

Борис ШАЛАГІНОВ,

*доктор філологічних наук, професор Національного
університету «Києво-Могилянська академія»*



ШЕКСПІР І МОЦАРТ

У РОМАНТИЧНОМУ МИСТЕЦЬКОМУ КАНОНІ

Тема «Шекспір і музика» є досить популярною в шекспірознавстві. Це і музика, що «звучить» у п'єсах драматурга, і тематичні музичні тропи та фігури, музична емфатика його мови, це сучасна Шекспірові музика і та, що написана на шекспірівські тексти.

Найбільш резонансною стала тема типологічної близькості між творчістю Шекспіра і конкретними композиторами. На сьогодні вчені одноставно схиляються до того, що найближчою до Шекспіра в плані загальної естетичної типології є музика Моцарта. Шекспір і Моцарт постають як естетично споріднені натури.

Здавалося б, тему вичерпано, і до неї важко додати щось нове.

Проте привертає до себе увагу ось яка обставина. Взагалі не так важко знайти риси спільної типологічної близькості між представниками різних видів мистецтв у рамках однієї епохи, наприклад, порівняти Шекспіра і Мікельанджело, зблизити Гюґо і Шумана, творчість письменника Чехова, живописця Левітана і композитора Чайковського. Гете вбачав подібність свого «Фауста» до музично-драматургічних принципів Моцарта. Подібність можна знайти і за межами однієї епохи, коли, наприклад, зближують Данте і Й. С. Баха, Рафаеля і Шопена або музику Шостаковича з тим же Шекспіром.

Проте при більшшому розгляді з'ясовується, що всі ці зближення ґрунтуються не на індивідуальній художній близькості, а на певних універсальних особливостях естетичної творчості, які виявляють себе подібно у подібних історичних умовах, а отже подаються за принципом зовнішньої чи просто часткової аналогії. Наприклад, метод романтиків Гюґо і Шумана перетинається лише в одному спектрі радіс-

ного пожвавлення і буфонного руху, але в цілому Шуману чужі іронія та гротеск Гофмана, а Гофману чужа героїка Шумана і його прихований ліризм (те, що німці називають «Gemüt»). При порівнянні Данте і Баха як співаучів високих середньовічних цінностей вдається виявити не так спільність художніх принципів, як близьку світоглядну і тематичну основу.

І ось, у міру того, як із широкого ряду поетів і композиторів ми відкидаємо одна за одною всі ці пари, з'ясовується, що можна залишити тільки одну посправжньому близьку пару. Правда, обидва при цьому належать до різних історико-культурних епох. Це Шекспір і Моцарт. Але чому тільки одна пара? Ось ця обставина і заслуговує на нашу пильну увагу і є темою наших роздумів.

Почнемо із суджень ранніх німецьких романтиків — Ф. Шлегеля, Новалиса, Вакенродера, Гофмана, Шеллінга. Адже саме їм, на нашу думку, належить заслуга докорінного оновлення канону нового європейського мистецтва. До цих пір коло так званих «вічних тем», «вічних текстів» визначала сама історія. Щось стихійно відкидалося у минуле, щось зберігалося. Однак у XVII і особливо у XVIII ст. завдання формування кола читання поклали на себе конкретні люди. Після естетичних суперечок, що тривали майже два століття, був сформований новий канон, що відображав установки Нового часу — раннього Модерну. Він виявився цілком продуктивним для майбутнього аж до наших часів. В основу нового літературного канону німецькі романтики поставили Шекспіра, а з композиторів — Моцарта, якого вони вважали також романтиком. Вони рішуче ввели Шекспіра в історію не просто театру, але й літератури. Після цього Гегель у своїй «Естетиці» уже цілком обґрунтовано міг писати про «драматичну поезію» як рівноцінний вид літературної творчості.

Сама ідея включити до загальноестетичного канону творчість музиканта Моцарта могла з'явитися лише в Німеччині із специфічною спрямованістю її тодішнього мистецтва у бік складного естетичного синтезу «поезії — театру — музики».

У чому конкретно полягають принципи виявлення естетичної спорідненості цих двох рівновеликих представників німецького естетичного канону — Шекспіра і Моцарта?

Основу такого зближення ми знаходимо у Шеллінга, котрий вважав справжнім мистецтвом таке, що відображує фундаментальні основи народного життя. Такими він і всі романтики вважали мистецтво Гомера, Данте, Шекспіра, а із сучасників — Гете. В цьому випадку, писав філософ, той індивід, хто творить, і той, хто сприймає, постають тотожними *роду*. Індивід і рід тотожні між собою.

Шеллінг йшов у цілому за теорією «наївної» і «сентиментальної» поезії Шиллера, який цих же самих авторів вважав «наївними». Від них він відрізняв поетів «сентиментальних», тобто таких, котрі осмислювали реальність відповідно до власного суб'єктивного сприйняття. Співзвучно з думкою свого друга мислив Гете. Він писав про *стиль*, який відображує об'єктивні особливості буття, і про *манеру*, що відображує навпаки суб'єктивне розуміння життя окремим митцем. Опанувати стиль не просто, оскільки він дається разом із розумінням основи народного життя, тобто онтологічної всезагальності. Гегель пізніше у тому ж дусі вбачав біду сучасного мистецтва в тому, що індивід уже не відображав свій рід, а протиставляв себе йому. Відродження всього художнього життя в майбутньому він пов'язував з тим часом, коли індивід не просто поверне собі свою родову первісну сутність, але й збагатить її за рахунок індивідуального первня. Це була знаменита «діалектична

спіраль», до ідеї якої прийшли всі разом: веймарські класики Гете й Шиллер, ранні романтики Новалис і брати Шлегелі, філософи Шеллінг та Гегель.

Але тим часом класики і романтики констатували розкол єдиного загальнонародного естетичного життя, партикуляризацію свідомості, здрібнення і розпад мистецтва на окремість. Вони прагнули в своїх творах відтворити образ духовної і фізичної повноти людського існування, шукали свідчення цієї повноти у минулому. Тому сформований ними канон значно відрізнявся від того, що був запропонований просвітниками. Як відомо, французькі і частково німецькі просвітники відкидали творчість Шекспіра саме з погляду її невідповідності вимогам розуму. Але веймарські класики і ієнські романтики якраз відкидали абсолютизацію розуму, точніше сказати — просвітницького здорового глузду (*raison, Verstand*), і розглядали людину набагато ширше. Шекспір у поезії і Моцарт у музиці відповідали їхнім естетичним уявленням.

Порівняємо принципи Шекспіра і Моцарта детальніше. Почнемо з того, що у німецьких романтиків були певні вагання між драматургією і романом як основою канону; роман представляв для них своєю творчістю Сервантес. У результаті переміг Шекспір і в його особі — суто німецька національна традиція XVIII століття, що віддавала безумовну перевагу саме драматургії. Однак і Сервантес не зовсім залишився осторонь. «Іронія», що її відкрили романтики у Сервантеса, стала міцною складовою того ж самого канону.

Далі уже в галузі самої драматургії романтики певний час вагалися між Шекспіром і Кальдероном, якого вони розуміли в дусі Шекспіра і трохи «підлаштовували» під нього. В результаті вони все ж віддали перевагу широкому антропоцентризму Шекспіра перед релігійною тенденційністю Кальдерона. Саме Шекспір з його універсальним розумінням людини і з таким самим широким і універсальним відображенням усіх сторін людського досвіду виявився для них у результаті ближче до ідеалів гомерівської простоти, повноти і народності. На їхню думку, Шекспір представляв людину в тому вигляді, в якому її, сказати б, задумала сама природа. Їм імпонувала здійснена Шекспіром «символізація» людського життя; але не та символізація, що відриває людину від земного і переносить її в галузь суто містичного чи релігійного досвіду. Навпаки, вони знаходили цю «земну» символізацію в таких рисах, як концентроване, гранично максималізоване відображення суто життєвих, онтологічних прагнень людини, що поєднувалися з такими самими максималізованими прагненнями духовного життя. За гранично ясними і конкретними життєвими обставинами, що виводилися на сцені, вони відкрили цю спрямованість до трансцендентальних життєвих вимірів як сутність усієї людської природи. Життєве поставало як символ трансцендентального і вічного. А все разом створювало образ великої, різноманітної, вільної, нескutoї у своїх інтенціях, вічно прекрасної і страшної *природи*. В цьому полягав сенс їхніх пошуків — пошуків тої «загальнонародної», за виразом Шеллінга, універсальної субстанціональності, що сягає самої природи і до природи повертається, але на якісно новому рівні. І саме Шекспір постав для них як живий прецедент і естетичний зразок цієї втраченої нині субстанціональності.

І все те саме німецькі романтики вбачали в музиці Моцарта. Вони віддавали належне також музиці його попередника Глюка, в якій також знаходили людське, що виходило за тісні межі раціонального. Опера «Арміда», яку тінь композитора Глюка розігрувала на клавікордах перед Гофманом («Лицар Глюк»), могла викли-

відійти свого часу від канону емоцій класицисти не спромоглися, оскільки, наділивши свого героя якоюсь додатковою рисою, наприклад «намалювавши тирана з проблисками людяности», вони б просто спантеличили тодішнього глядача! Ця фраза — «тиран з проблисками людяности» — викликає в пам'яті саме Шекспіра, коли ми думаємо про Річарда, і Моцарта, коли ми згадуємо про Дон Жуана.

Заслуга Моцарта полягала в тому, що від вийшов за межі емоцій, які відображали тілесну моторику чи моральні переживання, і відкрив незнані досі багатства і експресію почуттів. Він, сказати б, інтелектуалізував емоцію. Те саме ми бачимо і в його культовій музиці. Достатньо порівняти із «Страстями за Матвієм» Баха чи з гайднівською ораторією «Сім слів Ісуса на Хресті» хоча б «Реквієм» Моцарта, який написаний тою ж вокальною і інструментальною мовою, що й «Дон Жуан» і навіть «Так чинять усі жінки». Тому що уже не сцени вознесіння чи боротьби з гріхом стали ідейним центром «Реквієма», а Людина у всій її величчї і різноманітності, у трагічному та у життєвому. «Реквієм» викликає в пам'яті «Гамлета» з його медитативним пафосом, а також пройнятого містеріальним духом «Короля Ліра» та інші трагедії Шекспіра.

Тепер підсумуємо. Як і Шекспір, Моцарт за досить коротке життя пройшов значну еволюцію, суть якої може допомогти нам зрозуміти й еволюцію Шекспіра. Обидва поступово заглибилися в тайники людської природи. Нові відкриття виходили на нові естетичні обрії. Очевидно, що у своїх комедіях Шекспір нерідко дублює себе; в «хроніках» він повторює певні вироблені схеми. Але в головних трагедіях, в основних античних драмах і в останніх п'єсах його відкриття людської природи просто вражають. Людина постає в нього психологічно невичерпною. Але ніде при цьому вона не виходить за межі власної родової сутності, ніде не сягає містичного, коли починається або абстракція, або фальш, якої подекуди не уникли самі романтики. Гете писав, що подій і переживань у «Гамлеті» вистачило б на цілий роман. Додамо від себе: а якщо перевести на мову музики, то їх вистачило б на кілька симфоній. І такою вже є ренесансна людина! Одного її життя вистачило б на кілька життів людини XVIII століття.

Стендаль, перебуваючи під сильним впливом Шекспіра і Моцарта, був, здається, останнім із класиків, хто намагався переконати себе і всіх, що й у його епоху, епоху Наполеона, можливі люди, які можуть прожити таке ж насичене життя, що і в добу Відродження. Шекспіра він вважав зразковим творцем людських характерів, які сягали самої природи і відображали її онтологічну невичерпність і духовну глибину. Його героїв він протиставляв персонажам власної доби — доби здрибненості, розпиленості, відчуженості.

І на закінчення. Чи буде в наші дні переглянута «канонічність» Шекспіра і Моцарта? По суті, це вже відбувається. Шекспір покривається хрестоматійним глянцем, шукає притулку в університетах. З часом на нього чекає, можливо, доля Корнелія і Расіна, про яку писав Б. Констан. У сучасних театрах живе уже зовсім інший Шекспір. Волею режисерів він уже позбавлений своєї онтологічної універсальності і духовної масштабності. І естетичним аналогом для нього є уже музика не Моцарта, а зовсім інша музика. Та й для музики Моцарта наш час визначив, здається, уже іншу, досить вузьку нішу. Бо сама ідея гармонічної повноти людського існування, що надихала творців Модерну, на наших очах стрімко втрачає своє значення.