

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

УДК 821.112.2:82

ЛІТЕРАТУРНИЙ ОБРАЗ БЕТХОВЕНА В РЕЦЕПЦІЇ РІХАРДА ВАГНЕРА

Світлана Маценка

*Львівський національний університет імені Івана Франка
вул. Університетська, 1, Львів, 79000, Україна
e-mail: fiskova@yandex.ru*

Стосовно есе “Бетховен” (“Beethoven”, 1870) та новели “Паломництво до Бетховена” (“Eine Pilgerfahrt zu Beethoven”, 1840) продемонстровано літературний образ визначного німецького композитора, створений не менш визначним його колегою по цеху Ріхардом Вагнером. Орієнтуючись на “Крайслеріану” Е. Т. А. Гофмана, митець позиціонував “свого Бетховена” поміж музичною теорією і художньою вигадкою. Відчутно, що Р. Вагнер великою мірою ідентифікує себе з Бетховеном, використовуючи його музику для тлумачення власної музичної теорії, а його творчу долю – для проблематизації свого творчого шляху.

Ключові слова: Р. Вагнер, новела про Бетховена, ідентифікаційний образ, нова музика, музична драма.

Образ Людвіга ван Бетховена у художній літературі тісно пов’язаний із так званим “міфом Бетховена”, неповторним феноменом публічного сприйняття митця, його творчої особистості, його мистецтва. Німецький композитор постає як парадигма релігії від мистецтва, яка обіцяє звільнення, порятунк там, де соціальні умови обмежують людину, відчужуючи світ від неї. До творення міфу Бетховена, що цікаво, спричинилися фахова література та художні твори. Із часом цей феномен усе більше фікціонували і тим самим функціонували. Зображення Бетховена у художніх текстах, пояснює А. Корбіно-Гофман, поєднують дві різні системи: з одного боку, вторинну, оскільки безпосередньо неререференційну систему оповіджених або в інший спосіб зображених обставин, з іншого, – історично достовірний переказ міфу. “Якщо міф уже є другорядною системою, то він стає тоді третинним, коли творить основу для подальшої інтерпретаційної роботи, проведеної у художніх межах. З огляду на міф Бетховена виникає ще й додаткове ускладнення: одне (знаково-)мовне мистецтво, література стикається з іншим, ані знакове, ані мовне мистецтво, – музику” [2, с. 194]. Відтак цікавими є саме ті значення і смисли, які виникають унаслідок цього, і той внесок, який вони зробили до міфу Бетховена.

Важливою складовою міфу потрібно вважати музикологічні міркування і художній образ митця, які належать його не менш знаменитому колезі Ріхарду Вагнеру. Композитор і теоретик мистецтва, як відомо, особливо зацікавився музикою Бетховена, розмірковуючи над концепцією музичної драми. Саме творчість видатного попередника переконала Вагнера у тому, що музику і драму можна об’єднати у новий, своєрідний сукупний твір мистецтва –

Gesamtkunstwerk. Найпоказовішою для нього була Дев'ята симфонія Бетховена, а особливо могутні виміри і багатство її фіналу. Він засвідчував, що творець не тільки проголошував гуманістичну ідею, а й прагнув створити новий художній медіум: вокально-симфонічне поле напруги, в якому співочі голоси поєднувалися із потужним загальним звучанням. Як наслідок, у Дев'ятій симфонії відбулося двояке стирання меж – зникає відмінність між поезією, підпорядкованою ідеї, та музикою, яка тільки озвучує цю ідею, виражену за посередництва поезії, а відтак – між вокальною та інструментальною музикою на користь звукової мови, яка об'єднала і те, і інше. І сам Вагнер зізнавався у тому, що його музика перебуває у традиції Бетховена, обертаючись у своєму “первісному найхарактернішому елементі”. В “Автобіографічному нарисі” (“Autobiographische Skizze”, 1942–1943) він писав: “Я пасую перед моїм ідеалом, Бетховеном, його остання симфонія видається мені наріжним каменем великої мистецької епохи, за межі якої ніхто не здатен проникнути, як і в межах якої ніхто не може досягти самостійності” [5, с. 10]. Для опису Дев'ятої симфонії у програмі власної постановки 1846 р. Вагнеру видалися відповідними тільки слова із “Фауста” Гете (“Звіт про постановку Дев'ятої симфонії Бетховена” – “Bericht über die Aufführung der neunten Symphonie von Beethoven in Jahre 1846 in Dresden”, 1946 [7]).

Бетховен відіграв суттєву роль і у творчості Вагнера-публіциста та Вагнера-письменника. Митець планував написати об'ємну біографію Бетховена, однак цей задум не був реалізований. Концепцію біографії тільки окреслюють окремі листи, велике есе “Бетховен” 1970 р., а також “Паризькі новели” (“Pariser Novellen. Ein deutscher Musiker in Paris”, 1840–1841), серед яких – “Паломництво до Бетховена” (“Eine Pilgerfahrt zu Beethoven”, 1840). За манерою письма Вагнер був близький до своїх сучасників – представників літературного руху “Молода Німеччина”. Звернення до жанру новели про митця, а також сповідання ідеї епігональності у мистецтві, що особливо помітно в його ставленні до Бетховена та Гете, дає змогу говорити і про вплив на Вагнера естетики Бідермаєру. Покликаючись на висловлювання композитора, дослідники звертають увагу на сповідану ним тривалий час “скромність”, яку в духовно-історичних умовах Бідермаєру вважали “найвищою чеснотою”.

У присвяченому Бетховену есе Вагнер називає свого старшого колегу “справжнім уособленням музиканта як такого”: “Вміння у цих конвенційних формах із величезним багатством музики грати тільки так, щоб уможливити її справжній вплив, маніфестацію внутрішньої сутті всіх речей, подібно до небезпеки затоплення, довго вважалося, згідно з оцінками естетиків, справжнім і єдино добрим результатом формування звукового мистецтва. Однак, щоб проникнути через ці форми до найбільш внутрішнього суття музики у той спосіб, що йому вдалося із того боку знову відобразити внутрішнє світло ясновидця назовні, щоб ще раз показати нам ці форми, тільки в їхньому внутрішньому значенні, у цьому полягала суть творчості нашого великого Бетховена”, – пише Вагнер [6, с. 19]. Заслугою німецького композитора автор есе вважає возвеличення музики у сферу піднесеного і водночас зображення мистецтва, “з якого світ так виразно пояснює себе кожній свідомості, як тільки найглибша філософія здатна пояснити його освіченому мислителю” [6, с. 24]. Значну увагу Вагнер приділяє у цьому контексті поетичній концепції музики, тобто її здатності взаємодіяти із поезією, а також ідеї драматичності музики, яка, за А. Шопенгауером, сама є всеосяжною ідеєю світу. “Як драма не зображає людські характери, а натомість дає змогу їм безпосередньо зображати самих себе, так і музика подає нам у своїх мотивах характер усіх явищ світу згідно з їхнім внутрішнім у-собі. Рух, організація та зміна цих мотивів є не лише аналогічно спорідненими з драмою, насправді ж і драма, яка зображає ідею,

тільки й може бути повноцінно ясно зрозумілою завдяки тим рухливим, організованим і змінним мотивам музики. Тим самим ми не помилимося, коли взагалі захочемо розпізнати у музиці апіорну здатність людей до організації драми. Як ми конструємо світ явищ, застосовуючи закони часу і простору, які апіорно формуються у нашому мозку, так само і це знову ж таки свідоме зображення ідеї світу у драмі сформоване за допомогою внутрішніх законів музики, які у драматурга проявляються так само несвідомо, як і несвідомо вони також співдіють у застосуванні законів каузальності для аперцепції світу явищ” [6, с. 43]. Звідси у Вагнера виникає аналогія між В. Шекспіром і Бетховеном: “Якщо ми узагальнимо комплекс шекспірівського світу образів з усією надзвичайною точністю наявних у ньому і взаємопов’язаних образів до загального враження на наше внутрішнє сприйняття, і помістимо до нього схожий комплекс бетховенського світу мотивів з його наполегливістю, якій не можна протистояти, й рішучістю, то ми переконаємося у тому, що один із цих світів повністю покриває інший так, що кожен наявний в іншому, навіть, якщо здається, що вони належать до зовсім різних сфер” [6, с. 44]. Якщо, стверджує автор есе, сприймати музику як одкровення найбільш внутрішнього видіння суття світу, то Шекспіра можна вважати Бетховеном, який продовжує бачити сни увіч. Найдовершеніша форма мистецтва відтак має утворюватися у тому межовому пункті, в які дотичними є закони перцепції, котрі діють в обох мистецтвах.

В одному з листів Вагнер стверджував, що біографія Бетховена мала бути написана у формі “роману про митця”. Те, що він розумів під таким зображенням, демонструє новела “Паломництво до Бетховена”. Твір побудовано на протиставленні двох подорожуючих, які прагнуть потрапити до Відня, та їхні шляхи туди неодноразово перетинаються. Обидва хочуть побачити Бетховена. Багатий англієць подорожує каретою, переслідуючи мету побачити сенсацію. Оповідач мандрує пішки, керуючись захопленням великою людиною. Критики вбачають в оповідній ситуації автобіографічні риси, бо, як відомо, 1832 р. Вагнер подорожував у Прагу і Відень і, вочевидь, враження від цієї подорожі використав як основу оповіді.

Текст є зразком новели для журналу, поширеної в Німеччині у Доберезневий період поміж 1815–1848 роками, його практикували К. Гуцков, Г. Лаубе, Г. Гайне. Характерними для такої новели є мінливий ступінь фікційності, плинні переходи до політичного і суспільного фейлетону, іронічна оповідна манера, увиразнений стиль. Вагнер написав “Паризькі новели” у Франції у “найжалюгідніший час свого життя” (Д. Борхмаер). Вони були опубліковані у “Gazette musicale” і демонстрували волю митця, незважаючи на життєві злидні, не відволікалися від свого головного покликання. “Відповідно до романтичної естетики, особливо естетики Е. Т. А. Гофмана, тут поєднувалися критика й оповідь, розповідаючи на явному автобіографічному тлі про життя, погляди, діяльність і смерть фіктивного музиканта з ініціалом “Р”, а також есе, які нібито вийшли з-під його пера”, – зазначає Д. Борхмаер [1, с. 61]. Видавець В. Феттер у “Післяслові” до “Паризьких новел” пояснює, що це “література”, проте не зовсім у сенсі художньої вигадки. “Її швидше можна сприйняти як поетизацію особистого переживання, вона визначає тип автобіографічного оповідання” [8, с. 117]. Вагнер обирає форму циклічної оповіді з обрамленням, надаючи своїй паризькій долі поетичної форми, яка “здається тою мірою завуальованою, що забезпечує автору певну анонімність, і все ж у такий спосіб ще чіткіше викриває внутрішній стан композитора, який з осені 1839 р. до весни 1842 р. зазнав у Парижі гіркої нужди” [8, с. 117]. Автор новел використав багато

зразків для наслідування. Ідею паломництва, вочевидь, запозичено із праці “Про німецьку архітектуру” (“Von Deutscher Baukunst”, 1772) Й. В. Гете: паломництво до могили “святого Ервіна” відповідає паломництву до “святого Бетховена”. Новела про Бетховена схожа до розділу “Грільпарцер” у третьому томі “Подорожніх новел” Г. Лаубе, автобіографічного повідомлення у ключі новели про митця про паломництво Г. Лаубе і К. Ф. Гуцкова до видатного австрійського поета. Образ подорожуючого англієця трапляється у “Флорентійських ночах” Г. Гайне: “Якщо зустрінеш англієців у чужому краї, то на контрасті можна особливо чітко побачити їхні недоліки. Це боги нудьги, які в лакованих екіпажах носяться всіма країнами, всюди залишаючи за собою сіру пильну хмару суму. До цього додається їхня допитливість без зацікавлення, їхня вичепурена незграбність, їхня нахабна безглуздість, їхній крайній егоїзм та їхня радість від усього, що викликає меланхолію” [3, с. 423]. У надокучливому англієці, який подорожує в елегантному екіпажі, й недоліки якого контрастують із паломником до Бетховена, можна впізнати подорожуючого англієця Г. Гайне. Біографічно підтвердженими є також візити англієців до Бетховена і його негативна реакція на деякого з них.

Зображаючи Бетховена, Вагнер концентрується на його фізіономіці, на тому, як він рухається, на його одязі і життєвих обставинах. “І, дійсно, цього дня це сталося – нарешті я вперше побачив великого Бетховена. Ніякими словами не передати мого захоплення і водночас також моєї люті, коли я, сидючи поряд із моїм джентльменом, побачив, як до нас наближається чоловік, постава якого і вигляд повністю відповідали опису, який мені накинув мій господар щодо зовнішнього вигляду майстра. Довгий синій сюртук, заплутане сиве волосся, до того ж також вираз обличчя – все повністю відповідало тому портрету, який намалювала моя фантазія. Помилка була неможлива: я відразу ж упізнав його! Короткими, швидкими кроками він пройшов повз нас; несподіванка і пошана заповнили мене” [8, с. 19, 20]. Коли ж оповідач таки потрапив до Бетховена, то перед ним постав образ його кумира, зовнішній вигляд якого зовсім не сприяв створенню приємної і затишної атмосфери. “Його домашній одяг був доволі неохайний, його тіло було обмотане червоною шерстяною пов’язкою; довге, сильне сиве волосся безладно лежало довкола голови, а його похмурий, непривітний вираз обличчя не сприяв переборенню мого збентеження. Ми сіли за стіл, завалений паперами і перами” [8, с. 28]. У зображенні Бетховена, як зазначає К. Кропфінгер, Вагнер міг покликатися на портрет музиканта, створений у 1818–1819 рр. Фердинандом Шімоном і виставлений з великим успіхом 1840 р. в Парижі. Щодо ситуації візиту молодого митця до Бетховена дослідники звертають увагу на повідомлення в газеті “Neue Zeitschrift für Musik” від 1838 р. як можливий взірєць для автора новели.

Від доволі похмурого опису зовнішності композитора оповідач переходить до його духовної сторони: “Я знав про глухоту Бетховена і був готовий до цього. І все ж, я відчув ніби біль у серці, коли почув це “Я не чую!”, що було сказано глухим, надломленим голосом. Жити бідно, без радості в цьому світі; відчувати єдине піднесення під владою звуків і бути вимушеним казати: я не чую! – В одну мить я усвідомив, чому він так виглядає, звідки цей вираз глибокої скорботи на його обличчі, похмура досада його погляду, прихована упертість його губ: – він не чує!” [8, с. 28]. Саме це піднесення особистості Бетховена у сферу трагічного – “водночас завищення художнього явища” [8, с. 75] – перетворює Вагнерового Бетховена на справжню мету паломництва. У такий спосіб візит стає вступом у “святилище” і тим самим утаємниченням у плани майстра.

На думку К. Кропфінгера, новела Вагнера демонструє пошуки “живого Бетховена і справжнього смислу його творчості. А спосіб, у який він поетично вступає у життєвий простір композитора, визначає його манеру обходитися із біографічними фактами” [4, с. 75]. Наприклад, у творі згадується постановка опери Бетховена “Фіделіо” 1822 р., яку відвідує оповідач перед побаченням із композитором. Бетховен говорить йому про “переробку опери”, прем’єра якої під назвою “Леонора” не мала успіху. Вагнер поєднує історичну подію з життя Бетховена із власними враженнями від постановки опери 1829 р., переплітаючи два часові рівні, він перетворює історичну реальність на фіктивну, на співпережите минуле. Це, своєю чергою, виявляється вирішальною передумовою для того, щоб розповідь Бетховена про Дев’яту симфонію віддзеркалила його актуальну творчу ситуацію, бо він розпочав твір ще 1822 р., куди Вагнер переніс свої враження від “Фіделіо”. Отже, те, про що дізнається паломник після свого візиту до Бетховена, це не його тлумачення: він знає про інтенції майстра. “Ще й до сьогодні я не можу осмислити того щастя, яке випало на мою долю: сам Бетховен допоміг мені цими вказівками повною мірою сприйняти його велетенську останню симфонію, яка тоді була щонайбільше завершена, але ще нікому не відома” [8, с. 33]. У цьому, за К. Кропфінгером, полягає суть Вагнерової техніки міфологізації – письменницький виклад власних переживань. “Вказівки Бетховена” на тлі його критичного ставлення до “Фіделіо” разом із його зауваженням про неможливість створити “справжню музичну драму” презентовано як підґрунтя і виправдання для Вагнерової музичної теорії.

Ще одним помітним принципом опрацювання біографічних фактів у новелі є взаємопов’язаність життя і творчості митця. Це особливо стосується глухоти композитора, який, на переконання Вагнера, мав тому своєрідні думки й особливо прагнув до радості, що виразилося у Дев’ятій симфонії. Техніка Вагнера полягає у тому, щоб узагальнити біографічні факти з метою тлумачення зовнішності Бетховена у напрямі до драми. Ставлення композитора до зовнішнього світу та його творчі інтенції тісно взаємопов’язані між собою, наслідком глухоти є концентрація на внутрішньому світі.

Музика майбутнього зі сміливим ентузіазмом протиставляється гнітючій сучасності, яку Бетховен у Відні відчуває не менш гостро, ніж Вагнер у Парижі. Тому митця зображено як головного свідка тієї революції музичної драми, яку сам Вагнер вбачав уже в Дев’ятій симфонії з її хоровим фіналом, хоча повноцінного втілення вона зазнала тільки на оперній сцені.

Як досягається справжня музична драма, чим вона відрізняється від актуально пануючої банальної опери, Бетховен детально розгортає у своїх поясненнях. Композитор переконаний, що її потрібно творити так, як Шекспір писав свої драми, що співзвучно із думками Вагнера в есе про Бетховена. Музична драма передбачає передусім єдність музики і поезії. В інструментах оркестру відчутно “прадавні голоси творення і природи”, передано “первісні почуття такими, якими вони з’явилися із хаосу першого дня творіння, коли ще не було людей, душа яких могла б їх сприйняти”, тоді як у співі людського голосу репрезентує себе “душа людини, її індивідуальне почуття” [8, с. 32]. Тут артикульовано суть музичної драми, яку Вагнер на той час ще не повністю втілював у власній музичній творчості. Метою Бетховена, за Вагнером, є: “Якби звести обидва ці елементи, поєднати їх! Незайманим первинним почуттям, які прагнуть до безмежності, репрезентованим оркестровими інструментами, варто протиставити ясне визначене почуття людської душі, яке виражається в голосі людини. Приєднання цього другого

елементу благодатно й умиротворено вплине на боротьбу первинних відчуттів, надасть їхньому потоку певного об'єднувального напрямку; а душа людини, сприйнявши ці почуття, зміцніє, розшириться безмежно, буде здатною ясно відчувати у собі попереднє невизначене передчуття вищої сили, яка перетворилася в божественну свідомість" [8, с. 32]. Тут уже майже, як помічає Д. Борхмаєр, заявляє про себе ідея Ф. Ніцше про тісну взаємодію започаткованого із безмежного, передіндивідуального, діонісійно-музичного походження трагедії та аполонійно-пластичної, індивідуально обмеженої мовної дії сценічного зображення [1, с. 62]. Хоча Бетховен проектує концепцію драми зі сміливістю зрілого митця, сам він її вже реалізувати не може. Дев'ятою симфонією, яка наприкінці поєднує інструментальну і вокальну музику і за допомогою віршів Шиллера тільки віддалено знаходить відблиск ідеальної поезії, композитор лише наближається до музичної драми недосконалими засобами. Таким є його послання до молодого музиканта Р., який вбирає у себе кожне слово майстра.

Отже, поза бурлескним тоном Вагнерової новели поява в ній визначного композитора слугує самолегітимації ще невідомого молодого митця. Спрямованого до майбутнього, Бетховена показано пророком нової музики, яку сам він більше не може творити через свій вік, та через відсутність у його добу необхідних для цього засобів. Тому він тільки окреслює можливості. Вагнеру ж не стільки йдеться про інтерпретацію творчості Бетховена, скільки про використання його музики для власної мети і завдань. Тому Бетховен промовляє в новелі безпосередньо до Вагнера, до того ж і говорить він його мовою. Відтак, визначний композитор є проєкцією автора, а зустріч у Відні – це закодоване самоутвердження самого Ріхарда Вагнера. Отже, до міфу про Бетховена додається тлумачення його творчості як предтечі музичної драми, а сам митець постає як ідентифікаційна постать. У такий спосіб Ріхард Вагнер вписує свою нову концепцію музики у панівну тенденцію німецької музичної культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Borchmeyer D. Richard Wagner. Werk – Leben – Zeit / Dieter Borchmeyer. – Stuttgart : Philipp Reclam Verlag, 2013. – 403 S. 2. Corbineau-Hoffmann A. Testament und Totenmaske. Der literarische Mythos des Ludwig van Beethoven / Angelika Corbineau-Hoffmann. – Hildesheim : Weidmann, 2000. – 400 S. – (Spolia Berolinensia ; Bd. 17). 3. Heine H. Sämtliche Werke in zehn Bänden ; [Hrsg. von Oskar Walzel]. / H. Heine – Leipzig : Insel-Verlag, 1912. – Bd. 6. – 555 S. 4. Kropfinger K. Wagner und Beethoven. Untersuchungen zur Beethoven-Rezeption Richard Wagners / Klaus Kropfinger. – Regensburg : Gustav Bosse Verlag, 1975. – S. 307. – (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts ; Band 29). 5. Wagner R. Autobiographische Skizze / Richard Wagner // Wagner R. Gesammelte Schriften und Dichtungen in 10 Bänden. – Leipzig : Verlag E. W. Fritsch, 1887. – Bd. 1. – S. 4–19. 6. Wagner R. Beethoven. Mit dem nicht veröffentlichten Schluß der Schrift von 1871 / Richard Wagner. – Berlin : Hofenber, 2015. – 63 S. 7. Wagner R. Bericht über die Aufführung der Neunten Symphonie von Beethoven im Jahre 1846 in Dresden / Richard Wagner // Wagner R. Gesammelte Schriften und Dichtungen in 10 Bänden. – Leipzig : Verlag E. W. Fritsch, 1887. – Bd. 2. – S. 50–64. 8. Wagner R. Pariser Novellen. Ein deutscher Musiker in Paris / Richard Wagner ; [Hrsg. von Walter Vetter]. – Leipzig : Koehler & Amelang, 1961. – 127 S.

Стаття надійшла до редколегії 28.08.2015 р.

Прийнято до друку 14.09.2015 р.

**LITERARY IMAGE OF BEETHOVEN
IN RICHARD WAGNER'S RECEPTION****Svitlana Matsenka**

*Ivan Franko National University of Lviv,
1, Universytetska St., Lviv, 79000, Ukraine
e-mail: fiskova@yandex.ru*

The article which is based on the essay “Beethoven” (“Beethoven”, 1870) and the novel “Pilgrimage to Beethoven” (“Eine Pilgerfahrt zu Beethoven”, 1840) presents a literary image of prominent German composer, created by his no less outstanding colleague Richard Wagner. Focusing on “Kreisleriana” by E. T. A. Hoffmann, the artist positioned “his Beethoven” between musical theory and artistic invention. Significantly, R. Wagner largely identified himself with Beethoven, and used his music in elucidating his own musical theory while the predecessor’s creative life served to problematize his career. Beethoven appears as a prophet of new music, in realizing of which he did not succeed because of life circumstances, but he substantiated its possibility, which was further used by Richard Wagner.

Keywords: R. Wagner, novella about Beethoven, identification image, new music, musical drama.