Элькан О. Б.

GESAMTKUNSTWERK РИХАРДА ВАГНЕРА: ИНТЕГРАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ И ВНЕМУЗЫКАЛЬНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СРЕДСТВ

Элькан О. Б.

O. B. Elkan

GESAMTKUNSTWERK РИХАРДА ВАГНЕРА: ИНТЕГРАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ И ВНЕМУЗЫКАЛЬНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СРЕДСТВ

GESAMTKUNSTWERK OF RICHARD WAGNER: THE INTEGRATION OF MUSICAL AND EXTRAMUSICAL ARTISTIC MEANS

Элькан Ольга Борисовна – кандидат культурологии, проректор по научной и творческой работе Крымского университета культуры, искусств и туризма (Россия, Республика Крым, Симферополь); 295017, г. Симферополь, ул. Киевская, 39; тел. 8(3652)276458. E-mail: elkanolga@gmail.com.

Ms. Olga B. Elkan – Candidate of Culture Studies, Vice-rector for research and creative work, Crimean University of Culture, Arts and Tourism (Russia, Republic of Crimea, Simferopol); 295017, Simferopol, Kievskaya st., 39; tel. 8(3652)276458. E-mail: elkanolga@gmail.com.

Аннотация. Стремление к синестетизму проявляется еще в эпохе барочного искусства – в музыкальной символике и музыкальной риторике И. С. Баха, служивших вербализации музыкального текста. «Знающему» слушателю инструментальные произведения Баха открывают конкретное образное, психологическое и философско-религиозное содержание, транслируют мысли, образы и сюжеты Священного Писания. Однако только у немецкого композитора, дирижера и теоретика искусства, крупнейшего реформатора оперы Рихарда Вагнера тема синтеза искусств и синестетизма восприятия художественного произведения достигает высокого уровня теоретического обобщения. В основе концепции Вагнера Gesamtkunstwerk лежит общее представление о синестетизме в человеческом восприятии, обращение к катарсису и преобразению социального миропорядка. Вагнер находит новые формы организации художественного пространства – посредством мощной и сложной системы образов его опер, базирующихся на мифологических архетипах, а также системы чисто музыкальной символики – лейтмотивов. Идеи Gesamtkunstwerk оказали значительное влияние на немецкую культуру, в первую очередь культуру музыкальную, и получили дальнейшее развитие в научных трудах и художественном творчестве немецких постромантиков и представителей Новой венской школы.

Summary. The era of Baroque art showed a tendency to the synesthesia in musical symbolism and musical rhetoric of J.S. Bach, which served the verbalization of the musical text. Bach's instrumental works reveal a specific figurative, psychological and philosophical-religious content; transfer some thoughts, images and stories of Sacred Scripture to the experienced listener. However, the German composer, conductor and theorist of art, the major reformer of Opera Richard Wagner was the first who brought the topic of synthesis of arts and synesthesia of the artwork perception to the high level of theoretical generalization. The Wagner's concept Gesamtkunstwerk is based on the general idea of synesthesia in human perception, the appeal to the catharsis and transformation of the social order. Wagner found some new forms of organization of artistic space through the great and complicated system of images of his operas based on mythological archetypes, as well as the system of purely musical symbols – leitmotifs. The idea of Gesamtkunstwerk had a significant influence on German culture, especially the culture of music and spread in the scientific works and artistic heritage of German postromantic and representatives of the New Vienna School.

Ключевые слова: Р. Вагнер, Gesamtkunstwerk, музыка, литература, синтез искусств, синестезия, лейтмотив.

Key words: R. Wagner, Gesamtkunstwerk, music, literature, synthesis of arts, synesthesia, leitmotiv.

УДК 008:78.01(430)

В основе концепции Gesamtkunstwerk, получившей широкое признание в немецкой культурной традиции, лежит общее представление о синестезии человеческого восприятия. Синестетизм обусловлен своим «первичным, базовым психологическим уровнем, на котором он

выступает как межчувственная связь, конкретно-межчувственная ассоциация» [10, 60]. По мнению выдающегося индийского нейропсихолога и философа Вильянура Рамачандрана, синестетизм представляет собой «окно в мозговые механизмы того, что делает некоторых из нас более творческими, чем других» [13, 72].

«Синестетическое» искусство противостоит традиционному разделению искусства на такие виды, как, например, визуальное и аудиальное. Его представители стремятся к синтезу искусств, к созданию таких произведений, восприятие которых включает максимальное количество человеческих чувств – слух, зрение, вкус, осязание, обоняние, а также «чувство движения» [13].

Актуальность проблемы синтеза искусств возрасла «всякий раз, когда возникала потребность освоить в духе все то новое, что поставляла на круг история... Синтез искусств как творческая и теоретическая проблема стал осмысляться, когда дифференциация некогда больших стилей на виды и жанры, с одной стороны, разрыв связей искусства и с жизненно-практической деятельностью, вызванный рядом социально-технических факторов – с другой, привели на рубеже XVIII-XIX веков к упадку монументальных форм творчества» [2, 154].

На этой основе в рамках немецкой культуры получила свое развитие концепция Gesamtkunstwerk. В буквальном переводе с немецкого мы получили бы нечто вроде «тотального произведения искусства»; принято переводить термин как «синтез искусств», хотя этот перевод не является самым точным. О. Н. Иванова указывает, что «постижение истоков формирования Gesamtkunstwerk (немецкая классическая философия, теоретические работы йенских романтиков и т.д.), трудов Р. Вагнера, в которых Gesamtkunstwerk представлен композитором в разных смысловых аспектах (теория и художественная практика), позволяют дифференцировать Gesamtkunstwerk и “синтез искусств”, более того, придать Gesamtkunstwerk черты целостного феномена культуры, который обладает только ему присущими характеристиками» [6].

Сущностью концепции, изложенной Вагнером в ставших позднее знаменитыми статьях «Искусство и революция», «Произведение искусства будущего», «Опера и драма» [3], является призыв к объединению различных видов и «сред» искусства в попытке всемерной интеграции (как, например, в опере интегрируются средства музыкальные, драматические, собственно-театральные, выразительные и художественные возможности танца и т.д.) с тем, чтобы добиться вовлечения в восприятие на равном уровне всех человеческих чувств. Такой синтез, как предполагается, должен привести к созданию «высшего» типа произведений искусств, для обозначения которого и был «сконструирован» термин Gesamtkunstwerk.

Концепция известна в основном в эстетической интерпретации Вагнера, который впервые использовал этот термин в своих эссе по художественной теории с подробным изложением его сущности и содержания. В своих разработках Вагнер опирался на достижения в драматическом искусстве древних греков, объединившем поэзию, музыку и танец. Концепция Вагнера предполагала, в целях эффективного развития искусства, не только синтез различных его видов и форм, но также и «синтез» прошлого и настоящего посредством слияния различных форм искусства; он также включал синтез географический: Вагнер не только был увлечен мудростью древнего Востока – его глубокий интерес к буддизму оказал, в частности, «несомненное влияние на идеи, выраженные в “Тристане”» [11, 669].

Вагнер раздвинул также границы «старой доброй» музыкальной риторики и музыкального символизма. А. Ф. Лосев определял философию Вагнера как «прежде всего и после всего мистический символизм» [11, 672]. Этот символизм выражался не только посредством мощной и сложной системы образов его опер, очень часто базирующихся на мифологических архетипах, – но также и в не менее сложной системе чисто музыкальной символики – в системе лейтмотивов, в формировании которой Вагнер достиг высочайших результатов. Лейтмотивы – «определенные тематические комплексы», которые «в процессе развития сопоставляются, подвергаются изменениям, взаимодействуют, проникают друг в друга»; М. С. Друскин в качестве характерных примеров приводит лейтмотивы из цикла «Кольцо нибелунга»: мотивы кольца и Вальгаллы, любви Зигмунда и Зиглинды и др. [4, 41].

«Теоретическая концепция Gesamtkunstwerk Р. Вагнера представляет качественно новую возможность организации художественного пространства, нашедшую собственную форму и способы воплощения. Эта концепция в своей сверхзадаче обращена (по аналогии с греческим театром эпохи классики) к катарсису и, как его результату, преобразению социального миропорядка» [6].

Концепция уникальна именно и прежде всего тем, что в достижении истинного Gesamtkunstwerk композитор и теоретик музыки видел и возможность совершенствования общества, разрешения социальных противоречий: в социуме, где доминирующим принципом человеческого существования будет «эстетическое», согласно Вагнеру, эти противоречия сами собой потеряют свою остроту. Ведь «художник будущего», в соответствии с концепцией Gesamtkunstwerk, станет частью единого творящего социального целого; так и Вотан в его «Гибели богов» «противопоставил вещей мудрости первобытно-единого слабость отъединенной индивидуальности» [11, 655].

Вагнер как истинный титан умел воплотить на практике свои гениальные и революционные теоретические прозрения. Отвергнув господствовавшие до него оперные традиции, «синтетический» жанр, названный композитором «музыкальная драма», действительно соединил в своих рамках собственно музыку, драматическое искусство, речитатив и поэзию, танцевальную ритмику, особые формы организации пространства и т.д. Вагнер считал возможности «просто музыки» исчерпанными: настало время вернуть ей сакральный статус, функцию богослужения. Даже его запрет на постановку собственных опер где-нибудь, кроме как в подаренном ему Людвигом II Байройтском дворце, объяснялся не только их повышенной сложностью и масштабностью оркестровки, временем звучания (цикл «Кольцо нибелунга», состоящий из четырех опер, в целом «звучит» около пятнадцати часов), – сколько желанием создать в Байройте настоящий храм искусства. Слово «храм» здесь следует понимать буквально, поскольку с ранних лет «музыка для Вагнера не просто искусство, но и некое волшебное, потрясающее откровение. Она – символ неизведанных глубин и сокровенных постижений. Музыка – сладострастное откровение и ни с чем не сравнимое высшее бытие...» [11, 350]. Синтез же «волшебного откровения музыки» с другими, не менее волшебными, видами искусства сулит человечеству, согласно Вагнеру, выход на совершенно новые рубежи.

Gesamtkunstwerk понимается Вагнером «как взаимовлияние искусства и жизни, целью которого является духовное очищение и гармоничное устройство общества, представляется прообразом идеи “жизнетворчества”» [6]. Экзистенциальный, концептуально-философский уровень не просто в высокой степени характерен для концепции Gesamtkunstwerk, он фактически придает искомому «синтезу» новое измерение, устанавливая связь любого вида искусства не только с другими его видами, но также и с «царицей наук» – философией.

Так, величественная и монументальная тетралогия Вагнера «Кольцо нибелунга» в романе Томаса Манна «Доктор Фаустус» характеризуется как «космогонический миф», отождествляющий «первоосновы музыки с первоосновами мироздания». В этом цикле Вагнера, по словам А. Ф. Лосева, «начало вещей имеет свою музыку. Это музыка начала и в то же время начало музыки [...] Остроумно и величаво слил он [Вагнер – О.Э.] миф музыки с мифом мироздания тем, что музыку приковал к вещам, а вещи заставил выражать себя в музыке, создал аппарат чувственной симультанности, великолепный и полный значения...» [12, 44].

Научные разработки и творческое наследие Рихарда Вагнера дали мощный импульс дальнейшему развитию немецкого и австрийского музыкального искусства. Это влияние простирается и на современную музыку, сформировавшуюся в общих чертах в XX веке. «Одной из ведущих тенденций художественного творчества XX столетия является тяготение к развеществлению отображаемой реальности. Входящие в систему искусств виды художественного опыта активно осваивают возможности, таящиеся в глубинной сфере «невидимого», «незримого». С одной стороны, в музыке все более актуализируется типологичное для данного искусства «развоплощение» предметности, способствуя в отдельных случаях полному освобождению от нематериальной конкретности и достижению адекватности внутренним «бестелесным»

психологическим сущностям. С другой стороны, смежные с музыкой виды художественного опыта постепенно приходят к созданию беспредметных текстов, содержащих многозначные, близкие к музыкальным, смысловые ряды» [9, 17].

Указанный тренд воплощают, в частности:

- в художественной литературе – так называемые «интравертивные тексты»;
- живописи – абстрактные, нефигуративные полотна;
- театральном и драматическом искусстве – экспериментальные театально-сценические композиции.

При этом, как правило, «определяющим становится процесс дематериализации, названный С. Губайдулиной «самым актуальным стремлением нашего века» и высвобождающий энергию внутренней духовной связи явлений» [9, 17].

В музыкальном же искусстве данная тенденция нашла наиболее яркое выражение в творчестве как раз тех композиторов, на формирование и развитие которых особое влияние оказал Р. Вагнер, в первую очередь – постромантиков (особенно Густава Малера) и представителей Новой венской школы. Рассмотрим подробнее, как именно осуществлялось это воплощение.

В знаменитой Восьмой симфонии Густава Малера еще отчетливее, чем в других его «симфониях с хорами», поражают истинно-вагнеровские мощь, размах, фундаментальность и грандиозность, стремление к максимально органичному слиянию литературного текста и его музыкального выражения. Исследователи творчества Малера подчеркивают, что именно «"симфонии с хорами" (Вторая, Восьмая, отчасти Третья)» продолжают линию, намеченную, в частности, «в музыкальных драмах Вагнера» [9, 19]. Малер выступает как «прямой наследник романтизма», перенявший у Вагнера «стремление выйти за пределы своего искусства, раскрыть его границы, заставить его слиться с литературой, театром, философией» [9, 19].

И. А. Барсова, видный советский исследователь творческого наследия Малера, называет музыкальную форму, которую композитор избрал для воплощения своих идей (и которую он сам обозначал «полным значения словом "симфоническая концепция"») «интонационной фабулой»; Барсова же в связи с общей «симфонической концепцией» Малера говорит о «циклопических задачах» его творчества [9, 20].

Следующая малеровская симфония «Песнь о Земле» («Das Lied von der Erde»), написанная на стихи четырех китайских чаньских поэтов VIII в. (Ли Бо, Мэн Хаожаня, Чжан Цзи, Ван Вэя), «как и предшествующая ей Восьмая симфония, – воплощение гармонического единства слова и музыки, голоса и инструмента, и это единство – отличительная черта художественного стиля Малера» [5, 154].

Так проявилось стремление к осуществлению синтеза вербальных и музыкальных средств, заложенное, в частности, учением Вагнера о «лейтмотивах». Еще более выраженное проявление получает тенденция к развитию лейтмотивной основы музыкальных произведений в творчестве композиторов-нововенцев, а первую очередь – их лидера, австро-американского композитора, дирижера, музыкального педагога и теоретика музыки Арнольда Шёнберга.

К середине 1920-х гг. поиски новых путей в музыкальном искусстве, в том числе и развивающих вагнеровский принцип «лейтмотивизации» музыки (по сути же – ее вербализации, придания конкретным музыкальным фразам столь же конкретного «словесного» наполнения, установления новых взаимосвязей между звуком и словом, музыкальным и литературным), привели А. Шёнберга к созданию додекафонии, которую сам он называл «композицией на основе двенадцати тонов» [7, 579]. В революционной системе, предложенной Шёнбергом, композитор может использовать не только «канонические» семь нот любой тональности, но все двенадцать ее звуков.

Согласно «серийной технике» Шёнберга для каждого нового опуса выбирается собственная строгая последовательность из 12 звуков («серия»), ни один звук которой не должен повторяться – и в дальнейшем эта «серия» на протяжении всего произведения повторяется, варьируясь согласно определенным алгоритмам и составляя – если выразиться в более привычных классических терминах – мелодическую основу этого произведения. Таким образом, можно проследить развитие музыкально-риторических фигур, начиная от барочных – через систему лейтмотивов

(достигших своего совершенства у Вагнера) – к логическому завершению в технике Шёнберга, в рамках которой определенные мелодические фигуры (те же «серии») не просто присутствуют в произведении с той или иной частотой, но представляют собой строгие рамки, вне которых оно просто не существует.

Додекафония нашла свое «воплощение» и в немецкой литературе того же периода, а именно в уже упомянутом выше романе Томаса Манна «Доктор Фаустус». Это последний крупный роман Манна, предельно насыщенный философской символикой; в центре сюжета – история жизни гениального музыканта-новатора, истоками своего таланта считающего якобы подписанный им «договор с чертом».

Результаты научного исследования о влиянии личности Рихарда Вагнера на творчество автора «доктора Фаустуса» Т. Манна уже изложены нами в публикации на тему «Музыкальные источники «Доктора Фаустуса» Т. Манна: Р. Вагнер как прототип Леверкюна». Автор статьи обнаруживает оригинальный путь Томаса Манна к воплощению литературно-музыкального синтеза – «Доктор Фаустус», биография музыканта, «повторяет» биографию музыканта, причем биографию именно музыкальную, творческую: если реальные жизненные коллизии почерпнуты им из опыта Ницше, то творческая биография Леверкюна, список его музыкальных трудов и их общая характеристика практически совпадают с таковыми в творческой биографии Р. Вагнера, которым Манн всегда восхищался и творчество которого серьезно изучал, посвятив ему несколько специальных работ [15; 16].

Главный герой «Доктора Фаустуса» композитор Адриан Леверкюн достаточно подробно презентует додекафонную систему Шёнберга в качестве собственной, им созданной и разработанной системы. Строго говоря, в романе это еще не изложение полноценной и полностью сформированной системы, а скорее рассказ композитора о своих поисках в данном направлении. Интересно, что этот рассказ тоже начинается с темы лейтмотивов как исходного пункта рассуждений – в данном случае даже с единственного лейтмотива. И это, конечно, тот самый центральный для леверкюновского творчества лейтмотив – «мотив бабочки». Леверкюн «отождествляет бабочку *Hetaera esmeralda* (об этой бабочке он услышал в детстве от увлекательного естествознанием отца) с любимой женщиной, связь с которой оказалась пагубной для его жизни, но благодатной для творчества. Стекланные крылышки призрачного существа герой воспринимает как символ союза с дьяволом, подобно договору гетевского Фауста с Мефистофелем...» [8, 63].

Адриан предлагает составить правила, согласно которым могли бы варьироваться 12 звуков каждой представленной «серии». Пожалуй, самое удивительное, что эти «алгоритмы преобразований», предлагаемые им для самой революционной музыкальной системы за последние века, напрямую заимствованы из барочного и даже добарочного контрапункта – массовому слушателю, в частности, эти четыре принципа, сочетающие «ракоход» и инверсию, хорошо известны по творчеству Баха, которого Шёнберг глубоко чтит.

Данный подход возвращает в музыку «новое старое» барочное и добарочное измерение, которое наиболее адекватно мог бы выразить изобретенный выдающимся британским писателем-модернистом Джеймсом Джойсом глагол *see-hear* («услышвидеть», «слуховидеть»): как и в старинном контрапункте, вновь обретает высокую значимость графическое выражение музыкальной линии.

Эта тема в романе Манна начинает проводиться исподволь, на лекциях учителя Кречмара, которые главный герой посещал в ранней юности. «"To hear with eyes belongs to love's fine wit" [(лат.) "Глазами слушать – тонкий дар любви" – О. Э.], – цитировал он шекспировский сонет и уверял нас, что композиторы всех времен тайно вписывали в свои строки то, что предназначалось для читающего глаза, а вовсе не для уха. Если, скажем, нидерландские мастера полифонического стиля в своих головоломках строили контрапунктические отношения перекрещивающихся голосов так, чтобы один голос точно повторял другой, если читать его с конца к началу, то вряд ли это имело какое-либо касательство к чувственному звуку; он готов биться об заклад, что лишь очень немногие были способны уловить на слух подобную шутку, скорее она предназначалась для глаз его коллег...» [12, 75].

Большинство профессиональных музыкантов встретили появление додекафонии достаточно настороженно в связи с ее (в некотором смысле только кажущейся) простотой: и впрямь может показаться, что композитор, используя серийную технику, вообще не нуждается ни в особых способностях, ни во вдохновении – его работа в глазах многих критиков додекафонного подхода стала скорее сродни работе строителя, собирающего здание из готовых блоков. И все же лучшие произведения нововенцев продемонстрировали как раз высокий творческий и, особенно, «упорядочивающий» потенциал данного подхода, «...что говорит о строгом контроле художественной воли над конструированием музыки» [7, 583].

Можно констатировать, что музыкальный опыт XX в., «...отчасти сохраняющий унаследованную от эпохи романтизма эстетическую прерогативу “панмузыкальности”, часто выступает осью, стержневым началом системно-видовых взаимодействий в сфере искусства. В становлении в XX столетии новой образной модели мира... синтетические формы, возникшие в результате взаимодействия смежных искусств с музыкой, выполняют важное предназначение» [9, 19].

Это предназначение – участвовать во все более усиливающейся «синестетизации» искусства, «...связанной с переходом от воплощения пластичности и материальности предметного мира к развеществлению предметности и выражению “незримых”, скрытых под ее покровом музыкальных смыслов» [9]. Данная тенденция реализуется в «интравертивных» музыкально-литературных текстах, в значительной степени инспирированных концепцией Gesamtkunstwerk Р. Вагнера.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барсова, И. А. Симфонии Густава Малера / И. А. Барсова. – М.: Сов. композитор, 1975. – 496 с.
2. Борисов, О. С. К вопросу о культурно-исторической трансформации понятия «Синтез искусств» / О. С. Борисов, Н. В. Филичева // Вестник ЛГУ им. А. С. Пушкина. – 2010. – Т. 2. – № 4. – С. 154-161.
3. Вагнер, Р. Избранные работы / сост. и комм. И. А. Барсовой и С. А. Ошерова; вст. ст. А. Ф. Лосева. – М.: Искусство, 1978. – 695 с.
4. Друскин, М. С. История зарубежной музыки / М. С. Друскин. – Вып. 4. – М.: Музыка, 1983. – 528 с.
5. Завадская, Е. В. Культура Востока в современном западном мире / Е. В. Завадская. – М.: Наука, 1977. – 168 с.
6. Иванова, О. Н. Gesamtkunstwerk: культурфилософские основания, их репрезентация в теоретическом и художественном наследии Р. Вагнера: автореф. дисс... канд. культурологии / О. Н. Иванова. – Киров, 2007. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/gesamtkunstwerk-kulturfilosofskie-osnovaniya-ih-reprezentatsiya-v-teoreticheskom-i-hudozhestvennom-nasledii-r-vagnera> (дата обращения 18.05.2017).
7. История зарубежной музыки / под общ. ред. В. В. Смирнова // Вып. 6 (Начало XX века – середина XX века) – СПб.: Композитор, 2001. – 632 с.
8. Каабак, Л. В. Бабочки в мифах, легендах и литературе / Л. В. Каабак // Химия и жизнь. – 2006. – № 11. – С. 63.
9. Коляденко, Н. П. Синестетичность музыкально-художественного сознания (на материале искусства XX века): автореф. дисс. ... д-ра искусствоведения / Н. П. Коляденко. – Новосибирск, 2006. – 49 с.
10. Лексикон неклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под ред. В. В. Бычкова. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН). – 2003. – 607 с.
11. Лосев, А. Ф. Философский комментарий к драмам Рихарда Вагнера / А. В. Лосев; сост. А. А. Тахо-Годи; общ. ред. А. А. Тахо-Годи и И. И. Маханькова; авт. послесл. В. В. Бычков и М. М. Гамаюнов // Форма – Стиль – Выражение: сб. – М.: Мысль, 1995. – 944 с.
12. Манн, Т. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 5. Доктор Фаустус: Жизнь немецкого композитора Адриана Леверкюна, рассказанная его другом: роман / Т. Манн; пер. с нем. С. Апта, Н. Ман; прим. А. Габричевского. – М.: Гослитиздат, 1960. – 695 с.
13. Рамачандран, В. Мозг рассказывает. Что делает нас людьми / В. Рамачандран. – М.: Карьера Пресс, 2016. – 414 с.
14. Руднев, В. П. Словарь культуры XX века / В. П. Руднев. – М.: Аграф, 1997. – 384 с.
15. Элькан, О. Б. Музыкальные источники «Доктора Фаустуса» Т. Манна: Р. Вагнер как прототип Леверкюна / О. Б. Элькан // Вестник МГУКИ. – 2016. – № 2 (70). – С. 113-119.
16. Wagner, I. Where is Wagner's Faust? Lecture to the Wagner Society. 13 May 2004 / I. Wagner [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://web.archive.org/web/20120205015040/http://www.americangoethesociety.org/article_wagners_faust.php (дата обращения 20.05.2017).