична опозиція феодальному суспільству, анабаптизм та мілленаризм, утворюючи при цьому вибухонебезпечну суміш. В цьому випадку в ролі детонатора виступали люди, які гостро відчували несправедливість світу, які не могли більше терпіти віддаленість Церкви від людських страждань.

Таким чином, вищезгадані настрої, заповнивши свідомість населення, посприяли початку відомої війни в Німеччині, коли, за словами дослідника історії Сергія Проня «релігійна ідеологія Мюнцера набула політичного забарвлення» [19, с. 104].

До питання есхатології упродовж наступних століть звертались різні вчені, філософи та церковні діячі Західної Європи. Зокрема, Ісаак Ньютон, всесвітньо відомий вчений, також проявляв інтерес до коментарів Біблії, а особливо до Книги Даниїла та до Об'явлення Івана Богослова. Як зазначають дослідники історії, «Ньютон, сподіваючись прояснити численні пророцтва наявні в Біблії, запропонував в якості ключа до загадки пророцтв взяти такі передбачення пророків, які вже знайшли підтвердження в реальних подіях минулого (наприклад, пророцтво Ісуса про руйнування Єрусалимського храму), завдяки чому можна створити свого роду «словник» алегоричної мови біблійних віщунів» [17, с. 394]. Також цікаво пригадати і Йогана Альбрехта Бенгеля, який в 1740 році видав своє тлумачення Святого Писання і згодом, в роботі «Ordo temporum», розробляє хронологію, в контексті математичної системи, що базується на роках та століттях, повністю спираючись на біблійні книги, а в основному – на Одкровення Івана Богослова [69].

Таким чином, враховуючи все вищесказане, можна говорити про те, що релігійна есхатологія та настання Другого Пришествя стали невід'ємними складовими християнського віросповідання, її догматики. Історично видозмінюючись, вони демонструють залежність від «земного» змісту тієї чи іншої історичної епохи, під час якої те чи інше трактування Апокаліпсису було актуальним. Есхатологія ранніх християн відрізняється від відповідних уявлень про апокаліптичні події Церкви середньовіччя, що в свою чергу відрізняється

від майбутнього бачення Церквою кінця світу та від віросповідання різних релігійних сект, які були згодом засновані. Звісно, все описане вище не є повним списком різних змін тлумачення Церквою Об'явлення Івана Богослова, проте наявно демонструє взаємний вплив соціуму того чи іншого століття на формування поглядів Церкви на Святе Письмо та навпаки; а також вказує на безапеляційне трактування Апокаліпсиса Івана Богослова соціумом як такого явища, що не несе в собі ідею повного знищення, а скоріш – своєїрідної регенерації.

Отже, з цього можна зробити висновок, що релігійне тлумачення есхатології безпосередньо залежить не лише від соціального устрою тієї чи іншої епохи, але й від думки та суспільного настрою всіх верств населення, до яких входять не лише селяни, князі, чи діячі церкви, але й науковці та філософи. Таким чином, прослідковуючи вищезгадану залежність, можна стверджувати, що актуальне для певного століття трактування апокаліпсису опосередковано породжує саме суспільство, що й дозволяє розглядати це поняття не лише з релігійної точки зору.

1.2. Есхатологія філософії

Розглядаючи історію людства, та акцентуючи увагу на формах есхатологічних суджень як таких, можна знайти взаємозв'язок власне актуальної на той час есхатології з соціально значимими проявами в актах поведінки не лише суспільства, але й окремого індивіда. Очевидною є взаємодія апокаліптичних текстів з історичним часом, коли апокаліптика не тільки інтерпретується в дусі часу, але й впливає на хід історії, ховаючись під маскою релігійних походів.

Проте з розвитком соціуму, на суспільну думку впливали не лише релігійні, але й філософські ідеї. Найяскравіший приклад цьому можна спостерігати впродовж XX століття, коли ідеї таких філософів як Карл Маркс та Фрідріх Ніцше мали беззаперечний вплив на історію всієї планети. Німецький

філософ, психолог та психіатр Карл Ясперс в своїй роботі «Ніцше і християнство» писав: «Маркс зі своєю есхатологією приніс в здавалось би такий просвітницький сучасний світ нову віру – віру в магію історичних подій, де Історія перетворювалась в вищу інстанцію і займала місце Бога. Атеїст Ніцше висунув нову ціль – надлюдину. Ця думка стала апофеозом культу влади та сили, скеруванням до виведення кращої людської породи, до просвітленого життя...» [51, с. 97].

Такі ж думки висловлює Мірча Еліаде в своїй книзі «Аспекти міфу». Він пише: «Насправді, безкласове суспільство Маркса і наступне зникнення історичної напруги мають точний аналог в міфі про Золотий Вік, який в різноманітних традиціях характеризує початок та кінець Історії. Маркс збагатив цей давній міф іудейо-християнською месіанською ідеологією: з однієї сторони, профетична роль та сотеріологічна функція пролетаріату; з іншої – фінальна битва між Добром та Злом, яку можна легко співвіднести з апокаліптичною битвою Христа з Антихристом, що закінчується перемогою Христа» [41, с. 183].

Під кінець ХХ століття, в працях видатних західних філософів, як правило, відсутня рефлексія Апокаліпсису щодо власне християнської релігійної міфології. Відтак, у Френсіса Фукуями в статті «Кінець історії?» 1989 року, так само як і в його книзі «Кінець історії і остання людина» 1992 року, яка, є прикладом сучасного секуляризованого типу есхатологічного мислення, напряду не пригадується жодне поняття чи образів християнської есхатології, окрім метафоричного виразу «абсолютного апокаліпсису ядерної війни», що використався видатним мислителем для визначення можливої третьої світової війни (див. [53] та [43, с. 161]).

Видозміна значення «апокаліпсису» була поступовою: від першоджерела, Об'явлення, де апокаліпсизм - це переродження світу та суспільства (Об'явлення 21:1-27, 22:1-21), до набуття ним значення радше катастрофічного, трагічного та фаталістичного, без надії на певне світле майбутнє, – значення, що демонструють нам філософи ХХ століття в своїх працях. Цій радикальній,

на перший погляд, видозміні у тлумаченні поняття передувала ціла низка філософських праць, які в свій час сколихнули життя усіх верств населення не лише Європи, але й цілого світу.

З розвитком суспільної думки, та, радше, окремих видатних мислителів, ідея переродження, що закладена в тексті Об'явлення, згодом природно перейшла з виключно релігійних сфер, у лоно філософії. Відтак, швейцарський природознавець та філософ-ідеаліст XVIII століття Шарль Бонне застосовує алхімічне поняття палінгенесії (з гр.. *palingenesia* «нове відродження», «воскресіння») в контексті власної натурфілософської доктрини.

Його трактат «Філософська палінгенесія» став дуже відомим серед мислителів Європи того часу. Автор був одним із тих, хто спробував поглянути на природу як на єдиний динамічний організм, чії частини в різний спосіб розвиваються, вмирають та відроджуються. Для Бонне жодна смерть не є кінцем: смерть одного організму значить лише позбуття ним зовнішньої оболонки, яка не впливає на знищення безсмертного ядра, яке переродиться знову в іншому організмі. Історія божественного творіння для Бонне – це історія «вмирання» певних видів та їх «відродження» в нових. Ця теорія стосується як нижчих видів, так і вищих.

Використана ним концепція переродження згодом зіграє важливу роль в розвитку есхатології філософії: образ зародження нового через смерть старого, через відмирання чи жертвоприношення, стане чи не найголовнішою тезою тих майбутніх видатних мислителів, ідеї яких мали величезний вплив формування певних соціальних устроїв.

Ще один палінгенесійний, тобто «регенераційний» погляд був продемонстрований Луї-Клодом де Сен-Мартеном – знаменитим містиком епохи XVIII століття, який згодом публікувався під псевдонімом «Невідомого філософа». Його ім'я пов'язують з Мартинесом де Паскальї, містиком-філософом XVIII століття, який подорожував світом та шукав втрачену мудрість та знання Бога, зокрема й у джерелах іудейо-християнської релігії. Він

заснував «Орден рицарів-масонів, обраних хранителів храму всесвіту», лідером якого згодом і стане Сен-Мартен.

В низці трактатів Сен-Мартена можна віднайти ідею регенераційного духу. Містифікація духу розгортається в мартеністському середовищі епохи, де прослідковується очікування на «третє одкровення»; її вплив проглядається у філософії духу німецьких романтиків, аж до Гегеля та його «Феноменології духу».

Суть поняття «духу» в ту епоху відрізнялась від подальшого, «пом'якшеного» трактування – дух визначав собою здатність починати реальність «заново», руйнувати матерію, пронизувати її, розколювати навпіл. Для філософа «дух» має передусім регенераційну силу: «Хрещення духом є єдиними ліками, що можуть усе в нас перетворити», – говорив він у праці «Людина бажання». Людина має надіятися «відродитися в хрещенні духу» та поринути в «безодню регенерації» [87, с. 86].

У 1795 році Сен-Мартен пише «Лист до друга: Політичні, філософські та релігійні міркування про французьку революцію»; тут він говорить про «революційний вибух», що є «зменшеною картиною останнього суду»; в цьому апокаліпсисі в мініатюрі «похитнулися всі сили землі та небес». Революція є «магічною операцією», що веде до «реабілітації та регенерації людини» [86, с. 8].

В той самий час у Німеччині подібні думки висловлює Гердер: в своїх «Ідеях задля філософії історії людства» він пише про те, що революції «є так само необхідними для нашого виду, як хвилі у річці, що не дають їй стати нерухомим болотом», «дух людства розквітає у формі постійно оновлювальної юності» [39, с. 345].

Таким чином можна побачити ототожнення значення апокаліпсису до поняття регенерації, яка розглядається як у індивідуальному вимірі, так і в контексті суспільства в загальному. Ця ідея є ідентичною з тією, що подана в Об'явленні Івана Богослова, проте екстраполюється філософом на тогочасний соціум, таким чином відокремлюючи від апокаліпсису релігійний контекст.

У тому ж 1795 році Сен-Мартен пише трактат «Нова людина». Метафора «нової людини» явно наближує атмосферу епохи до тієї, що настане через століття – до епохи народження тоталітарних ідеологій. І хоч у Сен-Мартена мова йде про людину, яка за допомогою циклу перероджень удосконалюється і тим самим набуває можливості подолати смерть, кінцева ціль все одно алегорично перегукується з ідеалом «надлюдини» Фрідріха Ніцше.

Падіння Першої Імперії імператора Наполеона I, реставрація Бурбонів та Липнева революція принесли великі потрясіння не лише в суспільний устрій, але й стала поштовхом до інтелектуальних потрясінь. Релігія перестала бути тільки інституцією – вона стала скоріш атмосферою; вона перестає бути лише архітектонікою суспільства – її ідеї видозмінюються, розкриваються з нової сторони у різних сферах. Втрачаючи притаманну релігії догматичність, вона починає впливати на всі сфери діяльності інтелектуалів епохи: від музикантів, письменників, художників до філософів та науковців, тим самим перероджуючись в нову віру.

Цей процес прекрасно демонструється на прикладі постаті Фелісите де Лямне, чия еволюція від «Проб про байдужість у справах релігії» до «Слів віруючого» є одним з парадоксальних прикладів руху ідей в епоху Реставрації.

Гюг-Фелісите Робер де Лямне був католицьким теоретиком та письменником аристократичного походження. В період 1810-1820 років у своїх трактатах він захищає думку, що основою всіх соціальних, політичних та моральних інституцій європейських суспільств є християнство. Тільки воно є справжньою причиною розвитку суспільства; і тільки воно здатне «відроджувати» та «регенерувати» суспільство, розірване в революційному хаосі. Повернення до релігії, пише Лямне, «можливо, врятує наше старе суспільство, регенеруючи його, - суспільство, чия кожна частинка перебуває в процесі розкладання» [63, с. 74]. Християнство саме прийшло у світ, коли в ін занепадав, і цю відновлювальну силу воно має і сьогодні; воно здатне «до цієї великої регенерації» [63, с. 38].

Однак ця теорія релігії зазнає серйозних змін на початку 1830-х років, оскільки сам Лямне поступово входить в конфронтацію з Папою: він захищає повстання поляків 1831 року, коли Папа його засуджує; він виступає за свободу віросповідання та преси – Папа виступає проти цього і т.д. Таким чином консерватор Лямне еволюціонує і відходить від догматичного католицизму до нової релігії, - релігії народу.

У 1834 від пише «Слова віруючого», висловлюючи в ньому ідею нової релігії в тексті, який в дечому схожий на поезію в прозі, але й інколи і на нову Біблію. Його ідея полягала у спробі реформації не в бік індивідуалізму, а скоріш в бік рівності, в керунку соціалізму.

Цей текст стає знаком війни з Римом. У тогочасному католицькому Римі філософ вбачає «дуже точний образ синагоги в часи Ісуса Христа». Церковники того дня дружать з Іродом та Понтієм Пілатом, і «цілком готові розіп'яти Христа і насправді розпинають його щодня через свій “державний інтерес”» [64, с. 43]. Згодом Папа засуджує цю книгу енциклікою *Singulari nos*.

Розірвавши стосунки з римською церквою, Лямне зближується з тогочасною інтелігенцією: він дружить з П'єром Леру, Жорж Санд, Віктором Гюго. Таким чином, його нові філософські ідеї матимуть своє відображення в романах письменників, яких читають безліч людей. Його наступні книги мають чітку прив'язку до поняття нового Бога – народу: він пише «Книгу народу» та засновує однойменний журнал – «Народ».

В той самий час Лямне розробляє ще одну важливу теорію, актуальну для того часу – філософію революції. У квітні 1830 року він привертає увагу до «підземного шуму, що йде всією Європою, від печери до печери»; та після революції, що відбулась того часу «прокинеться все, що доти спало» [65, с. 133]. Ця метафора філософа є досить цікава, оскільки саме в 30-40-і роки XIX століття революційний рух виходить із підпілля і стає більш публічним, тим самим кидаючи виклик встановленій політиці керуючих інститутів.

Революційні катаклізми для Лямне є «добрими діями Провидіння» і, «так би мовити, Богом, присутнім перед нашими очима у світі» [61, с. 131].

Револуцію 1830 року він вважає «неунікним наслідком» старих вибухів, які «поширилися політичним світом близько 1789 року»; вона несе з собою «падіння цього порядку та народження нового порядку» [62, с. 317]. І цей рух, як вважав філософ, почало не людство, він почався «згори», ініціатором якого був сам Бог [62, с. 318].

В цей період окрім Лямне, фігурували багато видатних філософів, інтелектуалів, політичних та релігійних діячів, висловлюючи своє бачення переродження, циклічності, транслуючи власне бачення філософії есхатології. Серед них можна пригадати Жуля Мішле, Августа фон Чешковського, Юзефа Вронського, Джузеппе Мадзині, Вінченцо Джоберті та ін..

Всі вони працювали над створенням нового колективного абсолюту, який вже в середині століття виходить на перший план і стає основою ідеологій націоналізму, лібералізму та соціалізму. Філософські течії, стикаючись між собою у боротьбі за суспільну прихильність, повстають проти традиційних культів. Те, що виглядає як антирелігійна «вершина айсбергу» по суті є пошуком нової віри, пошуком нового абсолюту, що буде актуальним в новій епосі. Ці «секулярні релігії» увібрали в себе структуру релігійного мислення контрреволюційних інтелектуалів попереднього покоління: розгляд історичного часу як часу переродження (палінгенесії); розгляд сакрального крізь призму жертвності, за яким новий абсолют – це те, що було принесене в жертву; а також захоплення великими колективними тілами, більшими та потужнішими, ніж індивідуальні. Таким чином і були сформовані нові соціальні релігії, в яких згодом місце божества зайняли великі колективні тіла, на кшталт Людства, Народу чи Пролетаріату.

Знецінення ролі індивіда та акцент на домінуванні великих колективних організмів стали характерними ознаками того часу, але й породило наступне: з'явилися видатні люди, що почали прагнути будь-яким чином розірвати з релігійним витоком соціалізму, водночас зберігаючи в своїх теоріях структуру вищезгаданої інституції. Одним з цих людей був Карл Маркс.

Мірча Еліаде вважав, що найбільш чітко проглядається секулярна есхатологія в його міфі про настання Золотого Віку, завдяки тріумфу пролетаріату. Безкласове суспільство майбутнього, згідно Марксу, покінчить зі всіма катастрофами та позбавить будь-яких конфліктів, що споконвіків були характерною ознакою історії людства. Більше не буде історії як такої, а буде своєрідний рай на землі, оскільки люди отримають істину свободу, будуть їсти стільки скільки необхідно при мінімальному витрачання часу на певну роботу, оскільки все будуть виконувати власне машини, які згодом мали би бути винайдені вченими. Цікавим виглядає той факт, що, відштовхуючись від постулатів його філософії, можна провести паралель до мілленаристичних християнських надій минулих століть, проте, в цьому випадку вона позбавлена релігійної «обгортки». Маркс намагається додати пролетаріату сотеріологічної місії, але, при тому, не використовує релігійної мови, говорячи лише про історичну його функцію.

В співавторстві з Фрідріхом Енгельсом Маркс 1848 року публікує «Комуністичний маніфест». Вони доводять, що пролетаріат, який після буржуазії перебирає на себе регенераційну силу, зараз опустився на саме дно, пролетарям «нема чого втрачати, окрім своїх ланцюгів», говорять Маркс і Енгельс, а тому зі свого «ніщо» - символічної смерті – вони отримають «усе» - символічне воскресіння: «вони мають здобути світ» [72]. Саме тому пролетаріат і має здійснити переворот порядку, яке подається філософами скоріш як містичний перехід з пекла традиційного життя у рай майбутнього. «Пролетаріат, найнижча верства нинішнього суспільства, не може піднятися, не може стати на ноги, якщо вся надбудова верств, які формують офіційне суспільство, не буде підірвана в повітря». [72]

Абсурдна логіка, яка виглядає в бажанні руйнування, з якої може повстати нова реальність, що лежить у поглядах Карла Маркса, в ту епоху виглядає як раціональне продовження переворотів початку ХІХ століття. Загострюючи вищезгаданий «палінгенесійний» підтекст, Маркс подає його в своєму антигуманному вимірі. Що в складніших умовах має опинитись

пролетаріат, то й більш ймовірним є його повстання; чим «нижче» звичайні робітники спускаються до «пекла» у вигляді експлуатації владою, то швидше може настати їх вихід з того ж пекла, - революція, яка в свою чергу породить переродження, «воскресіння». Нова реальність може настати лише після своєрідної смерті пролетаріату, лише в той час, коли вони омиються в стражданнях, та коли наситяться гнітом влади.

Хотіти революції означало в дечому хотіти смерті; хотіти пролетарської революції означало хотіти спочатку смерті пролетаріату. Адже новий абсолют, як думало ХІХ століття, мав би сам по собі піднятися з дна.

Маркс і Дарвін були двома найголовнішими матеріалістами ХІХ століття: людьми, які здійснили найрадикальніший розрив із поняттям «духу» романтичної епохи. Водночас вони показали два головні напрямки, якими поняття «матерії» рухатиметься в ХІХ та ХХ століттях: напрямом економіки та напрямом біології. Перший завершиться комунізмом, другий – нацизмом.

Після написання Чарльзом Дарвіним революційного трактату 1859 року «Про походження видів», Маркс та Енгельс проявили до нього чималий інтерес. Коли перший том Маркса збирається до публікації, він пропонує Енгельсу описувати видавцям його в паралелі з Дарвіном. «Капітал», на думку Маркса, говорить про те, що «сучасне суспільство, якщо дивитися на нього під економічним кутом зору, містить у собі зародок нової, вищої форми», що і є «тим самим поступовим процесом потужних змін, які Дарвін довів у природній історії» [90].

Як зауважує Володимир Єрмоленко, «у Дарвіні Маркс бачить велику картину природної історії, яка, як йому здається, нічим особливо не відрізняється від людської історії; вони підпорядковуються одним і тим самим законам, законам саме історії, де рух уперед завжди пов'язаний із боротьбою протилежностей, які в цій боротьбі і творять самих себе. Однак майбутнє комуністичне суспільство, вважає Маркс, буде абсолютно іншим, воно буде стрибком від цього царства природи, «царства необхідності»; воно буде суспільством, де Дарвінові закони вже не діятимуть. Бо діють вони тільки для

попередніх суспільств – для буржуазного чи феодального. Інакше кажучи, розрив між буржуазним суспільством та комуністичним є радикально більшим, ніж розрив між буржуазним суспільством і природним світом, світом тварин. Буржуазний світ є тваринним, тваринний світ є буржуазним; це стирає межу між ними, і це проводить радикальну межу між комунізмом і капіталізмом – фактично, межу між світом (справжніх) людей і світом звірів. Це, звісно, нівелює будь-який гуманізм: для Маркса відмінність між людиною в безкласовому суспільстві та людиною в класовому більша, ніж відмінність між людиною в класовому суспільстві та звіром» [5, с. 177].

Саме з такими постулатами і виступає філософія Карла Маркса, яка згодом стане «Біблією» Володимира Леніна для побудови ідеології, та, скоріш соціально-політичної філософії яка боролась проти капіталістичного устрою та намагалась побудувати комуністичне суспільство.

Ще одним важливим філософом, який мав беззаперечний вплив на суспільство ХХ століття був Фрідріх Ніцше.

Філософ увійшов в історію як людина, яка поставила перед європейським соціумом радикальну задачу – переоцінку всіх цінностей. Зберігаючи ключовий образ Діоніса як в ранніх так і в пізніх роботах, Ніцше таким чином посилається на старий романтичний образ Орфея, який, як і Діоніс є античним персонажем. Обидва є своєрідними символами переродження через смерть, символами віри ХІХ століття в те, що життя суспільства проходить крізь цикли регенерації: схоже до космогоній та теогоній, які згадано на початку першого розділу, вони відображають ідею періодів занепаду та смерті, з чого і народиться нове життя.

Цікавим є те, що ця ідея палінгенесії відображалась не лише в його філософії, але й і в реальному житті. Невизначена хвороба Ніцше, що проявлялась в страшних головних болях, нудоті, безсонні, блюванні кров'ю, частковій втраті зору стала для нього супутником по життю та своєрідною рушійною силою: «хвороба може бути енергійним стимулом до життя», «я ніби наново відкрив життя, увів себе до нього, я відчував задоволення в усіх добрих

і навіть незначних речах... я зробив з моєї волі до здоров'я, до життя маю філософію» - напише він у Ессе Номо (цит за В. Єрмоленко [5, с. 262]).

У відомій фразі «те, що не вбило, робить його сильнішим», можна побачити певне відлуння романтичної філософської доктрини, яка полягала в тому, що рух особистості, народу чи людства йде крізь страждання та смерть до нового народження (символічного чи реального), до більш чистого життя. Однак таке тлумачення філософії Ніцше є не досить коректним, оскільки він не намагається продовжити філософську парадигму ХІХ століття, а намагається її завершити, використовуючи для цього парадоксальну, в цьому випадку, персону-метафору – Діоніса, бога страждання та воскресіння [5, с. 263].

В його філософії ставлення до життя виглядає не як смиренне очікування смерті, чергової трагічної зміни, яке приведе до кращого буття, а радше як смиренне сприйняття реальності у всіх її проявах – як хороших так і поганих. А якщо ж людина сподівається, що її хибний шлях, її несправжнє життя колись завершиться, що на місце своєрідної «смерті» прийде «нове народження», цього ніколи не відбудеться, адже цією людиною керує ненависть до життя, несвідомий потяг до смерті, а не до народження.

В одному з пізніх рукописних фрагментів, що називається «Діоніс та Розіп'ятий», Діоніс представляється як бог «релігійного ствердження життя, повного, а не заперечного та половинчастого життя» [79, с. 266]. Діоніс в ньому сприймає життя повноцінно, не бажаючи смерті, де християнство протиставляється як релігія, яка відкидає життя та мстить його багатству:

«Діоніс проти «Розіп'ятого»: ось де маємо протиставлення. Йдеться не про відмінність стосовно мучеництва, - саме це мучеництво має у двох випадках різний сенс. Саме життя, його вічна плодючість, його вічне повернення зумовлюють муку, руйнування, волю до знищення... в іншому випадку страждання, «Розіп'ятий як безвинний», стають запереченням проти цього життя, формулою його засудження» [79, с. 266].

В останніх своїх роботах Ніцше буде протиставляти «трагічний» та «християнський» сенси страждання. Для християнства страждання має сенс,

адже воно приведе до кращого буття. Проте у трагічному сенсі страждання життя подається як беззаперечне щастя, що саме по собі виправдовує будь-яке страждання, яке б жахливим воно не було.

Кульмінація цього фрагменту виглядає як прославлення Діоніса як бога справжнього нового народження: «розрізаний на шматки Діоніс є обітницею життя, у ньому «воно вічно народжується знову», та, пройшовши крізь руйнування, «повертається до себе»» [79, с. 267].

Саме так і виглядає ідея Ніцше вічного повернення, яка відкидає старі рамки циклічності. Ідея вічного повернення в нього не передбачає синусоїдного розвитку з гіршим та кращим станом, вона постає скоріш як «все і одразу», де нічого не минає, але все повертається. І якщо людина ставиться з повагою до свого життя, любить його, то вона захоче повернення кожної його миті – без надії на «світле майбутнє» в цьому житті чи поза ним, адже саме життя є щастям у всіх його проявах.

Однак таке сприйняття філософії Ніцше його сучасники проігнорували. В ньому побачили нового пророка старих тем романтизму, який закликав до символічної (чи реальної) смерті, як шляху до нового народження не лише по відношенню до одного індивіда, але й до колективу. Діоніс Ніцше постав для того часу як символ циклу «життя – смерть – нове життя», а не як символ сприйняття того самого життя і любові до кожної його миті.

Це спотворене сприйняття філософії Ніцше стало причиною до майбутніх катастроф ХХ століття, і мало неабиякий вплив на соціальний устрій не лише Європи, але й усього світу. Оpubлікована в Німеччині сфальсифікована версія реальної філософії, що запропонувала сестра мислителя Елізабет Ферстер у довільному зібранні фрагментів під назвою «Воля до влади», стала причиною для нацистської апропріації філософії творця «Заратустри».

Всі ці ідеї таким чи іншим чином відображали ставлення до дуалістичного образу життя та смерті в суспільстві у той чи інший час. Проте, ці всі ідеї були лише теоріями. Навколо 1899 та 1900 років вибудовується своєрідне магнетичне поле: 1900 – це рік смерті Ніцше і водночас початку

великого зацікавлення його філософією; у 1899 році Зигмунд Фройд публікує «Тлумачення сновидінь», закладаючи фундамент майбутній повноцінній психоаналітичній теорії; саме у 1900 році Карл Пірсон виголошує свою расистську промову «Національне життя з точки зору науки»; також, у 1899 році Гюстон Стюарт Чемберлен публікує свій головний твір «Основи ХІХ століття» в двох томах, в якому, можливо, вперше викладається теорія нацизму.

Висновки 1. У процесі розгляду історії релігійної та філософської есхатології, можна легко зауважити, що вплив політичного та соціального аспектів на вищезгадану тематику був одним з найбільш домінуючим. Першоджерело Апокаліпсису – Об’явлення Іоана Богослова – тлумачилось різними релігійними діячами таким чином, щоб бути суголосним з настроями соціуму та навпаки – суспільна думка часто диктувала необхідність у зміні тлумачення. Філософи ж, у свою чергу, зберегли основну ідею Апокаліпсису, як регенерації соціального устрою. Ця ідея пройшла червоною ниткою крізь багато філософських праць, і, згодом, з віртуального, теоретичного буття поступово почалась втілюватись в реальне, практичне життя.

Такі катастрофи ХХ століття, як: Перша та Друга світові війни, нацизм, фашизм, тоталітарний устрій, геноцид націй, та, зрештою, Холодна війна та подальші локальні збройні конфлікти чи війни, що як своєрідні мусони охоплюють всю планету дотепер, – всі вони стали своєрідними символами епохи. Відтак апокаліпсис почав ототожнюватись з катастрофами, які розгортались перед очима мільйонів людей упродовж ХХ століття та продовжують розгортатись дотепер. Масштаб трагедії тієї епохи сколихнув всі верстви населення та, очевидно, не міг не відобразитись у різних видах мистецтва, зокрема музичному.

РОЗДІЛ 2. МЕТОДИ ВТІЛЕННЯ ІДЕЙ АПОКАЛІПСИЗМУ ТА КАТАСТРОФІЗМУ В МИСТЕЦТВІ

2.1. Концепт апокаліпсизму в європейському мистецтві

У всі епохи, а зокрема тоді, коли відбувались певні зміни одного суспільного ладу на інший, коли на зміну одного політичного укладу приходив інший, – соціум безпосередньо рефлексував образами, які відображались в легендах, міфах, священних текстах, творах мистецтва. У багатьох суспільних формаціях присутні певні асоціації між Антихристом та такими історичними фігурами як патріарх Нікон, Петро I, Наполеон, Ленін, Сталін, Гітлер, Путін чи ін.. Образ своєрідного «месії» ототожнювався в свідомості людей з такими історичними постатями як Мати Тереза чи Махатма Ганді, що уособлювали в собі милосердя та любов, чи, звертаючись до української історії – в Андріїві Шептицькому. Варто пригадати, що під час подій Великої французької революції та наполеонівських війн з'явилась проза маркіза де Сада, яка під час становлення романтизму почала набувати ще більш жахливих та химерних образів, в той самий час як Вертер, Фауст Гете та Чайльд-Гарольд Байрона стають знаковими фігурами – символами епохи. В ХХ столітті після Першої світової війни художники експресіоністи зображають зруйнований та вивернутий навиворіт внутрішній світ людини-сучасника, а німецький кінематограф зображає монстрів, що мислились Зигфрідом Кракауером як передчуття приходу Гітлера до влади та майбутніх трагедій, спричинених нацизмом. Після другої світової війни людина починає себе асоціювати зі спустошеними героями екзистенційної прози Жана Поля Сартра та Альбера Камю. Художній образ загальної руйнації став необхідним для очищення та набув терапевтичного характеру, який інколи приймав реактивної форми – ставав символом надії та спасіння. Зокрема, можна пригадати образ Супермена

– спасителя Землі, – який виник в часи Великої депресії в Америці після Першої світової війни.

Таким чином, займаючи важливе місце в ряді онтологічних проблем, тема кінця світу безпосередньо впливає на саме суспільство і знаходить своє відображення у різних видах мистецтва: літературі, живописі, музиці.

Враховуючи еволюцію суспільства, та звертаючись до типів трактування поняття «апокаліпсису» певними католицькими теоретиками, вченими чи філософами, що жили впродовж історії людства, очевидним є факт, що в певний момент відбулась сепарація поняття апокаліпсису від виключно релігійного бачення Кінця світу соціумом до більш складного, філософського, яке не в меншій мірі аніж релігійне мало вплив на суспільство в цілому. Філософи, створюючи нового Бога, створили новий Кінець світу. І це секуляризоване світосприйняття людства стало визначальним при вході в ХХ століття.

Відтак есхатологічна тематика, природно проникнувши в професійне мистецтво, отримала безліч видів її втілення в історії мистецтва – від стародавніх реквіємів Йоганнеса Окегема, триптиху «Страшного Суду» Ієроніма Босха, чи однойменного полотна Мікеланджело, до реквіємів Дьордя Лігеті, книги «Після Лондону» Річарда Джефріса та навіть до кінематографічних робіт Мела Гібсона чи Роланда Еммеріха. Отже, враховуючи поступову сепарацію поняття апокаліпсису від релігії і поступовій трансформації його значення у свідомості людей до синоніму глобальної катастрофи, яка може відбутись не тільки з зовнішнім світом, але й з внутрішнім світом індивіда, можна умовно виділити три принципи тлумачення цього поняття митцями: *релігійно-канонічний, соціально-історичний та індивідуально-психологічний.*

Релігійний тип втілення цієї теми найбільш ранній, сформований безпосередньо під впливом канонічного сюжету і образів Об'явлення Івана Богослова, в якому в алегоричній формі передбачається знищення земель,

океанів та власне Диявола, очищення грішного людства та подальше встановлення Царства Небесного на землі.

Соціально-історичний та індивідуально-психологічний типи втілення апокаліптичної метафори найбільш характерні саме для мистецтва романтизму та для всього ХХ століття, коли відбулось поступове відділення суспільства від релігії, в якому глобальна катастрофа постала як наявна проблема, яка могла відбутись як через ядерну війну, так і по причині внутрішнього психічного зламу людини.

Відтак, розглядаючи образотворче мистецтво, яке з давніх часів було безпосередньо пов'язане із зображенням біблійних подій в книгах, легко прийти до висновку що воно було одне з перших, яке напряду почало відтворювати події Об'явлення Івана Богослова. Одним з таких важливих прикладів релігійного типу втілення в мистецтві є книга Апокаліпсис, яка зараз знаходиться в бібліотеці Трира [94]. Створена на початку IX століття, вона складається з 74 мініатюр і вважається найбільш раннім та повним ілюстрованим Апокаліпсисом, що зберігся до сьогодні.

Ще одним з перший прикладів зображення релігійного Апокаліпсису можна спостерігати в прикладному образотворчому мистецтві. Поміж найбільш ранніх іконографічних зображень вавилонських блудниць, агнів, що постають перед воротами Небесного Єрусалиму та інших, особливо цікавим є приклад візуалізації Апокаліпсису в циклі Беата, що з'явився в Іспанії VIII-IX століття. Він характеризується схематичними ілюстраціями та налічує 26 манускриптів, які частково чи повністю збереглись. Цикл отримав свою назву за ім'ям священика Беата, який в той час написав коментар до тексту Апокаліпсису.

Однією з найважливіших і досить часто вживаних в образотворчому мистецтві тем при зображенні апокаліпсису є образ Страшного суду та Архангела Михаїла, який перемагає дракона (змія). З IX століття сцени Страшного суду прикрашали західні стіни соборів. Найбільш раннім прикладом вважається фреска з церкви бенедиктинського монастиря Святого Івана в Швейцарії. На ній зображені два янголи з книгами по обидві сторони від Судді,

Архангел Михаїл, що пронизує дракона списом, святі, яких супроводжують янголи, Небесний Єрусалим та наречена Агнця. Згодом образ Страшного суду ускладнився за рахунок деталізації та доповненні сцен у композиції зображення.

Кінець X століття і початок XI – страшний час в європейській історії. Період 980-1040 рр. характеризується безжалісним голодом, то був час коли мор мандрував по Європі на кшталт Вершника Апокаліпсису, який зійшов зі сторінок Об’явлення. В той самий час Європою ходила хвороба, яка була названа вогнем святого Антонія – ерготизм. Вона характеризувалась гангренозною хворобою кінцівок. Хворі люди шукали спасіння в певних святинях, а особливо в реліквіях Святого Антонія, заповнювали церкви, від яких на той час віяло лише духом смерті. Ці страшні події зображені на триптисі Ієроніма Босха «Спокуса святого Антонія».

З 987 по 1060 роки тягнувся довгий період голоду та епідемій, почалось вторгнення угорців: вони представляли інакшу, чужу культуру та справляли страшне, моторошне враження на жителів Європи. Історичні обставини сприймалися як процес початку апокаліпсису. Пропорційно до популярності есхатологічних ідей, розвивалась і образотворча традиція: з XI століття все більше та більше створювалось рукописів на тему Об’явлення. Виник великий романський цикл Апокаліпсисів, принцип побудови яких був взірцевим до початку епохи готики IX-XIII століть. Ці рукописи характеризуються збільшеною кількістю величних та широкоформатних ілюстрацій з великою увагою до деталей самого малюнку.

Як зазначав Жак Ле Гофф, упродовж XIII століття по всіх Європі розбудовуються міста, що стимулює розвиток університетів, мистецтв та інтелектуальної культури [50]. Образи Страшного суду проявились з новою силою в архітектурі готичних соборів: вони прикрасили собою центральний портал Нотр-Дам де Парі, північний портал Собору Богоматері в Реймсі, Святого Стефана в місті Бурж тощо.

Незвичний підйом в культурі відобразився і на традиції ілюмінованих рукописів: а саме на Апокаліпсисах Франції та Англії XIII-XIV століть, які також виконані в готичній манері. Готичний тип Апокаліпсисів виник приблизно в 1240-х роках в Англії в контексті дискусій про Кінець світу, на яких надихнули проповіді Йоахима Флорського.

Образом готичного циклу є «група Морган», яка об'єднана по назві колекції, що складається з однотипних ілюстрованих списків Апокаліпсису (див.[76] та [77]). В перших варіантах ілюстрації супроводжувались коментарями Беренгадуса, а пізніше їм самим був доданий і текст Об'явлення. До традиційного візуального набору ілюстрацій Об'явлення романського періоду додавались сцени з діяннями Антихриста і апокрифічним життям Івана Богослова. Вишуканий готичний приклад Апокаліпсису став розповсюджуватись під кінець XIII століття по північній Франції та Фландрії, а згодом став популярним в інших європейських країнах. Саме тому загальне число манускриптів, що входять до «групи Морган» доходить до ста екземплярів, які створювались упродовж XIII-XV століть по всій Європі.

Чума 1346-1353 років породила в свідомості суспільства образ Смерті, в якому вона представлялась як та, хто без розбору забере з собою як царя зі священником, так і простого християнина. Ідея неминучості страждання та кінця життя, а також рівності кожного не залежно від статусу, справила сильне враження на середньовічний менталітет, поступово підриваючи безгрішний статус священнослужителів, які помирали так само, як і грішні. Єдине спасіння від «чорної смерті» було в удачі, гігієні та в хорошому імунітеті – проте ніяк не в молитвах. Загальний скептицизм та іронія пронизують «Декамерон» Боккаччо, в якому десять представників «золотої молоді» Італії XIV століття вирішили влаштувати «банкет під час чуми», щоб хоч якось скрасити страшну буденність веселими історіями, відволіктись від очікування неминучості смерті.

В середині XV століття у Франції був створений унікальний манускрипт «Книга Виноградаря Господа нашого» на тему Апокаліпсиса, діянь Антихриста та п'ятнадцяти знаків, що передбачають Страшний суд. Це твір, який

складається з двох частин і розповідає про появу в світ людиноподібного Антихриста, його прихід в Єрусалим та вбивства християн. На Елеонській горі (де Христос молиться перед арештом і де відбулось Його вознесіння) Бог вбиває Антихриста, але далі описуються події, які символізують початку Кінця світу: море піднялось до вершин гір, але щезло там, де раніше було, всі морські звірі та чудовиська зібрались разом, води загорілись, дерева та рослини кровоточили, міста рухнули, камені боролись один з іншим, по всій землі пройшов землетрус і вона стала понівеченою плоскою рівниною, люди заціпеніли, мертві почали вставати з могил, зірки впали, померлі воскресли, вогонь поглинув небо та землю, Сонце та Місяць завмерли в очікуванні Христа, почався Страшний суд. Саме в той час народився Ієронім – художник з міста Хертогенбос, а скорочено – Босх. Такі картини видатного митця як «Страшний суд», «Рай та Пекло на землі», вищезгаданий триптих «Спокуса святого Антонія» стали найбільш іконічними та взірцевими втіленнями апокаліптичних подій на полотні поміж різних прикладів образотворчого мистецтва.

Також, під кінець XV століття була створена відома гравюра «Апокаліпсис» Альбрехта Дюрера [29], що була надрукована ним в 1498 році в німецькому та латинському варіантах власним видавничим домом. В ньому митець адаптував легко впізнавані іконографічні елементи, характерні риси друкованих Біблій та блокбуків, поєднавши різні епізоди Об'явлення на одному зображенні: чотири янголи смерті чи сім печатей зливаються в складну синтетичну композицію. Готична вишуканість, динамічна лінія, реалізм Ренесансу та гуманістичний посыл надихнули інших художників, а візуальний тезаурус такої побудови зберігав свій вплив аж до XX століття. Саме Дюрер провів межу між середньовічним та сучасним варіантами зображення Апокаліпсису.

Як пригадувалось вище, соціально-історичний та індивідуально-психологічні типи втілення апокаліптичної метафори найбільш характерні для митців XX століття, що також характерне й образотворчому мистецтву. Початок століття став періодом духовного зламу, катастрофи, яка вплинула як

на культурний, так і на особистий вимір. Гостре відчуття власної самотності, хронічної відчуженості – стають причинами до радикального зламу у світосприйнятті та переоцінці цінностей.

В плані відображення в образотворчому мистецтві цих відчуттів найбільш показовими виявились німецькі експресіоністи. Адже однією з характерних рис німецького мистецтва є певний ухил до зображення гіперболізованих почуттів, для нього характерна естетика потворності (готичні форми Маттіаса Грюневальда, духовна напруга «гнівних портретів» Альбрехта Дюрера).

Мистецтво романтизму та експресіонізму демонструє яскраві здобутки у вирішенні теми апокаліптичного та катастрофічного. Катастрофічний світ і свідомість одного індивіду стали об'єднуючою темою для обох напрямів у мистецтві, проте знайшли різне втілення. Драматизм вічного протистояння людини та стихії – найбільш типовий для цієї проблематики. В образотворчому мистецтві експресіонізму апокаліпсис вперше відображається не як релігійне дійство – за допомогою Страшного суду, у вигляді танців чи тріумфу смерті, – а як тотальна катастрофа, що насувається на людину у міському (Л. Майднер, Г. Гросс) чи космічному (Ф. Марк) середовищі. Експресіонізм побачив в апокаліпсисі можливість кардинальної зміни життя. Образи сучасного апокаліпсису в експресіонізмі зображують надзвичайну крихкість людяності та, водночас, прагнення саме в страшні, останні моменти історії знайти нові творчі здібності, відкрити новий світ, пережити апокаліпсис як катарсис. В цьому твердженні – ключ короткочасного оптимізму німецьких експресіоністів щодо початку війни та щира віра в війну як у можливість до перевтілення, очищення світу. Це також може бути і причиною того, що художники часто зображали моменти вбивства, самогубства, насилля, безумства в мистецтві експресіонізму.

Концепція катастрофи в мистецтві експресіонізму, що ототожнюється з концепцією апокаліпсису, полягає в гострому відчутті відчуженості людини від своєї епохи, в усвідомленні того, що зло присутнє всюди і у нього безліч жахливих ликів, – що лише драматизувало саморефлексію та сприймалось як духовний застій, криза інтелігенції. Вмираючу культуру експресіоністи

сприймали як закономірний етап апокаліптичної катастрофи, що насувається на природу та людство.

Апокаліптичний образ в трактовці Людвіга Майднера представляється як протиставлення людини та міста, де відчуження однієї людини стає власне самим апокаліпсисом, яке вона переживає щосекунди [38, с. 75]. Найбільше це відобразилось в циклі його творів «Апокаліптичні пейзажі» (1913-1916 рр.). В роботах Майднера апокаліптична метафора представляється як апокаліпсис урбанізованого суспільства, що мучить людину, але, водночас, є єдиним можливим середовищем його існування.

Інше тлумачення апокаліптичних образів спостерігається в творах Франца Марка. Недосконалість людського світу змушує художника звернутись до зображення світу тварин («Доля тварин» 1913 року; «Тіроль» 1913-1914 рр.), а згодом, після розчаруванні в ідеалізації тваринного світу, – до абстрактних зображень космічних сил («Воюючі форми» («Абстрактні форми I» та «Розірвані форми» 1914 року).

Апокаліптичні образи в творчості Георга Гросса – це зображення Страшного суду в сучасному мегаполісі. Роботи, створені у військовий та післявоєнний час, оголюють всі пороки тогочасного суспільства, не залишаючи надії на спасіння після глобальної катастрофи. Катастрофічні полотна Гросса умовно можна розділити на декілька груп: «Апокаліпсис міста» («Місто» 1916-1917 рр.), «Моральний апокаліпсис» («Мегаполіс» 1917 року, «Торговець перлин» 1919 року), «Апокаліпсис сьогодні» («Присвята Оскару Панніца» 1917-1919 рр.) В полотнах Гросса апокаліпсис – це деантропологізація людей, які перетворюються в тварин, нівелювання моральних устоїв суспільства, втрата цінності людяності в людині, це «апокаліпсис сьогодні» як катастрофа переможеної країни, що потонула в боргах, бідах та пороках.

Численність апокаліптичних алюзій лише підсилюють характерну експресіонізму та художній культурі початку ХХ століття в цілому катастрофічність та фаталістичність сприйняття дійсності в свідомості суспільства.

Концепція відчуження особистості у великому місті ще більше проявляється в післявоєнних творах експресіоністів. В них місто стало ще більш зловісним, перетворилось в місто колективного безумства й індивідуальних катастроф. Післявоєнний мегаполіс в трактовці Макса Бекмана (графічний цикл «Пекло» 1919 року) – це осередок нещасних, безобразних, нікому не потрібних людей (лист 1, «Дорога додому» та лист 2 «Вулиця»), місце політичних суперечок та загостренню суперечок (лист 5, «Ідеологи»). Післявоєнний мегаполіс постає як постапокаліптичний та робить соціальні контрасти радикальними: на його місці водночас демонструється як макабристичні диявольські веселощі (лист 7, «Малепартус»), голод (лист 4, «Голод»), так і жахливі по рівню жорстокості сцени насилля й вбивства (лист 3, «Мучеництво» та лист 6 «Ніч»). Не залишається осторонь і зображення сім'ї, священного оплоту суспільства (лист 10, «Сім'я»). Відчуження людини у великому місті переслідує її на всіх рівнях.

Також одне з ключових показових полотен є дрезденський триптих Отто Дікса «Велике місто» 1928 року, який виконаний в традиціях вівтарної картини, – що лише підсилює художній вплив, обрамлюючи його в релігійній тематиці.

Під час післявоєнного періоду в творах експресіоністів на тему життя людини у великому місті з'являються мотиви самогубства. Це є своєрідною кульмінацією особистої катастрофи – свідченням секуляризації суспільства і сепарації апокаліпсису від релігії. Одне з найяскравіших зображень особистої трагедії є картина Конрада Феліксмюллера «Смерть поета Вальтера Райнера» 1925 року. До цієї ж групи полотен можна віднести роботу вищезгаданого Гросса «Самогубство» 1916 року. Неясність трактовки, що закладена в образотворчому тексті, лише поглиблює інтерпретаційні можливості, які однозначно говорять лише про наявний підтекст апокаліптичної метафори.

Звернення експресіоністами до естетики апокаліпсису стало певною буденністю. Окрім вищезгаданих художників, схожа апокаліптична тематика була зображена в роботах Ернста Людвіга Кірхнера, Едварда Мунка та Еміля Нолда. Франц Марк у зверненні до творчого об'єднання експресіоністів «Синій

вершник» пригадував і Об'явлення Івана Богослова: «Сьогодні мистецтво рухається в таких напрямках, що наші батьки ніколи б не могли уявити; перед цими роботами, ніби уві сні, можна почути вершників Апокаліпсису в повітрі». Більше того, в дусі звернення Об'явлення до церкви «прокинутись» (Об'явлення 3:2-3), Марк назвав Синіх вершників «закликом, що об'єднує артистів нового покоління і пробуджує вуха мирян» [92, с. 26-27].

Експресіоністична література, подібно до образотворчого мистецтва експресіонізму як в естетичному плані, так і в плані риторики апокаліпсису. Вона розгортається схожим чином навіть напередодні Першої світової війни. Ранні тексти письменників-експресіоністів в своїх текстах тяжіють до зображення катастрофи, знищення [97]. Розпал воєнних дій у 1914 році роздув полум'я війни і почав вбачати у розрусі можливість до нового життя, нового пробудження. Есхатологічний пафос такого плану був проілюстрований в короткому есе австрійського експресіоніста Поля Хатвані «Видіння» 1914 року. «Труп людства лежить в багні власних думок» – пише Хатвані, демонструючи саму деградацію соціуму. Проте, згодом він говорить про те, що «це є можливістю до нового народження», тим самим вбачаючи в цьому надію для людства. Також варто відзначити і іншу сторону цього висловлювання, що прослідковується в Об'явленні: воскресіння мертвих під час Судного Дня [47].

Початок війни багатьма сприймався як певна можливість регенерації суспільства, для остаточного знищення занепадаючого соціуму і встановленню нового, правильного порядку. Як наслідок, початок Першої світової війни переплітався з рядом націоналістичних амбіцій, що дуже точно описано автором Полем Ернстом, який прирівняв війну як з колапсом старого світу, так і з «відкриттям Німецького Бога» [92, с. 310]. В той самий час Ернст Барлах, який був значно старшим від більшості експресіоністів, на час початку війни не розділяв думку Поля повною мірою. Його бачення війни можна знайти у листі за серпень 1914 року, де воєнні дії вбачаються ним як «звільнення від вічних егоцентричних переживань індивіда, і в наслідок цього розширення та вознесіння людства» [33, с. 431-432].

Звісно що було багато експресіоністів, які не проявляли такого ентузіазму щодо військових дій 1914 року і які відкрито протистояли війні. До їх числа входили Вальтер Беньямін, Альберт Блох, Густав Ландауер, Гершом Шолем. Вже згодом, коли вся катастрофа війни, разом з її жорстокістю та насильством стали очевидні, її перестала підтримувати вся генерація експресіоністів. Залишилась лише, згідно з думкою німецького письменника Манеса Шпербера, думка про те, що «спасіння йде до нас великими кроками; ера Месії вже почалась – адже у інакшому випадку немає ніякого сенсу в тому, що війна продовжує розповсюджуватись з кожним днем все далі та далі» [68, с. 164]. Хоч експресіоністи і зберігали свої месіаністичні настрої, вони були радикально налаштовані проти самої війни. Чималу роль в цьому зіграв той факт, що багато життів з їх власних однодумців та колег забрала війна. Такі представники раннього експресіонізму в літературі як Альфред Ліхтенштейт, Ернст Штаблер і Август Штрамм померли на війні, так само як і художники Август Маке та Франц Марк. Ернст Людвіг Кірхнер, Оскар Кокошка та Егон Шіле – всі вони дістали фізичні чи психологічні травми в якості учасників подій Першої світової війни. Георг Тракль помер від передозування наркотиками після Битви за Городок, який знаходиться на території теперішньої Львівської області.

Тим не менш, імплементація експресіоністами риторики та ідеології «кінця світу» в свої роботи не відійшла на задній план – вона лише підсилилась. Водночас з тим, як письменники та художники перестали підтримувати війну, вони стикнулись з її наслідками: мільйонами мертвих чи поранених, зростаючою інфляцією та бідністю народу, смертельною епідемією простуди, масовим голодом. Курт Пінтус відверто визнавав в своїй роботі «Послання юним письменникам», що війна «не змінила, а лише посилила наше прагнення до трансформації інших» [60, с. 140]. Те покоління відчайдушно намагалось знайти якийсь інший сенс у всіх масових вбивствах, змінивши хід своїх думок на протилежний для пошуку певного спасіння.

Як наслідок до цього, з'явилося багато робіт щодо трактування подій того часу: спрощення поняття війни до розгляду її у якості необхідної революції в

контексті месіанського мислення багатьох інтелектуалів того часу. Варто пригадати Томаса Ніппердея, який продемонстрував як революційний рух зайняв місце певної секуляризованої релігії в Німеччині. Він казав, що «схоже до інших релігій, цей рух закликав до самопожертви що в обов'язковому порядку принесе втіху та захист» [80, с. 139].

В 1921 році Зигмунд Фройд зауважив, що соціалістичний ухил в суспільстві замінив релігійний, з «такою ж нетерпимістю до інших, як і в часи релігійних війн» [42, с. 93]. Відтак можна вважати, що, у якості «квазі-релігійного» феномену, в соціалістичній ідеології революції, що захопила всю Європу, зашифровані канонічні апокаліптичні знаки. Політичний активіст Ерїх Мюзам говорить про те, що революція синонімічна до Бога у такій ж мірі, як і до хаосу, і що це природній прояв діалектики «знищення та створення» [78]. Цей наратив слугує нагадуванням про те, що руйнація проявляє себе в ім'я революції (ідентично до апокаліпсису) і не є кінцем як таким, а виглядає як певна необхідність для подальшого спасіння. Герман Казак ще більш точно пов'язує революцію зі спасінням, пишучи, що «тільки той, хто може пережити Революцію всім своїм серцем, може сказати: Я спасений!» [55, с. 5]. І «Революція спасіння», що була опублікована того ж року, визначала такий самий взаємозв'язок між двома концепціями, що фігурують у назві, проголошуючи, що «найкраща революція всього тисячоліття, яка, якщо вірно її тлумачити, стане новою релігією і новим спасінням» [56, с. 156].

Узагальнюючи все вищесказане, можна зауважити, що соціалістично-месіаністичний дух, який охопив центральну Європу у цей період, розглядався десь між ендогенною та екзогенною концепцією людського спасіння. З однієї сторони, ті люди, що несли в собі цю ідею, працювали для того щоб створити справедливу державу, для того, щоб стати власними спасителями. З іншої сторони, соціалістичні лідери часто і досить успішно позиціонували самих себе як секуляризованих месій, що могли втілити в життя бажання та мрії мас заради їх спасіння.

Пронизуючи експресіоністичні тексти, риторичний стиль Об'явлення Івана Богослова за своїм змістом закликає прийняти певний спосіб мислення – людина має пережити певну катастрофу, заради спасіння, – що безумовно відобразилось у творах письменників того часу. Об'явлення обрамлене наполегливими нагадуваннями, що проговорюються в першому та останньому розділах і декламують, що «час прийшов». Таким чином, апокаліптичні настрої в «Потопі» Ернста Барлаха, визначаються не стільки катастрофою як такою (що не проявляється до п'ятої та фінальної частини драми), а більше постійним закликком головних героїв до того, що «час настав» [33, с. 137]. Також в цій драмі прослідковується використання символіки труб, які в Біблії свідчили про настання святих днів, про акти самопожертви, на початку визначних боїв та, звертаючись до тексту Об'явлення, проголошували початок кінця. Схожу символіку можна спостерігати у Георга Кайзера, у драмі «З ранку до півночі», коли звук труб супроводжує падіння Єрихона, надаючи доступ до Землі Обітованої. Письменник згодом ще раз використовує звук труби у виставі: суїцид касира набуває щонайменш псевдоапокаліптичного значення з сімома сурмліннями труб, які супроводжують його останні вигуки [54, с. 516-517].

Ще одним символом Об'явлення, який фігурує в літературній спадщині експресіоністів є так звані «муки народження», коли, як пише Іван, вагітна жінка народжує, а біля неї стоїть дракон для того щоб пожерти її дитину. Але це «немовля чоловічої статі, якому належить пасти всі народи залізним жезлом» буде «піднесене до Бога і престолу Його» (Об'явлення 12:1-6). Жінка у цих рядках в широкому розумінні розглядається і як Ізраїль, який «дав життя» Ісусу, і як християнська церква, для якої забезпечене майбутнє вознесіння. Пізніше Іван Богослов проводить паралелі між драконом та Сатаною (Об'явлення 12:9), якому не вдалось пожерти Месію, але який продовжив сіяти хаос на землі.

Звертаючись до такої моделі, багато експресіоністів інтерпретували катастрофи, які переповнили в той час землю як муки народження нової ери, в якій гріховні будуть наказані, а безгрішні спасенні. Тракткування мук

народження в Об'явленні, що подане нерозривно з негайною загрозою Месії, віддзеркалилось на експресіоністичній подачі моменту народження не лише дитини, але й чогось нового.

У творі Франца Верфеля «Богиня полудня» письменник акцентує увагу на безмірному болю при пологах героїні Марі, яка поставала в п'єсі як символ материнства [98]. Так само як і жінка в Об'явленні, Мара також відчуває негайну загрозу ненародженій дитині, проте згодом вони разом з дитиною долають цю небезпеку і їх обох забирають на небеса під кінець вистави.

В п'єсі Ернста Толлера «Преображення» 1919 року мотив пологового болю використовується для того щоб описати ту всю велику кількість перемін, які відбувались у всьому світі того часу. В бажанні розширити метафоричне значення народження, герой п'єси Фрідріх говорить до своєї мами: «Хіба ти не відчуваєш, як земля стала однією великою маткою, що переживає передпологові перейми? Подумай про ту агонію, коли ти мене народила. Ось таким шляхом зараз рухається земля... Як пошарпана, кривава утроба, для того щоб дати нове народження людству» [93, с. 11-18]. Толлер в цьому випадку найбільш чітко демонструє метафору народження – навіть на чисто текстуальному рівні, ця ситуація вже не виглядає як народження жінкою дитини. Картина народження у цьому випадку демонструється у якості матері-землі, що має дати життя новій генерації. Ця ідея прослідковується упродовж всієї творчої спадщини Толлера, проглядаючись як метафорична фігура материнства, яка має відчути страшний біль, проте народити (радше переродити) нову людську расу.

Святе місто Єрусалим, настільки ж променисте та чисте як наречена Христа протиставляється у Об'явленні іншому місту: «Вавилон великий, мати блудницям і мерзотам земним» (Об'явлення 17:5). Для сучасників Івана, Вавилон був прототипом Риму, – гнобителем раннього християнства.

Прототипом біблійного Вавилону у баченні експресіоністів є сучасний мегаполіс як такий, водночас відразливий і водночас бажаний. Ульріх Лінс говорить про те, що месіаністичні очікування експресіоністів залежать напряду

від самого мегаполісу і проявляються в апокаліптичному ракурсі: «Тільки кінець урбаністичної культури принесе нове воскресіння». Однак, в той самий час, Лінс робить важливе зауваження в контексті діалектики між апокаліпсисом та Новим Едемом зауважуючи, що «спасіння очікується від блудного мегаполісу як такого», а цей феномен він називає (продовжуючи критику генерацію експресіоністів) «народженням Христа з утроби Профітополісу» (де профітополіс це мегаполіс, який приносить певну вигоду) [48].

Репрезентація міста експресіоністами, зі всіма хворобами, криміналом та гріхами є своєрідною «емблемою» в характеристиці проституції. Кристіан Шонфельд зазначає, що проституція є «домінуючою фігурою в мистецтві та літературі» експресіонізму, яка набуває критичного значення в «антибуржуазній, богемній» тенденції [36, с. 51].

Ця тенденція досить очевидно демонструється у вищезгаданому «З ранку до півночі» Кайзера. Касир, покинувши Веймар і знаходячись в пошуках повноцінного життя приїздить до мегаполісу (до Берліну). Обставини змушують його відмовитись від шестиденного велосипедного заїзду, і згодом, по сюжету він опиняється в залі, залитому червоним світлом. Його запросили туди декілька жінок, які метонімічно демонструються автором як шовкові маски, що самі жінки одягали. Він просить одну з масок: «Зверни на мене свою увагу. Сховай мене, накрій мене». Згодом він продовжує називати її «моя райська пташка», таким чином апелюючи до прелапсарного еротичного єдинства. Згодом головний герой розчаровується, оскільки маска засинає через те, що випила багато шампанського, якого він сам їй приніс; автор зображає її матеріалісткою, що робить її не гідною свого партнера. Згодом, коли до нього доєднуються дві маски, касир вірить в те, що знайшов тих, хто допоможе йому позбутись цноти: «Я досягнув своєї мети. Я сиджу тремтячи – моя кров схвильована. Це буде воно!» Але згодом він жахається їх, коли жінки піднімають свої маски. Пізніше приходить четверта маска, яку касир просить потанцювати для нього. Вона відповідає йому, що не танцює, піднімаючи свою блузу і демонструючи свою дерев'яну ногу [54, с. 501-505]. Шок від її

гротескного тіла стає останньою краплею. Метафора матеріалізму, що закладена в першій масці знаходить свою кульмінацію в останній – в жінки частина її тіла виявляється зроблена з мертвого матеріалу.

Кожна з цих жінок демонструє певний аспект спустошеності людської душі, що приховується за маскою. Складна репрезентація жінки-повії віддзеркалює тогочасний мегаполіс – водночас зображаючи як занепад та деградацію соціуму, так і слугуючи символом того, що саме ці жінки і є тими, хто може дати життя новому поколінню, до якого прагнули експресіоністи.

Одним із центральних образів у творчості експресіоністів, що має пряме відношення до Об'явлення – це відображення подій Першої світової війни. Актуальність теми для експресіоністів визначалась не лише масовими вбивствами та розрухою, що принесло полум'я війни, а мала особистий характер – як зазначалось вище, багато з їх колег і однодумців померли чи постраждали від тієї війни.

Такі п'єси Кайзера як «Громадяни Кале» та «Шкіряні голови» базуються на історичних воєнних подіях. В останній п'єсі командир війська характеризує війну в апокаліптичному дусі, говорячи групі солдат: «Ви пройшли крізь жахи, які раніше ніколи не відбувались. Чума вийшла на волю і називає себе війною. Вона нікого не обійшла стороною. Покалічені вмирали тисячами. Всі хто залишились помруть від голоду» [54, с. 21] – саме ці події, що описує командир, описував у своєму Об'явленні Іван.

Ернст Толлер, в свою чергу, зображаючи в п'єсі «Людина-маса» війну, демонструє її відчайдушне бажання революції. У вступі до цієї роботи фігурує такий текст: «Світова революція. Носій нового життя. Носій нових людей. Століття спалахує червоним. Криваві факели вини. Земля сама себе розпинає». Мотиви народження та розп'яття в цьому випадку подаються як посилення до апокаліптичної палінгенесії народження, де кривава ера є необхідною для народження іншої. «Людина-маса» розпочинається зі страйку робочих, який Толлер розглядає як апокаліптичну подію. Лідер цього страйку сурмить і це метафорично подається автором як «фанфари Судного Дня». Ці події

подаються таким чином, що вони виглядають єдиною можливістю для того щоб звільнитись, воскреснути, – так само як воскресіння гарантується віруючим у єврейському та християнському апокаліпсисах.

Також в експресіоністичних драмах важливим є протиставлення екстатичній надії та вірі гіркому розчаруванню. Три другорядних персонажа у «Дзеркальній людині» Франца Верфеля реагують саме в такому дусі на промову первосвященника про неминучий прихід Месії. Перший заперечує те, що він старіє в очікуванні Спасителя. Другий починає сперечатись з первосвященником щодо того, як та де відбудеться Його прихід. Третій підводить підсумок: «Спаситель затримується в таверні» [98, с. 193]. Така зневіра у можливість апокаліптичних подій представляється експресіоністом своєрідною калькою на дійсність, що його оточувала. Адже навіщо має відбутись Друге пришествя Христа, якщо апокаліптичні події вже відбуваються навколо, не залишаючи нікого байдужими.

Страшна реальність, яка відбувалась на початку ХХ століття дозволила експресіоністам «розіп'яти» образ людини як Христа: вони продемонстрували як людина сходить з розуму у великому місті, продемонструвавши катастрофу всередині душі; вони зруйнували романтичний міф про кохання, представляючи жінку як повію, яка згодом має народити нову націю; продовжуючи надбання філософської думки кінця ХІХ століття, та приправивши її психоаналізом Зигмунда Фройда вони розкопали в душі індивіда найпотаємніше та виставили напоказ, зображаючи це на полотнах, чи розписавши в художній літературі.

2.2. Музичне мистецтво у дзеркалі апокаліптичних та катастрофічних очікувань

Традиції втілення сюжету Апокаліпсису в музичному мистецтві своїм корінням проростають глибоко в історію людства сягаючи епохи середньовіччя. За змістом та стилем Апокаліпсис, де викладається отримане Іваном від Бога одкровення, першочергово знаходить своє втілення в жанрах

православної літургії, католицького реквієму, месам, мотетам, органам, містеріям тощо. Проте, зі всіх вищеперахованих жанрів на події останньої книги Нового завіту найбільш чітко посилається саме жанр реквієму.

Реквієм, що виник в час середньовіччя як різновид католицької меси, в ритуально-обрядовій формі став втіленням християнського уявлення про смерть та, якщо конкретніше, переході від тимчасового людського існування до вічного; від страху, скорботи – до спокою, світлу, надії. Пряме зображення апокаліптичних ідей можна знайти у таких частинах канонічного реквієму, як *Tuba mirum* (Труба чуда), в якій демонструється образ янгола, що сурмує та передрікає Друге пришествя Христа, чи в частині *Dies irae* (День гніву), в якій розповідається про події дня Страшного суду.

Канонізація тексту реквієму Тридентським Собором (1545-1563 рр.), що закріпила композиційні та стилістичні ознаки жанру, в основі яких лежить діалектична взаємодія єдності та контрасту, обумовила пріоритет вербального начала. На думку різних науковців, в період стабілізації жанру саме латинський текст сконцентрував етичний та образний зміст реквієму.

Домінуючою рисою заупокійної меси для класичної епохи залишалась масштабна композиція для хору *a capella*. Інтонаційною основою реквієму були канонізовані мелодії григоріанського хоралу. Стилiстична стабільність знаходила своє вираження в цільності та чіткому чергуванні розділів псалмодичного, контрапунктичного та хорального складу.

Варто зауважити, що в XVII столітті два типи заупокійної меси розвивались паралельно: поліфонічна хорова *a capella* і меса для хору та солістів у супроводі *basso continuo* та інших інструментів, в тому числі солюючих – так званих «облігатних».

В процесі секуляризації жанру, емансипації індивідуальної свідомості від релігійно-культурного світогляду епохи Ренесансу, що обумовлена розвитком філософської думки Нового часу, змінилось і співвідношення основних його розділів: драматичною кульмінацією реквієму, його центральною частиною стала секвенція *Dies irae*.

Таким чином можна прослідкувати власне релігійно-канонічний та соціально-історичний типи трактування жанру, який, піддаючись певній трансформації упродовж перших століть його формування, водночас безпосередньо зберігав канонічний контекст Апокаліпсису. В музичному та драматургічному планах відбувались наступні зміни: початкове одноголосне чи хорове виконання почало супроводжуватись музичним акомпанементом, характеризуючись кантатним типом композиції (чергування арій, ансамблів, хорів), фіксацією крайніх станів, полярністю образів, яскравістю динамічних контрастів, розгорнутим інструментальним супроводом, віртуозністю вокальної техніки.

Першим, хто створив оригінальний реквієм був композитор XV століття Йоганнес Окегем. Реквієм Окегема при всій своїй простоті відрізняється строгістю та величчю, які створюються багатоголоссям. Проте безпосередній вплив на формування його саме як концертного жанру вплинули такі композитори як Джованні Габріелі, Франческо Каваллі, Джузеппе Оттавіо Пітоні, Франческо Дуранте, Нікколо Йомеллі та інші.

Окремо вирізняється реквієм Вольфганга Амадея Моцарта, який об'єднав в собі канонічну основу середньовічної заупокійної меси з новими здобутками класицизму (розквітом оперного жанру, інструментальної музики) та який став взірцем на початку довгого шляху багатьох оригінальних жанрових експериментів композиторів наступних століть.

Феномен романтичного реквієму нероздільно пов'язаний з розвитком філософської думки та видозміні орієнтації суспільної думки, яка була сконцентрована на осмисленні дуалістичного образу життя та смерті.

Старовинна жанрова модель реквієму взяла на себе роль своєрідної «причини» для широкого використання індивідуальної системи виразових композиторських засобів. Розглядаючи велику кількість партитур реквіємів композиторів-романтиків, легко помітити, що в кожному випадку це є індивідуально архітектонічне, інтонаційно-драматургічне, концептуальне вирішення. Разом з тим, наявність загальних закономірностей обумовлене

збереженням семантичного інваріанту заупокійної меси. Таким чином, реквієм, еволюціонуючи від жанру виключно канонічного, вбирає істотні новації філософських думок Нового часу, що поступово починає секуляризувати цей жанр.

Епоха романтизму повністю закріпила концертний кантатно-ораторіальний характер жанру, затвердивши його в багатьох аспектах – театральність, лірико-філософська спрямованість, соціальна патетика.

Симфонічний метод мислення, що закріпився класицизмом, скерував розвиток літургійного жанру в драматичне русло. Композиція реквієму, що склалась до цього часу була підпорядкована єдиній драматургічній лінії розвитку, з характерною для кожної частини семантичною функцією, яка, втім, не заважала пошукам нової образності.

Складний процес розвитку реквієму в ХІХ столітті слід розглядати водночас і як кульмінаційну фазу, якій характерна найбільш повне розкриття семантичного значення ідеї смерті, водночас і як дестабілізацію канонів жанру, що проявлялась у підкреслено індивідуальному підході кожного композитора до інтерпретації жанру. Зокрема, прослідковується відхід від латинського тексту: звернення до лютеранської Біблії у Франца Шуберта та Йоганнеса Брамса, чи до поетів-сучасників у Роберта Шумана. Проте цей індивідуальний підхід не порушував головного – жанрової релігійної першооснови, яку не наважились відкинути навіть композитори ХХ століття.

Окрім вищезгаданих композиторів, до жанру реквієму звертались німецькі та австрійські композитори Генріх фон Бібер, Міхель Гайдн, французи Габріель Форе, Моріс Дюрюфле, Гектор Берліоз, італієць Джузеппе Верді та багато інших. Вражаючи за своїм впливом та змістом реквієми продемонстрували суспільству такі композитори ХХ століття, як Бенджамін Бріттен, Дьордь Лігеті, Альфред Шнітке.

Також важливо зазначити, що окрім використання жанру самого реквієму, композитори часто використовували тему католицької секвенції *Dies Irae* відокремлено від основного жанрового першоджерела. Вона наскрізно

проходить крізь творчість видатних митців різних епох, слугуючи певною «лейттемою» апокаліпсизму, проявляючись як певний мотив смерті, Страшного суду, фатуму, катастрофізму тощо.

Зокрема, Гектор Берліоз в «Фантастичній симфонії» цитує мотив *Dies Irae* в останній, четвертій частині, яка отримала назву «Шабаш відьом». Тема проводиться в мідних духових на фоні дзвону курант, які сповіщають про опівніч. Таким чином, можна припустити, що це слугує певним символом, попередженням про судний день, що скоро настане.

Секвенція *Dies Irae* стає основною темою твору для фортепіано з оркестром Ференца Ліста «Танець смерті», на створення якого надихнула композитора фреска «Тріумф смерті» Андрія Орканьї. Зменшені акорди низького регістру фортепіано легко викликають асоціацію зі страшними дзвонами, які передують появі теми у мідних духових, а висхідні та низхідні *glissando* в фортепіано вибудовують асоціативну метафору «коси» смерті, яка йде за своєю жертвою.

Каміль Сен-Санс використовує мотив *Dies Irae* в Третій симфонії, Петро Чайковський – в «пекельній оргії» четвертої частини симфонії «Манфред». Також цитати цього мотиву можна віднайти у творчості Дмитра Шостаковича (зокрема, у Чотирнадцятій симфонії та в Сонаті для альту).

Одне з ключових місць мотив *Dies Irae* зайняв у творчості Сергія Рахманінова. Його присутність можна помітити в ранній прелюдії *cis-moll* для фортепіано. Також на цьому мотиві вибудована Перша симфонія, яка вся пронизана жахом передчуття майбутніх катастроф. Також віднайти цитати *Dies Irae* можна в симфонічній поемі «Острів мертвих», «Дзвонах», деяких Етюдах-Картинах *op.39*, Третій симфонії, Варіаціях на тему Кореллі, Симфонічних танцях та ін.

Попри прямі посилання до жанру реквієму, в композиторів різних епох легко знайти відголоски апокаліптичної метафори, які подані завуальовано, базуючись на філософських концепціях, чи власному, особистому досвіді.

Одним з яскравих прикладів цього є творчість видатного композитора Людвіга ван Бетовена. Особиста криза, яку переживав композитор та яка наявно висвітлена митцем у його знаменитому Гейлігенштадському Заповіті, ілюструє безвихідне становище композитора по причині того, що він втрачає слух. «Ось уже шість років я знаходжусь в безнадійному стані, який підсилили неосвічені лікарі», – писав Бетовен [28]. Біль, що відчував композитор від того, що втрачав слух, доводив його до відчаю і, як він писав в своєму заповіті, «не вистачало трішки, щоб я не покінчив життя самогубством» [28]. Ці страшні переживання втілились в його знаменитій Сонаті op. 31 №2 d-moll.

Також яскравим прикладом до метафори апокаліпсису як саме «переродження» може слугувати знаменита Соната op. 111 c-moll. Написана у двох частинах, вона уособлює в собі певне протиставлення двох начал. Це можна побачити у тому, що музичний матеріал першої частини, написаний у c-moll, більш подібний до знаменитого періоду «бурі та натиску», в той самий час коли друга частина, оформлена в C-dur, носить виключно філософський, просвітлений характер. Томас Манн в романі «Доктор Фаустус» охарактеризував тему арієти як таку, яка «проходить крізь сотні судьб, сотні світів ритмічних контрастів, переростає саму себе, щоб врешті решт сховатись в запаморочливих висотах ... уже нетутешніх та абстрактних» [24, с. 77]. Відтак можна алегорично представити Сонату, як таку, яка демонструє в першій частині своєрідне знищення, задля того щоб у другій частині вибудувати «Новий Єрусалим». Цікаво зауважити, ця Соната є останньою, і після неї Бетовен написав свої знамениті Багателі op. 119 та op. 126, які відзначаються своїм просвітленим характером.

Ще одним яскравим прикладом є творчість Ференца Ліста, який упродовж свого життя пережив певний момент «палінгенесії», тобто переродження, і прийшовши в кінці життя до духовної музики. Також поміж інших видатних митців вирізняється постать Густава Малера, життя якого в певні моменти може асоціюватись з зображенням експресіоністами ХХ століття апокаліптичної тематики. Розглядаючи його симфонічну творчість, легко

помітити по програмних назвах не лише процес смерті та воскресіння героя симфоній композитора, але й періоди особистого зламу чи піднесення митця (Симфонія №2 «Воскресіння», Симфонія №6 «Трагічна» чи Симфонія №8, за якою закріпилась назва «Симфонія тисячі» та яка розпочинається з прославлення Духа Творця: «Veni, Veni Creator Spiritus»).

З позиції сучасного мистецтва, зважаючи на загальну ситуацію у світі та страх, в якому люди змушені жити сьогодні, можна припустити, що апокаліпсис в якомусь сенсі уже відбувся. Ні, людство не знищило метеоритом, все населення планети не вимерло від глобальної техногенної катастрофи, не відбулось Другого Пришествя Христа, не виповзла з безодні сарана з людським обличчям, на чолі з царем Абаддоном. Проте, ні зображення Апокаліпсису художниками Середньовіччя, ні навіть найбільш дистопічні візії, проілюстровані майстрами наукової фантастики, не можуть повною мірою відобразити історичні події ХХ століття. «Картини» німецьких та радянських концентраційних таборів з понівеченими в'язнями, хмари грибоподібної форми, які залишались після ударів ядерних боеголовок, обгорілі до кісток людські силуети, тіла постраждалих від хімічної зброї, екологічні катастрофи, Чорнобильська зона відчуження – все це є частиною «культурної» спадщини людства ХХ століття, його історією.

Таким чином, есхатологічні уявлення, які видозмінювались упродовж тисяч років в різноманітних релігійно-філософських доктринах, в ХХ столітті почали втілюватись в життя, переходити з уявного поняття в наявне, існувати як частина буденності, що закономірно транспонувалось у сферу музичного мистецтва.

Початок ХХ століття, який супроводжувався гострою кризою ідентичності зі свавільним закликком Фрідріха Ніцше «Бог помер!», оголив жах екзистенційного вакууму, змінив відношення до біблійного Апокаліпсису. Відтак він перестав бути пов'язаний з Богом. Відповідальність за нього стала нести людина, яка пристрасно намагалась віднайти в секуляризованому суспільстві нові цінності. Після Першої світової війни художники-

експресіоністи переносять на полотна покалічений внутрішній світ особистості, в той самий час коли в музиці композитори оголюють нерв особистості, ідеологічно опираючись на трьох великих «вчителів підозрілості» (за Полем Рікером [91]). Фрідріх Ніцше, Карл Маркс та Зигмунд Фройд пропонують не вірити суспільству, посилаючись на презумпцію недостовірності всіх тих аксіологічних засад, які проголошувались культурою і релігією минулих століть, та сприймають їх як грандіозну містифікацію, ідеологічну надбудову над прихованими істинними причинами, як засіб репресії по відношенню до природи людських інстинктів.

Одним із таких показових експресіоністичних творів стала опера Альбана Берга «Воцек». Задумана напередодні Першої світової війни та закінчена відразу після неї, вона глибоко сколихнула Західну Європу. Це був час революційний, інтелектуально дивний, нестійкий; час, що відображав хворобливість німецької душі. П'єса Георга Бюхнера про психологічне страждання і злам тупуватого солдата на ім'я Йоган Франц Войцек стала поштовхом для створення колосальної за трагізмом і масштабом музичної драми. Не випадково Олів'є Мессіан називав оперу «чорним шедевром» ХХ століття [34] і ставив в один ряд із «Весною священою» Ігоря Стравінського, «Саломеєю» Ріхарда Штрауса, «Катериною Ізмайловою» Дмитра Шостаковича. Глибина розробки характерів, поданих на тлі шокуючих натуралістичних подробиць, соціальна покривдженість персонажів та їх повне моральне виродження виказують у опері яскраво експресіоністичну естетику.

Ця жахлива історія, що приголомшила натуралістичними подробицями, стала втіленням деградації життєвих ідеалів на тлі морально виродженого суспільства. Одна з причин зради Марі – зміщення суспільних цінностей з духовних на матеріальні, зради, яка згодом змусила опинитись головного героя в пастці божевілля і галюцинацій, змушуючи діяти з навмисною, страшною і, водночас, несвідомою жорстокістю. Після насильницької смерті Марі та неусвідомленого самогубства Воццека опера закінчується сценою, що набуває абсурдного змісту. Прочитуємо заключні рядки лібрето: «Піди поглянь, твоя

мама померла!», - казали люди сину Марі, не усвідомлюючи всього, що трапилось, ніяк не реагує і продовжує далі гратись в «коника» (див. [100]).

Інша експресіоністична опера Альбана Берга «Лулу» свої витоки знайшла в двох комедіях письменника-експресіоніста Франка Ведекінда. В «Лулу» образ головної героїні подається дwoяко: ніжної і, водночас, хтивої та аморальної жінки; спокусниці і жертви в одній особі. Улюблений Бергом прийом структурної симетрії в сюжеті «Лулу» набуває особливого сенсу: кожна жертва Лулу в першій половині опери в її другій половині має свого двійника, що вчиняє розправу з головною героїнею.

Таким чином, одним із прикладів абсурду можна бачити у ситуації, коли перед тим, як вбити свого першого коханця і останнього чоловіка, вона оспівує свою юність як найвищий дар (див. [30]). В лібрето обох опер знедоленість головних героїв та жорстокість соціуму вимальовують те болото, з якого і намагаються вибратись персонажі. В «Воццеку» драматичний конфлікт виражається у прямому протистоянні соціуму та індивіда, у той час як в «Лулу» він закладений в характері головної героїні, образ якої можна назвати «продуктом нової епохи».

Таким чином, демонструючи образ головних героїв опер «Воцек» та «Лулу», Альбан Берг не дає їм ні найменшої можливості на певну віддушину, на перепочинок, в першому випадку ставлячи людину всередину аморального соціуму, в другому випадку наділяючи людину якостями, які самі по собі стають причиною низького соціального статусу головної героїні, тим самим відображаючи декаданс суспільства, витіснення традиційних, старих культурних ідеалів новими цінностями.

Науковий прогрес ХХ століття подарував людству не лише звичні сьогодні «мирні» технології, але й зброю масового ураження. Під час тестування атомної бомби, (згідно з документальним фільмом «Рішення підірвати Бомбу» 1965 року), Джуліусу Оппенгеймеру спали на думку слова з Бхагавадгіти: «Я – смерть, руйнівник світів». Враховуючи масштаби шкоди, які може завдати використання ядерної зброї, загроза апокаліпсису була цілком

реальною в розпал Холодної війни. Проте, своєрідним парадоксом ХХ століття став один із найбільш трагічних інцидентів, який не використовуючи зброю масового знищення, записався кров'ю у сторінки історії та по масштабу своєму прирівнявся до «кінця світу» одного народу. Хоч геноцид єврейського народу, який згодом отримав назву Голокост, торкнувся порівняно малої кількості населення, він є прямим свідченням жахів того часу. Близько шести мільйонів [2] померлих можна вважати «малою кількістю» у порівнянні зі статистикою жертв двох світових війн та тоталітарних режимів. Ідеологія нацистського руху виглядала як певна амальгама багатьох важливих тенденцій того часу – націоналізму, евгеніки, новітніх індустриальних технологій, ефективної комунікації мас, - проте їх варварська, атавістична жорстокість методів втілення постає прикладом руйнації цінностей у масштабах соціального інституту держави.

Одним з прямих відгуків на події Голокосту є Тринадцята симфонія Дмитра Шостаковича, яка отримала свою назву за першою частиною – «Бабин Яр». Симфонія, названа як пам'ять про місце, де нацистами були знищені більше ста тисяч євреїв. Важливо зауважити, що Шостакович, якому була близька єврейська тематика, часто використовував у своїх творах мотиви з яскраво вираженими єврейськими інтонаціями: зокрема у Другому фортепіанному тріо, Четвертому струнному квартеті, вокальному циклі «З єврейського народного життя», обох скрипкових концертах та ін. Проте в цій симфонії важко знайти хоча б натяк на будь-який єврейський мотив в музиці. Можливою причиною цього можна вважати сам масштаб трагедії, величина якої не потребувала будь-якої додаткової символіки.

Поетом, вірші якого покладені в основу тексту цієї симфонії, став Євген Євтушенко. Разом із Шостаковичем вони кинули виклик не лише комуністичній владі як такій, наскільки б жорстокою вона тоді не була, але також повстали проти факту замовчування цієї трагедії, проти антисемітських настроїв, що панували у тоталітарному суспільстві того часу, що відобразилось в літературному тексті самої симфонії.

Продовжуючи висвітлювати тему смерті, композитор створив Чотирнадцяту симфонію, в якій він демонструє її різних іпостасях – як насильницьку, як передчасну, чи як суїцидальну. Написана під час Другої світової війни, можна припустити що саме ті страшні події й стали причиною такого моторошного тематизму музики в симфонії.

Таким чином, настрої боротьби проти антисемітизму та показ передчасної, трагічної смерті, яка історично стала магістральною темою ХХ століття, втілились у музиці цих симфоній, демонструючи катастрофічну реальність того часу.

Століття, визначене боротьбою ідеології марксизму-ленінізму з ідеологією філософії Ніцше у баченні Гітлера, відділило та віддалило людину від Бога. Тексти письменників та філософів сакралізувались, надаючи людству ілюзію можливості створення нових світів власними силами. У праці «Століття» 2004 року видання, Ален Бадью цитує відомого письменника: «Що трапляється з людиною, якщо Бога більше немає?» [1], розглядаючи поступово філософські засади Георга Гегеля, Фрідріха Ніцше, Жана Поля Сартра, Мішеля Фуко та ін.. крізь призму відсутності Бога, чи, скоріш, його неправильного розуміння людиною. Секуляризація соціуму ХХ століття була настільки очевидною, настільки «панівною», що лише невелика кількість митців готова була на собі «нести ношу» віри відкрито, попри її заборону.

Винятковими в цьому плані є такі композитори, як Олів'є Мессіан, Арво Пярт, Петеріс Васкс. Велика кількість творів цих композиторів пов'язані саме з релігійною тематикою, проте їх творчість буде розглянута у третьому розділі цієї роботи.

Висновки 2. Очевидно, що події ХХ століття запропонували безліч шляхів для художньої інтерпретації апокаліптичної теми. Дві світові війни, геноцид єврейського народу, голодомор українців 20-х та 30-х років, та водночас неймовірний, часом загрозливий ріст науково-технічного прогресу, стали причиною насильницьких смертей такої кількості людей, що ці події можна ототожнити з настанням апокаліпсису. Закономірно транспонуючись у

сферу мистецтва, митці відображали події не лише безпосередньо, але й, піддаючись загальному стану страху, знаходячись у суспільстві, яке в певний час визначалось терором сталінського чи гітлерівського режимів, писали твори які ставали символами моторошного духу епохи.

Глибина усвідомлення катастрофічності життя підкреслюється в роботах митців ХХ століття на різних рівнях – в назвах творів, на композиційному чи колористичному рівнях, в тексті чи підтексті самих творів, багатозначність та глибина яких є відмінною особливістю художньої спадщини ХХ століття. Апокаліптична, катастрофічна тематика збагачується новими образами, мотивами, прийомами. Вона ніби локалізується та гіперболізується, слідуючи за канонічним принципам ступеневого звуження образу: від біблійних апокаліптичних пересторог – до образів стихійних катастроф, до земних, жорстоких війн, до простору самотньої душі смертного тіла. Такий принцип перегукується зі становленням поняття апокаліпсису, що упродовж віків, маючи свої витoki в Об'явленні Івана Богослова мислився як щось безоб'єктне, метафізичне – до усвідомлення апокаліпсису як наявного, що спускається з небесних уявлень до приземлених, і виражається у якості колективних тіл (колективного нового бога) і, згодом, концентруючись на самотньому індивіді в полоні урбанізації, який мав можливість особисто бачити як наслідки людського божевілля, так і випалену від снарядів землю післявоєнного часу.

Отже, якщо в період ренесансу антропоцентризм був магістральною темою, на зміну якій прийшов теоцентризм бароко; якщо раціоналізм класицизму змінився «культom почуттів» романтиків, то, спираючись на «криваві» сторінки історії ХХ століття, можна припустити, що апокаліпсизм, що ототожнився з катастрофізмом, став однією з домінуючих тем не лише у мистецькій спадщині, але й постав у свідомості кожної людини того часу своєрідним символом епохи.

РОЗДІЛ 3. ОСОБЛИВОСТІ ВТІЛЕННЯ ІДЕЙ АПОКАЛІПСИЗМУ ТА КАТАСТРОФІЗМУ В ФОРТЕПІАННІЙ ТА КАМЕРНІЙ МУЗИЦІ ХХ-ХХІ СТОЛІТТЯ

3.1. Ідеї катастрофізму у творчості Петеріса Васкса

Як вже була сказано у першому розділі, католицький теоретик ХІХ століття Гог-Фелісите Робер де Лямне використовує ідею переродження, палінгенесії, вбачаючи її у революційних катаклізмах суспільства, які для нього є «добрими діями Провидіння», і, «так би мовити, Богом, присутнім перед нашими очима у світі» [61, с. 131]. Описуючи Липневу революцію 1830 року у Франції, Лямне прослідковує в ній і апокаліптичні мотиви: «починається остання година людства», – пише він 18 квітня 1831 року; і ми спостерігаємо за «одним із тих урочистих моментів, які завершують одну еру та починають іншу», коли «все, здається, помирає і все відроджується, коли з темних безодень минулого виринає новий світ» [5].

З початком нового, ХХ століття, романтичні стереотипи краси, вічного кохання, перемоги добра над злом почали відкидатись суспільством, оскільки люди перебували в реальності, яка сама по собі заперечувала ті ідеали, представляючи їх як пережиток минулого. Ідея «революційних катаклізмів» Лямне стануть у ХХ столітті невід'ємною частиною буття. Проте вони вже не матимуть нічого спільного з релігією, а будуть поставати у якості реконструкції суспільства, перебудовування ідеології, та, згодом, після розрухи двох світових війн – у бажання побачити гармонію та мир у всьому світі.

Очевидним є факт, що своєрідний цикл знищення і регенерації відбуватиметься і в музичному мистецтві. Композитори, відчуваючи навколо себе атмосферу краху і деградації, дійсності радше апокаліптичної, ніж архітектонічної, відкидають старі ідеї мистецтва, відкриваючи шлях новим стилям. Твори, написані в перші десятиліття ХХ століття, передусім після Першої світової війни, розкривають внутрішній світ людини з жорстокістю

вівісектора: експресіонізм, зокрема, витягає всі потаємні бажання, пристрасті людини, що так вдало приховував романтизм за «маскою краси» усе минуле століття; сюрреалізм, натомість, несе в собі ідею заперечення оточуючих людину форм тогочасного життя і, під впливом засад Зигмунда Фрейда, пропагує своєрідний «психічний анархізм». Композитори, в свою чергу, починають пошуки нових музичних засобів та варіантів їх використання для більш правдивого відтворення навколишнього світу: вони відкидають традиційне поняття тональності (семиступеневу), як надбання минулих століть, натомість презентуючи її нову парадигму (дванадцятиступеневу), вибудовуючи абсолютно нове відчуття музичного ладу. Таким чином, можна спостерігати як нові музичні стилі заперечували ідейну спадщину минулого, презентуючи мистецтво, яке просто змушене було «стати попелом», аби відродитися.

З кожним десятиліттям музична мова та ідейний імпульс вибудовували абсолютно нову естетичну та філософську парадигму, «розриваючи» зв'язок з «надто людським», приземленим. Такі техніки музичної мови як нова тональність, нова модальність (зокрема симетричні лади Олів'є Мессіана), додекафонія, сонорика (як у Дьордя Лігеті), сонористика (у Ніколаса Кейджа – в музиці для одних ударних інструментів), електронна музика, нова просторова музика, – вони всі цілком розривають зв'язок митця з «середньостатистичною людиною», переводячи музичне мистецтво в поняття радше метафізичне, аніж людське. Відтак самобутньо вимальовувалась картина регенерації та зміни парадигми музичного мистецтва, тотожна апокаліптичному: з попелу народжується нове, більш універсальне та складне мистецтво.

Одним із композиторів, в творчості якого очевидно прослідковується не тільки наслідок еволюції музичних стилів ХХ століття, але й яскравий посыл до революційних та есхатологічних ідей, що домінували в свідомості соціуму, який його оточував, був латвієць Петеріс Васьк.

Народжений у 1946 році, композитор працював та творив в часи, коли Латвія була у складі СРСР. Свою творчу кар'єру він розпочав з 1970-х років, і продовжує до цього часу. Таким чином, його творчий доробок природно став

відображенням атмосфери латвійського соціуму, в якому домінуючими ідеями були боротьба за незалежність від гніту радянської влади. Ці навколишні обставини об'єдналися з його суб'єктивним баченням світу, та створили музику, яка відобразила той час і ситуації, що вибудувалась навколо композитора, щедро збагатившись глибоким символізмом деградації, краху, руйнації, та поєдналась з символізмом надії, духовного просвітлення, та вічною вірою у світле майбутнє.

Станом на сьогодні, Петеріса Вакса можна назвати одним із найвидатніших латвійських композиторів. Його творчий доробок за ці роки складає велику кількість з творів для хору, симфонічних полотен, творів для фортепіано соло та камерного складу з різноманітними поєднаннями інструментів, двох Концертів для віолончелі та симфонічного оркестру, Концерту для скрипки та симфонічного оркестру, Концерту для альту та симфонічного оркестру, та багато інших.

З кінця 1980-х років, Вакс співпрацює з багатьма видатними музикантами та творчими колективами сучасності, зокрема такими, як Гідон Кремер, Соль Габетта, Kronos Quartet, BBC Radio, його твори звучать на багатьох фестивалях сучасної музики. У 2005 році він отримав нагороду «Cannes Classical» за запис його Концерту для скрипки «Далеке світло» та Симфонії №2.

Батько композитора був баптистським пастором, а мати - стоматологом. Батьки прививали любов до музики своїм дітям з маленьких років. Батько Вакса заснував оркестр в своїй церкві, де молодий Петеріс разом зі своєю сестрою часто відвідували концерти, і згодом поступили у місцеву музичну школу [59]. Вакс почав писати музику у дуже ранньому віці, але довгий час тримав свої композиторські експерименти в секреті: «Я вже рік навчаюсь в музичній школі... в місті Айзпуте. Я взяв білий папір, намалював на ньому п'ять лінійок і написав свій перший твір. Це було дуже важливо для мене, але ніхто про це не знав. Пройшло декілька років перед тим, як мої батьки помітили що я чимось таким займаюсь. Це завжди було дуже особистим для мене. Я був

дуже самокритичний щодо моєї музики, проте розумів, що я мусив стати музикантом... Питання полягало лише в тому, чи я буду співаком чи буду грати на скрипці. Композиція досить довгий час була моїм особистим музичним щоденником» [71, с. 58].

В 1959 році Петеріс Вакс поступив в музичну школу Еміля Дарзиня (Дарзиньша), де навчався п'ять років на контрабасі, оскільки він занадто пізно розпочав навчання у минулому місті, і був дещо старшим того віку, коли можна було поступити на скрипку [71]. Після закінчення з найвищими балами по всіх спеціалізованих дисциплінах, він подав свої документи в Латвійську Державну Консерваторію. Вакс пригадує один зі вступних екзаменів, коли ректор консерваторії зайшов в клас, потім довго стояв поряд з ним і, за словами митця: «вивчав мою роботу досить довгий час». Згодом Петеріс Вакс продовжив: «Я був настільки наївний, що не розумів що відбувається. Він подивився моє анонімне кодове ім'я, записав його і пішов геть» [59, с. 30]. Після цього, робота композитора була відзначена низьким балом. Вакс вважає, що цей бал, який він отримав, було навмисною демонстрацією його низького соціального статусу. Через те, що його батько був священником, Вакс вважає, його позиція як громадянина була «другим, а то й третім сортом в суспільстві» і залишалась «небажаною та політично неприйнятною» [59, с. 30-31].

Така ситуація була продиктована тоталітарним режимом радянської влади, яка винищувала релігію як таку. Латвійська влада того часу забороняла вивчення сакральних текстів, історії релігії, закрила багато церков – деякі були перетворені на склади та танцювальні площадки – і встановила неділю як робочий день, для того щоб унеможливити відвідування церковних служб. Багато пасторів, включаючи батька Вакса, втратили свої священницькі сани.

Ця ситуація стала одним з важливих факторів при становленні світогляду композитора, яке з дитинства було переповнене духовністю та повагою до релігії. І до якого згодом додалися ідеї протесту проти насилля, боротьби за свободу прав будь-якого індивіда, що згодом самобутньо поєдналось у ідейності його творчого доробку.

Таким чином, враховуючи вищезгадані обставини, Петеріс Васкс був змушений поїхати до сусідньої країни Литви в Литовську академію музики у Вільнюсі (сьогодні Литовська академія музики та театру). Там, як він пригадує, була «більш неупереджена атмосфера», не така «суворо радянська», як у його країні [95, с. 45]. Там він вивчає гру на контрабасі з 1964 року по 1970, де водночас виступає разом з Литовським національним оркестром оперного театру. Згодом майбутній композитор починає працювати в Литовському філармонічному оркестрі та пізніше бере участь у виступах в складі Литовського симфонічного оркестру радіо. Попри власну любов до музики як такої і занятості у провідних оркестрах країни, Васкс бачить свою долю інакше, вирішуючи стати композитором: «Я завжди писав музику, але вона вічно залишалась в шухляді. Я розумів, що я змушений був зробити вибір – якщо б я завжди залишався оркестровим музикантом, то я б марно прожив своє життя» [59, с. 32].

Тому Васкс вирішує знову повернутись до Латвійської державної консерваторії. Саме там, за підтримки Валентінса Уткінса, який був одним з впливових композиторів на кафедрі, Петерісу вдається поступити на навчання у 1973 році. Уткінс став його викладачем та наставником на наступних п'ять років навчання по композиції. Проте, важливим недоліком самого навчання, за словами Васкса, полягав у тому, що в програму входили предмети, необхідність яких була продиктована комуністичною партією: «політична економіка капіталізму, соціалізму, тощо. Це було в музичній академії!» [71, с. 58]. Композитора дуже обурював цей факт, адже саме комуністична ідеологія позбавила його можливості навчатись в цій самій академії раніше та позбавила його батька сану. І в той самий момент, сам композитор змушений був почати вивчати її ідеологічні засади.

На початку своєї композиторської кар'єри, Васкс писав здебільшого інструментальні твори, адже цензура на музику зі звинуваченням у формалізмі була непомірною: «Я міг писати без обмежень і не потрібно було думати про підтекст, таким чином, я часто звертався до інструментальної музики. І згодом

я міг втілити в ній все так, щоб ні один цензор не міг мені дорікнути» [59, с. 32]. Петеріс приєднався до латвійської спілки композиторів у 1979 році, проте весь час відмовлявся від замовлень, що передбачали собою використання комуністичних пропагандистських текстів. Хоч у 70-х та 80-х роках його музика і була досить радикальна, тобто включала власні композиторські пошуки власного стилю письма, його твори часто виконували, адже атмосфера в Латвії була менш напружена в плані жорстокості цензури у порівнянні з Москвою.

В ранні роки своєї творчості як композитор Васкс був ізольований від зовнішнього світу. Завдяки загальній цензурі, йому не були відомі всі новітні досягнення видатних авангардистів-сучасників, які були популярні на заході. Проте, він все ж знаходив доступ до творів таких митців як Дьордя Лігеті, Генрика Гурецького, Кшиштофа Пендерецького, Вітольда Лютославського, Альфреда Шнітке та Арво Пярта. Йому також доводилось слухати музику Джорджа Крамба та Джона Кейджа завдяки його тітці, яка емігрувала в Сполучені Штати і відправляла йому записи [71].

Саме ці обставини стали домінуючими при становленні Петеріса Васкса, тим самим формуючи його власну парадигму творчості. Особливий композиційний стиль створився під впливом не тільки експериментів з музичним письмом, але й і був породжений власними аксіологічними засадами митця, що викристалізовувались упродовж життя. Символічний підтекст його творчості природно перегукується з есхатологічними мотивами соціуму, думками видатних філософів та мислителів ХХ століття, проглядаючись у творчості композитора як віддзеркалення катастрофічних події того часу, так і в якості власної віри Петеріса Васкса у світле майбутнє.

Як наслідок, музичне письмо Петеріса Васкса відкидало будь-який «формалізм» – спеціалізовану музику «для народу», натомість постаючи скоріш як втілення свідомості соціуму того часу. Не зважаючи на його ранні експерименти з серіалізмом, він здебільшого використовував більш вільну музичну мову. Алеаторизм, соноризм (особливо в його хоровій творчості),

поступове розростання музичного матеріалу з однієї мотивної ланки – все це характеризує структуру творів Васкса. Він частіше обирає модальну, тонічну чи октатонічну базу щоб підкреслити ці техніки, і висвітлює образні ідеї в музиці за допомогою імітацій, розкиданих між голосами і періодичних реприз певних розділів музичного матеріалу. Рухлива форма зазвичай складається з великих циклічних музичних блоків, що додає певну свободу в архітектоніку композиції.

За словами Віти Лінденберг, «вільне використання Петерісом Васксом композиційних технік несе в собі більш глибоке значення, аніж просто демонстрація знання методу композиції. Ці техніки в своєму метафізичному значенні об'єднують в собі ідеї свободи, безкінечності, вічності» [96, с. 455], що є прямим свідченням революції в музиці, яка в свою чергу «переродилась» у горнілі соціальних катастрофічних та трагічних подій ХХ століття. У своїй розмові з Люцом Лесле, 43-річний Васкс говорить про те, що він проти музики, яка «може бути зрозуміла лише для спеціалістів і за якою національна приналежність композитора повністю зникає» [66, с. 12]. Таким чином, історичний зміст музики Васкса повністю відображає події що відбувались в соціумі його країни. Митець писав музику в той період з точним усвідомленням емоційного стану суспільства яке перебувало під окупацією: «Спочатку натиск. Потім лунаюча революція. Барикади. Людські кулаки проти танків. Люди скидають свої кайдани. Згодом складне прокидання. Стільки багато щєбіня навколо. Стільки брухту в людських душах. Так, ми зараз вже вільні. Двері клітки відчинені. Але ті, хто були ув'язнені не хочуть покидати свою клітку. Клітка настільки комфортна». І потім: «Агонія соціалістичної економіки і дикий капіталізм водночас» [66, с. 12].

Наступні роки незалежності його країни були досить плідними для Васкса. Його твори несли в собі відчуття, ніби композитор був змушений відобразити моральну та політичну історію того часу. Він описує свій віолончельний концерт, що написаний у 1993-1994 роках як власну боротьбу проти брутальної сили; кульмінація цього концерту в останній частині – це є

цитата латвійської народної пісні «Rūt, vejiņi» (Вій, вітерець), що звучить як символ супротиву духу [66]. Його балада для хору *Litēne* (Лейтенант) , що написана у 1993 році відображала події 1941 року – так званого «року терору», коли росіяни масово депортували латвійських офіцерів. І, пригадуючи його Симфонію для струнних 1991 року «Голоси», можна знайти пряме посилання Вакса на жахливі події січня 1991 року, коли відбувалась сепарація Латвії від СРСР і спеціальні війська радянської влади вчиняли акти насилля проти цивільних. Попри важкий зміст симфонії, в музичному матеріалі, який вибудований на переплетінні різних тем, прослідковуються такі, в яких постають ідеї життя, вічності та надії.

Ще одним важливим аспектом, який характеризує музичну мову композитора, та який прослідковується упродовж всього його творчого шляху, є імітація співу пташок за допомогою голосу чи різноманітних інструментів. Його можна віднайти у скрипковій партії другої частині Симфонії для струнних 1991 року, в Сонаті для флейти соло 1992 року, «Пейзажах» для хору, скрипки та віолончелі соло 2002 року (і згодом і у перекладі для фортепіанного тріо у 2011 році), у Другому струнному квартеті «Літо» 1984 року та в «Пейзажах з пташками» 1980 року тощо. У музичній мові Вакса, пташки репрезентують індивідуальну свободу, відсутність обмежень і непорочність природи, всупереч загальній екологічній кризі навколишнього середовища. За словам Дітера Зенгаса, Ваксове тлумачення природи передбачає «оазис тиші», що в його творчості протиставляється краху, занепаду, есхатологічним ідеям [40, с. 397].

Одним з важливих творів композитора, в якому прослідковуються ідеї катастрофізму та регенерації є Фантазія для фортепіано соло «Краєвиди випаленої землі», що написана у 1992 році. Твір складається з трьох розділів, кожен з яких починається *attaca*. Перший побудований по принципу контрастних епізодичних мотивів, що виконані автором за допомогою сонористичних та алеаторичних прийомів композиторського письма. Другий розділ остинатний, написаний використовуючи однаковий музичний мотив та має крещендований тип розвитку. Третій розділ, схоже до першого, має

епізодичний тип викладу, проте в ньому вперше з'являються консонантні хоральні епізоди.

Розповідаючи про причини використання такої структури у Фантазії, Петеріс Вакс говорив, що «перша частина більш візуальна, друга побудована на одному мотиві, який приводить до трагічної кульмінації, але в останній частині з'являється хорал, який часто в моїй музиці має символічне значення надії. Хорал звучить три рази і в кінці твору також можна почути голос пташки, що вказує на повернення життя – воно має повернутись» [83, с. 46].

Фантазія «Краєвиди випаленої землі» – є прямим відображенням катастрофічних подій що відбувались під час звільнення Литви від тоталітарного режиму СРСР. В ній можна знайти віддзеркалення жахів того часу: краєвидів землі, знищених зброєю російських спец військ, землі, на якій немає життя, в якій навколишнє середовище постає скоріш як ствердження можливості біблійного Апокаліпсису, споглядаючи яке можна лише сподіватись на певне відродження.

Проте композитор, зображаючи ту реальність не оминає і внутрішній стан людей, що пережили цю соціальну катастрофу: «Це досить трагічний твір. Це було літо 1992 року, було дуже сухо і були пожежі в лісах в Курцемі... Більш важливим було сумне відчуття про людей в Латвії, які щойно отримали незалежність, але... Люди були не готові до цього. Вони говорять слова на кшталт – навіщо мені ця свобода, мені потрібні сосиски набагато більше. В цьому творі скоріш розповідається про краєвиди випалених душ», як говорить Петеріс Вакс у інтерв'ю з Янісом Петрашкевичем [83, с. 46].

В той час коли композитори минулого чи теперішнього все ж мають дещо спільне з Петерісом Ваксом, один заслуговує окремого розгляду. Люц Лесле, використовуючи дослідницьку роботу Константина Флороса по Густаву Малеру, природно порівнює елементи музичного символізму Вакса з такими ж у Малера. А саме: обидва композитори використовують натуралістичні елементи та звуки для того щоб описати вічність та певні метафізичні уявлення водночас з їх автобіографічним посилом музичного наративу [67]. Звернення до

потойбічності та до есхатологічних образів в музиці Малер озвучував у більш романтичному ключі: «Музика має завжди містити тугу, жагу до речей що поза цим світом». Коментарі Васкса щодо його власних робіт також містять певне есхатологічне усвідомлення дійсності, і він розвиває цей аспект музики за допомогою певних характеристичних образів, акцентів. Початок його Струнної Симфонії «Балсіс» в образному плані напряду перегукується з відомим початком Першої симфонії Малера. В цих творах обидва композитори використали імітацію співу пташок в музиці і створили яскраве зображення прокидання природи. Малер описував пісню солов'я в своїй симфонії як «реверберацію землі-життя», в той самий час як Васкс сто років опісля описував імітацію співу пташок, яку він використовував у своїх творах, як «голос створення» [67, с. 5].

Лесле стверджує, що «полярні драматичні образа Васкса «раю та пекла» також нагадують музичну мову Малера. Протиставлення деструктивних видінь «далекому, вічному сяйву світла» у Васкса функціонує ідентично до стенографії форми симфонізму Малера» [67, с. 6]. Лесле також говорив про те, що Васкс любляв таку структуру форми, яка передбачає репризність у використанні матеріалу, і це наводить на думку про принципи побудови класичної драми (експозиції, перипетії та катарсису). Таким чином, багато з творів композитора виглядають як певна суміш з окремих розділів музики, які, повторюючись і постаючи у різному виді, зрештою приводять до тиші, – що можна розглядати як катарсис класичної драми.

Перегукуючись з есхатологічними настроями соціуму та апокаліптичними, трагічними подіями, що відбувались, музика Васкса стала своєрідним концентратом парадигми катастрофізму ХХ століття. Музична мова композитора віддзеркалила саму свідомість не лише одного латвійського народу, але й тогочасному соціуму в цілому, відображаючись у чітких символістичних ідеях, якими так глибоко пронизане музичне полотно будь-якого твору композитора.

Драматичний зміст творчого доробку Петеріса Васкса пов'язаний перш за все з символізмом абсолютів та з демонстрацією їх як полярно, так і у синкретичній єдності. Природній порядок проти хаотичного, створення проти знищення, примирення проти безнадійності, протиставлення апокаліптичної дійсності архітектонічній. Це все створює своєрідний контекстуальний тезис і антитезис у творчості композитора. Таким чином, в музичній мові композитора хроматизм, дисонанс, неочікувані зміни в метрі, чи нестабільні ритми стають символом катастрофи, сили зла. Діатонізм, консонанси, наспівність та стабільний спокійний метр уособлюють в собі силу добра, примирення, прагнення духовності. Васкс описує свою музику в схожому ключі. У промові 1992 року в Тіролі (Австрія), він розділив свої твори на наступні категорії: роботи, в яких зображує пітьму (безодня яка протиставляється просвітленню), контрастні твори («дві сили протиставляються одна іншій, проте не виходять в прямий конфлікт»), твори зіткнення (де музичні образи та теми вступають в прямий конфлікт один з іншим), роботи просвітлення (які уособлюють в собі діатонізм та хорали як символ радості створення) та твори з символікою *Lux Aeterna* (Вічне світло) [82, с. 43]. І хоч очевидно, що певні твори (особливо довгі по тривалості) не можуть повноцінно відповідати лише одній категорії, все ж важливим в цьому випадку є саме визначення символістичного наповнення композиційної мови самим композитором, для кращого усвідомлення образності навіть тих творів, які не мають програмної назви. Одним з таких масштабних і комплексних в символістичному значенні творів є Квартет для фортепіано та струнних Петеріса Васкса.

Цей Квартет, який написаний у 2004 році, можна віднести до одного з найвидатніших творів композитора. Наявність цього квартету є безсумнівно значним та важливим додатком до сучасного репертуару камерних музикантів. Твір написаний композитором з використанням повного обсягу притаманних йому композиційних прийомів і постає як синтез різних «символістичних категорій», приведених вище і процитованих за Петерісом Васксом. Використана в творі драматургія подібна до звичних композитору – від темряви

до світла, від деградації світу до екстатичної насолоди перебування в ньому, де людський дух знаходить притулок.

Квартет розпочинається з Прелюдії (Preludio), яка побудована на діалозі між струнною групою та фортепіано, який, розвиваючись привносить в музичний матеріал фольклорні мотиви і переходить у другу частину – Танець (Danze).

Друга частина квартету є прямим відображенням народних гулянь, з певними вкрапленнями ностальгічних та піднесених інтонацій в кульмінаційних частинах. Дійство народного свята до кінця частини розгортається до таких масштабів, що починає нагадувати своєрідну вакханалію, закономірно відображаючись у музиці у якості алеаторичних кластерів на фортепіано.

Третя частина «Драматична пісня» (Canti drammatici) продовжує форму діалогу між фортепіано та струнними, тільки цього разу він постає як відчайдушний крик один до одного. Згодом все обривається каденцією струнних інструментів, де композитор вибудовує одну мелодичну лінію, яку він розпочинає з найнижчого регістру віолончелі, яку перехоплює альт, а згодом і скрипка, що закономірно приводить до драматичної кульмінації, коли вступає фортепіано.

Четверта частина «В дусі пасакалії» (Quasi una passacaglia) починається з грізного набату в фортепіано, який продовжує струнна група. Згодом звучить одна з тем пасакалії, яка традиційно характеризується урочисто-трагічним характером, повільним темпом, мінорним ладом та побудована на варіативній формі *basso ostinato*. Згодом цей епізод переривається тематичним матеріалом з використанням алеаторичних прийомів, дуже подібний по натиску на скерцозні частини з симфоній Дмитра Шостаковича. Quasi una passacaglia складається з чотирьох епізодів, які весь час повторюються, що є звичним для стандартної архітектоніки музичної форми композитора. Проте, в семантичному плані, особливо виділяються епізод з *glissando* в скрипки, що імітує звучання сирени й перегукується з схожим композиційним прийомом у симфонічному творі «Плач

за жертвами Хіросіми» Кшиштофа Пендерецького. Частина приводить до кульмінації з використанням алеаторичних прийомів, що створюють апокаліптичне, катастрофічне враження. Проте відразу після цієї частини, коли на педалі у фортепіано звучить весь його регістр, заявляються консонантні інтонації у струнних.

Так і розпочинається «Головний наспів» (*Canto principale*), тим самим означаючи початок п'ятої частини. Вся частина побудована подібно до принципу розвитку музичного матеріалу з третьої, тільки у супроводі фортепіано. Ця безкінечна мелодія, яка, на відміну від третьої частини, не несе в собі ідей психологічного надлому, нагадує просвітлену, життєстверджуючу пісню. Згодом настає епізод хоралу, який призводить до кульмінації, яка обривається на соло скрипки у високому регістрі, що й символізує про початок шостої частини «Постлюдії» (*Postludio*).

За символізмом та композиційним викладом матеріалу вона схожа до скрипкового концерту «Далеке світло» композитора і постає в цьому випадку як символ очищення, катарсису.

Враховуючи складну драматургію квартету та важкий життєвий шлях, що пройшов композитор, можна припустити, що цей твір є своєрідним відображенням важких лихоліть історії народу Латвії, а саме – його становлення вже після трагічних подій при від'єднанні від СРСР. Таким чином першу та другу частини можна ототожнити з зображенням самого народу Латвії (адже тут є пряме використання фольклорних мотивів). Третю частину можна розглядати як реакцію соціуму на ті складні переломні моменти, які відображались у знищенні минулого світу, в якому воно жило і усвідомленні необхідності відбудувати новий світ. Четверта частина, *Quasi una passacaglia*, виглядає як концентрат страху, відчаю, розрухи, яка приводить до п'ятої частини – яка виводить зі стану загальної розрухи і слугує певним провідником до світлого майбутнього. Відтак остання частина, *Postludio*, постає скоріш не як символ прагнення до «вічного світла», а як його настання, символ катарсису, що вже відбувся.

3.2. Апокаліпсизм у творчості Олів'є Мессіана

Як сказано вище, ХХ століття принесло багато концептуальних змін у свідомості людини та навколишньому житті, які різко дисонували з життям суспільства ХІХ століття. У відповідь на це, деякі композитори повернулись до використання традиційних форм та виразових засобів, проте додаючи певні інновації у гармонічному, ритмічному, формотворчому планах тощо. Таким чином і з'явився новий стиль, який нам зараз відомий як неокласицизм. Проте, суть цього напрямку у мистецтві полягала не лише у використанні певних композиційних прийомів, але й у відкиданні ідеалів романтизму. Низка композиторів, включаючи Ігоря Стравінського, Сергія Прокоф'єва, чи учасників так званої «Le Six» («Французької шістки») та ін., перейняли цей напрям, оскільки він дозволяв повноцінно, на їх думку, віддзеркалити життя та потреби соціуму того часу, відмовляючись від естетики красивих, піднесених емоцій пізнього романтичного періоду.

Олів'є Мессіан навмисно відмовлявся від засад неокласицизму, оскільки вони унеможлилювали демонстрацію глибини католицької віри та присутності Бога у житті людини, що і було основною метою та суттю більшості його творів. Натомість, композитор винайшов свій новий, унікальний музичний стиль для того щоб відобразити символ віри в своїй музиці.

Олів'є Ежен Мессіан народився 10 грудня 1908 року в провінційному містечку Авіньйон. Батько майбутнього композитора П'єр Мессіан незадовго до народження сина отримав призначення на роботу в місцевий ліцей. Викладач англійської літератури, а згодом талановитий перекладач в Парижі, – він стає відомим у літературних кругах як автор перекладів та коментатор багатотомного видання збірки творів Шекспіра. Мати композитора – поетеса Сесіль Соваж писала чудові ліричні вірші (одна з її кращих книг – «L'ame en bourgeois» - «Розцвітаюча душа»). В різних біографічних роботах про життя видатного композитора зазначається, що саме матір приділяла велику увагу сім'ї та вихованню двох синів. В телевізійній програмі ВВС2, що вийшла в ефір на вісімдесятиріччя композитора, Олів'є сказав про неї що саме вона привила

йому почуття артистичного смаку, посилаючись на вищезгадану збірку віршів, яка «безсумнівно вплинула на мене, не тільки на мою долю, але і на мій спосіб мислення» [37, с. 2] Також, в різних інтерв'ю Мессіан цитував строки з віршів своєї матері, які згодом стали пророцтвом: «я страждаю від невідомої, далекої музики» чи «мука таємниць мистецтва розвіється» [37, с. 2]. Як зазначив дослідник творчості Мессіана Христофор Дінгл: «композитор знаходив натхнення у поезії матері незалежно від періоду його життя, оскільки вона читала ці вірші вголос Мессіану, коли йому ледве виповнилось вісім років, щоразу наголошуючи що вони були написані нею для нього» [37, с. 2].

З початком Першої Світової війни, батько композитора приєднався до французької армії, тоді коли мати перевезла Олів'є та його молодшого брата, Алана, що народився у 1912 році, до бабці та дідуся у Гренобль, що знаходиться в регіоні Дофінських Альп. Це було місце, де Мессіан вперше закохався в красу передгір'я Французьких Альп і з того часу любов завжди впливатиме на нього упродовж всього його життя [81, с. 12-13].

Під впливом тиші та гордої величі гір, Мессіан починає задумуватись над таємницями світобудови, своїми думками часто звертаючись до біблійного бачення створення світу. Пролог становлення свого релігійного світосприйняття він сформує так: «Священне письмо потрясло мене з раннього дитинства» [88, с. 12]. Звісно, що водночас із захопленням релігійним письмом, композитора цікавила велика кількість художніх творів. Серед них можна пригадати і балади Війона, і фантастику Едгара По, і казки мадам д-Онуа, і театральні твори Вільяма Шекспіра. Як пригадує Олів'є Мессіан: «З вісьми до п'ятнадцяти років я проковтнув близько чотирьох тисяч творів» [70, с. 10]. Паралельно Олів'є починає відкривати для себе й музику. Такі генії як Вольфганг Амадей Моцарт, Крістоф Глюк, Гектор Берліоз починають формувати музиканта з молодого Мессіана. Відтоді всі його думки та бажання спрямовувались у бік музики: «Кожен рік, як і всі діти, я чекав коли наступить Різдво, що приносило з собою подарунки. Але мої подарунки – їх список я складав заздалегідь, – не були іграшками, розмальовками чи книгами. Це були

ноти» [88, с. 122]. Ще до того моменту, як йому виповнилось вісім років, Олів'є почав випробовувати свої сили в композиції: перший з творів який зберігся, «Дама із Шарлотт» для фортепіано, датується саме 1917 роком.

Своєю наполегливістю майбутній композитор постав як музикант у очах близьких, таким чином і було вирішено почати систематичні заняття музикою. «Мене перевезли в Нант, де після війни мій батько отримав вакансію професора англійської мови. Тільки за шість місяців, що я прожив у цьому місті зі мною перезаймались багато викладачів: мадемуазелі Верон та Гонтран Аркуе по фортепіано, Жан де Жібон по гармонії» [88, с. 123-124]. До останнього композитор збереже повагу на все життя – адже провінційний викладач подарував 10-ти літньому хлопчику клавір «Паллеаса і Мелізанди» Клода Дебюссі, хоча і змушував займатись за канонами підручників Ребера та Дюбуа. «Цей клавір здався мені одкровенням, ударом грому; я його співав, грав та знову співав, і так без кінця. Вірогідно, це було одне з найсильніших вражень, які я будь-коли відчував»... [88, с. 124].

Виходячи з всього вищесказаного, можна припустити що такі сильні враження ранніх років беззаперечно матимуть вплив на подальше світосприйняття композитора та зможуть вималювати дивовижні лінії в його зрілій творчості. Відтак перші емоційні враження дитинства легко й природно відтворились у цілій низці ранніх пантеїстичних творів: «Пробудження птахів», «Екзотичні птахи», «Каталог птахів». Композиційні вправи («маленькі канони», як їх називав композитор) згодом перетворились в своєрідну систему специфічної концепції «техніки музичної мови». І, щонайважливіше, дитячі релігійні пошуки у свій час вибудують в свідомості композитора повноцінний храм католицького віросповідання.

Як говорив сам композитор: «Першу думку, яку я хотів висловити, думку найголовнішу, тому, що вона стоїть вище всього, це існування істин католицької віри <...>. Таким є перший аспект моєї творчості, найблагородніший, безперечно, найкорисніший, найцінніший та, мабуть, єдиний, про який я не буду шкодувати в час моєї смерті» [88, с. 14]. Таким

чином, очевидним є факт що віра є основою мистецтва композитора, і цим принципом Мессіан керувався упродовж всього свого життя.

В подальшому віра обумовила таку характерну рису творчої особистості композитора як ігнорування ним жорстоких реалій цього страшного століття. «Вихід» в сфери релігійного екстазу надали можливість Клоду Самуелю назвати Олів'є Мессіана «людиною, відірваною від своєї епохи» [88, с. 112]. В цьому постулаті спостерігається певна парадоксальність: виходячи з музичної мови та мислення – Мессіан є ультрасучасним композитором, що має свій новаторський стиль та володіє новітніми методами формотворення, з іншої сторони, як релігійний католик – це людина, що знаходиться поза часом.

Духовна спрямованість в творчості композитора знаходила різноманітне втілення в його творчості та біографії. Одним з її проявів стало вивчення Мессіаном гри на органі. В консерваторії він був зарахований (окрім інших класів) в клас органа професора Марселя Дюпре, таким чином реалізуючи давнє бажання майбутнього композитора – орган стає для нього засобом молитовних роздумів [8].

Після закінчення консерваторії в 1931 році О. Мессіан отримує пост органіста в церкві Святої Трійці в Парижі, де пропрацює більше шістдесяти років аж до останніх своїх днів життя, регулярно виконуючи свої обов'язки. Робота в церкві, релігійний образ життя, дотримання християнських доктрин зробили композитора знавцем католицької служби, католицької меси, що професійно закріпилось в його творчості.

Переважає більшість творів композитора пов'язані саме з релігійною тематикою. На це вказують як назви творів так і їх програмне оформлення, подане композитором у вигляді коментарів чи у назвах частин: «Явлення предвічної церкви», «Вознесіння», «Народження Господнє», «Тіла нетлінні», «Преображення Господа нашого Ісуса Христа», «Двадцять поглядів на немовля Ісуса». Особливе місце серед них займає твір, в якому композитор у коментарях безпосередньо цитує рядки з Біблії, а саме «Квартет на кінець Часу».

В 1940 році композитор був мобілізований в діючу армію та, невдовзі, в районі Нансі був взятий у полон. Після невдалої спроби втечі від був направлений в сілезький концентраційний табір для військовополонених Шталаг VIII А, поблизу Герліца. В цих складних умовах Мессіан не лише проявив стійкість духу, постійно підтримуючи своїх товаришів (всі, хто були поряд з ним говорять про щедрість його душі, моральну підтримку, про дивовижне відчуття братства [див. 70]), але й знайшов в собі сили протистояти цій жахливій дійсності, «воюючи» своєю професійною зброєю – музикою. За свідченням дослідників творчості Олів'є Мессіана, композитор випросив у одного німецького офіцера, поціновувача музики, нотний папір, – так і з'явився на світ твір світового масштабу: «Квартет на кінець Часу».

Причину та мотиви створення автор пояснював наступним чином: «Якщо я створив цей квартет, так для того, щоб піти від снігу, від війни, від полону та самого себе» [44, с. 72]. Однак такий католицький імпульс до примирення, очевидно, навряд повністю вичерпує всю глибину мужнього художнього акту композитора. Згідно до певних посилянь, Мессіан непритомнів від голоду, водночас страждаючи від важких погодних умов, він «бачив яскраві кольорові сни, що нагадували йому такі ж яскраві, часто бурхливі образи Апокаліпсису, з обрамленими веселкою ангелами, що віщують про кінець часу» [37, с. 70-71]. Таким чином, знаходячись під впливом всіх цих факторів, Мессіан пише твір для Етена Паск'єра (скрипка), Анрі Аюка (віолончель) та Жана ле Булера (кларнет), називаючи його «Квартет на кінець часу». Саме ці музиканти і стали першими виконавцями квартету перед тисячами полонених французів, бельгійців, поляків. Написання музики було терапевтичним актом для композитора, про що свідчить епістолярна спадщина: «...посеред 30000 в'язнів, я напевне був єдиною людиною, яка не була одинока» [44, с. 72].

Квартет став одним з найбільш істотних та визначних творів того часу. З дозволу німецьких офіцерів, перше публічне виконання відбулося вечором 15го червня 1941 року та супроводжувалось великим успіхом. Ця неймовірна прем'єра відбулась при 30-градусному морозі, на несправних інструментах –

розстроєному фортепіано, трьохструнній віолончелі з западаючими клапанами у кларнета. Мессіан пригадував, що «Ніколи мене не слухали з такою увагою та розумінням» [44, с. 63]. Також це виконання твору підняло мораль військовополонених, але, що більш важливо, старші офіцери, які слухали репетиції, ясно відчули що виконання виправдано заслуговує на винагороду: свободу для музикантів. Паск'єр пригадував пізніше, що капітан звернувся до Мессіана після однієї з репетицій, говорячи: «За декілька тижнів буде повернення полонених до Парижу. Не пропустіть потяг» [37, с. 74]. Вже до початку березня того року Мессіан був звільнений.

Зіткнення з настільки негативною та патологічною дійсністю військових років не могли не відобразитись на релігійно-художній концепції композитора. Рамки релігійної доктрини Мессіана розширюються, щоб прийняти в свій обмежений та замкнутий світ новий, раніше невідомий калейдоскоп образів. Виникає важливе розмежування: з однієї сторони – задум твору, що продиктований релігійними інспіраціями Мессіана – віруючого християнина, а з іншої сторони – його об'єктивне втілення, яке створене мисленням Мессіана – художника, людини, громадянина.

Композитор у передмові до «Квартету на кінець Часу» зазначив, що твір інспірований рядками з останньої книги Нового Заповіту – Апокаліпсису чи Об'явлення Івана Богослова, таким чином це й визначило концепцію та програмність твору: «І бачив я іншого потужного Ангола, що сходив із неба. Був одягнений в хмару, і над його головою веселка була, а обличчя його як стовпи огняні, і мав у руці своїй книжку розгорнену. І він поставив свою праву ногу на море, а ліву на землю. А Ангел, що я бачив його, як стояв він на морі й землі, зняв до неба правицю свою та й поклявся Живучим по вічні віки, Який створив небо та те, що на ньому, і землю та те, що на ній, і море й що в нім, що вже часу не буде, а дня голосу сьомого Ангола, коли він засурмить, довершиться Божа таємниця, як Він благовістив був Своім рабам пророкам...» [Об'явлення 10:1-2, 5-7].

Однак складна композиція та концепція Квартету увібрала в себе не лише символи Апокаліпсису – водночас з прямим есхатологічними назвами частин («Вокаліз Ангела, який оголошує кінець Часу», «Танець люті для семи труб» та «Хаос радуг для Ангела, що віщує кінець Часу») в ньому існують полярно протилежні, захоплено-екстатичні контрасти (Хвала вічності Ісуса та Хвала безсмертю Ісуса). Цим також не вичерпується сюжетно-образна сфера твору – вона включає в себе ще і картину тиші («Літургія кристалу»), спів птахів («Безодня Птахів») і навіть інколи зовсім приводить до не програмної музики («Інтермедія»).

Квартет складається із восьми частин, де кожна у передмові до партитури твору має пояснення від композитора:

I. Liturgie de cristal («Літургія кристалу»)

«Між третьою та четвертою годиною ранку відбувається пробудження птахів: соло дрозда або імпровізації солов'їв, оточені мерехтливим звуком, ореолом трелей, що розчиняються високо у деревах. Транспонуйте це на релігійну площину та отримаєте гармонійну тишу Неба» [74].

II. Vocalise, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps («Вокаліз для Ангела, який оголошує кінець Часу»)

«Перша частина та реприза втілюють силу могутнього Ангела, одягненого в хмару із райдугою над головою, який стоїть однією ногою на морі, а іншою — на землі. Середній розділ — нескінченні гармонії небес. У партії фортепіано — солодкі каскади синьо-помаранчевих акордів, які оточують своїми далекими звучаннями майже незмінну пісню скрипки та віолончелі» [74].

III. Abîme des oiseaux («Безодня птахів»)

«Безодня — це Час із його печаллю, його втомою. Птахи є протилежністю Часу. Це наше прагнення до світла, до зірок, до веселок та радісних пісень» [74].

IV. Intermède («Інтермедія»)

«Скерцо більш індивідуального характеру, аніж інші частини, однак все ж пов'язані із ними певними мелодичними арками» [74].

V. Louange à l'Éternité de Jésus («Хвала вічності Ісуса»)

"Ісус тут розглядається як Слово. Широка фраза, «нескінченно повільна», у виконанні віолончелі, з любов'ю та благоговінням звеличує вічність Слова, «Час якого не вичерпується»: «Споконвіку було Слово, а Слово в Бога було, і Бог було Слово. [Від Івана 1:1]» [74].

VI. Danse de la fureur, pour les sept trompettes («Танець люті, для семи труб»)

«Ритмічно — це найбільш характерний фрагмент твору. Чотири інструменти в унісон імітують гонги і труби (перші шість труб Апокаліпсису, а потім різні стихійні лиха; труба сьомого Ангела оголошує про завершення таїнств Бога)[...]» [74].

VII. Fouillis d'arcs-en-ciel, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps («Хаос веселок для Ангела, який оголошує кінець Часу»)

«Тут повторюються уривки із другої частини. Ангел з'являється у повній силі, його голову накриває веселка (символ миру, мудрості, і всіх люмінесцентних та сонорних вібрацій). У моїх снах я чую і бачу впорядковані акорди і мелодії, знайомі кольори і форми; тоді, після цієї проміжної стадії, я проходжу крізь нереальні страждання з екстазом. Довкола поєднання надлюдських звуків та кольорів. Ці вогняні мечі, ця блакитно-оранжева лава, раптові зірки: цей сплутаний клубок — це веселки!» [74].

VIII. Louange à l'Immortalité de Jésus («Хвала безсмертя Ісуса»)

«Велике скрипкове соло є аналогом до віолончельного із п'ятої частини. Чому друга хвала? Особливо вона є спрямованою на другий аспект Ісуса, Ісуса як Чоловіка. Слово, що стало тілом, безсмертно воскресло, щоб повідомити нам про своє життя. Це все Любов. Його повільне сходження до гострої крайності полягає у сходженні людини до свого Бога, до свого Отця, від обоженної істоти до Раю» [74].

Як продемонстровано в коментарях композитора, намагання «привести слухача якомога ближче до вічності» було першочерговим завданням для Мессіана, так само як і відобразити Об'явлення в «музичній мові, що сама по собі є ефірною, духовною та католицькою» [84, с. 51]. Мессіан вибудував загальну структуру п'єси для того щоб висвітлити важливість вічності. Музикознавець Ентоні Попл зазначає, що пояснення, яке надає Мессіан у примітках дозволяє обґрунтувати розміщення першої («Літургія кристалу»), п'ятої («Хвала Вічності Ісуса») та восьмої частин («Хвала Безсмертю Ісуса») таким чином, що вони всі дозволяють «споглядати вічність», тим самим обрамлюючи весь твір ідеєю часу [32, с. 10].

Таким чином, Апокаліптичні мотиви, що проглядаються у творчості Мессіана, а особливо у «Квартеті на кінець Часу», апелюють не тільки до Бога, але і до людини водночас – як тієї, що створена за образом Господа. Страждання Ісуса символізують в цьому випадку страждання всього людства, мораль, свідомість та культура якого була винищена двома світовими війнами. Мессіан знаходить можливість відобразити боголюдину, в якій він синкретично демонструє всі печалі, радості та «страсті». Попри пряме релігійне представлення есхатологічних настроїв у цьому творі автором, цей квартет концентровано увібрав у себе всі жахи та катастрофи сучасності, однозначно асоціюючись з реальними подіями того часу.

3.3. Українське музичне мистецтво ХХ – початку ХХІ століть крізь призму катастрофізму епохи

Концепція взаємодії митця та навколишнього середовища завжди особливо гостро поставала у багатьох наукових роботах, а особливо при спробі зробити герменевтичний аналіз як творчого спадку в цілому, так і при визначенні інтерпретації певного окремого твору. Враховуючи цілу низку таких факторів як соціокультурна парадигма століття, політичний устрій країни, середовище становлення та коло спілкування митця, особливості стилю тощо, –

лише тоді можна вибудувати своєрідну систему герменевтичний кіл та запропонувати власне тлумачення.

Ця робота розглядає певний спектр варіантів інтерпретації ідей апокаліпсизму та катастрофізму, проте здебільшого концентрується не на творчості композиторів в цілому, а скоріш розглядаючи вищезгадані ідеї крізь призму визначених творів художньої спадщини митців в контексті філософських та релігійних доктрин. Натомість, розглядаючи історію українського мистецтва ХХ-ХХІ століття, можна з легкістю уявити її у якості апокаліптичної метафори, що починалась з «розстріляного відродження» і пройшла складний шлях для того, щоб творчість українських митців на сьогодні постала у фокусі уваги всього світу. Під гнітом політики комуністичної партії, яка всіляким чином намагалась стерти українське мистецтво з лиця землі та, згодом, після здобуття незалежності України, розквітло з новою силою та змогло прямолінійно «висловитись» щодо тих жахливих подій які відбувались у ХХ столітті і продовжують відбуватись у ХХІ, своєю жертвою вистеливши шлях у майбутнє власного розвитку.

Розглядаючи історію України на початку ХХ століття, легко зауважити, що загальний настрій, з яким людство прийшло у нове століття – з новітніми філософськими та політичними віяннями, – також знайшов своє місце і в українській національній свідомості. Тотальна ідеологізація суспільства, плекання та оспівування абсолютно суперечливих понять, що на той час так вдало і майстерно пропагувала політика керуючої ланки новоствореного союзу, закономірно викликала своєрідну «реактивну» реакцію у мистецькому середовищі України 20-х років ХХ століття. Мистецьке покоління того часу породило величезну кількість творів у галузі літератури, живопису, музики, театру і тим самим закарбувалось на сторінках історії як одне з найвизначніших поколінь в становленні України та її національної свідомості.

Тематика творчості українських письменників тих років розкриває не лише всесоюзну історію становлення «ієрархічного суспільства», яка мала бути вставлена в оправу ідеї «соціальної рівності», але й власні психоемоційні

проблеми суб'єкта в українському національному контексті із закономірним ухилом у філософію екзистенціалізму, ідеї якої в той час захопили європейське суспільство. Творча спадщина митців пронизана проблематикою душевного стану індивіда, яка в умовах революційного, бурхливого періоду лише підсилювала драматичний посил їх літературних текстів. Власні рефлексії героїв щодо невідповідності бажаного і реального, ідеального та абераційного постають в звичних для ХХ століття конфліктах на кшталт протиставлення людини та середовища, людини та політики тощо, набираючи виразу тотального трагізму в житті української нації. Такий ідеологічний посил цілком легко співвідноситься з тематикою творчості європейських експресіоністів ХХ століття.

Образ спустошеної особистості в контексті секуляризованого суспільства, як один з домінуючих в світовій літературній спадщині того часу, проглядається в працях Миколи Хвильового, Валер'яна Підмогильного та Бориса Антоненка-Давидовича з особливою виразністю. Як зауважує Наталія Михайловська, відтворюючи межові стани в контексті проблематики екзистенціалістів, українські письменники показали життя, притаманне соціуму ХХ століття, передали катастрофізм людського духу, породжений внутрішньо-психологічними колізіями існування індивіда в умовах тоталітаризму, який «посилюється в українській екзистенційній літературі відчуттям морального спаду, розчаруванням, відчуженням післяфронтowego пореволюційного непівського міжчасся» [18, с. 166-167].

Не оминають уваги письменників і революційні події, що відбувались в той час та які закономірно знаходили відображення у свідомості українського народу. Пропагандистська теорія «необхідності війни» породжувала у вітчизняній свідомості бажання до регенерації, змушуючи вірити у можливість певних змін, які обов'язково приведуть до кращого майбутнього. Ці фанатики революції, «захоплені її розмахом, соціальними ідеалами, що їх вона наставила на своєму прапорі» [26, с. 38], роблячи свій вибір у тому, щоб йти на смерть, водночас руйнуючи все навколо, що не поділяло їх точку зору, сподівались, що

пройшовши крізь вогонь та деструкцію, Україна зможе постати з попелу і відродитись у новому житті, – що природно перегукується з апокаліптичними ідеями католицьких мислителів минулих століть.

Проте цим надіям не судилось втілитись в реальність того часу. Культурне розмаїття та творче піднесення 20-х років припинилося близько 1930 року. На рік раніше Йосиф Сталін займає головну посаду в СРСР і, керуючись власними засадами у побудові комунізму, починає будувати нову соціальну реальність. Масові репресії в УРСР проти так званих «ворогів народу» зачіпали як пересічного селянина, так і представників української інтелігенції, зокрема науковців, істориків, театралів, музикантів. За словами Юрія Лавріненка, 223 письменники були репресовані (розстріляні чи заслані в табори з можливим подальшим розстрілом чи смертю), 16 – зникли безвісти, 8 – вчинили самогубство [27]. Проте загальні масштаби цієї трагедії визначаються не лише письменниками. Відтак, після «Шахтинської справи» 1928 року, що була сфабрикованою і націленою на боротьбу зі «старою інтелігенцією», постраждали 53 особи; справа «Спілки визволення України», яка проходила у 1929-30 рр. та до якої було залучено 474 особи, стала причиною розстрілів, заслання до концтаборів та депортацій більшої частини осуджених; а справа «Український національний центр» 1932 року поставила крапку у питанні згортанні українізації, за якою було притягнуто до судового процесу більше 50 осіб, серед яких були історик Матвій Яворський та академік Михайло Грушевський [див. 3].

Серед композиторів початку ХХ століття окремо вирізняється історія Миколи Леонтовича. У ніч з 12-го на 13-е січня 1921 року він був убитий в домі батька, який був сільським священиком, пострілом з гвинтівки людиною «не простою, а з виписаним від руки на цупкому сірому папері посвідченням оперуповноваженого Вінницького ЧК» [10]. Деталі смерті замовчувались аж до дев'яностих років, і будь яке питання чи бажання віднайти інформацію коментувалось «компетентними органами» як наклеп на радянську владу.

Проте саме напередодні смерті композитора, його обробка української колядки «Щедрик» звучала на світових сценах та завойовувала увагу європейського слухача. Її виконували у Празі, Відні, Берні та Парижі в 1919 році. В 1920 році твір прозвучав в Брюсселі, Гаазі, Лондоні, Берліні, Варшаві. А відразу після смерті автора відомі свідчення про прем'єру цього твору в Карнегі-холі у США у 1922 році, з подальшим турне по більш ніж 150 містах країни (див. [21]). Коментуючи виступ в Парижі, французький критик з захопленням відгукується про твір: «Які ці люди далекі від нашого мізерного прагматичного менталітету, яка в них відчувається віра! Дві години співу *a capella* іноземною мовою закінчилися чотирикратним викликом на біс – це характеризує найкраще успіх цього вечора» [21]. Саме такою є історія становлення українського «Щедрика», який у англійському варіанті звучить як «Carol of the Bells» та є чи не найвідомішим українським твором у світі, без якого важко уявити святкування Різдва Христового, композитора якого безпричинно та жорстоко було вбито.

Відтак, мистецькі діячі 20-х років, творча спадщина яких зараз вивчається у коледжах та університетах не лише України, але й багатьох країн світу, стали одними з перших вітчизняних видатних постатей, які своєю жертівністю заклали фундамент майбутнього та стали своєрідним символом української нації, української свідомості. Ця знищена генерація увійшла в історію України під назвою «розстріляне відродження».

Проте, окрім фізичної ліквідації представників українського мистецтва, радянська влада практикувала знищення і власне їх творчості. Цей процес, який почався у 1920-х роках та досягнув кульмінації після Другої світової війни, увійшов в історію під назвою «боротьби» з формалізмом, модернізмом тощо. В цьому контексті варто пригадати декілька постанов, які стали свідченням грубого втручання тоталітарної системи в художній процес. Серед них вирізняються: «Про журнали «Зірка» і «Ленінград», «Про репертуар драматичних театрів і заходах його покращення», «Про кінофільм «Велике життя», що були опубліковані в серпні 1946 року; «Про оперу «Велика дружба

В. Мураделі» датована лютим 1948 року та дві редакційні статті в газеті «Правда» під назвою «Невдала опера» (що стосувалось опери «Від усього серця» Г. Жуковського) та «Про оперу «Богдан Хмельницький» датовані квітнем та липнем 1951 року.

Загальноприйняту думку про те, що саме партійні діячі і державні чиновники були причиною того, що творчість певних митців піддавалась нищівній критиці та остракізму і згодом повністю заборонувалась заперечує Юрій Малишев, зазначаючи, що «факти свідчать, що головними функціонерами викривань, заборон були, як правило, самі ж діячі культури (з іншого естетичного табору, звичайно)» [15, с. 29]. В цьому контексті варто пригадати Валентина Борисова, Даніеля Житомирського, Валеріана Довженка, Анатолія Свечнікова, Андрія Штогаренка, Ізраїля Нєстьєва, які не були партійними та державними чиновниками, проте обрушили чималий шквал критики на колеги-митців. Саме таких людей відомий музичний критик щотижневика «The New Yorker» Алекс Росс в своїй книзі «The Rest Is Noise» [85] назвав «музичною інквізицією», очевидно наслідуючи музикознавця Адама Ігнаца [див. 49].

Окрім всесоюзних, виходили також і постанови компартій окремих республік, у яких стояв акцент на власне «місцевих умовах» в контексті розгляду творчої діяльності митців тих республік, що входили до союзу. Саме під егідою боротьби з формалізмом та націоналізмом виникли звинувачувальні процеси не лише проти самих митців, але й проти їх творчості. Серед постраждалих були такі видатні вітчизняні митці як Максим Рильський, Володимир Сосюра, Андрій Малишко, Олександр Довженко, Борис Лятошинський та ін. Поміж багатьох українських композиторів ХХ століття саме творчість останнього опинилась в центрі партійної критики та піддавалась чималим заборонам, засудженням за «буржуазно-формалістичні збочення».

Борис Лятошинський увійшов в історію світового музичного мистецтва перш за все як видатний симфоніст, і можливо саме тому його симфонічні полотна першочергово піддавались переслідуванням. Після прем'єри Другої симфонії, музичний критик Д. В. Житомирський пише, що симфонія «при своїй

зовнішній складності та імпазантності звучання залишає враження вкрай пустого, надуманого твору. ... В постійних злетах і падіннях, у багатозначних речитативах і громоподібних кульмінаціях, у щедрій інструментовці – в усьому відчувається претензія автора на глибину думки, на великі філософські масштаби. Але все це не підкріплено живою емоцією, ясною думкою, не виправдано музичним матеріалом. ... Очевидно, що над справжнім наближенням своєї творчості до нашого життя – яскравого та хвилюючого радянського життя, над перемогою в собі тяжкого тягаря формалізму Б. Лятошинському доведеться багато попрацювати. ... Велика кількість виступаючих піддала симфонію Лятошинського суворій різкій критиці. Вказувалося також на повну відсутність самокритичності у вступному слові композитора» [12, с. 15]. Саме після таких нищівних слів симфонія була «заарештована».

Ще одним прикладом зі звинувачуваннями у формалізмі творчості Лятошинського є історія його Третьої симфонії. Після заборони Другої, митець, закінчивши клавір Третьої, ще три роки приховує його від публіки. Побоювання композитора, зрештою, втілюються у реальність. Після прем'єри симфонію піддали жорстокій критиці на засіданнях СК та в пресі, називаючи її «формалістичним мотлохом, який треба спалити» [11], а сам Борис Миколайович згодом пише: «Я глибоко обурений усім, що зробили з моєю Третьою симфонією і зі мною. Це, звичайно, страшна несправедливість... Я заявив в письмовій формі президії пленуму, що почав обдумувати всю почуту мною критику і збираюсь ще працювати над цим твором, і, не дивлячись на цю заяву, ... почалось справжнє побиття і розправа. Генеральний секретар ... бере тут у Києві плівку з більш ніж посереднім записом симфонії і, знаючи, що існує також хороший запис, демонструє декому в Москві цей поганий, позбавлений низьких частот, шиплячий і свистячий для того, щоб, доповнюючи цю демонстрацію своїми коментарями, створити у слухачів негативне враження про симфонію...» [12, с. 416].

Згодом після цього композитор був змушений переробити фінал, оскільки епіграф симфонії, яка була написана невдовзі після Другої світової війни, звучав як «Мир перемаже війну» [58], проте закінчення симфонії було зовсім не урочистим та переможним, а скоріш трагічним, що очевидно не відповідало ідеологічним поглядам політики СРСР.

Проте, на початку творчого шляху, Борис Лятошинський був одним із перших композиторів, які своїми музичними знахідками починали «встеляти шлях» до майбутнього розквіту української музики. У 1920-х роках, що передували майбутнім гонінням та тортурам, композитор, на хвилі загального захоплення модерністичними течіями, починає плідно працювати у камерних жанрах. Його звернення до камералістики можна розглядати як бажання відобразити екзистенційну проблематику, що була притаманна соціуму того часу. Серед його романсів тих років прослідковуються ірреальні, віддалені від людського, але, водночас, залежні від нього образи-стани фантазмагоричного, дуалістичного та трагічного наповнення. Це очевидно перегукується з творчістю українських письменників тих років. Яскравим прикладом цьому є цикл «Місячні тіні» (ор. 9), в якому з особливою виразністю декламується символістська поезія. Композитор змушує її звучати особливо напружено, загострено, використовуючи експресіоністичні доробки музичного мистецтва початку ХХ століття.

Індивідуально-психологічна трагедія нещасливого кохання та плинності життя прослідковується в романсах «Приснився мені» на слова Генріха Гейне та «Хоч не звучать гармонійні пісні» на слова Персі Біші Шеллі. В романсі «Минулі дні» постать головного героя зустрічається з тінню свого друга, який загинув та декламує своє безстрашшя, та навіть захоплення перед ликом смерті. Фабула смерті продовжується у романсах «Листя осіннє шуміло» на слова Олексія Плещеева, де зображується поховання героя, якого оплакує сама природа, у романсі «Коли жених пішов» на слова Моріса Метерлінка смерть мовчки чекає свого часу, щоб забрати героя та ін.. Ця зловісна тематика прослідковується також у романсі «Прокляте місце» на слова Кристіана

Фрідріха Геббеля де «...Квітка червона, бо кров'ю її земля напоїла, напившись сама...» тощо.

Композитор не оминає також і відверто трагічні образи у своїх романсах. Як зазначає Ігор Савчук: «у романсі «Із Метерлінка» («Хтось мені казав») апокаліпсис увиразнений найбільше. Смерть героя яскраво описує сторонній, що спостерігав її. Наречений (герой) гине від нерозділеного кохання: єдиний раз спалахнувши, свічка, як життя, гасне. Найбільш характерним трагічним втіленням екзистенційної проблематики є романс «Смерть» на слова І. Буніна: «Спокій на кладовищі під місяцем». Така зацікавленість тематикою смерті цілком відображала кризу соціуму початку ХХ століття, що очевидно співвідноситься з метафорою індивідуально-психологічного апокаліпсису, представлену вище в роботі.

Окрім прикладів зображення соціальної кризи крізь призму особистого, в своїй творчості композитор зображав і відверто катастрофічні події, які відбувались у той час. Одним з прикладів такого втілення есхатологічних ідей є фортепіанний цикл «Відображення» 1925 року. Програмна назва є комплексним посилом до власне віддзеркалення тих всіх страшних подій, які відбувались в країні у 20-х роках. Цикл написаний у семи частинах, і в кожній з них композитор відтворює дійсність у різних варіантах тогочасної реальності. Відверто трагічні мелодичні та гармонічні структури, що пронизують увесь цикл, до яких можна віднести часте використані збільшених тризвуків, «нашарування» тональних планів, інтонаційні ходи на септиму, повноцінно вимальовують картини загальної розрухи, краху всього. Навіть дві контрастні частини (а саме друга та п'ята), які хоч і мають принести заспокоєння, не приводять до повноцінного просвітлення, кожного разу перериваючись наступною, ще більш моторошною частиною. Цикл, що об'єднаний своєрідною тематичною аркою (між початком першої та закінченням останньої), створює враження «порталу» у саме той моторошний період післявоєнного міжчасся, з голодомором, декадансом соціуму, політичним гнітом українських митців.

Ще одним виразним прикладом в контексті знищення українського мистецтва тоталітарним режимом СРСР є постать композитора Василя Барвінського. Його тернистий життєвий шлях, під час якого він зазнав чималого приниження та цілеспрямованої руйнації не лише особистості, але й власного творчого доробку, безсумнівно вирізило його власну історію серед інших діячів українського мистецтва.

Інститут імені Миколи Лисенка у Львові, що був створений у 1903 році, завдяки відданій праці також Василя Олександровича через 33 роки перетворився у Вищий Музичний Інститут, що «дорівнював перед війною закордонним консерваторіям», та, посилаючись на польських авторів: «українська музика починає конкурувати з польською» [25, с. 6]. Ця кропітка робота, що проробив композитор згодом отримала свою «винагороду» від тогочасної влади у якості арешту і засудження на 10 років ГУЛАГу в 1948 році. Проте, на цьому знищення митця не закінчилось. Саме в той час відбувся справжній вандалізм – були знищені рукописи композитора. Як зазначає видатна українська музикознавиця Стефанія Павлишин: «Були свідки того, як рукописи горіли на подвір'ї. Тодішня директор нашої музичної бібліотеки Ярослава Колодій, яка музикологію закінчувала тут, у Львові, в університеті, була дуже розумною людиною, замкненого характеру, досить догматична, але надзвичайно чесна; ... Вона мені розповіла як було. Як тільки вона дізналася що скинули ці рукописи, то побігла просто до Волинського, що треба віддати їх у спецфонд, як це робилося згідно з законом. А він відразу дав наказ їх спалити. Коли повернувся вже з ГУЛАГу Барвінський, в його паперах я знайшла таку довідку – пів сторінки шкільного зошита, писаного фіолетовим чорнилом: «Дозволяю знищити мої рукописи». І подумайте, для творця це все його життя, все найважливіше, що в нього було» [25, с. 7].

Згодом, після того як Василь Барвінський повернувся назад до Львова, йому був заборонений навіть вхід до Львівської консерваторії. Композитора, який віддав багато років становленню української музики не лише в Україні але

й на міжнародній арені, примусили «зникнути» з мистецького простору того часу.

Також, в контексті історії України ХХ століття неможливо оминати теми геноциду. Події, що відбувались на території України починаючи з 20-х років є трагічною національною спадщиною. «У першій половині ХХ століття радянською владою було вчинено цілу низку злочинів проти людства, під час яких Україна зазнала величезних людських втрат. Ці втрати позначилися не лише на загальній чисельності населення та на його статево-віковій структурі, не лише змінили «етнічний матеріал». Демографічне відлуння втрат відчувається й дотепер. Довготривалі соціально-психологічні наслідки дозволяють нам і сьогодні говорити про феномен «постгеноцидного суспільства» у його найширшому значенні» [7, с. 7]

У низці цих злочинів, які описувались вище, особливе місце посідають три масштабних голодомори 1921-1923, 1932-1933 та 1946-1947 рр.. Найстрашнішим історики вважають голодомор 1932-1933 років, в наслідок якого мільйони українських селян були виморені штучно організованим голодом [7]. Як зазначає дослідник Володимир Василенко, «ідеологом, замовником і організатором Голодомору в Україні був Сталін, який відіграв керівну і ключову роль у планування злочину, формуванні механізму його здійснення і контролі за його здійсненням. Як генеральний секретар ЦК ВКП(б), диктаторській волі якого підкорялося Політбюро, Сталін був ініціатором усіх принципових партійних рішень щодо організації Голодомору в Україні» [4, с. 58]. Розкриття цієї трагедії в мистецтві стало можливим лише в той час, коли наближався розпад Союзу водночас з настанням незалежності України.

Євген Станкович одним з перших відчув звільнення від влади СРСР та вирішив висвітлити тему голодомору в Україні, написавши «Панахиду за померлими з голоду» на слова Дмитра Павличка 1992 року. Твір, в якому композитор втілює унікальну для українського музичного мистецтва ідею: поєднання канонічних текстів із сучасною українською поезією, перемежуючи

світські вірші канонічними текстами («Господи помилуй», «Упокой, Боже», «Алілуя», «Вічна пам'ять»), формуючи з них окремі номери «Панахиди за померлими від голоду» («Благословенний труд», «Котилася Україною», «Їдуть, їдуть» тощо) [20]. Таким чином, композитор представив твір не лише як загальний канонічний релігійний жанр панахиди, але й як твір з яскраво вираженою національною тематикою – як демонстрація причетності українського народу до страшних подій голодомору.

«Панахида», що граничить з неоромантичною стилістикою (за винятком певних епізодів з використанням авангардних композиторських технік), є доступною для широкого кола слухачів. Це ще більше вказує на інтенцію композитора до розширення слухацької аудиторії та розголошення факту національного геноциду. Епітафійний характер Панахиди розкривається за допомогою чіткого дозування експресії композитором. Гучних фрагментів є досить мало, і кожного разу вони не є кульмінаціями. Натомість основні драматургічні центри твору написані в динаміці *pp*. Це лише підсилює значущість трагедії, яка замовчувалась радянською владою і досі не визнана Росією як акт геноциду проти українського народу.

Окрім «Панахиди», в цьому контексті варто пригадати також такі вокально-оркестрові твори композитора як «Чорну елегію» 1991 року та «Каддиш-реквієм» 1992 року, що написаний та приурочений до п'ятдесятиріччя трагедії у Бабиному Яру. Своєрідний «український апокаліпсис» ХХ століття також відобразився на сторінках партитур таких творів, як «Дума про тридцять третій» для мішаного хору та солістів Геннадія Саська, «Український реквієм» 1991 року Юрія Шамо, який композитор присвятив пам'яті жертв Чорнобильської катастрофи. Продовжуючи цей список, можна пригадати Першу симфонію «Біоритми Чорнобиля» 1986 року та Четверту симфонію-реквієм «Тридцять третій» 1990 року за авторством Олексія Яковчука, Четверту симфонію Геннадія Ляшенка, що присвячена жертвам голодомору 1932-1933 років тощо.

У творчій спадщині Лева Колодуба моторошна історія України у ХХ столітті знайшла своє втілення у Четвертій симфонії («Пам'яті жертв Чорнобильської трагедії») 1986 року та у П'ятій симфонії («Pro memoria», «Пам'яті жертв страшних лихоліть в Україні») 1990 року.

Симфонія '86 (№4) є відображення композитором трагічних подій, що пов'язані з Чорнобильською АЕС. За словами Лева Колодуба, «він не міг стримувати свої емоції та біль серця, які одразу ж були перекладені музичними звуками і знайшли своє вираження у симфонічній партитурі» [цит. за 14, с. 147]. Філософська подача автором цієї симфонії прослідковується у якості протиставлення пантеїстичного образу пейзажів української природи другому, зловісному – образу національної трагедії, яка набула реальних загроз і світових вимірів. Відтак й у композиції прослідковуються як неоромантичні тенденції, при зображенні цнотливої природи, так і відверто експресіоністичні – для зображення страху перед невідворотною трагедією, в якому перебував світ після вибуху на Чорнобильській АЕС. У Симфонії широко застосовуються дорійський та фригійський лади, водночас з непрямою імітацією народної пісенності (що прослідковується у тужливому скриpkовому соло, яке інтонаційно споріднене з українськими думами, чи в хоралі, який споріднений з церковним заупокійним співом тощо), що на підсвідомому рівні додає звучанню симфонії національну ідентичність.

Програмність симфонії різко вирізняла її від попередніх робіт автора. Оптимізм, що характерний для творчості Левка Колодуба залишився на маргінесі, а тематика катастрофізму знайшла свій прояв і у наступній Симфонії №5 «Pro memoria».

Написана у 1990 році, вона є своєрідною трилогією-реквіємом [13]. Як зазначає дослідниця творчості Левка Колодуба Людмила Макаренко, «основною ідеєю твору є вшанування пам'яті жертв невинно замучених людей, душі яких не знаходять спокою, просять про молитву й очищення. Саме цьому і підпорядковується програмний заголовок кожної з трьох частин композиції: від «Терору» (ч. 1) через «Пам'ять» (ч. 2) до очищення – «Катарсис» (ч. 3), які

постають перед нами образами-символами великої трагедії страждаючого народу і безжального терору» [14, с. 149].

В свою чергу, музикознавець Алла Терещенко, описуючи філософський масштаб твору, проводить паралелі з Десятою симфонію Дмитра Шостаковича – «...задум симфоній продиктований гострими життєвими колізіями (в центрі – конфліктне протиставлення особистості і жорстокої реальності» [23, с. 186].

На композиційному рівні ця симфонія постає як одвічний конфлікт тональності та атональності, статичності та динаміки, просвітлених хоралів, що створюють своєрідні небесні образи та «музичних вибухів», які вимальовують страшні, в чомусь навіть інфернальні картини життя українського народу. В свою чергу, аналізуючи композицію твору, Богдана Працюк зауважує, що фактурна реалізація ефектів дзвону слугує символом позитивного життєствердного первня, який втілений усіма, а особливо оркестровими засобами виразності [22, с. 133]. Відтак, до загального символізму симфонії додається і підсвідомий, глибинний образ, що притаманний українському народу – образ соборності.

Таким чином, апокаліптична метафора проглядається в цій симфонії на багатьох рівнях. На програмному рівні «Терор» можна уявити як своєрідний «Судний день», який розтягнувся на багато десятиліть, «Пам'ять» у цьому випадку є метафорою віри, а «Катарсис» – своєрідним бажаним Новим часом. На композиційному рівні протиставляється духовний образ молитви, просвітлення, очищення (що в свою чергу відображається у консонантних, імпресіоністичних, хоральних епізодах симфоній тощо) до руйнівного, жахаючого образу тоталітарного режиму (що виражається у чисельних експресіоністичних, атональних епізодах).

У Четвертій та П'ятій симфоніях митець демонструє складну семантичну модель. Звуковий матеріал, що змальовує картини краєвидів цнотливої природи та сакральних духовних образів, композитор, ніби вуаллю покриває символічними зображеннями кривавих подій того часу, тим самим створюючи

апокаліптичний злам – було щось «до» і буде щось «після», проте те, що наступить потім буде відбудовуватись лише на руїнах минулого.

Окремою «чорною» сторінкою в історії України став початок повномасштабної війни проти Росії 24-го лютого 2022 року. Ще ніколи апокаліптичний наратив не звучав «набатово» у свідомості кожного українця з такою силою. Засоби масової інформації, ототожнюючи бомбардування житлових комплексів цивільних громадян, торгових центрів, дитячих садків та різних соціальних інститутів з Армагеддоном, закріпили в свідомості цілої нації ці страшні події, де у ролі Антихриста виступає Володимир Путін, а його посіпаками – російський народ.

Ці події природно знайшли своє відображення і в музичному мистецтві. Українська музика потрапила в фокус уваги всього світу, з кожним днем набираючи ще більшої популярності серед населення країн Європи та Америки. Академічні музиканти починають створювати колективи, подорожуючи країнами Європи та виконуючи музику українських композиторів (зокрема новостворений *Ukrainian Freedom Orchestra* у своєму міжнародному турі виконував Сьому симфонію Валентина Сильвестрова під батуютою Кері-Лін Вілсон). В свою чергу композитори починають писати низку творів як відгук на страшні події, що відбувались у містах України. Зокрема, 16-го вересня 2022 року відбулась прем'єра твору сучасної української композиторки Вікторії Польової «Буча. *Lacrimosa*» у виконанні Національного симфонічного оркестру України під батуютою Володимира Сіренка. Також варто пригадати «Тріо для скрипки, альту і віолончелі» Юрія Ланюка, яке було написане під час військових подій в Україні та виконане Лідією Футорською, Марією Панчук та Оксаною Литвиненко і є, за словами композитора, відгуком на страшні воєнні події сьогодення. Також важливим твором, який відображає почуття людей після перемоги української армії під Києвом є «Увертюра 2022» Віктора Камінського. Твір, що пронизаний невимовним трагізмом, ніби кривавим пензлем вимальовує всі ті страшні картини Бучі, Ірпіня, які постали наявно перед очима всього світу, проте в процесі розвитку, вся та трагічність набирає

вибухового потенціалу і розривається всією палітрою життєстверджуючих, переможних фарб у фіналі, тим самим засвідчуючи неминучу перемогу України.

Також важливо пригадати і нещодавно написані твори відомої української композиторки Богдани Фроляк, а саме: «Let there be light» для симфонічного оркестру; «Війна, що змінила Рондо» для фортепіанного тріо також у версії і для симфонічного оркестру «The Way»; та «Vsderunt omnes» для секстету гітар. Всі ці твори вирізняються глибоким психологізмом та філософським заглибленням, а їх автор Богдана Фроляк постає як митець, що є своєрідним «ретранслятором історії» сучасної України. За допомогою універсальної мови музики, вона робить доступною для людей зі всього світу можливість прожити та зрозуміти ті складні почуття українського народу, які зараз переважають в соціумі.

Звісно, що цей перелік з творів однозначно не є остаточним, він буде розширюватись, закарбовуючи цей трагічний час на сторінках партитур та в свідомості людей.

Висновки 3. Значну кількість фортепіанного репертуару XX та XXI століття можна представити як певне свідчення тих всіх катастрофічних подій, які в свій час визначили епоху. Завдяки використанню дисонансів, нетрадиційних гармоній, разом з авангардними техніками композитори зображали розлад та декаданс соціуму, тим самим вписуючи в партитури жахливий досвід людства, яке живе серед хаосу невизначеності майбутнього. Універсальність фортепіано дозволяла композиторам експериментувати з новими формами, розсуваючи традиційні кордони звукоутворення та знаходячи в цьому контексті нові фонетичні горизонти. Саме це в свою чергу й дозволяло відтворювати ті катастрофічні всі події століття, які постали наявно перед очима суспільства.

В цьому контексті музика Петеріса Васкса та Олів'є Мессіана, також як і музика українських композиторів, повноцінно відображає значний вплив апокаліптичних та катастрофічних ідей в своїх композиціях. Музичні традиції,

що закладені у творчості митців різних народів суголосно відтворюють унікальну перспективу бачення як катастрофічних подій, так і супротиву людського духу перед лицем невідворотного.

В роботах Петеріса Васкса та Олів'є Мессіана, апокаліптичні та катастрофічні ідеї знаходять своє втілення за допомогою виразної музичної мови, пробуджуючи у людини широкий емоційний спектр: від негативних почуттів, переживання екзистенційного колапсу, до своєрідного катарсису особистості. Васкс та Мессіан майстерно зображають монументальні сили природи та нездоланну силу людських втручань в неї, масштабами ідентичну божественним. Все це дозволяє слухачу ніби особисто постати перед тими катастрофами, що відбувались у ХХ столітті.

В свою чергу, долі репресованих українських письменників, театральних діячів, науковців, музикантів та їх творів почали ототожнюватись з катастрофою і образ мистецького середовища України почав виглядати більшою мірою як ретроспектива. Українська нація, усвідомлюючи це чи ні, після подій, описаних вище, в певний час постала як руїна, як обрубок минулого. Знищені партитури, заборонені твори письменників та філософів дозволили російській владі представити Україну в контексті культурної меншовартості та, що гірше, змусити більшість у це повірити. Проте, що сильніше намагались пригнітити незламний дух національної ідентичності, то сильніше він поставав у працях видатних митців, які продовжували творити з новою силою.

Таким чином, музика українських композиторів закономірно несе в собі національний спадок, що характеризується боротьбою з різними катастрофічними подіями, які глибоко проросли корінням в історію України. В цьому контексті інспірації українських композиторів є очевидними: голодомор, дві світові війни, сталінський режим та репресії національних митців, чорнобильська катастрофа і сьогодення війна проти Росії. Всі ці події, що вписувались та вписуються в історію українського народу закономірно перенесли на сторінки партитур композиторів. Їх музика пропонує таку парадигму апокаліпсизму та катастрофізму, в якій відтворюється біль від

втрати і вшановується стійкість тих людей, що постали перед лицем як особистих, так і національних трагедій. Вона є своєрідним завітом про славу та силу людського духу.

Українське мистецтво, пройшовши крізь горнило соціальних революцій, масових репресій видатних діячів, заборон та крамольних осміювань, мов своєрідний фенікс, вмирало і воскресало з попелу знову та знову. Ця невимовна жертівність всіх діячів культури стала фундаментом для можливості того, щоб саме сьогоднішнє українське мистецтво, не зважаючи ні на що, змогло увійти в омріяне світле майбутнє.

ВИСНОВКИ

Американський журнал «Bulletin of the Atomic Scientists» (з англ. «Бюлетень вчених-атомників»), що публікується після подій в Хіросімі та Нагасакі 1945 року, за своєю традицією щомісяця друкує на своїй обкладинці зображення годинника, стрілки якого «зафіксують» ситуацію в світі: чим напруженіше та серйозніше становище, тим ближче вони знаходяться до позначки дванадцяти годин. У виданні, яке датоване січнем 1981 року, на обкладинці поряд з символічним циферблатом з'явився лаконічний підпис – «чотири хвилини до опівночі». В редакційній статті тоді зазначалось: «Віддаючи належне трагічній дестабілізації в світі, стрілки годинника «Бюлетеня» зафіксували черговий крок в бік дня страшного суду» [35].

Під кінець 1987 року «стрілки» зрушили з мертвого місця та перемістились назад. Це відбулось у наслідок підписання «Договору про ліквідацію ракет середньої та малої дальності» у Вашингтоні, що засвідчило зміну міжнародного політичного клімату, який перебував у загостренні упродовж десятиліть холодної війни. В той час дві держави – СРСР та США – взяли на себе зобов'язання знищити певну частину ядерного арсеналу зі свого озброєння, що стало надзвичайно важливою політичною подією та, безумовно, вселило певну надію у подальший розвиток соціуму.

У 2020 році стрілки так званого «Годинника Судного дня» (Doomsday clock, за назвою власне засновників журналу) зафіксували своєрідний «рекорд» в історії, де біля зображення годинника з'явився підпис: «100 seconds to midnight» (100 секунд до опівночі). Політична напруженість на світовій арені, до якої додалась глобальна пандемія, відзначили початок своєрідного сто секундного «зворотного відліку» до настання Судного дня. А ситуація з російсько-українською війною хоч і не зрушила позицію годинника, проте редакційна колегія журналу у статті від 7го березня 2022 року зазначила, що: «багато років, всі ми застерігали що найбільш можливий варіант використання ядерної зброї може бути саме в небажаних і у невмисних конфліктах. Російське

вторгнення в Україну втілило цей кошмар у життя, з російським президентом Владіміром Путіним, який загрожує ескалацією конфлікту з використанням ядерної зброї, якщо НАТО втрутиться в нього» [73].

Перебуваючи під своєрідним «прицілом» ядерної зброї, складно не відчувати страх перед можливим «апокаліпсисом», який в різних проявах був зображений видатними митцями ХХ століття, з однозначним тлумачення цього поняття як тотожного катастрофі. Це тлумачення апокаліпсису як катастрофи, що актуальне сьогодні, було визначене упродовж минулого століття, хоча до того часу воно розглядалось як більш комплексне, складне поняття.

Таким чином, комбінований, синтетичний підхід у дослідженні фабули Апокаліпсису, її вплив та відображення на музичному мистецтві, передбачав розгляд історії сприйняття апокаліптичної тематики упродовж зародження, розвитку та становлення європейського соціуму. Відтак, прослідковуючи історію мистецтва вдалось виокремити три головних типи зображення Апокаліпсису: релігійно-канонічний, соціально-історичний та індивідуально-психологічний.

Перший тип втілення апокаліптичної тематики закономірно є найбільш раннім та характеризується відображенням канонічних сюжетів Об'явлення Івана Богослова. До нього легко віднести давні реквієми Йоганнеса Окегема, Джованні Габріелі, Франческо Каваллі, Джузеппе Оттавіо Пітоні, Франческо Дуранте тощо, в яких апокаліптична тема, відображаючись у частинах *Tuba Mirum* та *Dies Irae*, закономірно описувала події Судного Дня.

Соціально-історичний тип сформувався під впливом поступового віддалення соціуму від релігії, що в свою чергу було спричинене зацікавленням митцями новітніми філософськими течіями. В цьому контексті найбільш показовою є творчість композиторів ХІХ століття. Зокрема, Джузеппе Верді, Каміль Сен-Санс, Антонін Дворжак та багато ін.. звертались до жанру реквієму. В їх варіантах трактування можна спостерігати відхід від давніх канонів як в плані архітектоніки композиції, так і у використанні самих текстів. Також, в свою чергу Ференц Ліст та Гектор Берліоз були одними з тих композиторів-

романтиків, що вплели у свою творчу спадщину відомий католицький канон *Dies Irae*, яку вони використали в одних із найвідоміших своїх композиціях (зокрема: «Totentanz» Ф. Ліста та «Фантастична Симфонія» Г. Берліоза).

З плином часу тлумачення апокаліпсису чим далі тим більше віддалялось від релігії і, в свою чергу, практично секуляризувалось у ХХ столітті. В тогочасному суспільстві апокаліпсис постав як синонім до глобальної катастрофи, закономірно проникаючи до музичних полотен. Окремі Симфонії Густава Малера, «Квартет на кінець часу» Олів'є Мессіана, «Реквієм» Альфреда Шнітке, «Плач за жертвами Хіросіми» Кшиштофа Пендерецького, «Реквієм» Дьордя Лігеті, «Відображення» Бориса Лятошинського, «Панахида за померлими з голоду» Євгена Станковича та багато ін.. – всі ці твори відображали бурхливий, катастрофічний та апокаліптичний дух соціуму що пронизував ХХ століття.

Водночас, розвиток психології як науки на чолі з психоаналітиком Зигмундом Фройдом, дозволив виділити ще один тип втілення ідеї катастрофізму: психологічний, особистий. Таким чином, третій тип втілення є найбільш пізнім і, в загальному продиктований радикальними соціальними змінами, що відбулись на початку ХХ століття. Індивідуальний апокаліпсис розглядається в цьому випадку як синонім до певного психологічного зламу індивіда, своєрідної «особистої катастрофи». В цьому контексті показова є творчість Арнольда Шенберга та Альбана Берга, зокрема у таких їх творах як у мелодрамі «Місячний п'єро» (Шенберга) та опері «Воцтек» (Берга). Використання відверто страшних текстів, що супроводжуються відчуттям вічного переслідування зображали події та певних індивідів, які протистоять соціуму чи змушені боротись з невідворотністю долі, що в свою чергу спричиняло власну моральну деградацію – це є апокаліпсис особистості у ХХ столітті.

Також важливо зауважити, що ХХ століття висвітлило творчість композиторів, які могли в собі увібрати й всі вищезгадані типи втілень. До їх числа легко віднести Олів'є Мессіана та Петеріса Васкса. Залишаючись глибоко

релігійними людьми, в їх творчості можна віднайти релігійно-канонічні мотиви втілення апокаліптичних ідей, які, будучи продиктованими соціально-історичними аспектами змогли відобразити внутрішній стан глибоко релігійної людини за допомогою сучасних композиторських технік. Саме ці твори і розглядаються у цій роботі з особливою виразністю.

В контексті апокаліпсизму окремо розглядається українське мистецтво. Воно представляється як своєрідна апокаліптична метафора, де фабула Апокаліпсису розкрилась не тільки в самих творах музичного мистецтва, але поступово втілювалась в реальність упродовж XX-XXI століття. Фізичне знищення митців, спалення партитур, заборона різних музичних спілок стало тією самою катастрофою, після якої українська музика змушена була відродитись. Упродовж століття, ніби наосліп, воно вибудовувало свою нову модальність, щоб сьогодні розкритись з новою силою та мати можливість відобразити всі ці страшні події, в яких Україна перебуває сьогодні.

Таким чином, музика XX століття безумовно відображає неспокійну, бурхливу та мінливу природу часу. Століття стало свідком таких страшних подій, як: дві світові війни, Холодна війна, соціальні революції, загрожуючий технологічний прогрес, що в свою чергу безумовно відобразилось на музичному мистецтві.

Втім, також варто зазначити, що в контексті розгляду ширшого значення слова апокаліпсису, тобто такого що не передбачає есхатологічний «кінець», а скоріш певну трансформацію, - музика XX століття також відповідатиме такому критерію судження. Такі жанри як авангард, експериментальна музика, і навіть певні форми популярної музики з'явилися як своєрідна реакція на швидкоплинну зміну навколишнього світу. Композитори та музиканти почали експериментувати з новим звуком, техніками, які часто порушували традиційні музичні норми.

Зокрема, дисонантні та експериментальні композиції експресіоністів, поява джазу та блюзу як повноцінних форм музичної виразності, навіть поява

рок-н-ролу та ін.. – все це відображало «повстанський» дух соціуму проти тих подій що історія кров'ю вписувала на свої сторінки.

У ХХІ столітті, композитори продовжують досліджувати та розкривати теми апокаліпсизму, катастрофізму в контексті неспокійного, та навіть в дечому більш страшному духу нового століття. Деякі сучасні композиції провокують слухача до передчуття чогось невідворотного, хаотичного, відтворюючи всю цю непевність в майбутньому, яка зараз існує. В цьому контексті одними з найбільш визначними є такі композиції як: «Про переселення душ» Джона Адамса, «Чорні Янголи» Джорджа Крамба, «Метакосмос» Анни Торвальдсдоттір та ін..

Ці композиції, хоч і відмінні по стилю та підходу до письма, уособлюють в собі вічні пошуки в контексті тем, пов'язаних з катастрофою, переворотами, біблійними мотивами, питань буття та небуття, екзистенційної кризи, що є одними з найбільш актуальними для людини ХХІ століття. Композитори змогли поєднати в своєму творчому доробку різні музичні техніки минулого століття з надбаннями сучасності, тим самим віднайшовши новий тематизм в музиці. Саме цей комплексний підхід до композиції може пробуджувати в свідомості кожного сучасного індивіда відчуття, що будуть перегукуватись з його власною свідомістю.

У цьому дослідженні з особливою виразністю розглядаються твори з фортепіанного та камерного репертуару. Це є продиктоване не лише великою кількістю творів, що відповідають тематиці апокаліпсизму та катастрофізму, але й тим, що багато видатних композиторів втілювали свої передові та інноваційні ідеї саме в творах, які належать до фортепіанної та камерної спадщини. Таким чином, можна припустити, що саме цей репертуар часто стояв «в авангарді» композиторських думок та відображав найбільш актуальні соціологічні парадигми епох.

Відтак апокаліпсис сьогодні – це комплексне поняття, яке можна розглядати з різних сторін. Його концепція еволюціонувала за рамки традиційних релігійних чи виключно катастрофічних інтерпретаційних

моделей. Сьогодні ідея апокаліпсису часто охоплює широку плеяду тем, пов'язаних з потенційним колапсом чи трансформацією соціального устрою, руйнацією навколишнього середовища чи зі знищенням певних технологічних інститутів, які можуть значною мірою вплинути на людство. В свою чергу це віддзеркалюється у музиці шляхом зображення особистих криз, катастрофічних подій що відбулись, чи відтворення почуття страху перед подіями що можуть відбутись. Ця характеристика музики в свою чергу стосується не лише академічної – вона пронизує всі жанри. Можна знайти цілі концептуальні альбоми популярних виконавців з суїцидальною, апокаліптичною, катастрофічною тематикою, зокрема: David Bowie - "Blackstar", Muse - "Drones", The Flaming Lips – "Yoshimi Battles the Pink Robots".

Всі ці всі альбоми популярних артистів, водночас з різноплановими творами видатних композиторів – все це є свідченням того, що людство завжди цікавилось і буде цікавитись темою апокаліпсизму та катастрофізму, досліджуючи її упродовж всієї історії, і що саме ця тема не буде втрачати актуальності і знаходити своє втілення у музичному мистецтві надалі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бадью. А. Століття.; пер. З фр. А. Репа. – Львів: Видавництво Кальварія; К.: Ніка-Центр, 2014. – 304 с.
2. Бем М. В. Голокост та голодомор у контексті міжнародно-правових поглядів Р. Лемкіна щодо концепції злочину геноциду. Європейські перспективи. - 2013. - № 4. - С. 175-180. - Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/evpe_2013_4_32
3. Білокінь С. Масовий терор як засіб державного управління в СРСР (1917-1941 рр.): Джерелознавче дослідження. – К., 1999. – 448 с.
4. Василенко В. Методологія правової оцінки голодомору 1932-1933 рр. в Україні як злочину геноциду [Електронний ресурс]. – 2016. – Режим доступу до ресурсу: <http://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/12243>.
5. Володимир Єрмоленко. Плинні ідеології. Ідеї та політика в Європі ХІХ-ХХ століть. – Вид. друге. – К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2020. – 480 с.
6. Гесіод. Роботи і дні [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <https://www.ukrlib.com.ua/books-zl/printoutof.php?id=145&bookid=0>.
7. Голод в Україні у першій половині ХХ століття: причини та наслідки (1921–1923, 1932–1933, 1946–1947): Матеріали Міжнародної наукової конференції. Київ, 20–21 листопада 2013 р. – К., 2013. – 364 с.
8. Жарких Т. В. «Роèmes rouг Мі» як втілення творчого універсуму О. Мессіана: Монографія. – Харків: Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 2018. – 187 с. : іл. - Бібліогр.: с. 149-171.
9. Книга пророка Даниїла [Електронний ресурс]– Режим доступу до ресурсу: <https://web.archive.org/web/20120830040007/http://bibliya.in.ua/index.php/site/knyha?k=dan>
10. Кузик В. Як загинув Микола Леонтович. "Літературна Україна", 23 травня 1996 р. [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу:

<https://web.archive.org/web/20081003221159/http://memorial.org.ua/education/music/leontovuch/2.htm>

11. Леся Олійник. Скарб Бориса Лятошинського. — Дзеркало тижня. Україна, 2005. [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: https://zn.ua/ukr/ART/skarb_borisa_lyatoshinskogo.html
12. Лятошинський Б. Епістолярна спадщина; [упор. Маріанна Копиця] – К., 2002. – Т.1. – 768 с.
13. Макаренко Л. П. Тема реквієму у Симфонії № 5 «Pro memoria» (Пам'яті жертв страшних лихоліть в Україні) Лева Колодуба. Культура і Сучасність : альманах. — К. : Міленіум, 2012. — № 1. — С. 170–174.
14. Макаренко Л. П. Фольклорні засади оркестрової творчості Лева Колодуба : навчальний посібник. – Вінниця : Нова Книга, 2015. – 220 с.
15. Малишев Ю. 1948 – міфи та історія. Art line. – Київ. – 1998. - №2. – С.26-28
16. Марченко Н. П., Марченко Я. Ю. Августин Гіппонський: неогуманістичне бачення «Людини віри» у межах довідкової біографіки. Українська біографістика. 2013. Вип. 10. С. 381–401.
17. Матейко Д. С. Феномен І. Ньютона в контексті культури нового часу [Електронний ресурс] – 2014. – Режим доступу до ресурсу: https://dspace.nau.edu.ua/bitstream/NAU/14714/1/polit_214_tezi_Матейко.pdf.
18. Михайловська Н. Трагічні оптимісти: Екзистенційне філософування в українській літературі ХІХ -першої половини ХХ ст.-Львів, 1988.
19. Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Історичні науки : збірник наукових праць / за ред. проф. Миколи Шитюка. — № 1 (43), червень 2017. — Миколаїв : МНУ імені В. О. Сухомлинського, 2017. — 146 с.
20. Нікітюк О. Поминальна культова музика східної та західної традицій у сучасному хоровому виконавстві (на прикладі репертуару капели "Думка"). Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження,

рецензії. - 2016. - Вип. 16. - С. 62-73. - Режим доступу:

http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrmyst_2016_16_8

21. Пересунько, Тіна. "Симон Петлюра інтернаціоналізує українське питання піснею": невідома історія триумфу "Щедрика" в Європі. Історична правда. [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу:
<https://www.istpravda.com.ua/articles/5e2f7b4fc2bab/>
22. Працюк Б. Дзвони в творчості Л. Н. Колодуба (на прикладі II частини V Симфонії «Pro memoria»). Левко Колодуб: сторінки творчості (статті, дослідження, спогади). Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : [зб. наук. праць / упор. О. І. Котляревська]. — К., 2006. — Вип. 50. — С. 128–137.
23. Терещенко А. К. Симфонічний вечір в Українському домі. Левко Колодуб: сторінки творчості (статті, дослідження, спогади). Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : [зб. наук. праць, упор. О. І. Котляревська]. — К., 2006. — Вип. 50. — С. 186–189.
24. Томас Манн. Доктор Фаустус. Пер. з нім. Євгена Поповича. — К.: Дніпро, 1990. — 574 с.
25. Українська музика : науковий часопис. Львів : ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2018. – 268 с.
26. Хвильовий М. Вальдшнепи. Київ. -1995. - № 1.
27. Юрій Лавріненко. Розстріляне відродження: Антологія 1917—1933. Поезія — проза — драма — есей. Київ, Просвіта, 2001. — 794 с.// К.: Смолоскип, 2007. — 976 с.
28. "Heiligenstädter Testament". University of Hamburg Library (Catalogue record). 1888.1389. Retrieved 11 June 2020.
29. "Illustrations to the Apocalypse by Albrecht Dürer". Bulletin of the City Art Museum of St. Louis. 25 (4). P. 50–52.
30. Alban Berg: Lulu. Universal Edition, 1978. – 113 pp.
31. Alister E. McGrath. Shapers of Protestantism: John Calvin / Alister E. McGrath // The Blackwell Companion to Protestantism / Alister E. McGrath., 2004. – P. 53–65.

32. Anthony Pople. *Messiaen: Quatuor pour la fin du Temps*. New York: Cambridge University Press, 1998. – 128 pp.
33. Barlach, Ernst, *Das dichterische Werk*, ed. by Walter Muschg and others, 3 vols. Munich: R. Piper, 1956-1959. – 520 pp.
34. Bruhn S. *Les Visions d'Olivier Messiaen / Siglind Bruhn*. – Paris : L'Harmattan, 2008. – 346 p.
35. *Bulletin of the Atomic Scientists*, 1981, v. 37, N 1, p.1.
36. Christiane Schönfeld, 'The Urbanization of the Body: Prostitutes, Dialectics, and Utopia in German Expressionism', *German Studies Review*, 20 (1997), P. 49-62.
37. Christopher Dingle, *The Life of Messiaen*. New York: Cambridge University Press, 2007. – 274 pp.
38. Cook, Catherine. *The apocalyptic landscapes of Ludwig Meidner*. University of Birmingham. M.Res. 2015. – 106 pp.
39. Delumeau J. *Mille ans de Bonheur*. – Paris: Fayard, 1995. – 496 pp.
40. Dieter Senghass, "Werden Nacht und Stürme Licht?—Annäherung an den Frieden über Klassische Musik," *Leviathan* 26, no. 3. 1998. – 397 pp.
41. Eliade M. *Aspects du mythe*. Paris: Gallimard, 1963. – 247 pp.
42. Freud, Sigmund, *Werke*. Studienausgabe, ed. by Alexander Mitscherlich and others. Vol 9. Frankfurt a.M.: S. Fischer, 1969-1975. – 607 pp.
43. *Globalization and the Challenges of a New Century: A Reader*. Edited by Patrick O'Meara, Howard & Carolee Mehlinger and Matthew Krain – Indiana University Press, 2000. – 520 pp.
44. Golea A. *Rencontres avec Olivier Messiaen*. – Paris, 1960. – 281 pp.
45. Graham Tomlin. *Shapers of Protestantism: John Calvin*. The Blackwell Companion to Protestantism., 2004. – P. 40–52.
46. Greisiger, Lutz. "Apocalypticism, Millenarianism, and Messianism". In Blidstein, Moshe; Silverstein, Adam J.; Stroumsa, Guy G. (eds.). *The Oxford Handbook of the Abrahamic Religions*. Oxford and New York: Oxford University Press. 2015 – P. 272-294.

47. Hatvani, Paul, 'Vision', *Der Sturm*, 5 (1914), p. 31.
48. Ich bin der Weg. Revolutionäre Flugschriften 1922-1925, ed. by Theodor Plivier and Ulrich Linse. Schlitz: Verlag der Slitese, 1983. – 534 pp.
49. Ignazc A. A Musical Inquisition? Soviet "Deputies" of Musical Entertainment in Hungary during the Early 1950s. P. 133 - 149.
50. Jacques Le Goff, *Les Intellectuels au Moyen Age*, Editions du Seuil, Paris. 1957, – 192 pp.
51. Jaspers K. *Nietzsche and Christianity (A Gateway edition)* / Karl Jaspers., 1961. – 111 pp.
52. Jaspers, Karl. *The Origin and Goal of History*. translated by Michael Bullock. New Haven, CT: Yale University Press, 1953. – 294 pp.
53. John Mueller. *Political Science Quarterly*, Volume 129, Issue 1, Spring 2014. - P. 35–54
54. Kaiser, Georg, *Werke*, ed. by Walther Huder, Vol. 2. Frankfurt a.M.: Propyläen, 1971-1972. – 442 pp.
55. Kasack, Hermann, 'Die Maske', *Neue Erde*. 1919. – P. 4-6
56. Kesser, Hermann, 'Revolution der Erlösung', *Der neue Daimon*, 9/10. 1919, P. 148-57
57. King W.L. *Eschatology: Christian and Buddhist Religion*. Leiden, 1896. Vol. 16. №2 P. 168-176.
58. Kuchar, Theodore. LYATOSHYNSKY, B.: *Symphonies*, Vol. 2 - Nos. 2 and 3 (Ukrainian State Symphony, Kuchar). [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу:
[http://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.555579&catNum=555579&filetype=About%2520this%2520Recording&language=English#](http://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.555579&catNum=555579&filetype>About%2520this%2520Recording&language=English#)
59. Kupriss, Anita. "A Conductor's Analysis of Four Secular Works by Pēteris Vasks." DMA diss., Boston University, 2009. – 566 pp.
60. Kurt Pinthus, 'Rede an junge Dichter', in *Die neue Dichtung. Ein Almanach*. Leipzig: Kurt Wolff, 1918. – P. 137-57

61. Lamennais F. *Revue des Deux Mondes*, від 1го серпня 1834, цит. за: Lebrun J., *op. cit.*, p. 131.
62. Lamennais F.-R. de. «De l'avenir de la societe», in *L'avenir*, le 28 juin. *Articles du hournal L'Avenir*. – Paris: INALF, 1961. – 771 pp.
63. Lamennais F.-R. de. *De la Religion considérée dans ses rapports avec l'ordre politique et civil*, *op. cit.* – 74 pp.
64. Le Guillou L. *Lamennais*. – Bruges: Desclee de Brouwer, 1969. – 142 pp.
65. Lebrun J. *Lamennais ou l'inquietude de la liberte*. - Paris: Fayard; Tours; Mame, 1981. – 312 pp.
66. Lesle, Lutz. “Auflehnung gegen eine brutale Macht: Neue Musik aus Lettland.” *Das Orchester: Zeitschrift für Orchesterkultur und Rundfunk-Chorwesen* 45, no. 3 (January 1997). – P. 12–16.
67. Lesle, Lutz. “Pēteris Vasks.” *Komponisten der Gegenwart*. 2011. – P. 1-8.
68. Löwy, Michael, *Redemption and Utopia. Jewish Libertarian Thought in Central Europe. A Study in Elective Affinity*, trans. by Hope Heaney. London: Athlone Press, 1992. – 280 pp.
69. Marek Tamm & Laurent Olivier (eds.): Bloomsbury Academic, London, 2019, 240 pp.
70. Mari P. Olivier *Messiaen*. - Paris, 1965. – 191 pp.
71. Martin Anderson, “Pēteris Vasks, Voice of Latvia,” *Fanfare—The Magazine for Serious Record Collectors* 26, no. 6 (July 2003). – P. 57-60.
72. Marx K., Engels F, *Manifest der Kommunistischen Partei*, [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу:
http://www.mlwerke.de/me/me04/me04_459.htm.
73. Mecklin, John (March 7, 2022). "Bulletin Science and Security Board condemns Russian invasion of Ukraine; Doomsday Clock stays at 100 seconds to midnight". [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу:
<https://thebulletin.org/2022/03/bulletin-science-and-security-board-condemns-russian-invasion-of-ukraine-doomsday-clock-stays-at-100-seconds-to-midnight/>

74. Messiaen O. *Quatuor pour la fin du temps* [Электронный ресурс]. Editions DURAND. – 1941. – Режим доступа до ресурсу: https://qcpages.qc.cuny.edu/hhowe/music347/Messiaen_Quatour.pdf.
75. Mircea E. *The Myth of the Eternal Return: Or, Cosmos and History / Eliade Mircea*. – Princeton University Press, 1971. – 195 pp.
76. Morgan Librart, MS. 524, Bodleian Library MS Auct.D.4.17., Bibliothèque Nationale, MS fr. 403.
77. Morgan, N. *Early Gothic Manuscripts*. Oxford, 1988, p. 158
78. Mühsam, Erich, 'Revolution', *Revolution*. 1913.
79. Nietzsche F. *Nachgelassene Fragmente*, - Bd. 13. – Fr. 14 [89]. – Berlin : Deutsche Taschenbuch Verlag, De Gruyter, 1988. – S. 311
80. Nipperdey, Thomas. *Religion im Umbruch: Deutschland 1870-1918*. Munich: C.H. Beck, 1988. – 167 pp.
81. Peter Hill and Nigel Simeone, *Messiaen*. New Haven, CT: Yale University Press, 2005. - 435 pp.
82. Pēteris Vasks, "The Suffering and Joy of Creation: A Latvian Composer's Perspective," trans. Nic Gotham, *Musikworks: The Journal of Sound Exploration* 63 (September 1995). – P. 40-44
83. Petraškevičs, Jānis *Putna klātbūtne* [Presence of Bird]. Interview with Pēteris Vasks. In: *Riga Times*, 2013 March. – P. 43–49.
84. Rebecca Rischin. *For the End of Time: The Story of the Messiaen Quartet*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2006. – 184 pp.
85. Ross, Alex. *The Rest Is Noise*. London: Fourth Estate. 2008. – 640 pp.
86. Saint-Martin L.-C. de. *Lettre à un ami : Ou considérations politiques, philosophiques et religieuses sur la Révolution française*. – Paris: J. – B. Louvet, an III [1794]. – 206 pp.
87. Saint-Martin L.-C. de. *L'homme de désir*. – Paris: INALF, 1961, передрук видання: Lyon J.-S. Grabit, 1790. – 336 pp.
88. Samuel C. *Entretiens avec Olivier Messiaen*. - Paris, 1967. – 236 pp.

89. Schneider J. Die chiliastische Doctrin und ihr Verhältniss zur Christ Glaubenslehre. Schaffhausen, 1859. – 318 pp.
90. Sperber J. Karl Marx: A nineteenth-Century Life, op. cit., location 5959
91. The Conflict of Interpretations: Essays in Hermeneutics, ed. Don Ihde, trans. Willis Domingo et al. Evanston: Northwestern University Press, 1974. – 544 pp.
92. Thomas A., Stark M., Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920. Stuttgart: Metzler, 1982. – 541 pp.
93. Toller, Ernst, Gesammelte Werke, ed. by John M. Spalek and Wolfgang Frühwald, Vol. 1. Munich: Carl Hanser, 1978. – 420 pp.
94. Trier, Stadtbibliothek. Codex 31.
95. Vance D. Wolverton, “Peteris Vasks, Preaching the Soul of Latvia to the World,” Choral Journal 49, no. 4 (October 2008) – 49 p.
96. Vita Lindenberg, “Strömungen in der baltischen Moderne, insbesondere am Beispiel von Pēteris Vasks,” in Multikulturelle und internationale Konzepte in der Neuen Musik, Hartmut Krones, ed. Vienna: Böhlau, 2008. – P . 455–456.
97. Vondung, Klaus, ‘Mystik und Moderne: Literarische Apokalyptik in der Zeit des Expressionismus’, in Die Modernität des Expressionismus, ed. by Thomas Anz and Michael Stark. Stuttgart: Metzler, 1994. – P. 142-50.
98. Werfel, Franz, Gesammelte Werke. Die Dramen, ed. by Adolf Klarmann. Frankfurt a.M.: S. Fischer, 1959. – 3536 pp.
99. Whalen, B. E. Dominion of God: Christendom and Apocalypse in the Middle Ages. Harvard University Press, 2009. – 336 pp.
100. Wozzeck Libretto. English Translation [Электронный ресурс] – Режим доступа до ресурсу: <https://www.operarias.com/berg/wozzeck/libretto/english/>