

УДК 78:72]:7.072.27Валері(44)(045)
DOI: 10.31318/2522-4190.2025.142.327888

АНТОНОВА М. С.

Антонова Марина Станіславівна — аспірантка кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0008-4740-4260>

antonova.maryna.s@gmail.com

© Антонова М. С., 2025

МИСТЕЦЬКІ ІНТЕНЦІЇ ПОЛЯ ВАЛЕРІ: НОВА ПАРАДИГМА ЄДНАННЯ МУЗИКИ ТА АРХІТЕКТУРИ

Розглянуто мистецькі інтенції поєднання музики та архітектури крізь призму поглядів одного з найвизначніших мислителів та літераторів ХХ століття — Поля Валері. Визначено місце та внесок видатного філософа у культурний простір минулого століття, з'ясовано основні сфери наукового та творчого зацікавлення митця. Окреслено масштабність доробку Поля Валері, різноспрямованість та актуальність його філософських пошуків. Досліджено унікальну парадигму єдності мистецтв крізь призму літературних праць П. Валері (зокрема, есе «Парадокс про архітектуру», вірш «Орфей», діалог «Евпалінос або архітектор» та лібрето мелодрами «Амфіон»). Окрему увагу приділено засадам взаємодії музики та архітектури у творах мислителя, що спираються на філософські пошуки Анрі Бергсона про сприйняття часу. Музика у П. Валері виступає як втілення живої тривалості часу, що органічно поєднується з нерухомістю, застиглістю архітектурних форм. Доведено, що поєднання означених царин, за Полем Валері, дозволяє створити нову просторово-часову мистецьку реальність. Виявлено та затверджено роль провідного персонажа досліджених творів мислителя — Орфея як символу об'єднання музики та архітектури. Визначено ядро мистецької цілісності Поля Валері, що полягає у відображенні процесу побудови храму. Показано, як цей процес відображає гармонійне поєднання звуків та архітектурних форм, завдяки залученню образу Орфея — музиканта-провідника між мистецькими царинами. Виявлено, що своє найбільш повне та цілісне втілення спрямування Валері знаходять у мелодрамі «Амфіон», створеній у співпраці з композитором Артюром Онеггером. Визначено необхідність музично-сценічного втілення пошуків Поля Валері задля практичної реалізації його мистецьких інтенцій.

Ключові слова: творчість Поля Валері, музичний театр Артюра Онеггера, мелодрама «Амфіон», архітектура, філософія, модернізм.

Вступ. Поль Валері — видатний французький поет, філософ, автор великої кількості есе, чия творчість охоплює межі кінця ХІХ — першої половини ХХ століття. Сфери його інтересів такі ж різноманітні та багатогранні, як і сама особистість митця: література, історіософія, політологія, дослідження мистецтва у всіх його проявах. Творча думка мислителя відкривала шлях до розуміння незліченної кількості явищ, предметів, подій, їх взаємозв'язок, причини створення та існування.

Окремо слід виділити галузь філософії — одну з найважливіших для митця. Філософські розвідки Поля Валері значною мірою зосереджені на наукових проблемах і внесках видатних мислителів. Автор постійно виявляв глибокий інтерес до точних наук, демонструючи рівень обізнаності, що виходив за межі аматорства. Його

міркування часто стосувалися фундаментальних категорій часу, простору і матерії, їх онтології та методів вимірювання.

Не менш вагому частину доробку Поля Валері становлять дослідження різних мистецьких категорій. Зокрема, однією з яскравих сторінок творчості митця є розгляд філософського поєднання музики та архітектури. Взаємозв'язок мистецтв — складне питання, що розроблялося у творчості багатьох філософів: Й. Гете, Ф. Шеллінга, Ф. Брентано, Г. Гегеля, Ф. Шлегеля та ін. Однак складна проблематика теми і на сьогоднішній день потребує поглибленого вивчення.

Сам Поль Валері не згадує жодного мислителя або джерело, з якого він почав свій шлях до філософського дослідження поєднання музики та архітектури, хоча його доробок включає поетичні та прозаїчні зразки, що яскраво втілюють у сюжетній складовій зв'язок саме зазначених мистецьких царин. Також показово, що інтенції П. Валері були органічно вплетені в контекст архітектуроцентристської парадигми ХХ століття. Вона склалась у період модернізму завдяки проектам Ле Корбюзьє, Міс ван дер Рое, поширенню принципів школи Баухауз, і була спрямована на розуміння архітектури як надмистецтва.

Втім, незважаючи на безперечний вплив окресленої мистецької парадигми, П. Валері не висував архітектуру на домінуючу позицію. Мислитель створив власний унікальний вектор художніх пошуків і прагнув створити нову парадоксальну єдність музики та архітектури, підкреслюючи важливість рівноправності всередині мистецької цілності. Вплив таких творчих прагнень Поля Валері широко розповсюджувався на митців ХХ століття, серед яких А. Онеггер, А. Жид, О. Перре (Auguste Perret), Дж. Мерріл (James Merrill), Е. Бауерз (Edgar Bowers) та багато інших. Тож для розкриття специфіки новаторських спрямувань до поєднання музики та архітектури Полем Валері і причин їх неабиякого розповсюдження у культурному просторі ХХ століття видається *актуальним* на прикладі окремих творів дослідити шлях розвитку та становлення філософської думки автора.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Незважаючи на величезний доробок французького митця та прижиттєве визнання, його творчість досліджується обмеженим колом науковців. Такий стан речей зумовлений декількома факторами.

По-перше, це політична ситуація, що склалась у світі й у Франції зокрема, наприкінці життя митця. П. Валері не підтримував «режим Віші» 1940–1944 років, що негативно відзначилося на його кар'єрі. Через політичні переконання він був позбавлений багатьох посад. Навіть публічні виступи, які завжди мали успіх (адже на той час поет був уже широко відомою людиною) ставали все рідшими, а нові твори зазнавали жорсткої цензури. Митець хоч і мав змогу публікуватися, але не так активно й відкрито, як у довоєнні часи, що суттєво вплинуло на його положення в мистецькому світі.

По-друге, через досить негативну оцінку влади той, кого називали «найкращим поетом свого покоління» [Goodkin, 1988, р. 138] все частіше піддавався нищівній критиці «як неокласичний формаліст, “темний”, “далекий”, “важкий”» [Gifford, 1998, р. 2]. Цей стереотип так прижився, що лише через кілька десятиліть років після смерті Поля Валері руйнівна тенденція була зупинена і розпочався об'єктивний та неупереджений аналіз його творів. Наразі серед найвагоміших французьких дослідників творчості митця — М. Жарреті (Michel Jarrety) [Jarrety, 2008], Ж. Дерріда (Jacques Derrida) [Derrida, 1972] М. Дегі (Michel Deguy) [Deguy, 2004] та інші.

Зазначені політичні та культурні обставини уповільнили процес вивчення творчості Поля Валері, що стало критичним моментом для дослідження його творів за межами Франції. Зокрема, в Україні на сьогоднішній день державною мовою ви-

дано лише одну збірку віршів поета у перекладі М. Москаленка [Валері, 2005], який також є автором змістовної статті про творчість митця [Москаленко, 2005]. Звісно, над перекладом його окремих віршів працювали й інші українські поети-перекладачі, такі як М. Лукаш [Валері, 1995], В. Коптілов [Валері, Орфей], О. Тарнавський [Тарнавський, 2006]. Проте навіть підсумовуючи всі зразки перекладів, ми отримаємо лише одну сторінку величезної «книги Творчості» Поля Валері.

Найбільшу частину сучасних світових досліджень творчості митця складають англомовні роботи науковців зі США, Великої Британії та країн Співдружності націй. В англомовних перекладах є майже всі загальновідомі твори, видано друком багато аналітичних статей та монографій авторства різних дослідників, в тому числі П. Гіффорда (Paul Gifford) і Б. Стімпсона (Brian Stimpson) [Gifford, Stimpson, 1998], У. Фоулі (Wallace Fowlie) [Fowlie, 1950] та Р. Гудкіна (Richard Goodkin) [Goodkin, 1988]. Отже, творча постать Поля Валері потребує ґрунтовного наукового дослідження та актуалізації в українських мистецьких колах, оскільки його літературний, поетичний та творчий доробок становить невичерпну скарбницю для філософів, поетів, літераторів, музикантів та науковців.

Мета статті — розкрити індивідуальне філософське бачення Полем Валері сутності поєднання музики та архітектури.

Методологічна спрямованість дослідження передбачає використання наступних **методів**: жанрово-генетичний (для вивчення широкої палітри творчості П. Валері та сфер його творчих зацікавлень), структурно-аналітичний (для аналізу специфічної структури літературних творів митця), компаративний (для дослідження відмінностей та подібностей у розвитку мистецьких інтенцій поєднання музики та архітектури П. Валері).

Наукова новизна полягає у зверненні до творчого доробку П. Валері, зокрема до розробки мистецьких інтенцій поєднання музики та архітектури, аналіз та дослідження яких вперше представлено у вітчизняному музикознавчому просторі.

Результати дослідження. Постать Поля Валері — надзвичайно вагома для французької та світової культури. Його досягнення в літературі, філософії та науці становлять невичерпну скарбницю для дослідників безлічі галузей. За влучним описом М. Дегі (Michel Deguy), мислитель був «нескінченно критичний, “скептичний”, він не залишав за собою привілейованої прихильності до кого б не було, навіть скоріше відсторонювався від всіх, щоб задавати питання, провокувати, іноді висміювати, зменшувати їх “зазіхання”. Він окремо і всюди — та всюди окремо» [Deguy, 2004, р. 244].

Поль Валері був вкрай різнобічною людиною, кожен день свого життя він примушував себе бути «розумним», тренуючись в цьому як справжній спортсмен. Він називав це «ранковими атлетичними вправами в думках і словах» [Valéry, 1957, р. 34]. Кожен день він малював, складав вірші, писав про науку, танці, архітектуру, політику, історію чи філософію. Поль Валері був митцем, який уособлює прозорість французького генія, в якому творчість або творча сила з'єднані з інтелектуальною уважністю, яка є частиною свідомості. Тож, почавши розглядати напрямки мистецької роботи філософа для полегшення сприйняття та дотримання хронології творчості, оберемо за відправну точку — поезію.

Юнацьке захоплення митця поезією (1889–1892 рр.) розпочалося після знайомства з роботами символістів — Шарля Бодлера, Поля Верлена, пізніше — Артюра Рембо і Стефана Малларме. Спілкування з останнім та входження до кола його знайомих залишить відбиток на всій подальшій творчості митця. До близьких друзів П. Валері входив також майбутній Нобелівський лауреат Андре Жид, спілкування з

яким стане вирішальним для кар'єри митця. Незважаючи на те, що вірші П. Валері завжди потроху публікувалися, А. Жид вважав, що цього недостатньо і геній митця має бути широко відомим. Він щиро не розумів, чому сам мислитель не прагне визнання. Вже після смерті П. Валері А. Жид напише: «Його діяльність, безкорислива до суспільних справ, здійснювалася в заповідній сфері, байдужій до подій, що розігруються без нашого відома нашими долями. — Події мене дратують — казав він. Події — це накуп речей. Мене цікавить море <...> по ньому пливуть, в нього пірнають. Проте після нього більше ніхто не пірнав» [Gide, 1946, p. 279].

На початку 1890-х років Поль Валері пише свій перший прозовий цикл «Вечір з паном Тестом» — невелику за обсягом філософську міфологічну казку. Саме вона принесла авторові сплеск відомості й одночасно стала передвісником його важкої творчої кризи. Майже двадцять років (приблизно з 1898 по 1917 рр.) видалися для митця роками мовчання. В ніч з 4 на 5 жовтня 1898 року, перебуваючи у Генуї, він пережив серйозну екзистенційну кризу. Ця подія виявилася результатом багатьох обставин, серед яких смерть близького митцю С. Малларме, власні творчі складнощі та світоглядні зміни. Поет вирішив відмовитися від написання віршів, частково відійти від літературної кар'єри і зосередитись виключно на пошуку нового інтелектуального методу. Митець прагнув віднайти засоби «чистого» функціонування думки, позбавленої зайвих почуттів, які впливають на її об'єктивність. П. Валері вважав, що для нього більше немає сенсу продовжувати лінію пошуків символістів і прагнув знайти для себе інший шлях для втілення своїх мистецьких поглядів.

У зв'язку з цим цікавою є оцінка, яку дав творчості митця відомий французький поет Ів Бонфуа (Yves Bonnefoy) : «Наділений волею і наполегливістю до найвищого словесної роботи, він анітрохи не потребував французької поезії — зовсім нераціоналістичної, <...> тривожної, такої, що вдивляється в темряву і по суті, в глибині своїй, має дуже мало спільного з межами його власних думок — цим кристально чітким берегом» [Bonnefoy, 1992, с. 98]. Пошук самого себе мав більше значення для Поля Валері, ніж творча кар'єра. Вибір мовчати був зваженим кроком митця, тож з 1898 року малочисельні публікації зовсім зникають.

Незважаючи на публічну тишу, П. Валері продовжує плідно працювати, створюючи нові літературні твори: есеї, прозу. Робота не припинялася ніколи, про що безперечним доказом слугують його щоденники (Cahiers). Кожен день він намагався втілити у тексті важливі ідеї, роздуми, відкриття, що охоплювали широкий спектр досліджень у всіх сферах людської діяльності. Без перебільшення, записи, що склали 257 зошитів, наразі становлять найбільший здобуток митця.

Повернення П. Валері на публічну арену відбулося не без впливу А. Жида, який наполегливо прагнув відкрити здобуток митця тогочасному суспільству. У 1917 році Поль Валері тріумфально входить до літературного світу з поемою «Юна Парка». Після цього він активно починає публікувати свої поетичні твори, збірки. Найважливішими у цей період стали драматичні твори — «Амфіон» та «Семіраміда», які згодом знайшли своє музично-сценічне втілення у співпраці з Артюром Онеггером та Ідою Рубінштейн. До них варто додати також лібрето «Кантати про Нарциса» та віршований фінал незавершеної драми «Мій Фауст».

Окрім поетичних, виходять друком чисельні прозові твори, найяскравішими з яких є есеї, пов'язані з різними сферами:

— політикою та історією («Нотатки про велич і занепад Європи», «Промова про історію», «Америка, проєкція європейського духу», «Думки про прогрес»);

— естетикою («Вступ до методу Леонардо да Вінчі», «Промова про естетику», «Питання поезії», «Поезія та абстрактна думка», «Необхідність поезії», «Філософія танцю», «Загальне визначення мистецтва», «Леонардо і філософи»);

— історією літератури («Війон і Верлен», «Духовні пісні», «Промова на честь Гете», «Стендаль», «Віктор Гюго, майстер форми», «Ситуація Бодлера», «Існування символізму», «Стефан Малларме», «Лист про Малларме», «Промова про Еміля Верхарна», «Вшанування Марселя Пруста»);

— мистецтвознавством («Фрески Паоло Веронезе», «Навколо Коро», «Тріумф Мане», «Берта Морізо», «Дега, танець, малюнок», «Проблема музеїв», «Естетична безконечність», «Мої театри» та ін.).

Особливе й самостійне місце у цьому переліку займає філософія — одна із найважливіших сфер для П. Валері. Сам митець зовсім не позиціонував себе як філософа, часто наголошував на власній некомпетентності в цій галузі: «Я перебуваю у філософії як варвар в Афінах: прекрасно знаючи, що він оточений найкоштовнішими предметами і всі речі, що знаходяться під його поглядом, гідні поваги, але втрачаючи там контроль, відчуваючи нудьгу, збентеження і невиразний трепет від забобонного жаху, від раптових спалахів-імпульсів розбити все або спалити всі ті таємничі чудеса» [Valéry, 1974, p. 792].

Проте Валері погоджується з тим, що навіть якщо проблеми філософів не ті, які він сам обрав би для себе, і труднощі, які їм здаються найбільш серйозними й грізними, більшу частину часу для нього невидимі, він був би абсолютно наївним, якби стверджував, що повністю несприйнятливий до філософії. На думку мислителя: «Філософія — непомітна. Вона ніколи не перебуває лише в працях філософів — ми відчуваємо її в кожному людському творі, навіть у тому, що не має відношення до філософії» [Valéry, 1960, p. 480].

Показово, що філософські есеї Поля Валері значною мірою стосувалися актуальних наукових проблем. Мислитель серйозно цікавився питаннями фізики, математики, геометрії, фактично був широко обізнаний з тогочасними науковими тенденціями та відкриттями. Час, простір та матерія часто потрапляють у центр роздумів митця, який захоплювався Р. Декартом, Б. Паскалем, А. Бергсоном. Вплив останнього на пошуки Поля Валері, особливо в останні роки творчості — беззаперечний. Однак під час розгляду всієї панорами творчості митця слід зазначити, що він не намагався наслідувати концепціям Анрі Бергсона і хоча варто відзначити їх інтелектуальну близькість, але лише за умови підкреслення індивідуалізованого та незалежного мислення обох. Загалом, різноманітна за тематичним спрямуванням та ідейним наповненням есеїстика Поля Валері постійно перебувала в центрі уваги зацікавлених читачів, здобувши особливе визнання після 1920-х років.

Ще однією сторінкою творчості митця був жанр «діалогів», який тонко відображав особливості мислення П. Валері, його пошуки розв'язання моральних, естетичних та філософських проблем. Серед яскравих прикладів — «Евпалінос та Архітектор», «Душа і танець», «Нав'язлива Ідея або Двоє біля моря» та «Діалог про Дерево».

Не випадковим є те, що перший діалог «Евпалінос та Архітектор» — сократичний. П. Валері цікавився Античністю — на це вказують такі його твори, як поеми «Орфей» і «Нарцис говорить», віршовані драматичні твори, вищезазначені прозові діалоги, десятки есеїв і, власне, щоденники. Проте сам митець підкреслював, що його знання у цій сфері досить поверхневі, особливо він намагався заперечити вплив Платона на його власну творчість. Валері вважав, що «відтворення певної Греції з мінімумом даних і однорідних умовностей є не менш правомірним, ніж її відтворення за

допомогою маси документів, які тим суперечливіші, чим їх більше» [Valéry, 1974, р. 1391]. Втім, при читанні щоденників митця стає очевидним, що він добре знав історію античної Еллади і тексти Платона, вплив яких, хоча й опосередковано, є помітним в багатьох творах. Симптоматично, що саме захоплення Античністю, зокрема міфічним героєм — Орфеєм, стане поштовхом для створення Полем Валері складного філософсько-мистецького ядра для нової парадигми єднання музики та архітектури.

Першим знаковим твором, де мислитель виклав намір поєднання мистецьких сфер, виявилося есе «Парадокс про архітектуру», опубліковане 1890 року в журналі «Ермітаж» (L'Ermitage) і присвячене Клоду Моро (Claude Moreau) та Бернарду Дурвалу (Bernard Durval). Перелічуючи недоліки тогочасної архітектури, з її «бездушними лініями» та «позбавленими новизни поєднаннями», автор передрікає появу творця, який за допомогою музики створить нові архітектурні шедеври: «По-перше, він залучить точну гармонію і нескінченну магію там, де закінчуються ритми, в резонуючих та глибоких хвилях, які поширювали великі симфоністи, Бетховен або Вагнер. За тонкою аналогією об'єднає нереальне і швидкоплинне вчення звуків з твердим мистецтвом, за допомогою якого уявні форми застигнуть на сонці в порфірі. Герой, у якому поєднуються октави та перспектива, мислить поза світом...» [Valéry, 1931, р. 198].

Митець, який відродить «живе дихання» архітектури за допомогою музики, залишається безіменним протягом твору, проте останні слова П. Валері визначальні: «Він співає! Сидячи на краю чудового неба, Орфей! Його робота стане нагородою, а його божественна ліра зачаровує камінь, храм, споруджений цим музикантом, об'єднає впевненість давніх ритмів з величною душею гімну!». І як не «парадоксально», саме завдяки участі цього героя як персоніфікованого втілення митця, П. Валері бачить можливість поєднання музики та архітектури. Творець такого типу має бути багатограним, глибоким, безперечним майстром у самотійних царинах мистецтва. З'явившись вперше на сторінках «Парадоксу», Орфей стане не просто з'єднувальною ланкою, а певним уособленням єдності мистецтв у творах автора. Вибір для побудови Орфеєм храму також не випадковий. Складно уявити кращий простір, ніж місце, де музика жила і розвивалася тривалий час свого існування. Храм і музика нерозривно пов'язані як історично, так і духовно, а їх тісне сплетіння зумовлює органічне поєднання будівлі з її внутрішнім світом, втіленим у звуках.

Саме такі орієнтири, закладені в есе, стануть визначальними для подальшої творчості Поля Валері у площині цієї проблематики. Незмінні й абсолютно виняткові — митець та його храм музики, образи, які ще яскравіше втілились у поезії автора.

У 1891 році з'являється вірш «Орфей» [Валері, Орфей]¹, що прямо наслідок теми «Парадоксу про архітектуру» та ніби перетворює прозаїчний виклад есе на його пое-

¹ <...> Коли співає бог, то змінюється світ,
І сонце злякане вже бачить рух каміння,
І скарги болісні — буття трагічний звіт —
Летять під мури храму золоті й незмінні.
Орфей складає спів під небом, на краю
Землі, і скеля йде, легку вагу свою
Відчувши. Й у блакить злітає кожен камінь!
Вже вечір в золоті купає світлий храм,
А він збирає сили, щоб явити нам
Той гімн, що зрине з ліри під його руками! [Валері, Орфей].

тичний варіант. До того ж, хронологічні межі створення обох творів дуже близькі. Окремим фактом є збіг року створення поезії з появою першого задуму віршованої мелодрами «Амфіон». В подальшому їх об'єднає ще один рік — 1932-й, коли вірш отримає перевидання, а мелодрама — музичне та сценічне втілення. Подібне відношення автора до творів стверджує думку про те, що П. Валері роками неухильно дотримується чітко визначених ідей у різних літературних формах викладу своїх філософських міркувань.

Однією з таких прозових форм у 1921 році став «сократичний» діалог «Евпалінос або архітектор», написаний у стилі літературного пастишу та опублікований в Парижі як передмова до збірки під назвою «Архітектура». Головними героями в ньому виступили Сократ та Федр у царстві мертвих, які під час діалогу розмірковують про красу, взаємодію та симбіоз речей, основними з яких є музика та архітектура. Цей жанр дозволив автору створити новий простір для його героя, який має поєднати різні мистецтва в цілісність. Якщо раніше Орфей Поля Валері існував у досить абстрактній площині, то тут він потрапляє у характерний для нього античний міф. Подібне рішення мислителя стане вирішальним для подальшого розвитку мистецьких інтенцій, спрямованих на поєднання музики та архітектури, а вільний для фантазії простір міфу виявиться найбільш органічним і для обраного персонажа, і для досягнення ним зазначеної мети єднання.

Образ Орфея в цьому творі втілює персонаж спогадів Федра — Евпалінос, який колись захоплено розповідав Федру про створені ним будівлі та особливо про свій храм, зведений на честь Гермеса. Евпалінос — митець-провідник; так само як Орфей, він відчуває архітектуру абсолютно унікальним, притаманним лише йому сприйняттям: «Для мене він (храм — М. А.) живий! Він повертає мені те, що я вклав в нього... <...> Уяви ж собі, що, варто мені лише віддатися уяві, я готовий уподібнити його шлюбному гімну зі звуками флейт, що виходить, мені здається, з самих моїх глибин» [Valéry, 1931, p. 105].

Через образ Евпаліноса П. Валері мав змогу надати вже викладеним раніше думкам нову форму. Завдяки еллінському архітекторові він не лише метафорично окреслює зв'язок архітектури та музики шляхом залучення фігури творця, а чітко виражає зрозумілу і досить однозначну позицію взаємозв'язку як мистецтв, так і митця: «Чи не помічав ти, проходячи містом <...>, що є в ньому мовчазні будівлі, є будівлі, що говорять, а деякі, найрідкісніші, співають? Причому ця натхненність або ж німота не викликані ні призначенням будівель, ні навіть їх виглядом. Це залежить від дару будівельника і від розташування його Муз» [Valéry, 1931, p. 106].

Цікавим є і той факт, що П. Валері окреслює в «Евпаліносі» певну систему класифікації мистецтв, де вустами Сократа він ставить на перше місце музику і архітектуру. Парадокс їхньої єдності передбачає створення певних умов: ці мистецтва переносять нас у світ, де структура і тривалість втілюються не в зображенні істот і предметів, а «у формах і законах».

Доречним тут буде згадати філософську концепцію, що має відношення до поєднання музики та архітектури у творах П. Валері. Це філософська концепція А. Бергсона щодо сприйняття дійсності через переосмислення категорії часу як незавершеного, безперервного процесу, який знаходиться у постійному русі та видозміненні. На думку науковця, саме музика — абсолютне, живе втілення його концепції часу: «мелодія, яку ми слухаємо з закритими очима, не думаючи ні про що інше, майже збігається з часом, що представляє саму плинність нашого внутрішнього життя <...> Щоб знайти абсолютний час, потрібно попередньо згладити відмінність між

звуками <...> і утримати з мелодії тільки продовження минулого в наступному, їх безперервний перехід, множинність без розбіжностей і послідовність без розділу. Так безпосередньо сприймається нами тривалість¹, не знаючи якої, ми не мали б жодного уявлення про час» [Bergson, 1968, p. 42].

Процес створення архітектурного шедевра завдяки вищій силі музики фактично стає головним, обов'язковим елементом творів П. Валері та формоутворюючим принципом нової мистецької парадигми. Задум поєднання в неподільному, безперервному русі самодостатніх мистецьких царин є своєрідною спробою погодження математично вивіреної структури загальноприйнятої концепції часу, що уособлюється в архітектурі, з живою енергією та плинністю музики за трактуванням А. Бергсона. Для того, щоб це поєднання було не лише теоретичним, а мало можливість реального втілення, потрібно було знайти «процес», який стане його живим уособленням. Отож, повинен був з'явитися новий твір, в межах якого можна було б все це втілити.

У мелодрамі «Амфійон» — фінальний точці розвитку мистецьких інтенцій об'єднання музики та архітектури, індивідуальне філософське бачення П. Валері перетворилося на спробу створення нового світового порядку в площині музично-театрального твору.

«Амфійон» об'єднав досвід усіх окреслених нами творів митця. Це виявилось і у союзі літературних форм (проза, поезія), і у сюжетній компоненті (головний герой, центральний епізод побудови, ритуал об'єднання мистецьких сфер за допомогою геніального митця). Лібрето до мелодрами «Амфійон» виявилось найширшим за об'ємом і найглибшим за наповненням, порівняно з попередніми творами. Втім, найголовніше те, що воно дозволяло автору вийти за межі літератури, об'єднавши музику та архітектуру не лише на рівні філософських роздумів, а й наочно, за допомогою музичного вирішення та сценічного втілення.

«Амфійон» — одна із найяскравіших сторінок творчості Поля Валері. Обмірковувати проєкт твору він почав ще у двадцять років (1891 р.). Тоді він запропонував молодому Клоду Дебюссі написати музику, але до спільної роботи це не призвело. До фінального втілення задуму мало пройти майже сорок років, коли у 1929 році митець об'єднається з балетною трупю Іди Рубінштейн та композитором Артюром Онеггером задля реалізації своїх творчих ідей.

Показово, що незважаючи на всі роки творчої праці, які відділяють появу задуму «Амфійона» від його втілення, П. Валері не змінив основний сценарій свого твору. Про це, зокрема, свідчать спогади А. Онеггера, який відзначить у своїй книзі «Я — композитор»: «При створенні музики “Амфійона” мені слід було втілити в ній той самий сценарій, який свого часу Валері надав у розпорядження Клода Дебюссі» [Honegger, 1966, p. 69]. Проте сам автор лібрето підкреслював безліч деталей, що підлягали переробці від незначних реплік до описових формулювань подій, що мали розгортатися на сцені [Valéry, 1974, c. 486]. Притаманне митцю прагнення до якомога чіткішого закріплення роздумів у тексті та можливість їх осмислення оточуючими знайшли тут своє найкраще втілення.

Фінальна версія сюжету мелодрами полягає у наступному: вночі Аполлон обирає серед людей Амфійона, дає йому в руки винахід Гермеса — ліру і за допомогою

¹ Тривалість (фр. *la durée*) за А. Бергсоном — стан, в якому людина перестає відчувати плин часу як вічного переходу між минулим та майбутнім, а знаходиться у здавалося б невлотному теперішньому. Щойно людина входить у цей стан «безчасся», стає неважливим ні момент його початку, ні коли або яким буде кінець. Важливим залишається тільки сам процес перебування у ньому.

Муз-помічник посвячує його у творці. Однак у всього є ціна і Аполон висуває головну умову для творчості Амфіона: «Музи, любіть його і бережіть, але пам'ятайте, що для нього щастя більше немає... Він живе лише для мене, я обрав його» [Valéry, 1931, р. 28]. З появою перших променів сонця Амфійон прокидається і за допомогою ліри спочатку видобуває невмілі акорди, а потім поступово з них створює божественну музику. Він згадує появу Аполлона і починає творити в його честь. Гра Амфіона переміщує каміння, яке встановлюється для створення міста Фіви та його головної споруди — храму, присвяченого Аполлону.

На завершення з'являються урочисті Музи, які затверджують величне досягнення митця. Наприкінці Амфійон хоче відсвяткувати свій тріумф, але Музи вже відвертаються від нього в пошуках нового майстра. З'являється силует прихованої жінки (Любові або Смерті), викидає ліру в джерело і віддаляється, запрошуючи Амфіона йти за собою, адже як тільки робота завершена, творець більше не має цікавитися людьми, він повинен зникнути [Valéry, 1931, р. 29].

Так, навіть після стислого викладу сюжету, постають одна за одною вагомі філософсько-мистецькі проблеми, які Поль Валері прагне вирішити у своєму творі:

- осягнення цілісного симбіозу музики та архітектури;
- місце і роль головного героя-митця у створенні цієї цілісності.

Як було зазначено, в основі лібрето — міф про Амфіона. Саме цей персонаж виступає уособленням Орфея, що очевидно за яскравою, вже відомою за попередніми творами подією: митець створює храм за допомогою гри на музичному інструменті.

Співставивши сюжет міфу з лібрето, необхідно підкреслити, що П. Валері відступає від основної лінії загальновідомого міфу і створює власний специфічний сценарій розвитку подій. По-перше, у мелодрамі відсутній брат Амфіона — Зет, за багатьма параметрами його антипод. По-друге, у відповідності з міфологічною традицією, Амфійон та Зет збудували стіни міста Фіви, до того ж Амфійон пересував та встановлював каміння за допомогою гри на лірі, яку він отримав безпосередньо від Гермеса.

Окрім цього, за трактуванням П. Валері, Амфійон своєю чудовою грою на лірі, подарованій Аполлоном, будує не лише стіни, а ціле місто з головною спорудою в центрі — храмом. Акцентуючи на цьому увагу, справедливо буде вкотре зазначити, що Амфійон не просто зв'язуюча ланка між мистецтвами, він — ядро усієї нової парадигми, сформульованої Полем Валері. Мистецький всесвіт, який створює П. Валері, органічно вибудовується навколо орфічної фігури і його існування без неї абсолютно неможливе. Таким чином, автор тексту не просто змінює частини міфу, втілюючи індивідуальну концепцію сюжету та драматургічної лінії, а створює власну альтернативну реальність, де немає протиріч та антиподів, де все сконцентровано на гармонії та єднанні митця з його творінням.

Артюру Онеггеру виявилися дуже близькими окреслені пошуки Поля Валері. Його композиторські спрямування були направлені на віднайдення дієвих способів емоційного впливу на слухачів шляхом поєднання музики, яка має бути «відвертою, безпосередньою і вражаючою» [Halbreich, 1999, с. 508], з іншими видами мистецтва в межах театральних творів. Нова парадигма єдності представлена Валері чи не найкраще відповідала цим спрямуванням композитора, тож він прагнув органічно втілити інтенції мислителя на музичному рівні, задля вирішення окреслених, вже спільних для музиканта та літератора, філософсько-мистецьких проблем.

Рафінованим прикладом композиторської реалізації нової парадигми Валері стала кульмінація мелодрами — класичний малий бароковий цикл № 9 «Прелюдія» (ц. 44) та № 10 «Фуга» (ц. 48), де відбувається визначений мислителем процес побу-

дови храму. В прелюдії Амфійон повністю знаходить себе як митця. Він опановує ліру, граючи різні звукоряди, що на музичному рівні підкріплюється яскравою оркестровою з переважанням мідної групи та використанням складних септакордових та нонакордових гармоній. Особлива свобода гармонізації відчувається завдяки таким параметрам музичної мови, як «принципова дисонантність» [Корчова, 2020, с. 313] та «непрозорість тональної організації, що часом межує з атональністю» [там само], які гранично розсувають межі композиторських експериментів.

Примітно, що зі скрипкових фігурацій (ц. 45), які потовщують фактуру та доповнюють гамоподібні «пошуки» героя, буде проведена арка до фігурацій на завершення фуги, що нагадують храмовий передзвін (ц. 54, т. 11). Завдяки цьому малий бароковий цикл набуває додаткової єдності музичного матеріалу.

Зі звукорядів народжується піднесена розгорнута мелодія (ц. 47), яка проводиться одним із найулюбленіших інструментів А. Онеґгера — саксофоном, за підтримки перших скрипок. На кульмінації вона різко переривається, відкриваючи простір для підготовки музичного матеріалу до генеральної кульмінації у наступному номері.

№ 10 «Фуга» яскраво проявляє особливості мислення композитора на рівні оркестровки. Проведення стрибкоподібної, чітко-акцентованої суворої теми триголосної фуги нагадує процес побудови: від фундаменту до куполу. Зокрема, перше втілення належить контрфаготам, віолончелям, контрабасам та тубі, друге — фаготам і альтам, третє — першим та другим скрипкам. До того ж увесь процес відбувається після ремарки, що описує процес побудови Амфійоном стін міста Фіви (ц. 48).

Композитор витримує регламент експозиції класичної фуги, з притаманними їй квінтовими співвідношеннями у проведенні теми. Також необхідно підкреслити введення утриманого протискладнення, адже воно виконує об'єднуючу роль для побудови музичної конструкції.

З початком вільної частини Онеґгер одразу вводить безособистісний хор, який на фоні інтермедії фуги проводить канон у чисту кварту, ще більше ускладнюючи вкрай поліфонізовану фактуру. Відразу після виключення хору лунає невелика зв'язка на матеріалі протискладнення, яка приводить до нового проведення теми (ц. 50, т. 8). Водночас текстова ремарка підкреслює факт завершення побудови храму.

Оркестр завершує фугу складним сплетінням поліфонічних поєднань різних частин теми і на кульмінації введенням інтонацій храмового передзвону у флейт та перших скрипок. Стрімкий музичний розвиток перетікає в наступний № 11 «Гімн Сонцю» (ц. 55), де затверджується диво побудови митцем божественного храму «силою» музики. Мелодія хорової партії супроводжується постійними ремінісценціями теми фуги в оркестровому викладі, підтверджуючи здійснення побудови на музичному та вербальному рівнях. Таке введення хору у підсумок дійства мало на меті надати аудиторії можливість ототожнити себе з виконавцями, які стали голосами слухачів, адже залучення до нової мистецької реальності, що її так детально вибудовували Поль Валері та Артур Онеґгер, було спільним для усіх, хто перебував у театральному просторі.

Висновки. У таких творах, як есе «Парадокс про архітектуру», вірш «Орфей», діалог «Евпалінос або архітектор» та мелодрама «Амфійон», Поль Валері послідовно втілює своє бачення єдності мистецтв, де архітектура та музика взаємодіють, створюючи гармонійний союз.

Самобутнє переосмислення єдності мистецьких сфер Полем Валері стало основою для розробки ним нової філософської парадигми, що об'єднала різні художні царини в унікальну просторово-часову реальність. Ядром цієї реальності стає персо-

ніфікований образ Орфея, який уособлює не лише зв'язок між музикою та архітектурою, а їх нерозривну єдність в рамках нового мистецького всесвіту. Фактично, Орфей виступає провідником, який гармонійно поєднує тривалість музики з нерухомістю архітектурних форм, втілюючи філософські роздуми П. Валері про мистецтво як простір творчої взаємодії.

Процес побудови храму, що є повторюваним мотивом у творчості Валері, не випадково виступає метафорою гармонії мистецтв. Храм як місце, де музика історично жила та розвивалася, стає ідеальним простором для втілення мистецьких інтенцій Поля Валері. Саме вказаний процес будувannya, що розгортається навколо фігури Митця, відкриває можливість створення нової, спільної часопросторової реальності для музики та архітектури. Лише поки тривають ці хвилини загального єднання — діють закони іншого порядку, де немає нічого зайвого, окрім процесу створення прекрасного.

Показово, що найорганічніше своє втілення нова парадигма єдності музики та архітектури Поля Валері знайшла у музично-театральному просторі, а саме у мелодрамі «Амфійон». Завдяки близькості мистецьких пошуків Артюру Онеггеру вдалося створити непересічний музичний твір, який не лише сюжетно відповідав лібрето П. Валері, але й реалізував глибинні філософські інтенції мислителя.

Симптоматично, що окреслені пошуки П. Валері, зберігшись та пройшовши крізь ХХ століття, знайдуть яскраве втілення і в період постмодерну. Ж. Дерріда та П. Ейзенман у творі «Chora L Works» створили винятковий «постсценічний» простір у вигляді саду з води та каміння, подібного за формою до ліри — символу Орфея. Так їм вдалося поєднати тверде та рідке [Русін, 2020, с. 92], статику архітектури та динаміку води як уособлення музики, продовжуючи мистецькі пошуки П. Валері та підтверджуючи їхню значущість для сучасного культурного простору.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Валері П. Орфей / пер. з фр. В. В. Коптілов. URL : <https://www.ukrplib.com.ua/world/printit.php?tid=2443> (дата звернення: 06.07.2024).
2. Валері П. Поезії. / пер. з фр. М. Москаленко. Київ : Юніверс, 2005. 248 с.
3. Валері П. Морський цвинтар / пер. з фр. М. Лукаш. Тисячоліття : Поетичний переклад України-Русі. Київ, 1995. С. 658–662.
4. Корчова О. Музичний модернізм як terra cognita. Київ : Музична Україна, 2020. 490 с.
5. Москаленко М. Поезія Поля Валері. *Всесвіт*. Київ : Всесвіт, 2005. №3–4. URL : <https://www.vsesvit-journal.com/old/content/view/62/41/> (дата звернення: 12.04.2024).
6. Русін Р. Постмодерн як архітектурна практика. *Українські культурологічні студії* : зб. ст. / Київський нац. ун-т ім. Т. Г. Шевченка. Київ, 2020. № 1 (6). С. 89–94.
7. Тарнавський О. Поетичні переклади. Київ: Пульсари, 2006. 184 с.
8. Bergson H. *Durée et simultanéité. À propos de la théorie d'Einstein*. Paris : Presses universitaires de France, 1968. 216 p.
9. Bonnefoy Y. *L'Improbable et autres essais*. Paris : Gallimard, 1992. 368 p.
10. Bourjea S., Caizergues P. Entretien avec Yves Bonnefoy. *Bulletin Des Études Valéryennes*. Paris : L'Harmattan, 2006. No. 100. P. 277–298.
11. Deguy M. Paul Valéry Et La Culture. *Bulletin Des Études Valéryennes*. Paris : L'Harmattan, 2004. No. 96/97. P. 241–260.
12. Derrida J. *Marges – de la philosophie*. Paris: Minuit, 1972. 432 p.

13. Douglas K. Speech After Long Silence. Paul Valéry's Abandonment of Literature, and His Return. *The French Review*. Illinois, 1947. Vol. 20, No. 3. P. 203–209.
14. Fowlie W. Paul Valéry. *Poetry*. Chicago : Poetry Foundation, 1950. Vol. 76, No. 5. P. 279–287.
15. Gide A. Paul Valéry. *The Kenyon Review*. Gambier : Kenyon College, 1946. Vol. 8, No. 2. P. 277–290.
16. Gifford P., Stimpson B. Reading Paul Valéry: universe in mind. Cambridge : Cambridge University Press, 1998. 306 p.
17. Goodkin R. Zeno's Paradox: Mallarmé, Valéry, and the Symbolist Movement. *Yale French Studies*. Yale : Yale University Press, 1988. No. 74. P. 133–156.
18. Halbreich H. Arthur Honegger. Portland : Amadeus Press, 1999. 676 p.
19. Honegger A. Amphion. Paris : Rouart, Lerolle & Cie, 1931. 57 p.
20. Honegger A. I am a composer. London : Faber, 1966. 154 p.
21. Valéry P. Amphion. Paris : Rouart Lerolle & C, 1931. 32 p.
22. Valéry P. Cahiers. Paris : Gallimard, 1974. 1757 p.
23. Valéry P. L'ame et la danse; Eupalinos, ou L'architecte; Paradoxe sur L'architecte. Paris : Sagittaire, 1931. 198 p.
24. Valéry P. Œuvres I. Paris : Gallimard, 1957. 1857 p.
25. Valéry P. Œuvres II. Paris : Gallimard 1960. 1726 p.

REFERENCES

1. Valéry, P. Orfei [Orpheus]. Trans. by V. Koptilov. Available at: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=2443> (accessed: 06.07.2024) [in Ukrainian].
2. Valéry, P. (2005). Poezii [Poems]. Kyiv: Yunivers, 248 p. [in Ukrainian].
3. Valéry, P. (1995). Morskyi tsvyntar [The Graveyard by the Sea]. Trans. by M. Lukash. In: *Tysiacholittia: Poetychnyi pereklad Ukrainy-Rusi [Millennium: Poetic Translation of Ukraine-Rus]*. Kyiv, pp. 658–662 [in Ukrainian].
4. Korchova, O. (2020), Muzychnyi modernizm yak terra cognita [Musical Modernism as terra cognita]. Kyiv : Muzychna Ukraina, 490 p. [in Ukrainian].
5. Moskalenko, M. (2005). Poeziia Polia Valeri [Poetry of Paul Valéry] In: *Vsesvit*. Kyiv: Vsesvit, No. 3–4. Available at: <https://www.vsesvit-journal.com/old/content/view/62/41/> (accessed: 12.04.2024) [in Ukrainian].
6. Rusyn, R. (2020). Postmodern yak arkhitekturna praktyka [Postmodern as an Architectural Practice]. In: *Ukrainski kulturolohichni studii [Ukrainian Cultural Studies]*. Taras Shevchenko National University of Kyiv. Kyiv, No. 1 (6), pp. 89–94 [in Ukrainian].
7. Tarnavskiy, O. (2006). Poetychni pereklady [Poetic Translations]. Kyiv: Pulsary, 184 p. [in Ukrainian].
8. Bergson, H. (1968). Durée et simultanéité. À propos de la théorie d'Einstein. Paris: Presses universitaires de France, 216 p. [in French].
9. Bonnefoy, Y. (1992). L'Improbable et autres essais. Paris: Gallimard, 368 p. [in French].
10. Bourjea, S. Caizergues, P. (2006). Entretien avec Yves Bonnefoy. In: *Bulletin Des Études Valéryennes*. Paris: L'Harmattan, No. 100, pp. 277–298 [in French].
11. Deguy, M. (2004). Paul Valéry Et La Culture. In : *Bulletin Des Études Valéryennes*. Paris: L'Harmattan, No. 96/97, pp. 241–260 [in French].
12. Derrida, J. (1972). Marges – de la philosophie. Paris: Minuit, 432 p. [in French].
13. Douglas, K. (1947). Speech After Long Silence. Paul Valéry's Abandonment of Literature, and His Return. In: *The French Review*. Illinois, Vol. 20, No. 3, pp. 203–209 [in English].

14. Fowlie, W. (1950). Paul Valéry. In: *Poetry*. Chicago: Poetry Foundation, Vol. 76, No. 5. pp. 279–287 [in English].
15. Gide, A. (1946). Paul Valéry. In: *The Kenyon Review*. Gambier: Kenyon College, Vol. 8, No. 2, pp. 277–290 [in English].
16. Gifford, P. Stimpson, B. (1998). Reading Paul Valéry: Universe in Mind. Cambridge: Cambridge University Press, 306 p. [in English].
17. Goodkin, R. (1988). Zeno's Paradox: Mallarmé, Valéry, and the Symbolist Movement. In: *Yale French Studies*. No. 74, pp. 133–156 [in English].
18. Halbreich, H. (1999). Arthur Honegger. Portland: Amadeus Press, 676 p. [in English].
19. Honegger, A. (1931). Amphion. Paris: Rouart, Lerolle & Cie, 57 p. [in French].
20. Honegger, A. (1966). I Am a Composer. London: Faber, 154 p. [in English].
21. Valéry, P. (1931). Amphion. Paris: Rouart Lerolle & C, 32 p. [in French].
22. Valéry, P. (1974). Cahiers. Paris: Gallimard, 1757 p. [in French].
23. Valéry, P. (1931). L'âme et la danse; Eupalinos, ou L'architecte; Paradoxe sur L'architecte. Paris: Sagittaire, 198 p. [in French].
24. Valéry, P. (1957). Œuvres I. Paris: Gallimard, 1857 p. [in French].
25. Valéry, P. (1960). Œuvres II. Paris: Gallimard, 1726 p. [in French].

MARYNA ANTONOVA

Antonova, Maryna — postgraduate student at the Department of History of World Music at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0008-4740-4260>

antonova.maryna.s@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.142.327888

ARTISTIC INTENTIONS OF PAUL VALÉRY: NEW PARADIGM OF UNITING MUSIC AND ARCHITECTURE

The relevance of the study. Paul Valéry is a prominent French poet, philosopher, and author of a large number of essays whose work spans the period from the late 19th to the first half of the 20th century. One of the most striking pages of the artist's work is the creation of a new philosophical paradigm for combining music and architecture. It is noteworthy that the influence of P. Valéry's works on the above-mentioned topics was widespread among twentieth-century artists, in particular: A. Honegger, A. Gide, A. Perret, J. Merrill, E. Bowers and many others.

Therefore, in order to understand the specifics of Paul Valéry's innovative paradigm of combining music and architecture and the reasons for its extraordinary rapid spread in the cultural space of the twentieth century, it seems necessary to study the development and formation of the author's philosophical thought on the example of individual works.

The main objective of the study is to reveal Paul Valéry's individual philosophical vision concerning the essence of the combination of music and architecture.

The research methodology: genre-genetic (to study the wide palette of P. Valéry's works and areas of his creative interest), structural-analytical (for a deep analysis of the specific structure of P. Valéry's literary works), comparative (to study the differences and similarities in the embodiment of the idea of combining music and architecture by P. Valéry).

Results and conclusions. In such works as the essay «The Paradox of Architecture», the poem «Orpheus», the dialogue «Eupalinos or the Architect» and the melodrama «Amphion», Paul Valéry consistently embodies his vision of art, where architecture and music not only coexist but also interact, creating a harmonious union.

Paul Valéry's original rethinking of the unity of artistic spheres became the basis for the development of a new philosophical paradigm that united different artistic fields into a unique spatial and temporal reality. The core of this reality is the personified image of Orpheus, who embodies not only the connection between music and architecture, but their inseparable unity within the new artistic universe. In fact, Orpheus acts as a guide that harmoniously combines the duration of music with the immobility of architectural forms, embodying P. Valéry's philosophical reflections on art as a space of creative interaction.

The process of building a temple, which is a repeated motif in Valéry's work, serves as a metaphor for the harmony of the arts. The temple, as a place where music has historically lived and developed, becomes an ideal space for the realization of Paul Valéry's idea of combining the arts. This process of construction, which unfolds around the figure of the Artist, opens up the possibility of creating a new, common time-space reality for music and architecture. Only while these moments of universal unity last, the laws of a different order apply, where there is nothing superfluous except the act of creating beauty.

Keywords: the works of Paul Valéry, musical theater of Arthur Honegger, melodrama Amphion, architecture, philosophy, modernism.