

Р. Вагнер и К. Дебюсси: к вопросу о мифологических основах творчества

О. В. ПЕРИЧ

(ДАЛЬНЕВОСТОЧНАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ ИСКУССТВ)*

В статье рассматривается проблема соотношения музыки и мифа. В частности делается попытка выявить мифологическую основу творчества Р. Вагнера и К. Дебюсси, исходя из стилистических особенностей эпохи.

Ключевые слова: миф, музыка, романтизм, мелодия, музыкальная драма, модерн, «философия жизни», танец, арабеска.

R. Wagner and C. Debussy: On the Issue of Mythological Foundations of Creative Work

O. V. PERICH

(THE FAR EASTERN STATE ACADEMY OF ARTS)

The article covers the problem of correlation between music and myth. The author makes an attempt to reveal the mythological foundations of Richard Wagner's and Claude Debussy's creative works on the basis of stylistic peculiarities of the epoch.

Keywords: myth, music, Romanticism, melody, musical drama, Art Nouveau, «philosophy of life», dance, arabesque.

В музыкознании достаточно давно сложилось мнение, что творчество Р. Вагнера является образцом воплощения мифа в музыке, но К. Леви-Строс — основоположник структурного анализа мифов — к «музыкантам мифа» относит, наряду с Рихардом Вагнером, и Клода Дебюсси (Леви-Строс, 1999: 36). В этой связи интересным является вопрос о соотношении творчества обоих композиторов в мифологическом аспекте. Несомненно, поставленная проблема достаточно сложна, обширна и требует самостоятельного исследования. Задача данной статьи — показать в сравнении природу мифологичности творчества Вагнера и Дебюсси, взяв в качестве исходной точки стилевые особенности эпохи.

Р. Вагнер принадлежал к поколению поздних романтиков и подхватил многие идеи романтизма, в частности «горячую жажду вечности («тоску по Богу»)» (Найдыш, 2002: 449), которая воплотилась в образе романтического героя-одиночки; веру в творческую силу художника. Учение романтизма, по

словам А. Порфирьевой, обладало особой гносеологией, стремящейся примирить рациональный и мистический путь познания, слить философский, мифологический и художественный способы мышления в акте творческого озарения — экстаза. Категория «тождества» как особое сцепление логического и мистического начал, с одной стороны, определило новое отношение к мифу, вызвавшее бурный рост мифологии и науки о мифе (Ф. Шеллинг, Ф. Шлейермахер, Я. Гримм), с другой — явилось отражением мифологизма романтического сознания, пронизывающего все области знания (Порфирьева, 1989: 110). Однако необходимо подчеркнуть, что для романтиков включение мифа в художественный контекст носило исключительно внешний, декоративный характер; миф, в первую очередь, явился источником новых сюжетов и образов. Это явилось следствием общего интереса романтического искусства к народному творчеству, фольклору, а также к их истории. Представители романтизма предложили общехудожественную

* Перич Олеся Валерьевна — преподаватель кафедры истории музыки Дальневосточной государственной академии искусств. Тел.: (4232) 26-49-22, (4232) 22-24-81. Эл. адрес: vaninia@mail.ru

трактовку мифа, получившую отражение в учении о «Художественной мифологии» (Kunst-Mythologi) (К. Ф. Мориц, К. А. Беттигер, Ф. Шлегель, братья Гримм).

Е. Соколов отмечает, что Вагнер стоит у истоков того необыкновенного интереса к мифу, который пронизывает все области гуманитарного знания в XX столетии (Соколов). Творческие установки композитора способствовали тому, что к мифу установилось совершенно иное отношение. Р. Вагнер, отталкиваясь от немецкого романтического наследия, создал собственную мифологическую теорию, в рамках которой миф претерпел существенные изменения как на уровне теоретического осмысления, так и в пределах собственного художественного опыта — в операх и музыкальных драмах. Размышления композитора по поводу собственного понимания природы мифа встречаются в большинстве его трудов и статей; особое внимание Вагнер уделяет различным аспектам конструирования и функционирования мифа в культуре («Опера и драма», «Музыка будущего», «О назначении музыки»). Во-первых, Вагнер противопоставляет миф истории: миф по Вагнеру — «начало и конец истории» (Вагнер, 1978: 416), во-вторых, в мифе, по мнению композитора, воплощена «обобщенная человечность» (Вагнер, 1978: 416). Миф и драма для Вагнера — различные аспекты одного и того же. Музыкальная драма — произведение искусства будущего — должна и может состояться на почве мифа, который способен воспроизводить всю полноту естественной жизни. Именно миф, согласно теории Вагнера, является идеальным сюжетом, который способен презентировать общность (Вагнер, 1978: 510).

Большинство вагнеровских опер написано на мифологические либо тяготеющие к мифологии сюжеты. Причем композитор создавал собственные версии мифа, перерабатывая множество различных мифологически-легендарных комплексов. В частности, относительно замысла «Парсифаля» А. Порфирьева отмечает, что «задачей Ваг-

нера было выявление универсальной мифологической структуры, обнимающей и «чистую всеобщность» разнообразнейших религиозных представлений (христианство, восточные философско-религиозные воззрения, различные еретические учения), и духовную историю европейских народов, и концепции власти, героизма, истинной церкви... и, наконец, особенно близкую Вагнеру последнего периода идею Германского Возрождения...» (Порфирьева, 1989а: 121–122). Таким образом, композитор шел по пути рационального осмысления и конструирования мифа.

Для Вагнера музыка — это прежде всего искусство выражения человеческих чувств. И если содержанием музыки является мир человеческих чувств, ее органами — гармония и ритм, то сущностью музыки выступает мелодия, являющаяся «полным выражением внутренней сущности музыки» (Вагнер, 1978: 331). «Всякая правдивая, обусловленная этой внутренней сущностью мелодия говорит нам так же, как говорит человеческий глаз, т. е. представляет нам самым выразительным образом внутренний мир...», — пишет Вагнер (там же). Бессознательно формировавшиеся в древности исторически первые мелодии («мелодии-матери» по Вагнеру) (Вагнер, 1978: 435), как и мифы, выражают творческую духовность народа. Миф связан с музыкой глубоким, генетическим единством. Вагнер обосновывает это утверждение тем, что первоначально духовный мир человека выражался прежде всего языком звуков, который представляет собой «наиболее непосредственное проявление внешне возбужденного внутреннего чувства... Если мы устраним согласные и представим себе, как бы в одних гласных могла выразиться разносторонняя и возрастающая смена внутренних чувств с их различным грустным или радостным содержанием, то мы получим картину первоначального языка человека, языка чувств. Возбужденное и повышенное чувство выражалось тогда, конечно, лишь одним соединением звучащих гласных, что само по себе представляло подобие мелодии» (Ваг-

нер, 1978: 413). Из этой «матери-мелодии» и родился язык слов. Таким образом, «мелодия, эта сущность музыки, формируется в первобытности наряду и в связи с мифом: как язык чувств (мелодия) и как язык образа (миф)» (Найдыш, 2004: 188).

В разработке собственной мифологической теории Вагнер стоит в одном ряду с представителями лингвистической теории мифа — Ф. Шеллингом, М. Мюллером. Согласно этому подходу, сущность мифа следует искать в его неразрывной связи с языком. Композитор возводит мелодию в разряд носителей мифологической сущности, указывая на общий источник возникновения и мифа, и мелодии. «Бесконечные мелодии» Вагнера воплощают одно из самых главных качеств мифологического мышления — континуальность.

Известно, что влияние Вагнера было настолько сильно во Франции, что под него попали не только музыканты, но и литераторы, художники, в среде которых музыка ни в одну эпоху не насчитывала столько почитателей. «Это был даже не культ, а настоящая религия музыки. Все наперебой старались показать, что не глухи к ней, и значительное большинство впадало в восхищение Вагнером», — замечает С. Яроцинский (Яроцинский, 1978: 111). В первую очередь поэтов привлекали символика и мистицизм, проявляющиеся скорее в эстетических постулатах композитора, нежели в их музыкальном воплощении. Другой идеей, вдохновляющей артистические круги Парижа, стала идея синтеза искусств, которую Вагнер пытался воплотить на практике в специально выстроенном театре в Байрейте. Но уже ко времени создания Дебюсси оперы «Пеллеас и Мелизанда» наступает разочарование в творчестве Вагнера. А. Жид писал: «Музыка Вагнера кажется мне искусством страшно вульгарным. Это искусственные цветы» (Яроцинский, 1978: 112). Э. Сати пояснял, «как необходимо для каждого француза освобождение от вагнеровской авантюры, не соответствующей нашим естественным устремлениям» (Холмс, 1999: 54).

Дебюсси как музыкант, получивший академическое образование, не мог избежать влияния западноевропейской композиторской традиции, включая Вагнера. Говоря о проникновении идей немецкого композитора в творчество Дебюсси, в первую очередь подразумевается сфера музыкальной драмы. Молодой французский композитор был впечатлен операми Вагнера: в 1882 г. он присутствовал на постановке «Тристана и Изольды» в Вене, в 1888 г. вместе со своим другом Этьеном Дюпенем посещает Байрейт, где слушает «Парсифаль» и «Миннезингеров». Но постепенно Дебюсси начинает осознавать опасность быть подавленным авторитетом Вагнера. Именно влияние Э. Сати, по утверждению историков, сыграло ключевую роль в отходе Дебюсси от Вагнера.

Мифологичность мироощущения и мировосприятия К. Дебюсси сформировалась в иных условиях. Два крупнейших художественных направления — символизм и импрессионизм — оказали непосредственное влияние на формирование творческой концепции Клода Дебюсси. Поэтический символизм и художественный импрессионизм приносят свои мифологемы в творчество композитора. Так, в произведениях Дебюсси вызревает система музыкальных символов, отражающая «космологическое понимание проблем человеческого бытия» (Кокорева, 2002: 322).

Новые направления, сформировавшиеся во французском искусстве, объединились понятием «модерн» или, точнее, его французским вариантом — «ар нуво» («Art Nouveau»). Необходимо подчеркнуть, что стиль модерн был тесно связан с тенденциями «нового мифологизма». Д. Сарабьянов отмечает, что в этом новом мифологизме присутствовал элемент игры (Сарабьянов, 1989: 268).

Как известно, модерн соприкасался с философией жизни, идеи которой были чрезвычайно популярны на рубеже веков. Это философское направление, провозглашаемое такими учеными, как Ф. Ницше, А. Бергсон, культивировало интуитивное, спонтанное начало в мышлении и психологии человека. Мифологии, как важной составляющей

человеческого сознания, в философии жизни отводилась особая роль. В данной связи отметим, что эстетика Вагнера также претерпела влияние этого философского течения в период его становления. Именно общение немецкого композитора с Ф. Ницше во многом способствовало формированию единой мифологической теории. Дебюсси соприкоснулся с идеями философии жизни уже в период ее зрелости. Некоторые отклики философии жизни проявляются в сюжетах и мотивах живописи и графики модерна. Наиболее распространенными становятся идеи роста, проявления жизненных сил, пробуждения к жизни, экстатического порыва, непосредственного, неосознанного чувства, прямое выражение состояния души, становление, развитие, молодость, весна. Ощутимы переключки тематики художественного модерна с образной сферой музыки Дебюсси, в том числе и в ориентации на «игровые», «танцевальные» сюжеты. Именно с танцевальностью в различных вариантах шествий, хоропроводов, вакханалий связана большая группа произведений французского композитора.

Особенности стиля модерн были во многом обусловлены ориентализмом, принявшим во Франции характер всеобщего увлечения. Возникновение французского художественного импрессионизма конца XIX в. также было во многом спровоцировано восточной живописью и традиционной поэзией. Э. Герштейн определяет специфическую форму взаимодействия западноевропейской культуры со странами Востока как ориентальный миф — «результат западной востокомании» (Герштейн, 1995: 3–6). Декоративность, орнаментальность — основные черты, унаследованные модерном от искусства Востока. В этой связи показательно, что именно арабеска становится эмблемой стиля модерн. Б. Егорова отмечает, что арабеска выступает и в качестве главного стилевого критерия причастности Дебюсси к культуре Ар Нуво, причем арабеска трактуется композитором как «универсальная эстетическая категория, соединяющая искусство и природу: фундаментальный принцип, объединяю-

щий все искусства, с одной стороны, подчиняющий их законам красоты, входящим во всеобъемлющие законы природы», — с другой» (Егорова: 2001).

Связь с Востоком ощутима в творчестве Дебюсси на уровне сверхидеи творчества, а именно воплощение в музыке иной, нежели в классическом искусстве концепции человеческого бытия. Органичное сосуществование, растворение человека в природе — подобное соотношение природного и человеческого начал исследователи усматривают во всем дальневосточном художественном мышлении (Коляденко, 2005: 147). Композитор обращается к вечным ценностям бытия через идею нахождения нового места человека в Природе.

Вагнер, стоящий у истоков ремифологизации рубежа XIX–XX вв., взял в качестве отправной точки одну из философских идей романтизма — идею «живого единства», единства «субстанции жизни» — сущность которой сводилась к усмотрению в объективных процессах проекции «живых», «человеческих» отношений и наоборот (Порфирьева, 1989: 84). Тем не менее мифологическая концепция композитора явилась значительным «шагом вперед» на пути художественного и музыкального опосредования мифа. Мифологическая семантика оркестровой вертикали (И. Барсова), зарождение рассредоточенного («эмбрионального» по Э. Курту) типа тематизма в «Тристане и Изольде», заменяющего концентрированный тематизм лейтмотивов, «бесконечная мелодия» — все это элементы музыкального мышления, сформировавшиеся под влиянием мифа, но все-таки именно текст задавал и определял мифологический вектор произведений Вагнера.

Художественная концепция Дебюсси не содержала разработанной теории мифа, подобно Вагнеру. Композитор, насколько нам известно, никогда не позиционировал свое отношение к мифу как основополагающей категории собственного творчества. Но, будучи мистиком, по-своему переживающим тайны бытия, в течение всего творческого

пути исповедовал интуитивное познание мира, акцентировал внимание на рационально неосознаваемой, подсознательной природе искусства: «...Кто раскроет секрет сочинения музыки? Шум моря, изгиб горизонта, шелест ветра в траве, крики птиц вызывают сложные ощущения внутри нас. Затем внезапно, без всякого согласия с нашей стороны, одно из этих воспоминаний выходит наружу, чтобы выразить себя на языке музыки...» (Холмс, 1999: 125–126). Как известно, именно эти черты определяют специфику мифологического мышления, поскольку для мифа характерна принципиальная опора на эмоционально-чувственную стихию, на иррационально-интуитивные моменты постижения мира. Важно то, что интеграция закономерностей мифологического мышления в творчестве композитора происходит в сферу инструментальной музыки — жанров, свободных от влияния словесного фактора. Миф, не имея в большинстве произведений Дебюсси конкретного сюжетного воплощения, скрыт в глубинах музыкальных структур.

Если Вагнер, по словам О. Краснова, возможно, был первым, кто назвал миф его собственным именем в контексте романтической эстетики (Краснова, 1992: 36), то Дебюсси, творчество которого пришлось на пик ремифологизации, пошел дальше: миф становится доминантой в мышлении композитора, определяя все имманентно-музыкальные закономерности. Несмотря на разницу в музыкальном мышлении Вагнера и Дебюсси, в сущности, творчество обоих композиторов является ярким примером различных способов создания и транслирования авторского «музыкального мифа».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Вагнер, Р. (1978) Избранные работы / сост. и коммент. И. Барсовой и С. Ошерова, вступ. ст. А. Лосева; пер. с нем. М.: Искусство.
- Герштейн, Э. (1995) Французский музыкальный экзотизм конца XIX–XX веков: к проблеме взаимодействия культур Запада и Востока: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М.: МГК.
- Егорова, Б. (2001) Клод Дебюсси и стиль модерн: к формированию понятия «арабеска» (по материалам литературного наследия композитора) // Вестник Российского гуманитарного научного фонда. № 4. URL: <http://www.rfh.ru/> (дата обращения: 24.02.2010).
- Кокорева, А. (2002) Дебюсси и музыкальный символизм // Слово и музыка. Памяти А. В. Михайлова / науч. тр. МГК им. П. И. Чайковского. Сб. 36. М.: МГК. С. 317–329.
- Коляденко, Н. (2005) Синестетичность музыкально-художественного сознания (на материале искусства XX века). Новосибирск: НГК.
- Краснова, О. (1992) О соотносимости категорий мифопоэтического и музыкального // Музыка и миф: Сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 118. С. 22–39.
- Леви-Строс, К. (1999) Мифологии. Т. 1. Сырое и приготовленное. М.; СПб.: Университетская книга.
- Найдыш, В. (2002) Философия мифологии. От античности до эпохи романтизма. М.: Гардарики.
- Найдыш, В. (2004) Философия мифологии. XIX — начало XXI века. М.: Альфа-М.
- Порфирьева, А. (1989а) «Парсифаль и его средневековые корни» // Проблемы музыкознания: Традиция в истории музыкальной культуры. Вып. 3. А.: АГИТМИК. С. 108–128.
- Порфирьева, А. (1989б) Лейтмотив и логические основы тематической работы Вагнера. «Тристан и Изольда» // Проблемы музыкознания: Аспекты теоретического музыкознания. Вып. 2. А.: АГИТМИК. С. 79–94.
- Соколов, Е. (2001) Артистический миф Рихарда Вагнера [Электронный ресурс] // Смыслы мифа: мифология в истории и культуре. Сборник в честь 90-летия профессора М. И. Шахновича. Серия «Мыслители». Вып. № 8. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского философского общества, 2001. С. 300. URL: http://anthropology.ru/ru/texts/sokolove/misl8_35.html (дата обращения: 24.02.2010).
- Холмс, П. (1999) Дебюсси. Челябинск: Урал LTD.
- Яроцинский, С. (1978) Дебюсси, импрессионизм и символизм / пер. с пол. М.: Прогресс.