

Наталія Савицька (Львів, Україна)

КАМЕРНІ МАРГІНАЛІЇ ПІЗНІХ РОМАНТИКІВ

Статтю присвячено маргінальності як соціокультурному, естетично-мистецькому феномену з акцентом на жанрово-стильових проекціях камерно-ансамблевих маргіналій Дж. Верді, А. Брукнера та Г. Малера.

Ключові слова: маргінальність, маргінал, феномен, жанр, стиль, камерно-інструментальний ансамбль.

«Жанри обираються під могутнім впливом інтуїції, що випромінює душа генія».

В. Каратигін

Спочатку з приводу дефініції. «Маргінальність» або «маргіналія» (від лат. *margo* – край) у буквальному сенсі слова – периферійність, граничність життєдіяльності людини, розташованої на межі, на краю, у зоні незалежності. На Заході традиція вивчення цієї проблеми має близько 80 років: інспіратором широкого академічного інтересу до неї у царині образотворчого мистецтва був французький живописець Жан Дюбюффе (1901-1985), який вперше зібрав значну колекцію творів художників-аутсайдерів. Термін «маргінал» наприкінці 1920-х років ввів американський соціолог Роберт Парк, висвітлюючи причини неможливості адаптації емігрантів до нових соціальних умов та особливості способу існування на перетині культурно-етнічних світів[8]. Ідеї Р. Парка розвинуті Едвардом Стоунквістом, який опублікував у 1937 р. монографію «Маргінальна людина» [7].

У ході побудови геополітичної та соціокультурної моделі маргінальності російський вчений Лев Гумільов оперує просторово-часовими критеріями. Просторовий виявляє себе через географічну локалізацію вимираючих етносів-химер, існування яких залежить від могутніх процвітаючих етносів. Часовий критерій, який здебільшого властивий гуманітарному континууму науки тамистецтва, дозволяє диференціювати маргінальність на тимчасову (еміграція, заслання, репресії, перебування у тюрмі тощо) та перманентну(дисиденство, опозиція, свідомий відхід на узбіччя провідних суспільних та культуротворчих процесів).

У соціологічних дослідженнях *«маргіналізованими»* називають суб'єкти, не інтегровані у суспільне поле, а радше такі, що перебувають на периферії соціуму. Естетико-психологічний дискурс позиціонує природу маргінальності як релятивну, амбівалентну. Маргіналами мимоволі можуть стати митці, чії таланти тьмяніють та стають майже непомітними у відображеному світлі титанічних мистецьких персоналій сучасності, а значить силою об'єктивних обставин опиняються у зоні забуття: таких композиторських персоналій – море неосяжне; як сателіти мегазірок вони всотують їх енергію і водночас створюють плідне художнє середовище. Непересічний креативний потенціал є також проявом відчуження, адже його носії ніби і присутні у соціокультурному просторі, і водночас ніби перебувають поза його межами, постулюючи своє, яскраво індивідуальне сприйняття реальності. Маргінальність у такому контексті співзвучна таким поняттям, як *«відлюдність»*, *«інакшість»*, *«келійність»*, несумірність з навколишнім світом, його соціальними, естетичними, морально-етичними стандартами. Якщо ж йдеться про вивіщення на тлі актуальних ціннісних домінант часу, то це пояснює такі властивості видатного митця, як внутрішня свобода та нонконформізм.

Тепер спробуємо потрактувати маргінальність як екзистенційну категорію. У цьому сенсі маргіналів можна розглядати як дисидентів, критиків суспільства, що перебувають у ситуації виклику соціуму; свідомо чи підсвідомо, вони формують свій *modus vivendi* антагоністично до сучасного художнього процесу, їх твори *«підривають»* закони суспільної моралі. У такому контексті варто згадати імена маркіза де Сада, Жерара де Нерваля, Фрідріха Ніцше, Захера фон Мазоха, Рея Бредбері, Ларса фон Трієра, Леся Подерев'яньського, Едуарда Лімонова, Віктора Єрофєєва та багатьох інших.

До складових екзистенційного критерію слід також віднести стан душевного та фізичного здоров'я. Загальновідомо, що серед соціально дезінтегрованих маргіналів чимало трагічно викривлених доль. З-поміж них є і аугісти (зокрема, відомий фізик Г. Перельман, що вирішив теорему Пуанкаре, однак відмовився від Нобелівської премії), і безумці (Гельдерлін, Р. Шуман, Ф. Ніцше, Г. Вольф, М. Врубель, В. Ван-Гог), і фізично неповносправні (А. Тулуз-Лотрек), і алкогольно та наркозалежні (Л. Бетховен, М. Мусоргський, М. Булгаков, В. Висоцький), і представники нетрадиційної сексуальної орієнтації (П. Чайковський, О. Уальд, П. Верлен, А. Рембо), і вілніфіковані (Р. Нурієв, Ф. Меркурі).

Ще один критерій – гендерний. Не секрет, що жіноча творчість являє собою царину малочисельну, периферійну. Так, не відразу можна згадати знакові імена, що не канули у Літу історії. Серед них – Сафо, Жорж Санд, Клара Шуман, Камілла Клодель, Фріда Калло, Жермена Тайефер, Марина Цветаєва, Анна Гаврилець, Богдана Фроляк та інші, що демонструють такі риси мислення, як відвертість, пристрасність, чуттєвість, вразливість.

Тепер, нарешті, час зупинитися на суто мистецькому критерії, згідно якого до маргіналів можемо умовно віднести тих митців-новаторів, першовідкривачів, реформаторів, які репрезентують свою творчу концепцію в ореолі епатажу, сенсації, скандалу та, говорячи сучасною мовою, – «чорного піару». До подібного роду персоналій, на мій погляд, можна віднести полум'яних романтиків Г. Берліоза та Р. Вагнера, експресіоніста А. Шенберга, неокласицистів Е. Саті та І. Стравінського; серед представників авангардно настроєних митців – П. Клеє, Т. Тцара, С. Далі, В. Кандінський, С. Поллок, Д. Кейдж, К. Штокгаузен, С. Параджанов та багато інших. Спільною ознакою для них є творча практика поза існуючими на той час естетичними і художніми нормами, тобто позасистемність та периферійність.

Отже, маргінальний тип творчості не вписується у простір пріоритетних для певного історичного періоду культурно-мистецьких орієнтацій або перебуває на перетині різних епох, культур, часто не вкладаючись в усталені, навіть архаїзовані національні канони. Досить поширеними є випадки, коли митець силою обставин не укорінився в культурі своїх предків (включаючи рідну мову, звичаї, традиції), а органічно увійшов в культуру споріднену або цілком сторонню, і не одну протягом усього свого життя (Ж.-Ф. Люллі, Л. Керубіні, Дж. Мейєрбер, Ф. Бузоні, А. Онеггер, І. Стравінський, Е. Варез та інші). Звертаючись до романтичного ХІХ століття, відзначу, що критерієм художньої досконалості та справжнього композиторського хисту тоді вважалася політемброва могутність звучання симфонічних творів, а також опера з властивою їй видовищністю театральної поетики та переконливістю проінтонованого слова-вокалу. Камерно-ансамблеві жанри стояли дещо осторонь і позиціонувалися як музика обраних – осердя інтелектуальних роздумів та складних психологічних рефлексій; її виконували у невеликих концертних залах або під час приватних світських прийомів у міських та сільських обійстях.

Не зайвим буде додати, що європейський романтизм – від

Ф. Шуберта до Г. Малера – ніби витканий з єдиного сповідального слова, яке втілювалося у життя насамперед у камерній музиці. Адже вона відноситься до «невимовних», абсолютних сфер духовного одкровення, відповідних тютчевському образу мовчання-тиші з вірша «*Silentium*» («мысль изречённая есть ложь»). З-поміж блискучої композиторської плеяди XIX століття певна група відноситься до митців моножанрового спрямування, коли впродовж зрілого і пізнього етапів творчого сходження зберігається коло жанрів, обраних ще у період оволодіння азами ремесла та досягнення його вивершених форм. Тенденція сталої безперервності вирізняє жанрові уподобання симфоністів А. Брукнера і Г. Малера, неперевершених оперних драматургів Дж. Россіні, В. Белліні, Г. Доніцетті, О. Даргомижського, М. Мусоргського, Р. Вагнера, Дж. Верді, Ж. Масне, Дж. Пуччіні, «поета фортепіано» Ф. Шопена, майстра німецької романтичної пісні Г. Вольфа. Радикальна перебудова жанрового фонду у будь-якій точці еволюційного процесу була для них майже неможливою, і все ж, деякі, переважно ранні або пізні опуси містять очевидні ознаки маргінальності, що дивують новизною концептуального та стилістичного змісту. Серед них можна згадати масштабну Фантазію для скрипки і фортепіано ор. 159 Ф. Шуберта, вокальні та інструментальні мініатюри Дж. Россіні, об'єднані у цикл «*Гріхи моєї старості*», Концерти для фортепіано з оркестром Ж. Масне (1902) та М. Балакірева (1908), Концерт для гобоя з камерним оркестром Р. Штрауса (1948), «*Рідний край*» для скрипки і фортепіано Б. Сметани (1878), «*Листок з альбому*» для скрипки і фортепіано Р. Вагнера (1879), «*Маленьку симфонію для духових інструментів Ш. Гуно*» (1884), незавершений Концертштук для флейти і симфонічного оркестру П. Чайковського. Мотивація несподіваної появи цих опусів зумовлюється індивідуальним вектором еволюції, домінантними рисами внутрішньої органіки митця, його темпераментом, характером, темпом і продуктивністю професійної діяльності.

Зупинюся коротко на камерних маргіналіях Дж. Верді, А. Брукнера і Г. Малера в аспектах біографічної зумовленості їх написання, місця в загальному еволюційному контексті, аналізу стилістики тощо. *Струнний квартет* (1873) Дж. Верді народився у період пролонгованої творчої кризи – через 2 роки після «*Аїди*» і за 2 роки до Реквієму. Це перший і останній взірць вердієвського камерно-ансамблевого письма, що народився на світ «*на одному диханні*», без чернеток та безпорадних учнівських ескізів. У музиці виявляється

надзвичайна прецизійність, зріле усвідомлення тембрових можливостей благородного ансамблю струнних як квінтесенції повнометражної оркестрової партитури. Лише у період найбільшого розквіту творчих сил Джузеппе Верді виявився здатним компонувати музику з таким класичним відчуттям форми. Причому, він на жодну мить не забуває про те, що інструменталізм не повинен втрачати тісного зв'язку з пластикою вокального фразування, зберігаючи при цьому динамічну напруженість голосоведіння. Безпомилкова інтуїція та аналітичний розум генія інспірували відродження класичного бетховенського квартетного стилю з властивим йому філігранним взаємозв'язком між контрастними темами, симетрією та пропорційністю циклобудови. Із впливів, окрім Л. Бетховена, можна відзначити Ф. Мендельсона, однак, італійський оперний геній залишається вірним своїй характерній стильовій манері. Його мелодії завжди вишукано кантиленні, зокрема, це стосується не лише Андантіно та тенорової арії віолончелі в Тріо, але й кабалетти Скерцо. Навіть фугований Фінал розпочинається гнучкою, наспівною темою виняткової краси. Техніка написання фуг була важливою частиною професійних студій в юності, і відновлення цих навичок у пору творчої зрілості відбулося цілком природно.

Якщо єдиний камерно-інструментальний ансамбль Дж. Верді вносить суттєві корекції у вже сформований зрілий стиль Майстра, то Струнний квартет до-мінор був скомпонований юним А. Брукнером у 1862 році під час студій у диригента Отто Кіцлера в Лінці. Партитуру цього раннього неопублікованого опусу виявлено в архівах композитора аж у 1950 році. Не дивлячись на певну кострубатість фактури, – це божественна, містична музика щирого релігійного поривання. Хоча автор витратив майже по півтора роки на кожну частину, відчутно, що стиль письма ще не є бездоганим. Видно, що А. Брукнер не знає, як вирішити проблему фіналу – саме тому музика завершальної частини сповнена настроїв збентеження, душевного сум'яття, що суперечить традиційному семантичному інваріанту заключної ланки класичного циклу.

Від 1875 року композитор читає лекції з гармонії та контрапункту у Віденській консерваторії та одночасно з П'ятою та Шостою симфоніями пише *Фа – мажорний Квінтет для двох скрипок, двох альтів та віолончелі* (1879; *I. Gemäßigt; II. Scherzo. Schnell – Trio. Langsamer; III. Adagio; IV. Finale. Lebhaft bewegt*). Тим самим Майстер виконав давню обіцянку, дану 18 років тому видатному австрійському камералісту Йозефу Хельмесбергеру – директору Віденської

консерваторії і лідеру заснованого ним струнного квартету, де грав першу скрипку. Для широкого музичного світу знайомство з мало-відомим опусом А. Брукнера було подібним до відкриття невідомої картини О. Ренуара поціновувачами живопису.

Чотиричастинний цикл побудовано за моделлю брукнерівських симфоній, музика вражає піднесеністю і водночас інтимністю, тематизм – мелодійною красою, незвичністю гармоній, майстерним використанням тембрового потенціалу групи струнних. Після ритмічно мінливої першої частини слідує не менш імпульсивне синкоповане *Скерцо* в народному дусі з грайливим *Менуетом* в середній частині, а згодом споглядальною лірикою *Адажіо*. Різкий контраст вносить *фінал*, сповнений передвісників механістичних, брутальних образів І. Стравінського, А. Онегера, Д. Шостаковича. Своєрідність форми і тематизму є настільки вражаючими, що відкривають нам Майстра симфонічної драматургії у новій іпостасі – як сміливого новатора, здатного свідомо порушити інерцію власного сформованого стилю.

Найцінніше у Квінтеті – його високий етос, семантика молитовності, що належить, за словами Г. Вольфа, *«незвичайній людині, яка має право бути поміченою Богом»*. За глибиною і зосередженістю думки ця музика належить до кращих сторінок світової камерної літератури.

До єдиної камерно-ансамблевої маргіналії симфоніста Г. Малера належить його ранній незакінчений *Фортепіанний квартет* (1988), який писався під час навчання у Віденській консерваторії.¹ Як відомо, класичний архетип фортепіанного квартету, сформувавшись у В. А. Моцарта (чотири твори) і Л. ван Бетховена (три), досягнув апогею у Й. Брамса. У своїх знаменитих трьох фортепіанних квартетах Й. Брамс, слідуючи заповітам Л. ван Бетховена, створив особливий, гранично насичений *quasi-«оркестровий»* простір, відзначений рівноправністю усіх учасників ансамблю, де взаємодіють чотири романтичних герої, що знаходять усе нові можливості ан-

¹ Не можна адекватно оцінити новації пізнього стилю без співвіднесення з раннім, адже підсумок багато в чому залежить від *motto*. Істинна естетична цінність кожного нового опусу пізнається лише порівняно з тим, що створено у межах попередніх періодів. Фортепіанний квартет – це абсолютно геніальна музика! Звичайно, ми усвідомлюємо це лише тому, що Г. Малер як композитор в майбутньому здійснився. А якби не було його наступних робіт? Якби через прикру випадковість Г. Малер перестав би писати, ми навряд, чи змогли б оцінити факт створення шедевр у 16-річному віці.

самблювання. Геніально знайдені Й. Брамсом співвідношення тембрів, зокрема, збагачений «образ» фортепіано ввійшов до золотой скарбниці європейської камерної музики. Аналогів цього твору практично не існує, крім романтичних фортепіанних квітетів К.-М. Вебера, А. Дворжака, Р. Шумана, С. Танєєва. Камерний твір Г. Малера вирізняє скромність звучання, здатність поєднати значущість змісту з простотою та лаконічністю способу висловлювання. Додамо до цього можливість використання фортепіано у різних функціях – від солюючої до активно ансамблюючої. Роялю доручено майже органні «включення» й оркестрові ефекти, титанічні сплески tutti і моменти майже повного танення звучності. Звідси недосяжна для великого оркестрового складу агогічна гнучкість, живий подих «симфонії для камерного залу», унікальний ефект відбиття симфонічного «космосу» у мікромасштабах. Можна припустити, що саме малерівська лінійна фактура струнних, подібна до плинного, пульсуючого потоку, призвела до появи сучасних сонорних опусів – розріджених, прозоро-невагомих або щільних, сповнених граничної тембрової напруги. Пануючий стан гармонії світу поступово підводить до усвідомлення самості, окремішності, прийняття свого індивідуального призначення, його максимально повної реалізації.

Згодом, набираючи щоразу більше авторських обертонів, «не темперований» стилістичний зміст стає цілісним, органічним – таким, що відрізняється повнотою і виразністю саморепрезентації. В останній третині ХХ століття А. Шнітке звернувся до незакінченого Фортепіанного квіtetу Г. Малера з метою редагування та, можливо, і завершення. Це не випадковість – значення творчості австрійського симфоніста для музики ХХ століття важко переоцінити: доречно згадати його захоплення музикою нововіденців, Д. Шостаковича, Г. Канчелі, В. Сильвестрова. Концепція оркестрового твору Шнітке полягає в тому, щоб з декількох спроб змоделювати «мову» Г. Малера. Наближення до «чужого слова» здійснюється шляхом постійних, ледь помітних метаморфоз вихідної теми. Після трьох фіаско лише четверта, найбільш вдала спроба стилістично готує цитату зі скерцо, причому «реконструюється» лише невеликий фрагмент, оскільки чимало тактів просто не піддається розшифруванню.

Отже, мотивацією написання т.зв. маргінальних творів, на мій погляд, є психологічна динаміка особистісної структури композитора, іноді чергування нормативних та кризових фаз еволюційного процесу. Виходячи з цього, можна розцінювати жанрово периферійні опуси як наслідок корекції екзистенційної програми або як

результат збагачення власних професійних обривів. Зазвичай, здійснюється перехід від ускладненості до прозорості стилю, зокрема, за рахунок недосяжної для симфонії та опери агогічної та артикуляційної гнучкості. У кожному з розглянутих творів відчутне «*живе дихання*» автора, що підкреслює унікальні психоемоційні можливості камерно-ансамблевої музики. Кожен маргінальний проект збуджує наукову інтенцію, додає нових штрихів до оцінки доробку композитора, концентруючи увагу на біографічному тлі та ситуаціях, що супроводжують народження нових, несподіваних задумів.

Резюмуючи сказане, констатуємо: феномен маргінальності містить у собі цікаві та дотепер не виявлені проєкції, цю категорію можна потрактувати як певну соціокультурну та мистецьку парадигму. Істинний художник неминуче опиняється у ролі радикального новатора, свідомо оскаржуючи загальноприйняті, усталені норми мислення. Творіння, не зрозумілі і не визнані сучасниками, стають невід'ємною складовою культури майбутнього. Виникає питання, чи потрібні суспільству маргінали, які «*на узбіччі*» культури напружують нові принципи мислення та моделі поведінки? Гадаю, відповідь можуть дати лише наступні покоління, що «*відкривають*» своїх попередників та віддають їм належне. Маргінал – мінливий індикатор стану соціокультурного поля; це той, хто відстав, і той, хто випередив свій час. Він може бути рудиментом минулого, його цінностей, мислення та мови, а може бути провісником майбутнього. Очевидно, саме ця двоїстість переконує у неможливості існування єдиного, універсального критерію у мистецтві та його жанровій системі. Ця стаття мала на меті спробу «*піднятися*» над матеріалом, подолати позицію переважно негативного тлумачення феномена маргінальності, переглянути його, наповнити новим змістом.

Наталія Савицька. Камерные маргиналии поздних романтиков

Статья посвящена маргинальности как социокультурному, эстетическому, экзистенциальному и творческому феномену с акцентом на жанрово-стилевых проекциях камерно-ансамблевых маргиналий Дж. Верди, А. Брукнера и Г. Малера.

Ключевые слова: *маргинальность, маргинал, феномен, жанр, стиль, камерно-инструментальный ансамбль.*