

# Музична драма Ріхарда Ваґнера і модерні інтенції символізму

МАРИНА ГРИНИШИНА

Вочевидь, своїм двоїтим (водночас дискурсивним і конститутивним) характером “великий стиль” символізму чи не визначальною мірою завдячує особі Ріхарда Ваґнера. Передовсім, його здобутки композитора, літератора й теоретика мистецтва високо поцінювали ті, хто стояв біля джерел символізму, а щоб зрозуміти це, досить перегорнути сторінки «La Revue wagnerienne»<sup>\*</sup> — часопису, який спільними зусиллями багатьох його дописувачів в останній третині XIX століття сприяв усеєвропейській моді на Ваґнера і “ваґнеризм”. І саме Ріхард Ваґнер — останній визначний митець доби Романтизму — власною творчістю та у своїх естетичних теоретизуваннях не тільки довів історичну продуктивність художньої ери стильової монохромності, а й спровокував ставлення до її пріоритетів у парадигмах “останнього великого проекту кінця XIX – початку XX століття”, як визначив епоху Модерну Ж.Ф.Ліотар.

Одним з найперших художніх сегментів у ланцюгу спадковості ми б назвали ваґ-

нерівську теорію міфу. Відштовхуючись від теоретичного доробку німецьких романтиків, у рамках котрого, за спостереженням Є.Соколова, “сталася одна з перших спроб у новоєвропейській рефлексивній традиції реабілітації міфу”<sup>1</sup>, він сказав незаперечне і, як виявиться трохи згодом, широко почуте слово щодо ствердження особливостей міфу та можливості відшукати йому місце серед підвалин художніх систем Новітнього часу. Переосмислюючи спочатку місце, роль, якість, в яких міф фігурував у романтиків, надалі Ваґнер виявив інший конструкт міфу й визначив аспектно інші способи його функціонування. Завдяки зокрема цим розробкам, міф з категорії “рудиментів”, “залишків минулого” перейшов у розряд легітимних настановчих елементів загальнокультурного фонду, що його активно потребували новітня естетика і культура. В творчості самого Р.Ваґнера міфологічні нарації узаконили ідею музичного універсалізму, дали поштовх розробкам проблеми синтетизму в мистецтві театру, яка за своїм вектором виявиться дуже близькою художній інтенції символістів.

Виходячи з основної теми статті, обмежмося лише тими моментами ваґнерівських розробок щодо теорії міфу, які, на нашу думку, увійшли до символістичного сегменту модерного дискурсу рубежу століть.

<sup>\*</sup> «La Revue wagnerienne» («Ваґнерівській огляд») — виходив у Парижі з 1885 до 1888 р. (голов. редактор — Е.Дюжарден). За мету часопис ставив популяризацію ваґнерівського доробку. До того ж він сприяв кристалізації загальної концепції напрямку і єднанню символістів на її ґрунті.

По-перше, це базисний постулат, що згідно з ним міфологія становить “ідеальний поетичний матеріал”, з якого черпали великі творці всіх “культурних періодів”. Для самого Р.Вагнера джерелом світоглядних концепцій і способів їх вираження слугує античність і зокрема аттична трагедія, креативним імпульсним полем є рідна німецька старовина<sup>2</sup>.

По-друге, пов'язуючи міф із драмою, Р.Вагнер надає останній таку саму здатність, “ставши чимось відмінним від життя, унаочнити для життя його сутність, підняти нерозумне в ній до розуму”<sup>3</sup>. В цій точці їх перетину композитор з'являє новий вид “мистецтва майбутнього” — музичну драму, що, на відміну від опери, котра, на його думку, прийшла до занепаду саме через свої “життєві” сюжети, справдиться на основі міфу. Адже в міфі, вважає композитор, нескладний і легкий для сприйняття зв'язок у дії дає змогу зосередити основну увагу творця на показі душевних мотивацій, які тільки й “прояснюють нам неминучість даної дії саме тим, що ми в глибині серця співчуваємо цим мотивам”<sup>4</sup>. Такі настановчі принципи Р.Вагнера стали дороговказом для більшості драматургів-символістів. У їхніх драмах є відчутною така сама зверненість до показу душевних переживань, “на шкоду” зовнішній дієвості, таку саму “атмосферу” дії усталено вище за фабулу та її інтригу.

По-третє, тут романтична концепція “природної людини” презентована здатністю міфу встановити істинність людської сутності в її повноті. З огляду на неухвалюваність Р.Вагнера до ідейних можливостей дієвого ряду драми, у культурній минувшині він вишукує, передовсім, характери, людські образи, що здатні втілити необхідну йому “узагальнюючу людськість”. Очевидно й тут стверджуючи романтичну традицію, він представляє такий характер у єднанні протилежностей, у плінності полюсних станів. Подібні у своїй амбівалентності, поліхромності й екстатичі вислову і мовлення герої символістичних драм немов би зійдуть зі сторінок лібрето вагнерівських опер.

Отже, легка фабула плюс глибинні душевні мотивації становитимуть ту конфігурацію, в якій, за Вагнером, митецький твір здатен репрезентувати життя в його природній повноті. Взірцем у цьому сенсі для нього є міфологічні сюжети, чий приклад розкидано по народній творчості всіх націй і всіх часів. Відтак, замислюючи 1845 року «Тангейзера», Р.Вагнер “назавжди відмовився від сюжетів з галузі історії і перейшов до сюжетів з царини саги”, зрозумівши перевагу останньої вміщувати “лише людський зміст її часу та її народу і передавати його у лише її притаманній увиразненій... формі”<sup>5</sup>. За Ф.Ніцше, задум композитора справдився у його поверненні до “достеменної трагедії” у власній творчості й у спрямуванні в цьому ж таки напрямку європейського символізму. Слідом за Р.Вагнером символістична драма активно звертатиметься до міфологічних сюжетів, віднаходячи, за висловом Ш.Бодлера, “у всеосяжному людському серці всеосяжні надчуттєві картини”.

Разом з тим, висхідний міфологічний сюжет піддається у Вагнера очевидній версифікації та актуалізації, результуючись у відмінному, позначеному авторовою індивідуальністю творі. Саме цей шлях від “позасобистісного” міфу до його титульованої творчої інтерпретації стане визначальним для символістичної драми у її іншонаціональних варіантах. С.Малларме стверджуватиме цей вектор таким чином: “Театр викликає до життя міфи, але не столітні, незмінні, всім відомі, а міфи, котрі народжені індивідуальністю, що становлять своєрідність нашого обличчя; нехай ті, хто має авторитет, створюють, відповідаючи потребам своєї країни, таке Мистецтво, яке б освічувало нас у цьому”.

Втім, було б неправильно оминати ще один, цього разу опосередкований, вузол зв'язку між символістами та Р.Вагнером. Мова йде про спадкоємність їх обох відносно філософії А.Шопенгауера, щоправда, при досить відмінному розумінні її засад. Правда і те, що до поля різновекторних світог-

лядних орієнтацій символізму філософська доктрина А.Шопенгауера входила на рівних з іншими (про це йшлося у першій статті допису), але для Р.Вагнера він лишається чи не єдиним філософом, ідеї якого вважаються гідними уваги. Однак, здається, в даному випадку доцільніше говорити не про різну міру впливовості, а про спільну схему встановлення/заперечення засадничих ідей шопенгауерівської доктрини, яка суттєво підтвердила зазначений двоїстий характер символістичного стильового проекту.

Чи не першим зв'язок між світоглядними та естетичними концепціями Р.Вагнера й А.Шопенгауера дослідив О.Лосєв, наголосивши на його дискурсивному характері й на прямих розбіжностях у поглядах на тлі “захопленого” ставлення композитора до філософа<sup>6</sup>. Детально аналізуючи філософські підвалини вагнерівської оперної тетралогії, визначний російський вчений попервах звертається до естетичної їх близькості зі світоглядною моделлю А.Шопенгауера, знаходячи її, передовсім, у “відчутті світової основи як чогось неблагополучного і навіть безглузлого. Спільним тут також є доконечність зречення цього вічного й безглузлого світового вольового процесу і тому відмова й повне зречення цієї світової волі й життя. Спільним є, зрештою, і устремління знайти останній вихід шляхом занурення в чистий інтелект і в отриманні таким чином відчуженої естетичної насолоди в музиці”<sup>7</sup>.

Далі, так само послідовно, він відшукує резони, за якими вагнерівська модель культури “не зводиться” до філософської доктрини Шопенгауера. Серед перших аргументів — протиставлення “активізму” композитора й “пасивізму” філософа — вагнерівської життєвої та митецької активності “творення” і шопенгауерівської теорії “споглядання”. Іншим “докорінним розходженням” він визначає протилежність їх зусиль у пошуках “останнього виходу” і зазначає, що вагнерівське “передчуття того майбутнього людини, яке... вже позбавлене жодного індивідуалістичного егоїзму” явно протилежне чільній темі

шопенгауерівської філософії про невблаганний та невивірний хаос життя, керованого лише безглуздом і злом Волею, чийого диктату можна уникнути саме через тотальне її зречення та занурення у глибини інтелектуального споглядання.

Потім О.Лосєв ставить під сумнів ірраціоналізм Р.Вагнера, достоту як й ірраціоналізм А.Шопенгауера, котрий, на його думку, трактуєчи Волю дійсно ірраціонально, водночас мікшує дане трактування, об'єктивуючи його через своє розуміння, в душі неоплатонізму, понять “світу ідей” та “інтелекту”. Натомість, вагнерівська метафізичність геть уся зосереджена у пронизаних системою ідей символах що, в них “ірраціоналізму не більше, ніж у будь-яких світових символах у будь-яких поетів і музикантів, що бажали відобразити глибинний центр усєї світобудови”<sup>8</sup>.

Наступним пунктом міркувань О.Лосєва стає посутня різниця, якщо не протилежність, у ставленні обох до поняття “історизму”. На думку російського вченого, естетика А.Шопенгауера слабує на “антиісторизм”, адже в ній “природа”, що при всій своїй мінливості в останній сутності є чимось нерухомим, домінує над “історією”, якою її трактує німецька класична філософія — тобто у її вічній здатності до діалектичних видозмін. За О.Лосєвим, вагнерівське розуміння історії є близьким до гегелівського або шеллінгівського, ось чому, навіть “віщування світової катастрофи в «Кільці...» відкриває шлях до нового розвитку людства і до нових його досягнень...”<sup>9</sup>.

Насамкінець О.Лосєв звертається до зіставлення суто практичних міркувань обох щодо мистецтва опери. За загальну точку відліку визначено спільну критику того стану, в якому перебувало оперне мистецтво у другій половині позаминулого століття. Однак, хай і поважне (єдине справжнє мистецтво), але питоמו утилітарне (музика як інструмент отримання естетичної насолоди вищим інтелектом, що вийшов з-під диктату Волі) ставлення А.Шопенгауера до Евтерпи контрастує з вагнерівськими зусиллями заручити її з Ка-

леопою, великими прикладами чого слугують його музичні драми, зокрема «Кільце нібелунга».

Першу сторінку відносин між символістами і Р.Вагнером становить популяризація його митецьких ідей та захист його творчих потенцій. На початку 1860-х французькі символісти чи не єдині підтримали концертне виконання ним «Летючого Голландця», «Лоенгірна» і «Тристана та Ізольди» й врятували від повного провалу постановку «Тангейзера» в паризькій Гран-Опера. Тоді ж таки в писаннях М.Шанфлері, К.Мендеса, Ш.Бодлера музика Р.Вагнера піддається аналізу, а за цим його теорія творення набирає статусного характеру. М.Шанфлері («Ріхард Вагнер», 1860), визначаючи докорінну особливість вагнерівської музики як таку, що націлена на вираження почуттів, а не на їх зображення, тим самим протиставляє її стилістику тогочасним панівним реалістичному і романтичному напрямкам й репрезентує її як «мистецтво майбутнього» — відповідно до вагнерових інтенцій.

К.Мендес («Творчість Вагнера у Франції», 1869) особливо поцінював новаторську сміливість композиторських опусів і закликів паризьку публіку поставитися до них з «розумінням» та «увагою». Визнаючи за Р.Вагнером першість у єднанні поезії та музики, їх гармонізації в «цілісності театральної вистави», він вітав його зі справдженням очікувань «високих та світлих умів Франції, що давно вже стремлять до музичної драми».

Ш.Бодлер теж побачив у вагнерівській естетиці ключ до створення принципово нової системи мистецтв, їх гармонійного об'єднання в інший конструкт, здатний не тільки по-новому поставитися до реальності, а й оперувати нею. Зі сторінок бодлерівського есе «Ріхард Вагнер і «Тангейзер» у Парижі» (1861) звучить захоплення його автора ідеєю «тотального твору» і готовність визнати наступ нової ери — ери музики, яка втілюватиме естетичну функцію в її повному обсязі, візьме на себе вираження будь-якого відчуття і будь-якого стану (цим раніше займалася поезія). Відтепер, вірить Бодлер, музика — початок і кінець

мистецтва як такого — зможе нарешті втихомирити «хаос пристрасті, що б'ється в смертних муках».

Вагнер і надалі залишатиметься ґрунтом єднання митецьких особистостей, а його музичні твори й теоретичні дописи слугуватимуть полем, в якому символістичні ідеї проходитимуть апробацію. 1869 року Ж.Готьє, В. де Ліль-Адан і К.Мендес прослухають «Тристана» та «Золото Рейну» в Мюнхені, і за свідченням останнього, остаточно переконаються, що саме ці твори є втіленням усіх естетичних настанов символізму.

В середині 1880-х на сторінках «La Revue wagnerienne», чіми співробітниками були Е.Бурж, В. де Ліль-Адан, С.Малларме, П.Верлен, Ж.Лафорґ, Ж.Морсас, П.Верхарн, В'єле-Гриффен, А. де Реньє, М.Метерлінк, художники А.Фантен-Латур, Ж.-Е.Бланш, П.-О.Ренуар, композитори Е.Шабріє, Е.Шоссон, В.д'Енді, П.Дюка, — Р.Вагнера нарешті затверджено в статусі родоначальника європейського символістичного руху.

Окрім взаємопроникності світоглядних інтенцій, символістів пов'язував з Р.Вагнером спільний мотив «тотальної естетизації» життя, однаково «високоградусний» вислів щодо можливості й необхідності запліднення мистецтвом усіх ділянок суспільного побутування. Натомість його ідею мистецького синтезму символісти сприймали радше дискусійно. Так, ще у 1860-х Е.Шюре у дописі «Музична драма» для книги «Великі посвячені», розвиваючи вагнерівську ідею союзу музики та поезії, пропонував перетворити цей дует на тріо, додавши до нього танець, і тим самим відтворити єдність трьох античних муз. Т. де Візев докоряв композиторові за зневагу до живопису. Р. де Гурмон, Ш.Моріс, С.Малларме, не заперечуючи ідею мистецького синтезу, обстоювали доконечну потребу укласти ієрархію в рамках єдності, перший — на основі пошуків єдиного джерела для різних видів мистецтва, другий — апріорно визнаючи верховенство поезії, а не музики, третій — пропонуючи «скріпити» поезією союз інших муз.

І два десятиліття потому на сторінках «Вагнерівського огляду» критичну інтонацію в писаннях символістів не буде змікшовано, натомість, до переліку заперечних аргументів додадуться нові, пов'язані з аналізом безпосередньої практики театру в Байреїті. Приміром, Малларме категорично заперечуватиме розкішні, з претензією на “достовірність” декорації у виставах театру, наполягаючи на тому, що оформлення повинно мати умовний і аскетичний характер, аби зосередити увагу глядача на непізнаних, “трансцендентних” глибинах поетичного змісту. Так само невдоволений він акторським виконанням, оскільки його “реалізм”, знов-таки, заважає глядачеві віддатися магії поетичного мовлення, що, на думку Малларме, є квінтесенцією символістичної вистави.

Проте, в широкому річищі мистецьких ідей французького символізму були також безпосередньо інспіровані вагнерівськими новаціями в сфері драми й театру. Визнання «Кільця нібелунга» вершинним виявом нової музично-сценічної ідеї підштовхнуло Е.Дюжардена до постановки власної трилогії «Легенда про Антонія». С.Пеладен у 1880-х відкриває салон «Ордена Троянди та католицького Хреста», де щовівторка ставилися так звані “вагнерії” («Вавилон», «Едіп та сфінкс», «Семіраміда», «Прометеїда»), чийм надзавданням був синтез поезії, танцю, музики, живопису. Відзначаючи справді гармонійне поєднання пластики, музики і мовлення в цих спектаклях, Малларме до того ж ставив за приклад їх аскетичне оформлення, однак (в унісон

з Е.Шюре) пропонував віддати чільне місце у виставах поезії, перетворити театр на “храм слова”, лишивши за музикою місію “заповнювати паузи в дії” та “створювати й підтримувати відповідний настрій”.

Як зазначалося в першій частині цього допису, “храм слова” символісти вибудовуватимуть у царині драматичного театру. Натомість, у музичному театрі символізм не сформував єдиного поля, а представлений радше низкою імен та творів, що більшою або меншою мірою тяжіють до його стильового канону. Їх безумовною характеристичною рисою є опора на стильово окреслений літературний матеріал, базований на міфологічному (міф про Аріадну, Синю Бороду, Саломею, Електру тощо), або трактованому як міф («Лулу» Ф.Ведекінда, «Вогняний янгол» В.Брюсова) сюжеті, чийм центром часто постає героїня, яка, відповідно до Вагнерових настанов, поєднує в собі “жінку-дитину” і “жінку-фатум” («Саломея», «Аріадна на Наксосі» Р.Штрауса, та ж «Лулу» в музичному перекладі А.Берга). Щодо музичної мови, тут безсумнівним є вплив вагнерівської естетики (від «Пелеаса і Мелізанди» К.Дебюссі до названої «Лулу» А.Берга, форма яких зберігає важливі елементи вагнерівської музичної драми: наскрізну дію, лейтмотиви, особливу значущість оркестру). Втім, незаперечним є той факт, що від вагнерівських новацій відштовхуватимуться всі спроби оновлення музичного театру впродовж ХХ століття. Символісти будуть лише першими в довгій черзі “великих посвячених”.

<sup>1</sup> Соколов Е. Артистический миф Рихарда Вагнера // Смыслы мифа: мифология в истории и культуре.– СПб., 2001.– №8.– С. 300.

<sup>2</sup> Вагнер Р. Избранные работы.– М., 1978.– С. 510.

<sup>3</sup> Там само.

<sup>4</sup> Там само.– С. 457.

<sup>5</sup> Там само.– С. 345.

- <sup>6</sup> Лосев А. Ф. Исторический смысл эстетического мировоззрения Рихарда Вагнера. Философский комментарий к драмам Рихарда Вагнера//Лосев А. Ф. Форма – Стиль – Выражение.– М., 1995.– С. 667–773.
- <sup>7</sup> Там само.– С. 673.
- <sup>8</sup> Там само.– С. 675.
- <sup>9</sup> Там само.– С. 676.

### Література

1. Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура.– М., 1991.
2. Краузе Э. Рихард Штраус. Образ и творчество.– М., 1961.
3. Розеншильд К. Молодой Дебюсси и его современники.– М., 1963; Французский символизм. Драматургия и театр. Пьесы, статьи, воспоминания, письма.– СПб., 2000.
4. Собирина М. Об оперном стиле Прокофьева//Сергей Прокофьев. Статьи и материалы.– М., 1965.
5. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление//Шопенгауэр А. Собр. соч.– Т. I.– М., 1992.

Musical drama  
by Richard Wagner  
and modern intentions  
in symbolism

In this article the modernistic intentions of symbolists in a time, when the basic principles of the style have been just formulating, are traced in their links with the aesthetic system of Richard Wagner. The author marks the discourse character of the causation and determines the segments of its most evident revelation.