

УДК 82.0

ПРОБЛЕМА ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ВИДОВ ИСКУССТВА В НЕМЕЦКОЙ ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ НА РУБЕЖЕ XIX–XX вв.

© 2010 г.

Т.А. Шарыпина

Нижегородский госуниверситет им. Н.И. Лобачевского

swawa@yandex.ru

Поступила в редакцию 22.04.2010

Рассматривается проблема взаимодействия слова и музыки на примере сотрудничества Р. Штрауса и Г. фон Гофманстала. Творческий союз Гофмансталь-Штраус в период работы над «Электрой» развивался в привычном русле работы композитора и либреттиста. Создание спектаклей «Ариадна на Наксосе» и «Египетская Елена» базировалось на иных, во многом аналогичных ницшеанской концепции взаимоотношения музыки и слова, принципах.

Ключевые слова: взаимодействие видов искусства, проблема «музыка и слово».

История развития искусств характеризуется двумя противоположными процессами. Это стремление к автономизации видов искусства с четким разграничением специфики каждого и тяготение к взаимодействию отдельных видов искусств, синтезирование новых типов художественной деятельности. Характерным явлением культуры XX века является стремление к синтезу. На рубеже XIX и XX веков возникают новые синкретические жанры на стыке искусств. Не случайно Дебюсси и Равель стремились к живописности своих музыкальных произведений, а Скрябин искал в своих музыкальных опытах сочетания музыкального тона и красочного освещения, воздействующего на все органы чувственного восприятия. Об опытах синтеза звука и цвета рассказывает В. Кандинский в книге «О духовности в искусстве». Впечатляющи опыты «тотального театра» немецких экспрессионистов. Объединение двух способов сознательного самовыражения художника – музыки и слова – занимала Томаса Манна, выдвинувшего эту проблему в качестве одной из ведущих в романе «Доктор Фаустус».

Идея синтеза музыки и слова – одна из ведущих в эстетических исканиях немецких писателей и композиторов XIX–XX века. Композитором и писателем был Гофман, теоретические аспекты взаимодействия искусств в течение долгой жизни разрабатывались Вагнером, мечтавшим о создании нового синкретического искусства. Философские аспекты названной проблемы занимали Шопенгауэра, Ницше, Адорно, Т. Манна.

Проблема синтеза искусств интересовала и Рихарда Штрауса. Немецкий композитор не был

теоретиком в этой области, хотя уделял взаимоотношению звука и слова в опере особое внимание, стремился к выделению в опере вокального элемента, к тому, чтобы каждое слово, произносимое на сцене, было не только слышимым, но и значимым. В связи с этим встает проблема либреттиста. Рихард Вагнер либретто для своих опер писал сам. Среди либреттистов Штрауса не просто наиболее известные мастера своего дела и литераторы «второго» плана (Э. Вольцоген, А. Линднер, И. Грегор), но и тонкие психологи и выдающиеся мастера слова XX века – Г. Гофмансталь и С. Цвейг. Это определяет особый поворот проблемы «музыка и слово», когда музыкальный спектакль, опера не просто создаются на базе хорошо известного литературного произведения, но возникают в тесном содружестве композитора и писателя. Особенно значимым в этом плане явился союз Рихарда Штрауса – Гуго Гофманстала. Это не случайно. В эстетических исканиях того и другого особое место занимает осмысление античной эстетики и эстетического наследия Ф. Ницше.

Р. Штраус любил создавать свои инструментальные и вокальные произведения под впечатлением шедевров литературы. Свидетельством этому является «Песня странника в бурю» по стихотворению Гёте. Однако его подход к работе с текстом несколько иной, чем у Рихарда Вагнера. Последний всегда выступал против господства мелодии над драмой. Вагнер разделял позицию Глюка, запрещавшего певцам видоизменять мелодии ради виртуозности, блеска. Стремясь к созданию высшего синтетического искусства, композитор культивирует не внеш-

ную красоту мелодии, а её философское наполнение: «Мелодия – это воплощение поэтической мысли <...> Музыкальный организм создаёт живую правдивую мелодию только тогда, когда оплодотворяется идеей поэта» [2: 337].

В трактате «Опера и драма» Вагнер выдвигает оригинальную теорию происхождения поэзии из музыки. «Орган, первоначально выражавший духовный мир человека, есть язык звуков как наиболее непосредственное проявление внешне возбужденного внутреннего чувства <...> Язык звуков есть начало и конец языка слов» [2: 416–417]. По мысли композитора, первоначально существовавшие гласные звуки представляли собой прамелодию. «Возбужденное и повышенное чувство выразилось тогда, конечно, лишь одним соединением звучащих гласных, что само по себе представляло подобие мелодии. Эта мелодия <...> сопровождалась соответственными телодвижениями, так что сама она являлась как бы лишь внутренним выражением таких внешних жестов. <...> эта мелодия по происхождению своему и природе в свою очередь так обуславливала стихи, что последние являлись ей подчиненными. Это мы и теперь можем видеть при внимательном изучении настоящей народной мелодии, в которой, вполне очевидно, стихи подчинены мелодии, что отражается даже на смысле слов. Это явление делает нам вполне понятным происхождение языка» [2: 417–418]. Потребность выразить не только движение души, но и понятия приводит, с его точки зрения, к появлению согласных.

Идеи Рихарда Вагнера были подхвачены и творчески развиты в их философском аспекте Фридрихом Ницше, под влиянием многих философских концепций которого находился Рихард Штраус, особенно в ранний период творчества.

Ницше выбирает иную точку отсчёта в своих рассуждениях, чем Вагнер. Он прежде всего обращает внимание на то, что предмет и слово, его обозначающее, в различных языках не совпадают, а, следовательно, слово есть только символ предмета. И даже не сущность предмета, а лишь нашего представления о внутренней сущности явлений. Представления же бывают приятные и неприятные. Приятные и неприятные ощущения фиксируются, прежде всего, в тоне говорящего, а все остальные представления обозначаются «символикой мимики говорящего». Под «символикой мимики», вероятнее всего, философ разумел артикуляцию, а всю совокупность согласных и гласных он относил к области символизма мимики. В полемическом задоре в статье «О музыке и слове» Ницше бес-

компромиссно отрицает какую-либо возможность написания музыки для стихотворения: «Это похоже на то, как если бы сын захотел родить своего отца! Музыка может породить из себя образы, которые всегда будут схемой и как бы примером её настоящего общего содержания. Но как же образ, т.е. представление, может породить из себя музыку! Ещё менее в состоянии это сделать понятие, или «поэтическая идея», как это пытались доказать». [4: 83]. Разбирая возможные возражения оппонентов, Ницше говорит, что самым сильным аргументом его противников является то, что «не само стихотворение, а чувство, рожденное стихотворением, порождает из себя композицию» [4: 84]. Однако философ не устаёт повторять, что не может «аполлоновский мир образов, всецело погруженный в созерцание, породить из себя звук» [4: 84], что о необходимой связи между музыкой и текстом песни не может быть и речи – «песня является лишь символом и относится к музыке как египетский иероглиф храбрости к личности храброго воина» [4: 86]. В таком случае, каким же образом возможно создание музыкального произведения, так или иначе связанного с текстом ранее написанного литературного оригинала? Ницше высказывает мысль, предвосхищающую некоторые положения Фрейда, касающиеся проблемы восприятия произведений искусства. Искусство выступает в анализах Фрейда как подлежащий расшифровке символ некоего состояния психики, как выражение бессознательных, глубоко запрятанных аффективных переживаний. Художественное произведение – это бессознательное, которое нужно осознать. Зрителя, читателя, слушателя могут волновать, с этой точки зрения, только те произведения искусства, авторы которых творили под воздействием близких и знакомых воспринимающему аффектов: «По моему глубоко убеждению, в наибольшей степени нас захватывает лишь замысел художника, насколько ему удалось воплотить его в произведении и насколько он может быть понят нами. И понят не только рациональным путём; мы должны вновь почувствовать те аффекты художника, особое состояние его психики, то, что стимулировало его к творческому акту и вновь воспроизводится в нас» [5: 218]. Сходные рассуждения встречаем и в анализируемой статье Ницше. По его мнению, если музыкант пытается передать в звуках содержание того или иного лирического произведения, то своеобразным фундаментом для этого являются не образы произведения и не чувства, ими вызываемые, «но музыкальное возбуждение, идущее из совсем других сфер,

избирает для себя тот текст песни как аллегорическое выражение самого себя» [4: 86]. Философ полагал, что «опера как вид искусства является не заблуждением музыки, а скорее ошибочным представлением эстетики» [4: 89], хотя и оговаривается (вероятно, имея в виду опыты Вагнера), что допускает существование «высшего типа оперы». Она должна базироваться на том же духовном источнике, что и стихийно возникающая из взаимодействия аполлоновского и дионисийского начала народная песня.

Не композитор, по мнению Ницше, должен смирять силу своего дионисийского накала в угоду тексту, но автор либретто ничего не должен давать композитору, «кроме обычных схематических фигур с египетской равномерностью, тогда значение оперы будет тем выше, чем свободнее, независимее, дионисичнее развивается музыка и чем больше она презирует все так называемые драматические требования» [4: 90].

Аналогичные высказывания встречаем у Рихарда Штрауса, в творчестве которого уживаются натуралистическая иллюстративность, вроде изображения бляения баранов в симфонической поэме «Дон Кихот», и обобщающего типа программность, восходящая к симфонизму Листа. Тем не менее, размышляя об особенностях музыкальной стилистики Р. Штрауса, Е. Браудо отмечала, что его песням свойственно «интимнейшее слияние стихотворения и музыки, деликатная гармония, еле уловимые оттенки краски, все, что может выявить слово в фантазии утонченного импрессионизма» [1: 73]. Эта характеристика музыковеда подтверждается собственными признаниями композитора о зарождении первоначального импульса творчества: «Из музыкальных мыслей, Бог знает почему зазвучавших в душе, рождается, как только переполнится до краёв чаша, почти внезапно песня, если мое внимание останавливает какой-либо текст, хотя отдаленно совпадающий с моими настроениями» [3].

Творческая манера Р. Штрауса в работе с литературным текстом во многом отвечает тем требованиям, что предъявлял Ф. Ницше, говоря об особом «музыкальном возбуждении», идущем из подсознания и не скованном жесткими рамками либретто. Симфонические поэмы Штрауса свободны от гнета программности в своей концепции, о чем сам композитор писал: «Программная музыка только тогда возможна и представляет собой произведение искусства, когда её автор является прежде всего музыкантом, одарённым фантазией и мастерством. В противном случае он шарлатан, ибо ценность

программной музыки определяется прежде всего силой и значением музыкального вдохновения» [3: 7]. Именно такой тип программности определяет стиль симфонической поэмы «Так говорил Заратустра», отнюдь не являющейся прямым переводом на язык музыки философского содержания произведения Ницше. Это подчеркнуто уже самим подзаголовком («Свободно по Ницше»).

В связи с проблемой «музыка – слово» показательна творческая манера работы Штрауса с либреттистами. Ни одно либретто не было им положено на музыку точно в том виде, в каком оно было получено от его литературных сотрудников. Штраус не только сам выбирал для себя сюжеты, но и активно участвовал в их создании. В этом плане характерен его творческий союз с Гуго фон Гофмансталем. Их объединял не просто интерес к одним и тем же сюжетам древнегреческой мифологии, сама концепция восприятия античности, претерпевшая затем определенную эволюцию в период их совместного труда, но и отношение к философско-эстетическому наследию Ф. Ницше. Плодом их художественной деятельности явились оперы «Электра», «Ариадна на Наксосе» (1912), «Египетская Елена» (1928); работа над комической оперой «Любовь Данаи» была трагически оборвана кончиной Гофманстала. Следует отметить, что если работа композитора и либреттиста над «Электрой» развивалась в привычном русле, то создание спектаклей «Ариадна на Наксосе» и «Египетская Елена» базировалось на иных принципах, во многом сходных с ницшеанской концепцией взаимоотношения музыки и слова, когда оперные спектакли не просто создаются на уже существующий текст, но являются плодом одновременных творческих усилий драматурга и композитора. Однако даже в эпоху особой популярности в искусстве взаимодействия видов и жанров объединение в одном спектакле легкой французской комедии и камерной оперы на мифологический сюжет («Ариадна на Наксосе») оказалось неприемлемым. Премьера состоялась в октябре 1912 г. и не встретила интереса и понимания у слушателей, но композитор, захваченный идеей необычайного синтеза, и через тридцать лет, в 1942 году, писал, что спектакль в конце концов потерпел неудачу только из-за публики. В отличие от композиционной стройности и изобразительно-выразительного лаконизма «Электры» и «Ариадны на Наксосе», мифологическая опера «Египетская Елена» страдает неоправданной усложненностью сюжета, чрезмерной запутанностью интриги, что озадачивало даже Р. Штрауса, после

прочтения содержания первого действия оперы писавшего Гофмансталу: «По-видимому, на этом всё заканчивается? Что ещё может произойти во втором акте?» [3: 436]. Замысел произведения формировался в эпоху после Первой мировой войны, и античная мифология являлась лишь декорацией, на фоне которой разыгрывались глубокие психологические конфликты и поднимались сложные актуальные философские темы, в частности психологическая проблема взаимопонимания и примирения людей, некогда разделенных враждой и ненавистью, поиски путей их примирения. Вопрос злободневный для немецкой истории XX века. Объединившая композитора и либреттиста ницшеанская идея преодоления прошлого во имя будущего и нравственного преображения человека в страдании становится определяющей в концепции этого спектакля. Философская и психологическая «перегруженность» оперы с тревогой ощущалась Штраусом, писавшим Гофмансталу: «Как бы психологически тонко всё это ни было вами продумано и обосновано – это ведь не драматический спектакль и может вылиться в очень скучную музыку» [3: 436]. И, тем не менее, при всех удачах и неудачах, просчетах и находках работа над оперой «Египетская Елена» – плодотворный в философско-эстетическом плане этап совместного творчества Гофмансталя-Штрауса. Это произведение явилось для его создателей желанным синтезом противоположных точек зрения на античность, античное мироощущение и глубинные истоки древнегреческого искусства. В финале оперы «Праздник Елены» сконцентрирован философский смысл произведения. В повторной

«мистической свадьбе» Елены как бы соединились воедино светлая олимпийская Греция Винкельмана и стихийный титанизм, дионисийский экстаз и архаическая мистика Ницше, Буркхардта, Бахофена. Основой для подобного объединения послужил для авторов непобедимый инстинкт жизни древнего грека, осуществлявший себя в способности к нравственному преобразению и возрождению путем преодоления неизбежного в человеческом существовании страдания. Одной из наиболее мощных сил, способствующих преобразению титанизма и хаоса в гармонию и законность, авторы считали любовное чувство, что и нашло своё законченное воплощение в идейно-художественной концепции и музыкальной палитре оперы «Египетская Елена». Выработанная совместно с Гофмансталем концепция нравственного преображения личности под воздействием свободного любовного чувства занимает центральное место в творчестве Р. Штрауса и после кончины Гофмансталя.

Список литературы

1. Браудо Е.М. Музыкальные драмы Рихарда Штрауса // Ежегодник императорских театров. СПб., 1913. Вып. VII.
2. Вагнер Р. Избранные работы. М., 1978.
3. Краузе Э. Рихард Штраус. Образ и творчество. М., 1961.
4. Ницше Ф. Философия в трагическую эпоху. М., 1994.
5. Фрейд З. Художник и фантазирование. М., 1995.
6. Nietzsche F. Werke in drei Bänden. München, 1969.

THE PROBLEM OF INTERACTION OF ARTS IN THE GERMAN PHILOSOPHICAL AND AESTHETIC THOUGHT AT THE TURN OF THE 19th AND 20th CENTURIES

T.A. Sharypina

The paper reviews the problem of word and music interaction on the example of collaboration between R. Strauss and H. von Hofmannsthal. The author concludes that the creative union of Hofmannsthal and Strauss fits the pattern of composer-librettist alliance during their work on “Electra”. However, the creation of the stage plays “Ariadne on Naxos” and “The Egyptian Helena” was based upon different principles, in many ways analogous to the Nietzschean conception of correlation between word and music.

Keywords: interaction of arts, the problem of music and word.