

**I. PRYKHODKO. THE PROBLEM OF PERIODIZATION IN HISTORY OF MUSICOLOGY.** The different modes of periodization in the history of musicology are examined. The conclusion is drawn that the criterion to the best advantage corresponding with specific of musicological activity is organization of musicological discourse.

**Keywords:** history of musicology, periodization, discourse, speculative, regulative and descriptive tradition.

УДК 78.03:78.071.1 Вагнер

*Оксана Бабий*

## **ИДЕЯ БЕССМЕРТИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРОВОЗЗРЕНИИ Р. ВАГНЕРА**

**Актуальность темы** обусловлена усилением внимания ученых к мировоззренческим проблемам художественного творчества.

**Объект исследования** – художественное сознание и творчество Рихарда Вагнера, а **предмет** – механизмы претворения в художественном сознании композитора метафизической идеи бессмертия, которая связана со смысловым синтезом, поскольку в ней сопрягаются различные источники, обобщающие духовно-познавательный опыт человечества.

В связи с этим художественное сознание байройтского мастера можно охарактеризовать как уникальный и многомерный культурно-исторический феномен. Обратившись к тезаурусу Вагнера, который нашел непосредственное претворение в его читательских интересах, авторефлексии и творчестве, можно обнаружить преломление идеи бессмертия сквозь призму античной трагедии и философии, христианских и буддистских идей, шопенгауэровской этики. О непосредственном интересе композитора к проблеме диалектики смерти и бессмертия свидетельствует ознакомление с философским трактатом Л. Фейербаха, где ключевыми являются оба понятия («Мысли о смерти и бессмертии»). Близкой Вагнеру оказалась «идея, что истинно бессмертным является лишь возвышенное деяние и одухотворенное произведение искусства» [3, с. 129].

**Цель** статьи – представить контекстуальное поле идеи бессмертия сквозь призму культурно-исторического опыта и его проекции в познавательной деятельности и творчестве композитора.

В своем художественном мировоззрении Вагнер синтезировал различные истоки, находя в них общее, обнаруживая идеи, родственные собственным духовным исканиям. В письме к А. Рекелю от 5 февраля 1855 г. композитор формулирует суть личностного диалога с Шопенгауэром: «Скажу откровенно, что в моем собственном жизненном опыте я дошел до того, что только его философия может удовлетворить меня и определить ход моих мыслей. Тем, что я безоглядно принял все его очень и очень серьезные правды, я решительно пошел навстречу глубочайшим запросам моего собственного «я». И хотя Шопенгауэр вывел мою мысль на новую дорогу, отличную от прежней, нужно сказать, что все это увлечение им вполне соответствует заложенному во мне самом *страданию, гармонирующему со страданием мира*» [курсив мой – О. Б.] [4, с. 192].

Метафизическая идея бессмертия непосредственно связана с преодолением страданий через мучительную борьбу, смерть, ведущую к высочайшей ступени внутреннего самопознания. В различные периоды художественного становления композитор черпал подобные идеи из многообразных мифологических, религиозных, легендарных и художественных истоков. В христианстве и буддизме запечатлелась извечная борьба человечества на пути познания им смысла жизни, устремленность к преодолению душевных терзаний и физической боли, исконное желание обрести свободу и бессмертие. Страдание образует неразрывное целое с самим жизненным процессом. В буддизме символом, объединяющим эти начала, выступает колесо сансары, втягивающее в свой бесконечный бег природу и человечество. Жизнь и страдания неразрывно связаны с постижением мира, духовным совершенствованием и самопознанием. Вспомним, к примеру, библейское двузначное древо жизни и познания, вкусив плоды которого человек совершает грехопадение и испытывает тяжкий удел терзаний. Таким образом, греховность и мучения земного бытия выступают в Ветхом Завете в контексте причинно-следственных связей, образуя смысловую цепочку: познание – страдание – онтологический процесс.

К буддистскому учению Вагнер обратился в поздний период своего творчества, осмысливая заложенную в нем идею самоотречения в опере «Тристан и Изольда», тетралогии «Кольцо нибелунга», мистерии «Парсифаль» и драматической поэме «Победители». Однако здесь все же не приходится говорить о безусловном следовании определенной философской или религиозной доктрине, поскольку художественному сознанию композитора свойственна аккумуляция

многомерной информации сквозь призму самобытного, оригинального и самостоятельного в своем развитии мировоззрения: различные источники подталкивали мысль композитора, способствовали углублению константных, сложившихся в 40-е годы, архетипов творчества. К примеру, «Парсифаль» – последнее сочинение Вагнера – тесно связано не только с христианской мистерией, но и буддистским мирозерцанием: наряду с семантикой колокольного звона, хора, евхаристии угадывается буддистская идея сострадания всем живым существам, образ лебедя трактован как священное животное; преодоление чувственности ассоциируется с христианским целомудрием и буддистской нирваной.

Однако смыслообраз страданий обнаруживается и в светлом эллинистическом мировоззрении далеком, казалось бы, от христианской и буддистской аскезы. Судьба, рок, закономерно влекущие за собой мучительную борьбу, терзания и смерть, определяют своеобразие мифологической картины мира. Покорность уделу, невозможность преодоления мирового предначертания обуславливают трагизм мироощущения эпохи. Примером мифологического героя выступает Вотан, который ощущает нераздельность собственных страданий с судьбами мира, личная драма антропоморфного божества резонирует с мировой скорбью; благодаря духовным терзаниям, которые активизируют его внутренний поиск, он восходит на все более высокие ступени самопознания.

Ярким образцом постижения трагизма бытия, которое обусловлено осознанием его несовершенства, может служить предсмертный диалог Сократа, изложенный Платоном. В диалоге «Федон» устами Сократа, находящегося пред лицом смерти, раскрывается высший смысл бытия, который заключен не в материально-смертном, а духовном существовании человека. Философ рассуждает о приятном и мучительном, о невозможности самоубийства, поскольку человек, будучи подвластным воле богов, не имеет морального права лишить себя жизни, он размышляет о собственной устремленности к посмертному более совершенному бытию, о духовном исцелении, которое наступает в момент перехода в мир иной. Во многом древнегреческий философ предвосхищает христианское миропонимание, однако духовность, мыслимая им как нечто стоящее гораздо выше чувственного, преходящего, смертного, все же имеет иной, лишенный христианского антагонизма к миру чувственному, смысл. У Платона внутреннее перерождение связано с рождением в человеческом душевном

«я» бессмертной сущности, что оказывается возможным благодаря мышлению и созиданию как проявлениям самого высшего в человеке благодаря тем духовным потенциям, которые способствуют глубинному познанию и самопознанию, взаимному обогащению в процессе межличностного общения.

Страдания облагораживают человека. Данная мысль всецело применима к рассматриваемому диалогу, однако в наибольшей мере она соответствует духу древнегреческих трагедий, которые послужили для Вагнера прообразом произведения искусства будущего. Ведомый судьбой чрез борьбу и мучения, всецело обращенный к благородной цели, трагический герой гибнет в напряжении всех своих внутренних сил, возбуждая у зрителей глубочайшее сострадание. Еврипид, Вергилий, Софокл, Эсхил, Гомер раскрыли Вагнеру чары эллинистического миропонимания; Шекспир, Гете и Шиллер явили композитору дальнейшие пути театрального искусства в аспекте продолжения классических традиций.

Страдания издревле мыслились не только как горестный удел, но и как закономерные испытания на пути внутреннего самосовершенствования. Подобную ситуацию обнаруживаем в творчестве Вагнера, начиная с «Фауст-увертюры» и опер 40-х годов: душевные терзания заглавного героя гетевской трагедии, Летучего Голландца, Тангейзера, а в дальнейшем Тристана, Вотана, Кундри, Парсифаля служат катализатором их внутренних поисков, ведущих к искуплению. Данная мифологема обусловлена глубинными предпосылками культурно-исторического опыта. В древнегреческой трагедии и различных ветвях религиозного сознания запечатлена издревле осознаваемая связь между страданиями и духовным бытием человека, поскольку внутренние терзания тесно сопряжены с философскими антиномиями свободы и необходимости, бессмертия и жизненного конца.

Являясь необходимым условием беспредельности человечески конечного, любовь преодолевает все, даже смерть. В античном мифе об Орфее и Эвридике обнаруживается напряженное противостояние любви и смерти. Однако в эллинистическом сознании происходит не только разведение, но и совмещение этих понятий. В диалоге Платона «Пир» последовательно проводится мысль о том, что человек стремится к бессмертию, то есть продолжению себя в детях, учениках, проявлению духовного потенциала в творчестве, благодаря чему имя творца остается в памяти грядущих поколений. Подобное осмысление идеи бессмертия определяется древнегреческим филосо-

фом понятием Эроса, мыслимым им как устремленность к истине, совершенству, созиданию.

Кроме чудесных, по словам самого Вагнера, диалогов Платона, среди которых он выделяет «Пир» [3, с. 10], композитора постоянно волновали евангельские мотивы, о чем свидетельствуют многочисленные карандашные пометки в Новом Завете из библиотечного фонда байройтского мастера [8, с. 3]. В Евангелии идея бессмертия получает несколько иное в соотнесении с античностью преломление, хотя не следует все же полностью разграничивать данные исторические периоды, мыслить их как абсолютные антитезы. В христианском сознании Любовь, Смерть и Вечность сопрягаются в единое смысловое целое: смерть не представляется небытием, она – инобытие, знаменующее переход в иную, более совершенную для праведников сферу существования, являясь прекращением лишь земного бренного присутствия. Смерть не обрывает жизни бессмертной души. В Священном Писании Иисус молвит: «Бог же не есть Бог мертвых, но живых» [Лк. 20: 38], разумея возможность воскресения, вечного существования благодаря великой жертве. Святой апостол Павел пишет: «Христос воскрес из мертвых, первенец из умерших <...> Как в Адаме все умирают, так во Христе все оживут» [1 Кор. 15: 20; 15: 22]. Своей смертью, уйдя в бессмертие, он дарует искупленному человечеству надежду на воскресение, знаменуя возможность вечной жизни; согласно пасхальному гимну «*Христос воскрес из мертвых, смертию смерть поправ и сушим во гробех живот даровав!*».

Христианский Мессия – символ нравственности, явивший перелом всечеловеческих морально-этических норм: не случайно существует отчетливое разделение мировой истории – до и после рождения Христова. Значимость сакральных событий в формировании самосознания человечества несомненна. Страдания и Любовь образуют в христианской мистерии неразрывное целое, крестные муки Иисуса неразрывно связаны с безграничной Божеской Любовью, являясь свидетельством высшего Отеческого Милосердия ко всему искупленному человечеству и знаком нетленной духовной Истины. Терзания Христа, который предстает в Писании невинной жертвой, даруют возможность уверовать в вечность, обрести бессмертие, преодолеть смерть, поскольку Агнец Божий принял на себя все прегрешения человечества, начиная с грехопадения Адама.

Христианство словно изнутри озарено эмоцией сострадания. Идея сопереживания обнаруживается еще в древнегреческих трагедиях,

будучи обусловленной раскрытием в человеке самого возвышенного: катарсис определяется неким человеческим жертвоприношением, которое вызывает у зрителей активный душевный отклик. Сострадание противоположно эгоизму и возникает благодаря постижению уже не собственных терзаний, а мучений ближнего своего. Сопереживание – возвышающее чувство, связанное с миром внутренним, духовным и душевным. Милосердие – высшая способность человека, находящая абсолютное выражение в христианстве. Сам образ Христа связан с глубочайшей болью и возбуждает сострадание, благодаря тем деталям, которые составляют мистериальное жизнеописание четырех Евангелий. Сколь человечны терзания Иисуса, молящего Господа о том, дабы миновала Его чаша сия, и все же готового испытать ее до дна, если на то воля Отца небесного. Испытавший горечь предательства, глумлений, Он, истязаемый крестными муками, воскликнул: «Боже Мой, Боже Мой! Для чего Ты Меня оставил?» [Мк. 15: 34].

Образ страждущего Спасителя оказался близок духовным исканиям Р. Вагнера, который мыслил сострадание наивысшим проявлением нравственности и человеческой природы. Христианская идея пронизывает все творческое наследие композитора. Сакральный образ Христа непосредственно преломлен в набросках к драме «Иисус из Назарета»; в драме «Парсифаль» его святой лик запечатлен на этот раз в сознании рыцарей Грааля – мученический, жертвенный, несущий искупление и избавление.

Корни смыслообраза сострадания в творчестве Р. Вагнера (в христианском преломлении) следует искать в детских впечатлениях композитора, на которого евангельские идеи оказывали глубочайшее воздействие. Бережное отношение к сакральным образам и обрядам байройтский мастер пронес через всю свою жизнь вплоть до создания драмы-мистерии, венчающей его творческое наследие. Вспоминая евхаристию – обряд, которой происходил на Пасху 1827 г. – композитор в мемуарах напишет, что к этому времени у него, еще недавно с болезненной страстью взиравшего в церкви на запрестольный образ и в молитвенном экстазе мечтавшего занять место Спасителя на кресте, исчезло столь трепетное уважение к авторитету церкви. Однако совсем иное происходило в глубинах его души во время самого церковного таинства: «<...> начался акт раздачи святого причастия, с хоров полилось пение, загремел орган, и мы все, конфирманты, двинулись процессией вокруг алтаря. Охвативший меня трепет при обряде евхаристии так глубоко запечатлелся в моей памяти, что, бо-

ясь в будущем не найти в себе такого настроения, я никогда больше не шел к причастию» [2, с. 56].

Святой лик Иисуса в набросках к драме и идеи, несомыые героями-искупителями Сентой, Елизаветой, Брюнгильдой, Парсифалем являются закономерным продолжением внутреннего, личностного по своей сути диалога с евангельскими мотивами в рамках мифотворчества композитора. Закономерность подобного суждения основана на том, что сам композитор мыслил общезначимые религиозные символы в контексте искусства, постигающего канонические представления не в качестве непреложных догматов, а как «значащую игру» (беседа Вагнера с Козимой от 28 апреля 1880 г., зафиксированная в дневниках супруги композитора) [цит. по: 7, с. 22].

Представление о запредельности как бытия за границами юдоли земных страданий связаны с религиозным сознанием; в нем заложена важнейшая первооснова христианства и буддизма. На протяжении всей своей творческой эволюции Вагнер мечтал о духовном возрождении человечества, мыслимом в контексте выхода за пределы чувственной действительности. Идеалом для него выступали жертвенный подвиг Христа и самоотречение от благ земного существования святого аскета Будды, устремленного к нирване. Идею нравственного совершенствования как интенцию духовного пути он обнаруживает в различных культурах, поскольку религиозное сознание христианства и буддизма определяется духовностью, понимаемой как отрешение от иллюзий смертного существования.

Будда (на санскрите «бодхи») в переводе означает пробуждение от сна неведения. На тибетском Будда звучит как «санг гье». «Санг» означает полностью очищенный или пробужденный и «гье» – открытый [1]. Познание вагнеровского Парсифаля также можно охарактеризовать как пробуждение от сна неведения или освобождение от оков незнания, которое имеет ряд этапов: убийство лебедя, раскаяние, приобщение к таинству евхаристии, душевное терзание при вести о смерти покинутой им матери, постижение чар чувственной любви, сопереживание Амфоргасу и самоотречение, аскеза, святость. Интересен биографический факт. В одном из изданий Вагнер встретил истолкование имени Парсифаль как производного от арабского Парси Фаль: Чистый Тумбэ [8, с. 2], что помогло композитору утвердиться в собственной трактовке персонажа, который был осмыслен им как через сострадание знающий, чистый сердцем глупец. Факт обращения к арабскому речевому обороту при интерпретации имени

персонажа видится вполне закономерным, если принять во внимание, что в художественном сознании композитора различные истоки создавали смысловой синтез, причудливо переплетаясь, накладывали друг на друга семантический отпечаток.

Философскую этику Шопенгауэра можно представить в виде связующего звена, объединяющего античную трагедию, христианство и буддизм. Немецкий философ полагал, что всякая подлинная и непорочная любовь, Агапе, катарсис всегда является состраданием. Эрос как иная грань любви истолковывается им как эгоизм, себялюбие. Сквозь призму шопенгауэровского учения очерчивается мировоззренческая ось художественного сознания Вагнера, которая заключена в идее смерти и бессмертия.

Эрос и Агапе предстают двумя типами любви, как в рамках психологии отдельной личности, так и в качестве символа мировой космогонии, высшего милосердия. В античной трагедии катарсис предстает состраданием, очищением, освобождением от нездоровых душевных движений, эмоциональной разрядкой через созерцание общезначимых явлений, которые возносят зрителя над индивидуальными чувствами и побуждениями на уровень всеобщих по своей значимости аффектов. Христианство связано с милосердием, Агапе, соборностью, деятельным сопереживанием. Сострадание присуще буддизму, однако здесь оно носит иной, более пассивный характер, выражаясь в непричинении зла. Шопенгауэровское отрицание воли к жизни созвучно буддистской нирване, которая мыслится в этом учении вершиной нравственного самопознания, в известной мере оно соприкасается с понятием христианской монашеской аскезы.

Идеи сострадания и самоотречения воплощены в наиболее обобщенной форме в драме-мистерии «Парсифаль». Способность к эмпатии (сопереживанию) рождается в духовной жизни Парсифаля неожиданно – как мистериальное прозрение. Вначале он предстает погруженным в себя, незнающим, свободным, эгоистичным. И здесь снова обнаруживается точка соприкосновения между христианством и буддизмом благодаря архетипу Пути, ведь познание всегда связано с духовным ростом, процессами созревания и глубинного самопознания. У Парсифаля собственный путь – от незнания к знанию, от простоты до святости. О себе Иисус молвит: **«Я есть путь и истина и жизнь»** [Ин. 14: 6]. Аналогично этому в индийском религиозном сознании стезя приравнивается к познанию, бытию, устремленности к истине. «Иша унипашада» включает размышления о нелегкой доро-

ге человечества: *«О, Агни! Веди нас благоприятной стезей к процветанию, о, бог, знающий все пути. Удали от нас совращающий грех. Мы воздадим тебе величайшую хвалу»* [6].

В драме-мистерии «Парсифаль» Вагнер наиболее последовательно проводит идею суетности чувственного бытия, Эроса, воли к жизни, противопоставляя телесное и сверхчувственное. Образ Кундри перекликается с философским понятием сансары, поскольку в ее личности кроется та жизненная энергия, которая препятствует достижению монашеской аскезы в рыцарской общине святого Грааля. Ее фигуру можно истолковать с точки зрения реинкарнации, идеи перевоплощения. Кундри присутствует во множестве личностей, судеб, ее сансара подобна бесконечной цепи страданий, в ее участии угадываются последствия отягощенности кармы, она жаждет освобождения, смерти, вечного покоя и просветления. Героиня включает в себя множество жизненных «я», она Женщина как таковая. В связи с этим искоренение женского начала, переход его на инобытийный уровень видится знаком смерти, поскольку аскетизм как умерщвление воли к жизни ведет к совершенству личности, нирване, но отрешение не способствует продолжению рода, связи поколений, закономерному круговороту жизни (Эросу).

Именно покоя без какого-либо движения, волнений и разрушительных эмоций жаждут Кундри и Амфортас, каждый из них по-своему страдает от собственного несовершенства, что проецируется и на социальный макрокосмос – умиротворения и освобождения желают все рыцари Грааля, являя соборную устремленность общины. Христианский образ раскаявшегося грешника имеет точки соприкосновения с древнеиндийским учением, где духовному восхождению всегда предшествует внутренний поиск, а зачастую и глубочайшее нравственное падение, низвержение в бездну.

Закономерность трактовки оперы «Парсифаль» сквозь призму буддистских идей подтверждается сюжетными и смысловыми перекличками с вагнеровскими набросками буддистской драматической поэмы «Победители». В обоих произведениях обнаруживается мотив наказания за провинность в прошлой жизни. Глумливый смех, оскорбление, нанесенное Христу, определяет причину неприкаянности предвечной искусительницы Кундри, которая жаждет искупить свой грех, постоянно вспоминая страждущий взор Спасителя, преисполненный любви ко всему человечеству.

Карма Пракрити определяется терзанием, причиненным отвергнутому возлюбленному, за что героиня должна сама испытать муки

неразделенной страсти. При этом их кара практически одинаковая – жажда чувственной любви, неутолимое, безответное влечение, которое одновременно является ступенью к избавлению, дабы, преодолев его, они смогли подняться на новый уровень миропонимания. В образе Кундри, однако, этот мотив существенно усилен. Пракрити дает обет целомудрия и входит в буддистскую общину, обретая освобождение и братскую любовь аскета Ананду, который устоял пред ее чарами. Аналогично этому Кундри достигает внутреннего единства с христианскими устоями рыцарей святого Грааля благодаря чистоте Парсифаля, который не поддался соблазнам сладострастия, но благодаря мистериальному прозрению проникся чувством сострадания к Амфортасу, что избавило героиню от оков чувственности.

Лейтмотив соблазна раскрывает свою гипнотическую формулу воздействия, обретающего в руках Клингзора откровенно агрессивную форму насилия над личностью – отсюда подчеркнутый сомнамбулизм, непреднамеренность в поведении героини. В обоих вагнеровских повествованиях можно найти три опорные точки в характеристике преодолеваемых страстным влечением героинь: провинность в прошлой жизни – кармическое наказание – избавление от него. Векторная направленность становления женского образа очерчивает своеобразный духовный путь: дабы обрести целостность существования нужно испытать падение в духовную бездну (Кундри), жажду разрешения сложившегося противоречия между желаемым, действительным и необходимым (Пракрити).

Благодаря встрече с Парсифалем, миссия которого заключается не только в восстановлении вселенской гармонии, но также и в спасении Кундри: она словно бы ожидала его, узнала в нем образ своего избавителя, увидела в нем нечто сродное со Спасителем, в связи с чем кардинально меняется ее поведение, указывая на архетип раскаявшейся грешницы, которая обрела наконец-то духовный покой. Внутренне преображенная героиня отрешается от безысходных эмоций, достигая душевного равновесия, обновления, очищения. Столь желанный покой очерчивается в ее сознании посредством смыслообраза смерти-избавления (вечного сна), в связи с чем закономерна двойственная с точки зрения образования смысла развязка – нирвана знаменует завершение цикла перерождений, столь мучительных для героини (буддизм), одновременно знаменуя состояние благодати (христианство).

Таким образом, намеченные в «Победителях» сюжетные вехи получают в «Парсифале» смысловое умножение (восточные мотивы,

разрабатываемые на более раннем этапе, обретают, как это ни парадоксально, кульминационное выражение в христианской драме-мистерии, венчающей творчество композитора) и одновременно двойственную подтекстовку, связанную с ассимиляцией буддистского и христианского учений. В основу драмы «Победители» положен сюжет легенды, которую Вагнер встретил в книге Бюрнуфа «Введение в историю индийского буддизма». Пракрити закономерно видится прообразом Кундри, однако индийская девушка расплачивается за единственный грех в прошлой жизни, она не выступает обобщением женственности, подобно героине вагнеровской драмы-мистерии. Согласно мемуарам композитора, в индийской легенде его заинтересовал мотив двойной жизни, когда прошедшая жизнь ощущается как безусловная реальность, влияющая на настоящее и требующая принятия решения в грядущем дабы обрести избавление. Вагнер пишет: «Перед духовным взором Будды жизнь встречающихся ему существ во всех их прежних рождениях раскрыта с такой же ясностью, как их настоящее. Простая легенда получает свое значение благодаря тому, что прошлая жизнь страдающих действующих лиц привходит, как нечто непосредственно современное, в новую фазу их бытия. Я сразу понял, каким образом можно передать звучащий музыкальный мотив двойной жизни, и вот это именно и побудило меня с особой любовью остановиться на мысли о создании “Победителей”» [3, с. 273]<sup>1</sup>. Раньше Пракрити насмешливо отвергла любовь правителя племени Чандала, за это в новой жизни родилась чандалской девушкой с тем, чтоб испытать горечь неразделенной любви (равнозначное воздаяние, своеобразный «бумеранг жизни»).

Более сложен и неоднозначен образ Кундри, он преисполнен необычайно глубокой символики, являясь емким обобщением архетипических смыслов. Она – предвечная искусительница, которая все же чувствует внутреннюю неудовлетворенность, жаждет очищения, успокоения и обновления; она ждет своего искупителя (подсознательный мотив ее поведения), который подарит ей непорочную любовь. В результате ее страдания лишь усиливаются, поскольку никто не устоял пред ее чарами. В драме-мистерии «Парсифаль» Клингзор, призывая

---

<sup>1</sup> Индийская литература является поздним увлечением Вагнера. Наряду с философией Шопенгауэра, она обнаруживается в «ванфридской» библиотеке композитора, в то время как в «дрезденский» период эти источники еще не входили в круг его читательских интересов [8, с. 2].

ее к себе, не называет ее единичным именем: «Ко мне! Ко мне! Сюда! Восстань от сна; – ты, цвет соблазна! Дочь дьявола! Роза ада! Иродиадой была ты, – кем ещё? Гундрижиа там, – Кундри здесь! Ко мне! Вставай же! Кундри! Раба моя! Явись!». Ее множественность обусловлена тем, что она – символ греховной женственности, стремящейся к приобщению к христианским основам (рыцари именуют ее язычницей, дикаркой), но не способная к этому вследствие своей порочной природы, далекой от спиритуальной чистоты и отрешенности от всего материального, плотского, телесного, тех проявлений естественных животной жизни, которые способны унижить человеческую натуру<sup>2</sup>.

Отметим, что, несмотря на архетипичность этого образа, композитор не лишает героиню сугубо человеческих чувств, связанных с обобщением жизненных наблюдений. Ее душевное состояние можно охарактеризовать как маргинальное, крайне напряженное, на грани крика, переходящее затем «в отчаянный вопль души». Ощущая психологический надлом, она каждый раз переживает падение в бездну, что приводит ее к глубочайшей депрессии. Названная в опере композитора загадочным именем Кундри, она – невольница сладострастия, не способная самостоятельно освободиться из сетей злого чародея, манипулирующего ею и превратившего в орудие соблазна. Дикарка, в чем-то родственная животному миру и в то же время прекрасная соблазнительница, героиня ведет двойную жизнь и в ней явственно

---

2 При этом напомним, что Вагнер не мыслит телесно-духовное единение в свете порока, поскольку настоящее любовное чувство не таит в себе греха. Однако возлюбленные в творчестве композитора стремятся к преодолению жизненной интенции: вагнеровский Эрос устремлен к трансцендентности. Здесь можно обнаружить аналогии с философией Платона, который выделял два Эроса: Эрот Афродиты пошлой и Эрот Афродиты небесной. Первый из них связан с любовью плотской, удовлетворением похоти, второй – со стремлением не разлучаться с любимым всю жизнь [5, с. 129–130]. Эрос в высоком понимании – «проявление бессмертного начала в существе смертном» [5, с. 163]. Тема преодоления греховности венецианской горы, которую Вагнер развивает в своих комментариях к опере «Тангейзер», находит продолжение в сюжетно-драматургическом и музыкально-драматургическом решении образа Кундри. В более ранней опере героиня-искусительница предстает психологически целостным персонажем, воплощением «эльфической женственности», ее привлекательность имеет естественные абрисы. Ее лик обретает демонологические черты в контексте душевных мук Тангейзера, поскольку героиня имеет определенную власть над его чувствами и воспринимается знаком наваждения. Однако сама Венера вовсе не нуждается в духовном исцелении, противоречие заключается лишь в несовпадении античной морали с христианской, в различных представлениях о добродетели.

проступают признаки раздвоения личности (еще одно проявление множественности ее натуры). На первом плане находится бессознательная, неконтролируемая психическая энергия, импульсивность, порывистость, она равно чужда добру и злу; гармоничность натуры лишь потенциально угадывается в глубинах этого неоднозначного существа.

Связующая нить между христианством и буддизмом – отрешенность, характеризующая житие христианских святых и учеников Будды. В III действии драмы-мистерии духовное преображение главного персонажа из наивного простеца в спасителя устоев царства Грааля выражено посредством безмолвия, знаменующего обрыв психических связей с внешним миром. Кундри также утрачивает потребность в вербальном общении вплоть до своей смерти, что ясно указывает на ее внутреннее очищение, обновление, освобождение, просветленное состояние, во многом сходное с восточной медитацией, когда погружение в собственные глубины достигает такой концентрации, что внешние импульсы уже не воздействуют на сознание. Своим безмолвием Кундри и Парсифаль отрешаются от мира, суетных эмоций, поднимаясь на новую ступень духовного самопознания. Напомним, что молчание как духовная добродетель характеризует житие отшельников многих христианских и буддистских монашеских общин, являясь неотъемлемой частью их существования.

**ВЫВОДЫ.** Идея бессмертия в творчестве Вагнера заключена в преодолении жизненных страстей. Векторная направленность духовного пути ведет через познание к освящению истиной, от бессилия человека, когда грядущее видится в самых мрачных тонах к высвобождению духа, его творческой энергии, к преодолению жизненного конца на пути к вечности. Еще в древнегреческой трагедии, а затем в творчестве Шекспира, трагедии «Фауст» Гете, входивших в круг читательских интересов и источников познавательной деятельности композитора, жизненный конец являлся, как это ни парадоксально, знаком бессмертия. Катарсис определялся состраданием, а также значимостью деяний, поступков, чувствований, побуждений главного героя, который возносился над личностными эмоциями и становился выразителем общечеловеческих ценностей.

В христианстве Мессия дарует верующим надежду на бессмертие благодаря собственной стезе – крестные муки на Голгофе, смерть, таинство воскресения. Будда достигает нирваны посредством отрешения от мира иллюзий. Дабы познать святость и блаженство в царстве

трансцендентной мировой гармонии нужно умереть для всего земного. Если в христианстве эта величественная идея освещена внутренним светом любви и сострадания, в буддизме окрашена ореолом медитативной отрешенности, то в древнегреческой трагедии озарена чувством очищения, катарсиса.

Обращаясь к различным источникам, композитор видел в них некое единство, отражение творческих исканий своего внутреннего **Я**, что ведет к постепенному самопознанию, самораскрытию идей, вариантно трактованных, начиная с опер 40-х годов вплоть до «Парсифаля». В художественном сознании композитора вырабатывается механизм уподоблений, процесс оперирования различиями и тождествами, что позволяет ему объединить в нераздельный синтез такие явления, как христианство и буддизм, эллинистическое мировоззрение и шопенгауэровская этика.

Все оперное творчество композитора можно уподобить грандиозному метациклу. Идея бессмертия выступает смысловым знаменателем творческой эволюции композитора, подчиняя себе ряд взаимодополняющих смыслообразов: страдания и сострадания, грехопадения и искупления, жизни и смерти, Эроса и Агапе, которые сопрягаются в контексте мифологемы духовного формирования человеческого **Я**.

Однако в самом понятии *Liebestod*, которое определяет направленность духовных поисков байройтского мастера, видится внутреннее противоречие: жизнь есть движение, суета сует, вереница страданий, которые нужно оборвать, преодолеть. Смерть в Любви не есть небытие, поскольку любовь как основа всех основ и высшая истина является частью земного существования как процесса. В этом и заложен парадокс, не дающий возможности вечного умиротворения, покоя, гармонии в рамках земных реалий, поскольку любовь определяется устремленностью, процессом, восхождением, становлением. Статичным, непреходящим, абсолютно гармоничным может быть, согласно Вагнеру, лишь союз эйдосов возлюбленных на метафизическом уровне в ареоле трансцендентной мировой любви. В связи с этим *Liebestod* мыслится им не как смерть, а как бессмертие земной любви, нашедшей свое идеальное воплощение в рамках посмертного инобытия. Жизнь (движение) и смерть (статика), таким образом, не являются абсолютными антитезами, а образуют нераздельное целое, объединенное идеей бессмертия.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Буддийские сокровища. На основе «Сокровища знания» Джамгона Конгтрула Лодре Тхайе BUDDHISM TODAY, Vol. 1, 1996, Kamtsang Choling USA : пер. с тиб. М. Зегерса, перевод на русский С. Голикова // Электронный ресурс.

2. Вагнер Р. Моя жизнь. Мемуары : в 2 т. томах. – Т. 1. / Р. Вагнер. – М. : Астрель, 2003. – 560 с. – (Мемуары).

3. Вагнер Р. Моя жизнь. Мемуары : в 2 т. – Т. 2. / Р. Вагнер. – М. : Астрель, 2003. – 592 с. – (Мемуары).

4. Вагнер Р. Письма. Дневники. Обращение к друзьям. – Т. 4. Грядущий день / Р. Вагнер [ред. А. Л. Вольнский]. – 1911. – 553 с.

5. Платон. Избранные диалоги / Платон. – М. : Худ. литература, 1963. – 441 с.

6. Упанишады [Пер. и предисл. А. Я. Сыркина]. – М. : Наука, 1967. // Электронный ресурс.

7. Borchmeyer D. Die Festspielidee im Spannungsfeld von Hofkultur und «Kunstreligion». Goethe – Richard Wagner – Ludwig II / D. Borchmeyer // Bayreuther Festspielbuches.– 2001 – P. 18–25.

8. Eger M. Die Bibliotheken des Richard-Wagner-Museums und der Richard-Wagner-Gedenkstätte. / M. Eger // Архивные материалы Харьковского вагнеровского общества. – [Рукопись].

**БАБИЙ О. ИДЕЯ БЕССМЕРТИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРОВОЗЗРЕНИИ Р. ВАГНЕРА.** Раскрывается многомерность идеи бессмертия в художественном мировоззрении композитора. Обращается внимание на процесс ее формирования и углубления, который непосредственно связан с познавательной деятельностью Вагнера. Обладая метафизической природой, идея бессмертия объединяет ряд смыслообразов, выступая их смысловым знаменателем. Знаком бессмертия предстает жизненный конец, знаменующий идею инобытия.

**Ключевые слова:** смерть, бессмертие, страдание, сострадание, познание, самопознание, Эрос, Агапе.

**БАБИЙ О. ІДЕЯ БЕЗСМЕРТЯ В ХУДОЖНЬОМУ СВІТОГЛЯДІ Р. ВАГНЕРА.** Розкривається багатомірність ідеї безсмертя в художньому світогляді композитора. Звертається увага на процес її формування та поглиблення, що безпосередньо пов'язаний із пізнавальною діяльністю Вагнера. Наділена метафізичною природою, ідея безсмертя об'єднує низку смислообразів, виступаючи їх смисловим знаменником. Знаком безсмертя стає життєвий кінець, що знаменує ідею інобуття.

**Ключові слова:** смерть, безсмертя, страждання, співчуття, пізнання, самопізнання, Ерос, Агапе.

**BABIJ OKSANA. THE IDEA OF IMMORTALITY IN ARTISTIC WORLD OUTLOOK BY R. WAGNER.** This article is devoted to multidimensional idea of immortality in artistic world outlook by composer. The author is paid attention to process of its formation and deepening, which is directly connected with Wagner's cognition activity. Having a metaphysical nature, the idea of immortality unites several senses - images, serve as their semantic denominator. As sign of immortality acts the vital end, marking idea of another existence.

**Key words:** death, immortality, suffering, compassion, cognition, self-cognition, Eros, Agape.

УДК 78.071.2:78.087.68

*Юлія Іванова*

## **ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ ХОРОВОГО ВИКОНАВСТВА**

Хорове виконавство історично передує композиторській творчості. Виконавство у високому значенні підпорядковується не композиторському індивідуальному баченню, а зразковим канонам, що втілюють узагальнені прагнення душі, натхненні духовним досвідом людства. Досить довгий період теоретична думка з питань хорового виконавства була спрямована на розкриття питань методичного характеру. Перші роботи в області хорового виконавства вмщували теоретичне узагальнення співочих традицій, методи виховання смаку та художніх принципів. Звернення до специфічних хорознавчих проблем проявляється у період розвитку багатоголосного співу. Хорознавство як наука почала розвиватися у другій половині ХХ ст. Виконавство було складовою вітчизняного хорознавства. В ньому розглядалися деякі історичні та методичні аспекти його розвитку.

На межі ХХ–ХХІ століть виконавські проблеми все більше приваблюють науковців, про що свідчить поява великої кількості наукових праць, статей, посібників за цією темою та створення у ВНЗ курсу «Теорія хорового виконавства». На сучасному етапі теорія хорового виконавства бурхливо розвивається, існує багато аспектів вивчення виконавських проблем та їх розробок у науковій літературі.

**Мета** статті – простежити процес становлення та розвитку теоретичної думки з проблем хорового виконавства, визначити шляхи розвитку теорії хорового виконавства на сучасному етапі.