

Содержание:

image not found or type unknown



Введение

Романтизм - (франц. romantisme), идейное и художественное направление в европейской и американской духовной культуре конца 18 1-й половины 19 вв. Французский romantisme ведет родословную от испанского romance (так называли в средние века испанские романсы, а затем рыцарский роман), через англ. romantic (романтический), передаваемое по-французски romanesque, а затем romantique и означавшее в 18 в. странное, фантастическое, живописное. В начале 19 в. слово романтизм становится термином для обозначения нового литературного направления, противоположного классицизму.

Романтизм в традиционном, конкретно историческом значении этого слова явился высшей точкой антипросветительского движения, прокатившегося по всем европейским странам. Его основная социально-идеологическая предпосылка - разочарование в буржуазной цивилизации, в социальном, промышленном, политическом и научном прогрессе, принесшим новые контрасты и антогонизмы, а также духовное опустошение личности.

Наследуя традиции искусства средневековья, испанского барокко и английского ренессанса, романтики раскрыли необычайную сложность, глубину внутренней природы человека. Человек для них - малая вселенная, микрокосмос. Напряженный интерес к сильным и ярким чувствам, всепоглощающим страстям, к тайным движениям души, к новой ее стороне, тяге к индивидуальному, бессознательному - сущностные черты романтического искусства.

Рассмотрим, как проявлялись романтические тенденции в различных областях искусства.

МУЗЫКА

В музыке романтизм как направление складывается в 1820-е гг. Завершающий период его развития, получивший название неоромантизм, охватывает последние десятилетия 19 в. Ранее всего музыкальный романтизм появился в Австрии (Ф. Шуберт), в Германии (К.-М. фон Вебер, Р. Шуман, Р. Вагнер) и Италии (Н. Паганини, В. Беллини, ранний Дж. Верди); несколько позднее во Франции (Г. Берлиоз, Д. Обер), Польше (Ф. Шопен), Венгрии (Ф. Лист). В каждой стране он обретал национальную форму; порой и в одной стране складывались различные романтические течения (лейпцигская школа и веймарская школа в Германии). Если эстетика классицизма ориентировалась на пластические искусства с присущими им устойчивостью и завершенностью художественного образа, то для романтиков выражением сути искусства стала музыка как воплощение бесконечной динамики внутренних переживаний.

Музыкальный романтизм воспринял такие важнейшие общие тенденции романтизма, как антирационализм, примат духовного и его универсализм, сосредоточенность на внутреннем мире человека, бесконечность его чувств и настроений. Отсюда особая роль лирического начала, эмоциональная непосредственность, свобода выражений. Как и романтическим писателям, так и музыкальным романтикам присущ интерес к прошлому, к далеким экзотическим странам, любовь к природе, преклонение перед народным искусством. В их сочинениях были претворены многочисленные народные сказания, легенды, поверья. Народную песню они рассматривали как основу профессионального музыкального искусства. Фольклор для них был подлинным носителем национального колорита, вне которого они не мыслили искусства. Романтическая музыка существенно отличается от предшествующей ей музыки венской классической школы. Она менее обобщена по содержанию, отражает действительность не в объективно-созерцательном плане, а через личные переживания человека (художника) во всем богатстве оттенков. Ей свойственно тяготение к сфере характерного и вместе с тем портретно индивидуального, фиксируясь в двух основных разновидностях: психологической и жанрово-бытовой. Гораздо шире представлены ирония, юмор, даже гротеск. Одновременно усиливается интерес национально-патриотической и героико-освободительной тематике (Шопен, Лист, Берлиоз). Большое значение приобретают музыкальная изобразительность, звукопись. Существенно обновляются выразительные средства. Мелодия становится более индивидуализированной и рельефной, внутренне изменчивой, отзывчивой на тончайшие сдвиги душевных состояний; гармония и инструментовка становятся более богатыми, яркими, красочными. В противовес уравновешенным и логически упорядоченным структурам классиков возрастает

роль сопоставлений, свободных сочетаний разных характерных эпизодов.

Центром внимания многих композиторов стал наиболее синтетический жанр опера, основанная у романтиков главным образом на сказочно-фантастических, волшебных, приключенческих и экзотических сюжетах. Первой романтической оперой была «Ундина» Гофмана.

В инструментальной музыке остаются определяющими жанры симфонии, сонаты. Однако и они были преобразованы изнутри. В инструментальных сочинениях разных форм ярче сказываются тенденции к музыкальной живописи. Возникают новые жанровые разновидности, например, симфоническая поэма, сотечаящая черты сонатного аллегро и сонатно-симфонического цикла. Ее появление связано с тем, что музыкальная программность выступает в романтизме как одна из форм синтеза искусств, обогащенная в инструментальной музыке через единение с литературой. Новым жанром явилась также инструментальная баллада. Склонность романтиков к восприятию жизни как пестрой череды отдельных состояний, картин, сцен обусловило развитие различного рода миниатюр и циклов (Шуберт, Шопен, Шуман, Лист, Брамс)

В музыкально-исполнительском искусстве романтизм проявился в эмоциональной насыщенности исполнения, богатстве красок, в ярких контрастах, виртуозности (Паганини, Шопен, Лист). В музыкальном исполнительстве, как и в творчестве менее значительных композиторов, романтические черты нередко совмещаются с внешней эффективностью, салонностью. Романтическая музыка остается непреходящей художественной ценностью и живым, действенным наследием для последующих эпох.

ТЕАТР

В театральном искусстве романтизм сформировался в 1810-1840-х гг. Основой театральной эстетики стали воображение и чувства. Восстав против классицистского принципа облагораживания природы, актеры сосредоточили внимание на изображении контрастов противоречий человеческой жизни. Общественный пафос, страстность обличения, верность идеалу определили бурную эмоциональность, яркую +драматическую экспрессию искусства актеров, стремительный жест. Однако романтическое мироощущение несло в себе и опасность творческого субъективизма (акцентирования исключительного, причудливого); эмоциональность иногда подменялась риторическими эффектами,

мелодраматизмом. Романтический театр впервые утвердил сценическое переживание, непосредственность, правдивость и искренность игры – как основное содержание актерского творчества. Романтизм обогатил и выразительные средства театра (воссоздание местного колорита, историческую достоверность декораций и костюмов, жанровую правдивость массовых сцен и постановочных деталей). Его художественные свершения подготовили и во многом определили основные принципы реалистического театра.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

В изобразительном искусстве романтизм наиболее ярко проявился в живописи и графике, менее отчетливо в скульптуре. В архитектуре романтизм получил слабое отражение, повлияв главным образом, на садово-парковое искусство и архитектуру малых форм, где сказалось увлечение экзотическими мотивами, а также на направление ложной готики. В конце 18 – начале 19 вв. черты романтизма в разной мере уже присущи: в Англии – живописным и графическим произведениям Фюсли, в которых сквозь классицистическую ясность образов нередко прорывается мрачный, изощренный гротеск; в живописи, графике и поэзии У. Блейка – романтизм проникнут мистическим визионерством; в Испании – позднее творчество Гойи исполнено безудержной фантазией и трагическим пафосом, страстным протестом против феодального гнета и насилия.

Отвергая в настоящем все обыденное и косное, обращаясь только к кульминационным, драматически острым моментам современной истории, романтики находили темы и сюжеты в историческом прошлом, легендах, фольклоре, в экзотической жизни востока, в произведениях Данте, Шекспира, Байрона, Гете – создателей монументальных образов и сильных характеров.

Романтизм в центре мироздания ставит человека. Человек в представлении романтиков является венцом процесса общемирового возвышения. В портрете главным для романтиков было выявление яркой индивидуальности, напряженной духовной жизни человека, движение его мимолетных чувств. Отголоском человеческих страстей становится и романтический пейзаж, в котором подчеркивается мощь природных стихий. Романтики стремились предать образам мятежную страстность и героическую приподнятость, воссоздать натуру во всех ее неожиданных неповторимых проявлениях, в напряженной выразительной взволнованной художественной форме.

В противовес классицизму, романтики придавали композиции повышенную динамику, объединяя формы бурным движением и прибегая к резким объемно-пространственным эффектам; использовали яркий насыщенный колорит, основанный на контрастах света и тени, теплых и холодных тонов, сверкающую и легкую, нередко обобщенную манеру письма.

При всей сложности идейного содержания романтизма, его эстетика в целом противостояла эстетике классицизма 17-18 вв. Романтики сломали сложившиеся столетиями каноны классицизма с его духом дисциплины и застывшего величия. В борьбе за освобождение искусства от мелочной регламентации, романтики отстаивали ничем неограниченную свободу творческой фантазии художника. Отвергая стеснительные правила классицизма, они настаивали на смешении жанров, обосновывая свое требование тем, что оно соответствует истинной жизни природы, где смешаны красота и безобразие, трагическое и комическое. Прославляя естественные движения человеческого сердца, романтики в противовес рационалистическим требованиям классицизма, выдвинули культ чувства, логически обобщенным характерам классицизма романтики противопоставили крайнюю их индивидуализацию.

ОБЩИЕ ПРИНЦИПЫ ПОСТАНОВКИ ОПЕРНОГО СПЕКТАКЛЯ В ЭПОХУ РОМАНТИЗМА

В оперном театре 19 в. наблюдаются два характернейших явления:

- тенденция «исторической реконструкции» в области сценического оформления;
- расцвет «бельканто»;

Также в 20-е гг. 19 в. начинается борьба за утверждение романтической драмы. Происходит смена стиля в декоративном искусстве. Романтики придавали большое значение колориту места и времени. Сцена должна была воспроизводить обстановку той эпохи, которая изображалась в пьесе. Место действия перестало быть обобщенным. Теперь это не дворец и площадь перед ним, а дворец римский, французский, испанский с точными признаками национального стиля.

Пейзаж в романтическом театре стремится представить природу без искусственных прикрас во всем первозданном величии.

Романтики вводят в свои пьесы изображение таинственных пещер, подземелий, темниц. Декорации нередко изображают бурю на море, грозу, извержение вулкана и другие стихийные явления.

В условиях развитого буржуазного общества происходит некоторая демократизация театра. Возникают публичные оперные театры, зрительный зал которых отражает классовое расслоение публики. Огромный зал с 5-6 ярусами имеет места для публики разных рангов и положения в обществе.

Важнейшие изменения на протяжении столетия происходят в освещении зрительного зала и сцены. Уже в конце 18 в. взамен свечей, которые раньше освещали театральное помещение, появляются газовые лампы, сохранявшиеся на протяжении большей части 19 в. вплоть до того, как их сменили разные виды электрического освещения. Первый дуговой прожектор появился в середине 19 в. После изобретения динамомашин в последней четверти столетия, число и сила таких источников света возросла, позволив создавать различные световые эффекты (яркие солнечные лучи, врывающиеся в темную комнату, лунный свет, облака,двигающиеся по вечернему небу и др.)

В конце века театры переходят на освещение электрическими лампами, сохраняя также и прожекторы.

Уже в первой половине века в театре создаются зрелища, которые правдоподобно воспроизводят движения экипажей, всадников, морских судов. Большой интерес вызывали водные пантомимы, когда на сцене устраивались огромные бассейны воды, на которых разыгрывалось какое-нибудь морское приключение. В связи с этим театры, используя старые театральные эффекты, создали много новых.

В классическом театре древности место действия было единым для всей пьесы. В эпоху Ренессанса в Италии сохранился этот же принцип. В 17 в. в теории драмы во Франции прочно утвердили правила единства места, согласно которому все действие пьесы проходило в одной и той же декорации. Это правило не принималось во внимание в народном площадном театре, а также в народном гуманистическом театре эпохи Ренессанса в Испании и Англии. Но и там восторжествовало правило единства места. Отклонение от этого правила иногда допускалось в опере, что позволяло производить эффектную перемену декораций при помощи теларий (вращающихся призм). Так было вплоть до первых десятилетий 19 в. Романтики отвергли единство места в драме. Перемены декораций отныне стали совершаться несколько раз на протяжении спектакля.

Перемены совершались во время антрактов. Но для сокращения пауз между действиями понадобилась более совершенная техника, чем та, которая существовала. Многие прежние средства, вырабатываемые веками развития театра были дополнены рядом важных приспособлений. Первое по значению – приспособление для изменения планшета сцены. Посредством гидравлических и электрических машин пол сцены частично или целиком поднимался, ставился наклонно, позволяя создавать различные условия для разнообразия сценического действия. Второе усовершенствование – введение нового круга на сцене. И, наконец, третьим усовершенствованием было создание так называемых карманов – больших площадок по бокам сцены, где надвигающихся планшетах подготавливались части декораций, быстро выкатываемые вперед и столь же быстро задвигающиеся за сцену.

Если обратиться к истории оперных постановок 19 в., то следует обратить внимание на существование точных постановочных сценариев, написанных режиссерами (эта должность впервые и появляется в данную эпоху). В них, прежде всего, фиксировались выходы и уходы, схемы сценических положений, световые эффекты, но ничего не говорилось об актере. Все, что касается актерской концепции образа, жестов, звучности, драматической выразительности, то отсутствие этих сведений объясняется не столько беспомощностью режиссера, сколько тем, что актер был предоставлен самому себе. На долю режиссера выпадала исключительно планировка декораций, реквизита и мизансцен, осуществляемая таким образом, чтобы освободить для исполнителей главных партий центр сцены и чтобы при исполнении дуэтов и ансамблей певцы оказывались близко друг к другу, чтобы, наконец, хоры были сгруппированы по голосам, а все вместе оказывались возможно ближе к рампе и дирижеру.

Вне этих исключений торжествует своеобразный оперный «реализм», т.е. конвульсивное метание по сцене или же, наоборот, статуарная неподвижность с выдвинутым вперед одной ноги и пресловутой рукой на сердце.

Поскольку эпоха изобиловала балетными талантами, то композиторы и дирижеры искали любую возможность продемонстрировать искусство танцовщиков в каждом спектакле.

Оперный спектакль представлял собой яркое зрелище, с большим количеством архитектурных и пейзажных элементов, служивших фоном для стоявшего на первом плане певца.

ПОСТАНОВКА ОПЕРЫ ВАГНЕРА «КОЛЬЦО НИБЕЛУНГА»

Вагнер, переросший свою эпоху и далеко опередивший ее как создатель и теоретик музыкальной драмы, неразрывно связан с ней как постановщик собственных произведений.

«Кольцо нибелунга» ставит перед постановщиком многочисленные проблемы, касающиеся машинерии и декораций.

Дно Рейна и беспрестанный бег вод, плавающие девы и Альберих, превращающийся в змея; Вотан, проваливающийся под землю, и исчезающий в тумане Миме; огонь, истргнутый камнем после удара копья Вотана, и радуга, по которой боги вступают в Валгаллу; появление Эрды и, наконец, грандиозная картина несущихся в облаках валькирий с мертвыми воинами, привязанными к седлам.

Для воплощения всего этого Вагнер довольствуется традиционной оперной сценой с живописным задником, ширмами кулис, люками для провалов и примитивными «волшебными фонарями».

В своих теоретических работах Вагнер нигде не бунтует против художественных средств современного ему театра, а напротив, выражает свое восхищение ими: «Современное естествознание и пейзажная живопись являются завоеваниями нашей эпохи, несущими нам, с научной и художественной точки зрения, удовлетворение и спасение от безумства и бездарности... Благодаря пейзажной живописи сцена становится воплощением художественной правды, а рисунок, цвет, живительное использование света заставляют природу служить высшим художественным устремлениям... Художественное использование всех имеющихся в его (пейзажиста) распоряжении оптических средств и самого света позволяет ему создать законченную иллюзию».

Однако на практике все «живительные использования света» и «оптические средства» ни к чему не привели.

В байрейтских постановках встречаются те декорационные шаблоны, которыми изобиловало большинство постановок той эпохи. Так дно Рейна в первой части тетралогии напоминает гигантский аквариум; мистический лес Зигфрида

продолжает оставаться лесом оперным, с колышущимся полотном и аляповатой бутафорией, изобилующей описательными деталями, натуралистической «кашей» листьев, ветвей и стволов. К той же категории эффектов относится подъем декораций, изображающих скалы, с целью показать спуск Вотана в пещеры Нибельгейма.

Стирание натуралистических контуров оформления, слишком назойливо подчеркивающих близкое родство прагерманской растительности с лужайками и «окрестностями» опер вроде «Белой дамы», совершается с помощью водяного пара, который используется не только для создания иллюзии тумана и дымки, но и для того, чтобы скрыть от глаз зрителей технические маневры, вызванные необходимостью произвести перемену декораций при открытом занавесе.

Однако никакой пар не способен скрыть улыбки, которую вызывает указание Вагнера, касающееся двукратного появления Эрды. Эта древнейшая из богинь, повелительница земли, мать богов, должна была высываться по пояс из театрального люка.

Это наивно-комическое, можно сказать, гротескное решение сценической ситуации ярко контрастирующее с великолепным призывом Вотана и могучими бурлящими звуками оркестра, не вызвало внимания и язвительных нападок критиков той эпохи, отметивших примитивность эффекта использования «волшебного фонаря» в картине полета валькирий и детскую возню Зикфрида с драконом, говорящим в мегафон, вращающим глазами, шлепающим по земле хвостом и лязгающим зубами в такт музыке.

Роль света сводится, в первую очередь, к натуралистическому обозначению дня и ночи, а также различных перемен в атмосфере, хотя Вагнер пользуется им еще и как символом, в отдельных случаях связывая его с появлением определенных персонажей. В ореоле голубого света выступает Эрда; сноп красных лучей освещает в «Валькирии» и «Зигфриде» Вотана. Один из критиков неприязненно высказывается об этой игре света: «неравномерные по яркости и силе электрические лучи «съедают» цвета декорации, и зрители видят полотна вместо деревьев».

Романтический беспорядок и отсутствие выразительности, характеризующие декорации, столь же отчетливо выступают и в костюмах, напоминающих «исторические реконструкции» Лормье в парижской Опере времен «Роберта-Дьявола». Проектировщики костюмов тяготели к описательным подробностям и

деталюм, поэтому, возможно, ни панцирь Брунгильды, подчеркивающий ее талию в соответствии с отнюдь не мифологической модой, ни ее платье (также в модных складках), ни полосатая рубашка, составляющая вместе со звериной шкурой убранство Зигмунда, ни наполовину греческая, наполовину никакая туника, предназначенная Логe не способны показать мир мифических богов, спускающихся в бездну Нибельгейма, шествующих по радуге и гарцующих в облаках.

«В театре царит только театральное искусство», - пишет Вагнер, и потому, в противоположность общему духу, царящему на оперной сцене, актерская сторона представления составляет предмет его особой заботы.

Певец, не способный исполнить свою партию так, как если бы она была ролью в разговорной драме, с глубоким проникновением в авторский замысел, не способен придать ей вокальную выразительность, требуемую композитором. Поэтому Вагнер требует проводить специальные читки либретто, дающие возможность не только солистам, но и хору проникнуть в художественный смысл произведения и найти соответствующую выразительность интерпретации, так, чтобы она всегда была продиктована конкретной ситуацией.

Вагнер четко охарактеризовал вокальный стиль своих музыкальных драм в письме к Листу: «В моей опере не существует никакой разницы между фразами так называемой «декламации» и «пения». Моя декламация есть одновременно пение, мое пение – декламация. У меня нет отчетливого завершения «пения» и отчетливого появления «речитатива», обычно знаменующих собой два разных стиля вокального исполнения. Собственно итальянского речитатива, когда композитор почти вовсе не обращает внимания на ритм декламации, предоставляя полную свободу певцу, у меня не встретишь вообще. В тех местах, где поэтический текст после взволнованных лирических взлетов снижается до более простых проявлений эмоциональной речи, я никогда не отказывался от права обозначить характер декламации так же точно, как и в лирических вокальных сценах. Поэтому тот, кто принимает эти места за обычный речитатив и в результате самовольно изменяет обозначенную мной ритмику, уродует мою музыку в такой же степени, как если бы он придумывал иные ноты и гармонии к моим лирическим мелодиям. Стараясь в этих напоминающих речитативы местах точно охарактеризовать ритм декламации, отвечающий преследуемым мной выразительным целям, я прошу дирижеров и певцов, чтобы они исполняли эти места прежде всего в соответствии с нотными обозначениями оригинала, указанным в партитуре тактом и в темпе, соответствующем характеру речи...»

Вагнера волнует вопрос разборчивости слов. Скрытый оркестр байрейтского театра – это не только «мистическая пропасть», но и попытка смягчить оркестровый комментарий, так чтобы на первом звуковом плане оказался текст, произносимый актером.

Вагнер предъявляет певцу два основных требования:

- строго следовать нотным обозначениям
- подавать текст так, чтобы он был слышен и понятен.

Перед вагнеровским актером стояли еще и другие задачи. Главная из них – необходимость координации актерской игры с музыкой. Вагнер требует, чтобы сценическое действие точно соответствовало сопутствующим им оркестровым мотивам.

Вслед за стремлением синхронизировать жесты и мимику с музыкой идет желание композитора сделать их благородными и сдержанными. «Там, где повсеместная оперная манера приучила нас к размахиванию обеими широко разведенными руками, будто обозначающему призывы на помощь, мы отметили, что чуть поднятой руки либо характерного движения плеча или головы вполне достаточно, чтобы выразить даже самое сильное чувство».

Выдвигая драму в качестве основы и цели «произведения искусства будущего» и акцентируя роль актера – главного героя этой драмы, - Вагнер обращает внимание на современный ему драматический театр, чтобы почерпнуть там если не образцы и идеи, то, по крайней мере, материал для анализа и теоретических размышлений.