

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

Методична розробка спеціального курсу
за темою творчого мистецького проєкту

**«Пост-апокаліптичні образи у творах Петеріса Васкса»
(спеціалізація «фортепіано»)**

Сасько Максим
здобувач ступеня
доктора мистецтва
кафедри спеціалізованого
фортепіано

Творчий керівник:
Народний артист України,
професор
Ерміль Йозеф Франтишкович

Науковий консультант:
Заслужений діяч мистецтв України,
кандидат мистецтвознавства,
професор
Катрич Ольга Тарасівна

ПЛАН

Вступ

Тема 1. Особливості тлумачення есхатології

Тема 2. Концепція апокаліпсису в контексті становлення християнства

Тема 3. Особливості втілення фабули апокаліпсису в філософському дискурсі

Тема 4. Зображення апокаліптичних ідей в різних видах мистецтва

Тема 5. Есхатологічні ідеї в музичному мистецтві XX ст..

Тема 6. Пост-апокаліптичні образи у творчості Петеріса Васкса

Вступ

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 власне 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.

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 образ 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.

Відтак, 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 Андрієві Шептицькому. Зокрема, звертаючись до художньої літератури, 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 впливаючи на саме суспільство знайшла своє відображення у різних видах мистецтва, зокрема й в музиці.

Тема 1. Особливості тлумачення 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.

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 XX-XXI 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.

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.

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-Чарльз 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.

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.

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 сокровений сенс лише його народу, який був обраний самим Яхве.

Тема 2. Концепція апокаліпсису в контексті становлення християнства

Християнство 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 отримує 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. Сенса 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 «помазанник». 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 невірних 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

пришествія Спасителя та Його тисячолітнім царством. Своє начало мілленаризм (хіліазм) знаходить ще в язичницькому світі.

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».

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 пришествя Христа, яке закінчить всяку історію». 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 й породило суміжні та спірні тлумачення Апокаліпсису.

Тема 3. Особливості втілення фабули апокаліпсису в філософському дискурсі

Есхатологія як частина релігійного та міфологічного вчення репрезентує та модулює світоглядні містичні ідеї про кінець світу. Зовсім інші задачі ставить перед собою огляд есхатологічного мислення як соціально-психологічного фактора історичного процесу і як феномена суспільної свідомості. Розглядаючи історію людства, та не 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. Очевидним 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. Прослідковуючи історію людства, легко помітити, що ідеологічна боротьба природно переходила з рук релігійних діячів, в руки філософів. Найяскравіший приклад цьому можна спостерігати впродовж ХХ століття, коли ідеї двох філософів 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...».

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 мессіанською 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».

Під кінець ХХ століття, в працях видатних західних філософів, вже повністю може бути 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, беззаперечно, є прикладом сучасного секуляризованого типу есхатологічного мислення, напряду вже жодного разу не пригадується ні одне з понять чи образів християнської есхатології, окрім метафоричного виразу «абсолютного апокаліпсису ядерної війни», що використався видатним мислителем для визначення можливої третьої світової війни.

Видозміна значення «апокаліпсису» була поступовою: від першоджерела Святого Письма, в якому Іван Богослов це вбачав скоріш як 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 написаних 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 ХVIII 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, в якій прослідковується очікування на «третє одкровення», розгортається в мартиністському середовищі епохи; її вплив прослідковується 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».

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».

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».

Таким чином можна побачити ототожнення значення апокаліпсису до поняття регенерації, яка розглядається як у індивідуальному порядку, 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, що в свою чергу можна вважати одним із цеглинок фундаменту в контексті становлення секуляризованого значення Апокаліпсису.

Тема 4. Зображення апокаліптичних ідей в образотворчому мистецтві та літературі романтизму та експресіонізму

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. 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 воєнний та пост воєнний 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».

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. 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.

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». 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».

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». 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 однопумців 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». Це покоління відчайдушно намагалось знайти якийсь інший сенс у всіх масових вбивствах, змінивши хід своїх думок на протилежний для пошуку певного спасіння.

Тема. Есхатологічні ідеї в музичному мистецтві ХХ століття

Початок ХХ століття, який супроводжувався гострою кризою ідентичності зі свавільним закликком Фрідріха Ніцше «Бог помер!», оголив жах екзистенційного вакууму, змінив відношення до біблійного Апокаліпсису. До цієї теми звертається Олена Романова, зауважуючи, «що Апокаліпсис 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». 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 «Воцтек». 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 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 Воцтека опера закінчується сценою, що набуває абсурдного змісту. Процитуюмо 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».

Інша експресіоністична опера Альбана Берга «Лулу» свої витоки знайшла в двох комедіях письменника-експресіоніста Франка Ведекінда. В «Лулу» образ головної героїні подається двояко: ніжною і, водночас, хтивою та аморальною жінкою; 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. [50]). 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 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.

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, слідує за канонічним принципом 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.

Тема 6. Пост-апокаліптичні образи у творчості Петеріса Вакса

Петеріс Вакс, Народжений у 1946 році, композитор працював та творив в часи Латвії, що була у складі СРСР. Свою творчу кар'єру він розпочав з 1970-х років, і продовжує до сих пір. Таким чином, його творчий доробок природно став відображенням атмосфери латвійського соціуму, в якому домінуючими ідеями були боротьба за незалежність під гнітом радянської влади. Ці навколишні обставини об'єдналися з його суб'єктивним баченням світу, та створили таку музику, яка стала відображенням того часу і ситуації, яка 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 Васкса 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, нещодавно написаного Концерту для альту та симфонічного оркестру, та багато інших.

З кінця 1980-х років, Васкс 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. Його батьки прививали любов до музики їх дітям з маленьких років. Батько Васкса заснував оркестр в своїй церкві, де молодий Петеріс разом зі своєю сестрою часто відвідували концерти, і згодом поступили у місцеву музичну школу. Васкс 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».

В 1959 році Петеріс Васкс поступив в музичну школу Емілія 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. Після закінчення з найвищими балами по всіх спеціалізованих дисциплінах, він подав свої документи в Латвійську Державну Консерваторію. Васкс 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 Васкс продовжив: «Я був настільки наївний, що не розумів що відбувається. Він подивився моє анонімне кодове ім'я, записав його і пішов геть». Після цього, робота композитора була відзначена низьким балом. Васкс вважає, що цей бал, який він отримав, було навмисною демонстрацією його низького соціального статусу. Через те, що його батько був священиком, Васкс вважає, його позиція як громадянина була «другим, а то й третім сортом в суспільстві» і залишалась «небажаною та політично неприйнятною».

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 Васкса, втратили свої священицькі 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. 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 зайнятості у провідних оркестрах країни, Вакс 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».

Тому Вакс 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 Вакса, полягав у тому, що в програму входили предмети, необхідність яких була продиктована комуністичною партією: «політична економіка капіталізму, соціалізму, тощо. Це було в музичній академії!». 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, Вакс 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 мене дорікнути». 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, які емігрувала в Сполучені Штати і відправляла йому записи.

Саме ці автобіографічні 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 репріз 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», що є прямим свідченням революції в музиці, яка в свою чергу «переродилась» у горнилі 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». 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 щербіня навколо. Стільки брукху 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».

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 власна боротьба проти брутальної сили; кульмінація цього концерту в останній частині – це є цитата латвійської народної пісні «Rūt, vejīņi» (Вій, вітерець), що звучить як символ супротиву духу. 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 посилення Васкса на жахливі події січня 1991 року, коли відбувалась сепарація Латвії від СРСР і спеціальні війська радянської влади вчиняли акти насилля проти інститутів населення та 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 Васкса, пташки репрезентують індивідуальну свободу, відсутність обмежень і непорочність природи, всупереч загальній екологічній кризі навколишнього середовища. За словам Дітера Зенгаса, Васксове тлумачення природи передбачає «оазис тиші», що в його творчості протиставляється краху, занепаду, есхатологічним ідеям.

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 поданий у трьох розділах, 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 Васкс 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».

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 Васкс у інтерв'ю з Янісом Петрашкевичем.

В той час коли композитори минулого чи теперішнього все ж мають дещо спільне з Петерісом Васксом, один заслуговує окремого розгляду. Люц Лесле, використовуючи дослідницьку роботу Константина Флороса по Густаву Малеру, природно порівнює елементи музичного символізму Васкса 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. 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».

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». 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 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 пільму (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). 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 від 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 архітекτονіки 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.

Список рекомендованої літератури

1. Jaspers, Karl. *The Origin and Goal of History*. translated by Michael Bullock. New Haven, CT: Yale University Press, 1953. – 294 pp.
2. Mircea E. *The Myth of the Eternal Return: Or, Cosmos and History* / Eliade Mircea. – Princeton University Press, 1971. – 195 pp.
3. King W.L. *Eschatology: Christian and Buddhist Religion*. Leiden, 1896. Vol. 16. №2 P. 168-176.
4. Гесіод. *Роботи і дні* [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <https://www.ukrlib.com.ua/books-zl/printoutof.php?id=145&bookid=0>.
5. Schneider J. *Die chiliastische Doctrin und ihr Verhältniss zur Christ Glaubenslehre*. Schaffhausen, 1859. – 318 pp.
6. Jaspers K. *Nietzsche and Christianity (A Gateway edition)* / Karl Jaspers., 1961. – 111 pp.
7. Eliade M. *Aspects du mythe*. Paris: Gallimard, 1963. – 247 pp.
8. Lamennais F.-R. de. *De la Religion considérée dans ses rapports avec l'ordre politique et civil*, op. cit. – 74 pp.
9. Le Guillou L. *Lamennais*. – Bruges: Desclee de Brouwer, 1969. – 142 pp.
10. Lebrun J. *Lamennais ou l'inquietude de la liberte*. - Paris: Fayard; Tours; Mame, 1981. – 312 pp.
11. Christiane Schönfeld, 'The Urbanization of the Body: Prostitutes, Dialectics, and Utopia in German Expressionism', *German Studies Review*, 20 (1997), 49-62.
12. "Heiligenstädter Testament". University of Hamburg Library (Catalogue record). 1888.1389. Retrieved 11 June 2020.
13. Kupriss, Anita. "A Conductor's Analysis of Four Secular Works by Pēteris Vasks." DMA diss., Boston University, 2009.
14. Martin Anderson, "Pēteris Vasks, Voice of Latvia," *Fanfare—The Magazine for Serious Record Collectors* 26, no. 6 (July 2003), pp. 57-60.
15. Vance D. Wolverton, "Peteris Vasks, Preaching the Soul of Latvia to the World," *Choral Journal* 49, no. 4 (October 2008) – 49 p.

16. 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), pp. 455–456.
17. Lesle, Lutz. "Auflehnung gegen eine brutale Macht: Neue Musik aus Lettland." *Das Orchester: Zeitschrift für Orchesterkultur und Rundfunk-Chorwesen* 45, no. 3 (January 1997): 12–16.
18. Dieter Senghass, "Werden Nacht und Stürme Licht?—Annäherung an den Frieden über Klassische Musik," *Leviathan* 26, no. 3 (1998): 397.
19. Petraškevičs, Jānis Putna klātbūtne [Presence of Bird]. Interview with Pēteris Vasks. In: *Riga Times*, 2013 March, p. 43–49.
20. Lesle, Lutz. "Pēteris Vasks." *Komponisten der Gegenwart* 45 (2011): 1–8.
21. 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).
22. Greisiger, Lutz (2015). "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. pp. 272–294.
23. Whalen, Brett Edward. *Dominion of God: Christendom and Apocalypse in the Middle Ages*. Harvard University Press, 2009. ISBN 978-0-674-03629-1.