

Осока Олена Володимирівна,
кандидат мистецтвознавства, старший викладач
кафедри загального та спеціалізованого фортепіано
Національної музичної академії України
ім. П. І. Чайковського

ІГРОВИЙ ФАКТОР У ДОСЛІДЖЕННІ ПРОБЛЕМИ ТЕАТРАЛЬНОСТІ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ РОМАНТИЗМУ (ПЕРША ПОЛОВИНА ХІХ СТОЛІТТЯ)

Прояви театральності у романтичному мистецтві розглядаються у статті крізь призму ігрового фактора, який став наявним у філософському, соціологічному та культурологічному просторах, та завдяки якому з'явилися визначні музичні твори композиторів-романтиків першої половини ХІХ століття.

Ключові слова: театральність, гра, іронія, гротеск, двійники, подвійність, композитори-романтики.

The article considered features of the Romantic theatricality through a factor of the game appeared in the philosophy, the sociology, the cultural, by which to come in sight prominent music works of the romantic composers of the first half of the XIX century.

Key words: theatricality, game, irony, grotesque, doubles, duality, romantic composers.

Спостерігаючи за тенденціями розвитку світового мистецтва ХХІ століття, розумієш очевидність факту обачності та прогресивності творчості романтиків ХІХ століття, з їх ідеєю універсального, всеосяжного синтезу, в якому взаємопов'язані такі явища, як наука, філософія, міфологія, мова, фольклор. Романтичний синтез мистецтв – не звичайний взаємоперехід або взаємовплив усіх складових, а "серединне мистецтво", *concordia discors* (згода незгодного або поєднання різного), яким стає "музичність" усіх мистецтв і "театральність" музики епохи романтизму. Театральність як нейтральна зона, виконує функції метарівневого комплексу, в якому позамузичні компоненти (переплітаючись і взаємодіючи з музикою) формують якісно нові види та жанри художньої творчості.

Вивчення проблеми театральності в музичній культурі романтизму торкається безлічі моделей романтичного мистецтва, які досліджуються з естетичної,

культурологічної, соціальної точок зору. Заглиблюючись у суть терміна "театральність", ми виокремлюємо основні компоненти, що стають невід'ємною частиною метарівневого комплексу. Одним із факторів театральності в музиці композиторів-романтиків є ігрова основа. Довести цю тезу і є метою даної публікації.

Ігрове джерело має багатовікову історію. Ще Платон вважав, що "треба жити граючи". Для нього ця загальна гра включала й мистецтво. Світ Середньовіччя протистоїть грі як чомусь несерйозному, але гра може бути сповна серйозною: як така, вона пронизує усі ритуали і церемонії. Середньовіччя знає й іншу гру – народну сміхову культуру, карнавал, в якому, за визначенням М. Бахтіна, "саме життя грає, а гра на якийсь час стає самим життям" [1, 13]. Вчений підкреслює ігровий елемент середньовічної культури: "Основне карнавальне ядро цієї культури зовсім не є чисто художньою театральньо-видовищною формою і взагалі не входить до сфери мистецтва. Воно знаходиться на кордонах мистецтва й самого життя. По суті, це саме життя, оформлене особливим ігровим чином" [1, 12].

Філософсько-теоретичне осмислення гри, що почалося з XVIII століття, прийнято пов'язувати з іменами І. Канта і Ф. Шиллера. Термін "гра", введений в естетику Кантом, використовується в найширшому сенсі не як спосіб розваги, а як принцип діяльності. Привабливість гри для І. Канта полягала у втіленні вільної діяльності: розглядаючи співвідношення гри й мистецтва, розглядаючи мистецтво в цілому і художній твір як результат "вільної гри естетичних сил", Кант трактує їх як різні форми гри.

Заслуга Ф. Шиллера полягає у розробці понять гра і естетична видимість, що характеризують особливе місце мистецтва між безпосереднім життям і свідомістю. Шиллер проводить відмінність між двома видами видимості – естетичною й логічною. Оскільки естетична видимість є гра, її походження поет вбачає у розвитку ігрової діяльності. Гра для Шиллера є засобом зв'язку між реальністю та ідеалом, засобом вільного переходу від матеріального до "образного", духовного досягнення ідеалу. Романтики розвинули теорію Шиллера, висунувши ідею світотворення як гри вільного духу. Створюючи "другу естетичну реальність", романтичний художник-деміург грає. Будь-який момент творіння є гра – нагадаємо знамениту фразу Ф. Шлегеля про те, що вільний людський дух, граючи, "диктує свої закони всьому сущому, а світ є витвір мистецтва" [17, 53].

У композиторів-романтиків, у їх багатогранній змістовній творчості знайшла відображення свобода вибору композиційних структур. Композитори грають з формами, з'єднують і модифікують їх: у Шуберта це поєднання пісенної строфічності, варіацій та сонатної форми, у Шумана – синтез сюїти і рондо з елементами сонати, у Шопена – новий тип вільної "баладної композиції", що включає елементи сонати, рондо та варіацій. Можливо, з цієї причини з'явилася і "Незавершена симфонія" Ф. Шуберта?

Оскільки творити "другу естетичну реальність" для романтиків було ідентичним поняттю "грати", вони стали перетворювати на гру не лише форму і стиль своїх творінь, але й форму свого існування в реальності. Так, Г. Берліоз

явно відчував себе актором, розігруючи своє життя напоказ оточуючим "глядачам" (чого коштує лише сцена уявного самогубства по дорозі з Італії до Парижа, натхненно описана в "Мемуарах"). Атмосфера епохи, сповненої духом гри, спонукала романтиків на пошуки театральних форм існування. Так народилися "Серапіонові брати" Е.-Т. Гофмана, "Давідсбунд" Р. Шумана. В епоху романтизму життя легко стає грою, а гра – справжнім життям. На вільному перетині життя та гри (або навпаки) будуються твори театральньо-ігрового типу в багатьох жанрах і видах мистецтва початку ХІХ століття. Це п'єса Л. Тіка "Світ на виворіт", новели Е.-Т. Гофмана "Кавалер Глюк", "Дон Жуан", його ж роман "Життєві переконання kota Мурра", фортепіанні твори Р. Шумана, Ф. Мендельсона, опери Г. Доницетті, Дж. Россіні, А. Лорцинга, К.-М. Вебера, Г. Берліоза.

Поняття театральності й художньої гри майже синонімічні. За Й. Хейзінгою, гра в культурі – це "форма діяльності, змістовна форма, що має сенс і як соціальна функція" [14, 13]. Хейзінга окреслює у грі три основні ознаки: свобода, відособлення від буденного життя (коли гра може підніматися до висот прекрасного і священного), ізолюваність гри. Аналізуючи ігровий елемент культури в різні епохи, Хейзінга доходить висновку, що "романтизм зароджується у грі і з гри" [там само, 214] і це, перш за все, гра настроями. Ігровий момент полягав в потребі перенести естетичне і емоційне життя в ідеальний простір, тобто творчість. У фрагментах Новаліса є наступна фраза: "Колір – яскраве доповнення до форм природи, звук же є супроводом граючих фарб" [12, 163].

З феноменом гри пов'язано подвоєння реальності, тобто виникнення смислових значень, проявів артефактів, що з'являються через зіткнення з видимістю. Взаємодія між реальним та уявним ними має характер перенесення значень з одних предметів на інші, з одних дій з предметами – на інші. За допомогою уяви і у грі, і в мистецтві людина виходить за межі безпосередньої дійсності з відчуттям звільнення та задоволення від активного опанування світу. Але утворення цієї реальності відбувається по-різному, з різними цілями: у грі процес створення нової дійсності превалює над результатом, у мистецтві результат не менш важливий, чим процес.

Театральність в музиці ми розуміємо як безпосереднє ігрове дійство у суб'єктивному світі художника, який "вигороджує" тимчасовий власний світ. Йдеться про свого роду змагання двох світів – гри, коли буденна реальність стає театром, а сама творчість – життям. Звідси також виникає відчуття подвійності світу (про яке писав М. Бахтін), а гра втілюється у поетичну форму, свідомість "іншого буття", відмінного від "буденного життя": романтизм у вигляді фантастичної гри змальовує те, що є його внутрішнім хвилюванням.

В музиці, за Й. Хейзінге, завжди присутній елемент гри. "Музикування, – пише вчений, – несе в собі майже усі формальні ознаки гри: діяльність прогикає усередині обмеженого простору, здібна до повторення, складається з порядку, ритму, чергування та виводить виконавців і слухачів зі сфери "звичайного" буття, повідомляючи їм радісне відчуття, яке навіть при сумній музиці зберігає здатність дарувати насолоду і піднесене хвилювання" [14, 57]. Але не завжди музикування є театральною грою (театральністю). Як зауважує Г. Ганзбург, "одна справа, коли "Я" (ліричний суб'єкт) – це автор, і абсолютно інше, якщо

"Я" – це (умовно) інша людина. Як тільки вступає в дію подібна умовність, у твір будь-якого вигляду мистецтва втручається театр, якому не обов'язково потрібні декорації, завіса, сценічні костюми, грим, навіть глядацький зал. Єдине, що потрібно обов'язково – роздвоєння образу: актор (реальний план) і персонаж (ідеальний план)" [5]. Це означає, що театральна умовність присутня практично в усіх музичних творах. Заряд театральності набувається тим, що актор і персонаж не є тотожними. "Театральна умовність полягає в тому, щоб свідомо не помічати їх неспівпадіння, піддаватися ілюзії тотожності... Заряд театральності тим вище, чим менш безперечна, менш правдоподібна ця тотожність і чим глибша прірва між актором і персонажем... Перехід від нетеатральної гри до театральної, який здійснюється на момент прийняття умовності, і є театралізація музичних жанрів" [там само].

Ігровий момент в музиці часто пов'язаний зі змінами емоційно-психологічних настроїв, а також з порушенням звичного у матеріалі – гармонійних прийомів, ритміки, фактури, мелодійного розвитку і т.п. Модифікацію традиційного словника класиків у творчості композиторів-романтиків також можна сміливо назвати ігровим елементом.

Поєднання і взаємодія рівнів так званої "неправильності" (*concordia discors*), тобто порушення традиційних уявлень, Ю. Манн у книзі "Діалектика художнього образу" пропонує вважати проявом ігрового фактора у творі. З цієї причини "кожен наступний рівень зумовлює "неправильність" у найвищій мірі, створює нові несподівані закони і норми. Тому драматична напруга між рівнями та різними ігровими системами..." [13, 233] утворює особливо потужний механізм дії на глядача. Завдяки ігровим властивостям театральності з'являється можливість протиставлення, з одного боку, подій, віддалених одна від одної в часі, а з іншого – розвиток водночас паралельних, але відсторонених у просторі явищ. В музиці використовується часовий театральний принцип – гра часу і з часом. З одного боку, твір живе в своєму онтологічному часі, з іншого – це час, що моделюється композитором, третій – психологічний час сприйняття слухача. Гра часу в усіх трьох ракурсах залежить від тієї епохи, в якій той або інший твір знаходиться онтологічно. З цієї причини багато творів композиторів-романтиків не були гідно оцінені своїми сучасниками – як і шедеври їхніх попередників (наприклад Й. С. Баха, "відкритого" за іронією долі саме романтиком Ф. Мендельсоном).

Вільна гра з образами традиційної міфології, об'єднання елементів різних міфологій і особливо власні літературні досліди (новели Е. Т. Гофмана, фантастичні повісті В. Одоєвського, М. Гоголя) через багатовимірність простіру зумовили появу в музиці двійників: "Ундіна" Гофмана; "Крейслеріана", "Карнавал", "Метелики" Р. Шумана; "Фантастична симфонія" Г. Берліоза. Приміром, у "Карнавалі" Р. Шумана романтичний світ двійників представлено на таких рівнях:

– рівень "внутрішніх двійників", де кожен двійник є дзеркальним відображенням свого "візаві", тобто його протилежністю: Евсебій – Флорестан, Кіаріна – Естрелла, П'єро – Арлекін;

– рівень реального і вигаданого простору, тобто двійники реальних осіб з оточення Р. Шумана і двійники самого композитора: Р. Шуман - Евсебій, Флорестан, К. Вик-Кіаріна, Ф. Вик-мейстер Раро, Е. фон Фрік-Естрелла;

– рівень "історичних двійників": прихильники Давида – давідсбюндлери, філістимляни – філістери;

– пара, яка виникла в результаті "прямого" вторгнення реального простору в уявний: Шопен – Паганіні, які за типом особистості та творчості віддзеркалюють один одного.

Музична мова відображує прояви театральності у "Карнавалі" через теми-анаграми, прийоми інтонаційних рокіровок, тональну гру, жанрові метаморфози (образ вальсу протягом твору набуває усіляких рис).

Подвійність свідомості митців-романтиків знаходила прояви і у камерно-вокальній творчості. Звернення до жанру романсу, в контексті театральності епохи романтизму, обумовлено декількома причинами. По-перше, романс виявився найдемократичнішим жанром, досяжним та відкритим для сприйняття різними соціокультурними верствами населення. По-друге, в романсі відбулося злиття музики й поезії, перехід творів з одного художнього ряду в інший, що свідчить про синтез і взаємопереплетіння різних видів мистецтв, про який мріяли романтики. По-третє, театралізація цього жанру відбулася за рахунок програмності (заголовок вокального твору). По-четверте, романс – це міні-монолог, романсове буття, подія, обов'язковою умовою якої є неодмінна зверненість "Я" до "Ти". Адресатом може бути не тільки людина, але й природа. Завдяки такій спрямованості розгортаються романсові діалоги, з'являється ефект подвійності ("Я" не "Я"), дуалізм зовнішнього і внутрішнього, ігрове подання двох світів і т. ін. Театральність з проявами ігрового аспекту з'являється у багатьох романсах тієї епохи – у творах М. Тітова, Ф. Дубяньського, О. Козловського, О. Дюбука, С. Делюсто, О. Даргомижського, М. Глінки, Ф. Шуберта, Р. Шумана (виділимо вокальні цикли Шумана "Сім пісень Єлизавети Кульман. На пам'ять про поетесу" ор. 104 та "Вірші королеви Марії Стюарт" ор. 135, де театральна умовність поєднує елементи гри шляхом зображення головної героїні у різних ролях).

Найбільш яскравим проявом ігрового фактору театральності стає жанр балади, який набув розвитку у літературній та музичній творчості романтиків різних країн. Видозмінюючись з часом, балада стає улюбленим жанром митців майже усієї Європи. Жуковський, Толстой, Пушкін, Лермонтов у Росії; Бюргер, Гете, Шиллер, Уланд, Гейне в Німеччині; Шеллі, Байрон, Колрідж, Блейк в Англії – це лише частина письменників, які захоплювалися жанром балади. Елегічна суб'єктивність, театралізація подвійності світів визначалася пластичністю, гнучкістю та ритмом: зміщенням акцентів, внутрішніми цезурами, навмисним порушенням метричної схеми вірша. Завдяки поетам цей жанр набуває живого, активного характеру, наповнюється філософським змістом, розквітає у камерно-вокальній музиці О. Верстовського, О. Варламова, М. Глінки, О. Плещеева, К. Льове, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Й. Брамса. Зростає та оформлюється балада як інструментальний жанр у творчості Ф. Шопена.

Ігровий момент театральності у творчості художників-романтиків нерозривно пов'язаний з іронією, сміхом, гротеском (у Й. Хейзінги гра, веселощі та сміх – ряд взаємозв'язаних понять). З цієї точки зору романтичне мистецтво продовжує традиції середньовічної культури. Гра, як "несерйозне" протиставлення "серйозному", зв'язує буття і небуття, відображує "ідеальний" та "переве-

рнутий" світ. Іронія стає формою або засобом вільного переходу зі світу матерії у світ духу. Фр. Шлегель прославляє іронію, визначаючи їй не лише роль "кур'єра", але і сприймаючи її як представницю духовної сфери. "Приховані можливості гумору – в його духовності. Коли гумор "крихітним" земним світом виміряє і з'єднує безкінечність, то виникає сміх, в якому є і велич і біль. Стародавні люди дуже раділи життю, щоб зневажати його гумористично. Серйозність, яка лежала в основі, затверджує себе у старонімецьких фарсах тим, що блазнем зазвичай буває диявол. Диявола, як справжній божественний світ, що вивернутий навиворіт, як величезну тінь світу, яка саме тому й малює контури самого світу, легко можна уявити собі найбільшим гумористом" [9, 179]. Чи не в цьому криється одне з джерел романтичного захоплення Мефістофелем, зобов'язаним романтизму ореолом скептика, що філософствує. Ідея Диявола-блазня з позиції театральної подвійності постійно хвилюватиме художників-романтиків і знайде втілення у ряді безкінечно цікавих творів – "Фауст-симфонії", сонаті сі-мінор, "Мефісто-вальсі" Ф. Ліста, "Казках Гофмана" Ж. Оффенбаха, опері "Мефістофель" А. Бойто, опері "Фауст" Ш. Гуно. Дилема "Божественне – Демонічне" стала початковим імпульсом фаустіанської ідеї, текст гетевського "Фауста" – джерелом для величезної кількості творів композиторів ХІХ століття, які приголошують різноманітністю концепцій, жанрів та форм вираження. Фаустіанська ідея вже у ХІХ столітті охопила всі музичні жанри: вокальну мініатюру (романси Льове, Шуберта, Ліста, Глінки), пройшла через інструментальні жанри (увертюри Вагнера, Рубінштейна), сонату і симфонію (Ліст); здолала довгий шлях музично-театрального і музично-літературного синтезу (балети Адана, опери Шпора, Гуно, Бойто, оперно-ораторіальні твори Шумана, Берліоза).

У передромантизмі і ранньому романтизмі, в драматургії "Бурі і натиску", романах Жана-Поля, творчості Гофмана здійснюється відродження гротеску як вираження суб'єктивного, індивідуального світосприйняття. Романтичний гротеск стає "камерним" (М. Бахтін): "Це немов карнавал, існуючий поодиноці з гострою свідомістю своєї відокремленості" [1, 45]. Жан-Поль розглядав гротеск як "знищувальний гумор" і не відокремлював гротеск від сміху, підкреслюючи його меланхолійний характер. В. Гюго писав: "Гротеск усюди: з одного боку, він створює безформне і жахливе, з іншого – комічне і буфонне" [1, 51]. У Гюго гротескове й піднесене взаємно доповнюють одне одного. Характерне уособлення гротескового та іронічного в музиці реалізувалося, перш за все, у звукових образах. У "Фантастичній симфонії" Г. Берліоза втілено іронію літературних творів того часу. Не менш яскравими ігровими прикладами іронії й гротеску можуть слугувати твори Р. Шумана "Карнавал" та "Арабески", щопенівські мазурки і скерцо, "Цар і тесляр" А. Лорцинга, "Каліф Багдадський" Ф. Буальд'є, "Ремісник" Ж. Галеві, твори Ф. Мендельсона ("Сон в літню ніч"). Ми сприймаємо гротеск та іронію як форми прояву ігрової основи – без їхньої участі неможливо уявити у романтиків відчуття рухливості буття і небуття, постійної зміни ситуацій та частоти переходу в "задзеркалля".

Романтична епоха, з її культом вільної фантазії художника-деміурга, гри як форми функціонування "творчого духу", стала епохою новацій і метаморфоз у галузі драматургії та композиції:

– організація простору твору, заснованого на співіснуванні безлічі світів, об'єднаних авторським "Я", обумовлюється індивідуальними композиторськими особливостями (як в інструментальних сюїтних циклах, так і музично-сценічних творах);

– виникає новий тип циклу: його крайні частини утворюють своєрідну сюжетну арку, на яку "нанизується" нитка оповідання – ланцюг окремих характеристикних замальовок – портретів, ситуацій;

– організуюча роль тембрів, які можуть розшарувати простір та брати участь у створенні образів-двійників;

– драматургічний принцип двійників, що тягне за собою широке використання лейтмотивів і монотематизму, тем-анаграм та ігрового прийому пародіювання.

Отже, створюючи "другу естетичну реальність" (Ф. Шиллер), романтики прагнули досліджувати феномен "подвійності" і в той самий час здолати розірваність бінарних опозицій, розташованих у різних вимірах. Завдяки ігровому фактору, у творчості композиторів-романтиків театральність яскраво виявилася на всіх рівнях усвідомлюваного мистецтва та на створенні об'ємного художнього цілого, відкриваючи тим самим шляхи гармонізації стосунків людини і світу в культурі ХХ–ХХІ століть.

Література

1. Бахтин М. Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Возрождения / М. Бахтин. – М. : Худ. литература, 1990. – 543 с.
2. Берковский Н. Я. Романтизм в Германии / Н. Я. Берковский. – Л. : Худ. литература, 1973. – 567 с.
3. Берковский Н. Я. Проблемы романтизма : сб. статей / Н. Я. Берковский / Сост. А. И. Гуревич. – М. : Искусство, 1971 – 304 с.
4. Габитова Р.М. Философия немецкого романтизма. Фр. Шлегель, Новалис / Р. М. Габитова. – М. : Наука, 1978. – 288 с.
5. Ганзбург Г. Театрализация в вокальной музыке Р. Шумана / Г. Ганзбург. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.proza.ru/texts/2005/03/03-06.htm>.
6. Гофман Э. Т. А. Собрание сочинений: [в 6 т.] / Э. Т. А. Гофман [перевод А. В. Карельского]. – М. : Худ. литература, 1991. – Т. 1. – 625 с.
7. Гугнин А. Серапионовы братья в контексте двух столетий : [вст. статья] / А. Гугнин // Э. Т. А. Гофман. Серапионовы братья. – М., 1994. – С. 3–17.
8. Жан-Поль. Идеи эстетического воспитания : антология в 2 т. – М. : Музыка, 1973. – Т. 2. – 315 с.
9. Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики / Жан-Поль. – М., 1981. – 418 с.
10. Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика / В. М. Жирмунский : [предисл. и коммент. А. Аствацатурова]. – СПб. : АХИОМА, 1996. – 232 с.
11. Кант И. Критика способности суждения / И. Кант // Сочинения: [в 6 т.] – М. : Мысль, 1966. – Т. 5. – 552 с.
12. Литературная теория немецких романтиков. Фрагменты Новалиса. – Л., 1934. – 335 с.
13. Манн Ю. Диалектика художественного образа / Ю. Манн. – М. : Советский писатель, 1987. – 320 с.
14. Хейзинга Й. Homo Ludens. В тени завтрашнего дня / Й. Хейзинга : [пер. с нидерланд. В. Отиса]. – М. : Издательство АСТ, 2004. – 539 с.

15. Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека / Ф. Шиллер // Статьи по эстетике. – М.–Л., 1935. – С. 200–293.

16. Шлегель Ф. Об изучении греческой поэзии / Ф. Шлегель // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – М. : Изд. Моск. университета, 1980. – С. 47–50.

17. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: [в 2 т.] / Ф. Шлегель – М. : Искусство, 1983. – 479 с.