

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-6.34>

Хлебунова Александра Сергеевна

ВЛИЯНИЕ ИДЕЙ ВАГНЕРА НА ТВОРЧЕСТВО П. И. ЧАЙКОВСКОГО

Вклад Рихарда Вагнера в общемировое знание - это не только произведения и иная концепция оперы, но и взгляды на перерождение общества в целом. Как сторонники Вагнера, так и его противники в стремлении доказать правильность своего мировоззрения отвлекаются от анализа произведений и заложенных мыслителем идей. Петр Ильич Чайковский обладал способностью объективной оценки как личности Вагнера, так и его творчества, создав в процессе заочного спора свою концепцию для нравственного воспитания. В статье показано изменение отношения Чайковского к Вагнеру на протяжении всей жизни, что стало "базой" для развития собственных идей.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2018/6/34.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2018. № 6(92) С. 150-154. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2018/6/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

3. Кассу Ж., Брюнель П., Клондон Ф. и др. Энциклопедия символизма. Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка / пер. с фр. Н. В. Кисловой, Н. Т. Пахсарьян. М.: Республика, 1999. 429 с.
4. Кафка Ф. Афоризмы. Размышления об истинном пути // Кафка Ф. Собрание сочинений: в 3-х т. / пер. с нем. С. Апта. М. – Харьков: Художественная литература; Фолио, 1994. Т. 3. С. 7-19.
5. Квятковский А. П., Роднянская И. Б. Сuggestивная поэзия // Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. М.: Советская энциклопедия, 1987. 752 с.
6. Кейв Н. Смерть – это еще не конец [Электронный ресурс] / пер. с англ. М. Фенц. URL: http://samlib.ru/f/fenc_m/deathisnottheend.shtml (дата обращения: 17.04.2018).
7. Леденев А. В. Символизм // Русская литература конца 19 – начала 20 века: Серебряный век / под ред. В. В. Агеносова. М., 2001. С. 27-36.
8. Мильтон Д. Потерянный Рай. Возвращенный Рай: поэмы / пер. с англ. А. Шульговской. М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2004. 256 с.
9. Отдел рукописных фондов Северо-Осетинского института гуманитарных и социальных исследований. Ф. 27. Оп. 1.
10. Символизм // Энциклопедический словарь юного художника / сост. Н. И. Платонова, В. Д. Синюков. М.: Педагогика, 1983. С. 322-324.
11. Сuggestивность // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. М.: НПК «Интелвак», 2001. С. 1045-1046.
12. Токаев А. Солдат революции из Даргавса // Советская Осетия. 1965. № 26-27. С. 188-201.
13. Токаев А. И. Уацмыста. Орджоникидзе: Ир, 1973. 308 ф.
14. Трахль Г. Стихотворения. Проза. Письма / пер. с нем.; сост., коммент. А. Белобратова. СПб.: Symposium, 1996. 640 с.
15. Тресиддер Дж. Словарь символов / пер. с англ. С. Палько. М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. 448 с.
16. Эткнид Е. Г., Долгополов Л. К. Символизм // Краткая литературная энциклопедия: в 9-ти т. / гл. ред. А. А. Сурков. М.: Советская энциклопедия, 1971. Т. 6. Присказка – «Советская Россия». С. 831-840.
17. People are strange // Джим Моррисон. Стихи. Песни. Заметки. М.: Оникс; НЭКО, 1994. 224 с.

SUGGESTIVE ART: GRAPHIC WORKS OF ODILON REDON AND ALIKHAN TOKAEV

Khetagurova Dzerassa Kazbekovna, Ph. D. in Philology

*Scythian-Alan Research Center of Vladikavkaz Scientific Center of the Russian Academy of Sciences
dze-khe@yandex.ru*

The article is devoted to studying the graphic works of the French symbolist painter Odilon Redon (1840-1916) and the Ossetian symbolist poet Alikhan Inusovich Tokaev (1893-1920). In particular, the author examines the series of charcoal drawings, Redon's lithography and drawings in Tokaev's rough notebooks. The paper identifies the similarity of the painters' images and phantasies, analyzes in detail the pictures. The findings justify the following conclusions: both artists have similar graphical worlds, common esthetic ideals and created a special art – suggestive. For the first time in art criticism the author appeals to the graphical heritage of the Ossetian poet and dramatist A. Tokaev and provides the comparative analysis of O. Redon's and A. I. Tokaev's creative work.

Key words and phrases: symbolism; graphics; poetry; phantasy; dreams; mysticism; illustration; image; symbol; suggestivity; O. Redon; A. I. Tokaev.

УДК 7.78.01

Дата поступления рукописи: 17.04.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-6.34>

Вклад Рихарда Вагнера в общемировое знание – это не только произведения и иная концепция оперы, но и взгляды на перерождение общества в целом. Как сторонники Вагнера, так и его противники в стремлении доказать правильность своего мировоззрения отвлекаются от анализа произведений и заложенных мыслителем идей. Петр Ильич Чайковский обладал способностью объективной оценки как личности Вагнера, так и его творчества, создав в процессе заочного спора свою концепцию для нравственного воспитания. В статье показано изменение отношения Чайковского к Вагнеру на протяжении всей жизни, что стало «базой» для развития собственных идей.

Ключевые слова и фразы: синтез искусств; Чайковский; Вагнер; вагнерианство; искусство; драма; опера Вагнера; философия Чайковского.

Хлебунова Александра Сергеевна

*Донской государственный технический университет, г. Ростов-на-Дону
lex.bruno@rambler.ru*

ВЛИЯНИЕ ИДЕЙ ВАГНЕРА НА ТВОРЧЕСТВО П. И. ЧАЙКОВСКОГО

Интерес к Рихарду Вагнеру существовал всегда. Зачастую личность композитора и его наследие оценивают исключительно с эстетической точки зрения. Данное обстоятельство привело к разделению исследователей на «вагнерианцев» и их противников. При этом зачастую забывается, что Рихард Вагнер был не только гением-

композитором, решительно перестроившим сам принцип создания оперы, но и мыслителем, предложившим идеи для качественного обновления пути развития общества. При этом следует отметить, что оценить произведения и заложенные в них идеи критично и трезво, не впадая ни в похвальбу, ни в отрицание, были способны только те, кто, во-первых, всесторонне изучили творчество Вагнера, и, во-вторых, были в силах не только понять заложенные смыслы, но и абстрагироваться от них, чтобы составить объективное описание. К числу композиторов, которым был по силам подобный анализ, относятся А. К. Дебюсси, И. Брамс, П. И. Чайковский [6]. Все они в первую очередь оценивали музыкальное творчество Вагнера, а не его взгляды на жизнь. Однако, интерес Чайковского был вызван в том числе и тем, что на протяжении всей жизни он искал систему идей чтобы составить собственное мировоззрение. В процессе поисков и собственного формирования, и как личности, и как композитора, взгляды Петра Ильича на музыку и идеи Рихарда Вагнера испытывали некую трансформацию.

Впервые Чайковский услышал Вагнера на гастрольных концертах 1863 года. По воспоминаниям Модеста Ильича, фрагменты из прежних опер, как и новые на то время номера из «Кольца Нибелунга», произвели на брата негативное впечатление. Такого же мнения о впечатлении Чайковского от посещения гастрольных концертов был и Ларош, заметивший, что Петр Ильич «остался прохладен и скептически» [5, с. 315].

В последние 30 лет жизни Чайковский как слушатель освоил музыкально-сценическое наследие Вагнера практически в полном объеме, увидев почти все оперы, поставленные в театрах России и Европы, а также побывав в Байройте в августе 1876 г., где познакомился с композитором лично.

Наверное, только такое глубокое погружение в творчество позволило Петру Ильичу критично относиться не только к самим произведениям, но и к содержащимся в них идеям, что он впоследствии излагал в статьях и личной переписке. Еще в Байройте Чайковский написал несколько критических статей и писем, в которых отзывался о монотонности речитативов и отсутствии мелодичных арий, хоров, ансамблей. Он отрицательно относился к культуре вагнеровских теорий и утверждал, что Вагнер не был оперным композитором. Наконец, в письме к Н. Ф. фон Мекк подчеркивал, что «Вагнеризм мне мало симпатичен как принцип, Вагнер, как личность, возбуждает во мне чувство антипатии» [8, с. 205]. Однако далее в том же письме: «...но я не могу не отдать справедливости его огромному музыкальному дарованию» [Там же]. Через десять лет он напишет, что «очень высоко ставлю творческий гений Вагнера, но ненавижу вагнеризм как принцип и не могу победить отвращение к последней манере Вагнера» [9, с. 70].

В целом в отношении Вагнера Чайковский всегда показывал широту взгляда. Он, не сомневаясь и без оговорок, признавал Вагнера гением, который весомо повлиял на ход всей музыкальной истории, и ставил его имя наряду с Моцартом, Бетховеном, Шубертом и Шуманом. Но одновременно с этим так же без сомнений и оговорок выражал неприятие вагнеровской музыки, отсутствие к ней непосредственного личного интереса.

Вагнер считал, что поэзия только тогда сможет отразить драму в совершенстве, когда сама сольется с музыкой. При этом он отмечал, что только мифологические сюжеты могут стать основой музыкальной драмы [11]. И если требуемая гармония, требуемый синтез будут достигнуты и поэзия станет единой с музыкой, то произведение будет не оперой в привычном понимании, а уже искусством будущего. Такое описание синтеза искусств Вагнер дает в «Опере и драме», основная идея которой – обозначить ошибку оперы в возложении цели на музыку, а не на драму. Первоначальная ошибка и есть причина вырождения оперы как развлечения для скучающей толпы, когда опера стала набором из арий, дуэтов и танцев и потеряла цельность драмы [Ibidem]. Наоборот, именно драма должна стать целью, а музыка – средством достижения [9]. Такая «революция» приведет к качественно новому принципу создания произведений, к качественно новой опере, к опере-совершенству. При этом сам процесс обновления есть не нигилизм, быстрое замещение «старых» смыслов новыми. И такой подход к изменению оперы, при всей внешней агрессивности, вполне естественен.

Можно привести много примеров постепенного процесса обновления и эволюции, какую бы сферу деятельности мы не затронули: старые формы и представления сменяются новыми, наши идеи и цели встречаются со своими отрицаниями, что позволяет заменить их на новые, более высокие мысли и образы. При этом такое изменение возможно, только если субъект сам стремится к развитию мысли, к саморазвитию, к познанию мира и самопознанию.

Многие исследователи Вагнера сходятся во мнении, что он своей «эстетической чувствительностью» заменил трансцендентальное понятие рациональности: вместо слишком обобщенного понятия рациональности как «банального» объяснения положения вещей и хода рассуждений композитор-мыслитель предложил использовать построение произведения, в котором каждый художественный прием подчиняется правилу не просто доставить удовольствие слушателю, но заставить переживать чувственное сопричастие к персонажу, донести высокую идею творца. Таким образом, зритель не получает информацию в «сухом» и догматичном виде, а через область чувств и эмоций вовлекается в переживания, начинает самостоятельно ощущать проблематику истории и в конечном счете через переживание достигает осознания заложенных идей. В любом случае обе идеи способствуют тому, чтобы «сущность христианства» была переосмыслена в рамках и понятиях современной интеллектуальной матрицы; схожее целеполагание – сосредоточение на преобразовании отдельного объекта в автономный и всеобъемлющий объект. И ровно так же не отрицается, что Вагнер повторно пытался объединить немецкую трансцендентальную парадигму и эстетику, что приводит к утверждению о превращении «случайной материальности» в духовное единство [7].

Не имеют смысла споры о прогрессе или же регрессе вагнеровской концепции театра, она направлена в обе стороны, возобновляя концепции трагедии, таким образом обновляя существующие догмы с расчетом на гармонию и развитие, стремление к совершенному миру. Новая концепция базировалась на слиянии идиллической

жизни греческого государства и постклассической христианской концепции субъективности [9]. Искусство в данной системе является не просто составной, но самой важной ее частью, высшим проявлением гармонии.

Вагнер искал возобновление не только общественной природы искусства, но также и единства искусств. После упадка трагедии само искусство ушло, уступив свое место только размышлению о нем – эстетике, перестав быть цельным и отразив в своих разломах общественный эгоизм, приобретая при этом статус обыкновенной моды. Значение и актуальность афинской трагедии подчеркиваются через противопоставление современным тенденциям развития общества. Общественная жизнь (в понимании не просто компактного сосуществования граждан на общей территории, а именно жизни всего общества как единого целого) исчезла. Вместо совместной вовлеченности, соучастности и сопричастности жизни и пространства граждан как модель поведения и существования были выбраны уединенность помещений и ограниченность кругозора, проявлявшаяся в том числе в отказе от познания в пользу развлечения, что только упрочняло власть «капитала». Таким образом, промышленность пришла к власти, а искусство, предав основную идею духовного развития, продало свои душу и тело сиюминутной выгоде и как бесплатная производственная деятельность извращалась, отчуждалось, приватизировалось [2].

По мнению Вагнера, художник получает удовольствие не только от плода его творческого труда, но и от акта создания, что и отличает его от ремесленника, который не получает наслаждения от самой работы. Творчество должно основываться на желаниях и стремлениях художника, но никак не коммерческих основах. Вагнер полагал, что изменение в характере человека и обществе должны происходить одновременно.

Музыкальная драматургия, разработанная Вагнером, положительно сказалась на последующем развитии искусства оперы, базирующейся на старых традициях. Партии оркестра стали более значительными, они уже не воспринимались исключительно как аккомпанемент, а сцены с музыкальным сопровождением приобрели столь же важную роль, сколько и арии [3].

Однако, если непосредственно сама музыка не занимала Чайковского, то личность Вагнера как творца и новатора не оставила его равнодушным. Ларош в своих воспоминаниях отмечал, что в «Руслана и Людмилу» Чайковский заложил полемичность по отношению к байройтскому представлению тетралогии: «Зрелище немецкой ходульности удесятерило в нем его всегдашнюю любовь к русской простоте; болезненные крайности мифологической скандинавской трагедии пробудили в нем сознание или инстинктивное ощущение своей настоящей задачи, своего истинного призвания» [5, с. 225].

Сознательно ли Чайковский противопоставлял себя и свои произведения Вагнеру? Скорее всего, да. И это наиболее ярко проявилось уже в последних работах композитора, «Иоланте» и «Щелкунчике» [1].

Работая над «Иолантой», в письме он поделился со своим давним товарищем И. Яковлевым тем, что смог отыскать сюжет, доказывающий всему миру, что любовники должны оставаться живы в оперных финалах. То есть, по мнению Чайковского, весь мир принял как норму то, что судьба любовников в опере – трагедия. Нетрудно понять также, что основная опера того времени о трагедии любящих – «Тристан и Изольда», финальную сцену которой Чайковский услышал на гастрольных концертах Вагнера 1863 года, а полностью оперу – двадцать лет спустя в Берлинском театре в конце декабря 1882 г. – начале января 1883 г. Судя по всему, «Тристан» глубоко задел Чайковского: в том же письме Яковлеву Пётр Ильич изложил одно из самых странных и примечательных рассуждений эстетического порядка.

Если отвлечься от искусствоведческого анализа двух произведений, «вагнерианство» Чайковского в «Иоланте» имеет парадоксальный характер, который проявился как «антитристановский» пафос, что отмечал сам композитор. Редуцированная форма «тристановского комплекса» в музыкальной ткани оперы представляется формой его отрицания, преодоления и «изживания» идей и суждений Вагнера. Не правда ли, что эта идея схожа с идеями самого Вагнера, который в своем творчестве отрицал и переламявал прежние оперные традиции?

Влияние идей Вагнера нашло отражение и в «Щелкунчике», при этом «вагнерианство Чайковского» в этом произведении обусловлено уникальной творческой задачей: создать в балете мир, существующий по законам сказки, в котором музыкальный язык является самостоятельным персонажем основного, «сказочного» сюжета («объект изображения»). При этом «немецкое» и «вагнеровское» есть лишь эпизоды, фрагменты этого сюжета. В контексте взаимодействия с миром детства, определяющим модус и специфику музыкального высказывания, «вагнеровское» предстает в совершенно неожиданном свете, что непосредственно связано с психологическими аспектами обсуждаемого вопроса.

Надо отметить, что современники часто отмечали Чайковского неким «русским немцем» за его увлечения и образ мыслей. Подобные представления, исподволь ставившие под сомнение национальную самобытность художника, воспринимались, скорее всего, весьма болезненно. И вот в «Щелкунчике» Чайковский представляет публике «немецкое», «вагнеровское» предельно демистифицированным и демифологизированным, без привычного ореола многозначительности, излишней философичности. Наоборот, «немецкое» показано предельно облегченным, простым, вполне уместным в эпизодах «живописно-изобразительного» свойства, в широком смысле – в «прикладной» музыке. А сами вагнеровские аллюзии гармонично вплетены и переработаны, как, например, специфическая и индивидуализированная гармоническая последовательность лейтмотива «Лоэнгрин», «вписанная» в контекст открывающих детский Марш хрустально-прозрачных фанфар. Отчетливые мелодико-ритмические и даже фактурные очертания рыцарского свадебного хора-марша в «Лоэнгрине» отражены в главной теме Увертюры, причем, преобразовав в контексте стилистики «музыки для детей», Чайковский начисто демистифицировал вагнеровскую поэтику «рыцарственного средневековья». Продолжая разбор, мы можем убедиться, что точно так же демистифицированы и в целом вагнеровская поэтика,

и те «мистериальные» и «томительно-экстатические» смыслы, так горячо любимые вагнерианцами и приводимые ими как пример настоящей глубокой музыки. Таким образом, через небольшую, по сути, обработку Чайковский показал, что при детальном рассмотрении любое «творение», наделяемое «аколитами от Вагнера» множеством сакральных смыслов, есть музыкальное произведение, которое может быть использовано без благоговейного трепета и совершенно органично переработано в соответствии с целями и задачами последователей, чем развенчал миф о «таинственной» и «непостижимой» музыке Вагнера.

Конечно, творчество Чайковского самобытно и не заключалось исключительно на противопоставлении Вагнеру. Если сжато определить основные черты, то получится следующая система. Краеугольным камнем художественной концепции являются глубинные процессы внутреннего мира человека, так называемые «сложные движения души», раскрытие которых происходит в острых и напряженных драматических столкновениях. Основную интонацию можем охарактеризовать как певучую, лирическую, оптимально подходящую для выражения непосредственно глубокого человеческого чувства, что и позволяет ей находить отклик у слушателя. При этом центральным предметом творческого интереса и исследования являются не глобальные движения исторического масштаба или общественные устои народной жизни, но внутренние переживания, происходящие в душевном мире личности, психология человека. В этом состоит принципиальное отличие концепции Чайковского от концепции Вагнера, в которой персональное может быть выражено лишь как символ глобального.

Перерождение личности отражает изменения целого мира, масштаб которых, по мнению Вагнера, может быть осознан зрителем только через колоссальные музыкальные картины. У Чайковского, напротив, индивидуальное преобладает над всеобщим, а лирика – над эпосом. С глубокой искренностью русского художника он в своей музыке выразил силу личного самосознания и стремление к освобождению личности от всего, что ограничивает возможность максимально полного, беспрепятственного раскрытия и самоутверждения, которые были характерны для русского общества в пореформенный период. И в произведениях «личное» всегда присутствует как основной элемент, через который слушатель воспринимает сопричастность композитора к переживаниям. Композитор не только тщательно изображает «картины», описывающие сцены действий и природу, повседневный быт и поведение героев, но с не меньшей проникновенностью описывает конфликты, вырастающие из противопоставления стремления человека наслаждаться жизнью и суровой безжалостной действительности.

Исследователи определяют Чайковского к тем художникам, у которых личное, персональное и творческое, «общемировое» связаны неразрывно и переплетены между собой настолько, что их невозможно выделить, не разрушив целостный характер творца. В своих сочинениях он старался отразить свои мысли и переживания, свои идеи – все то, чем он стремился поделиться с миром. Это и позволяет нам определить лиризм как основу его художественного мышления. Причем в широкой трактовке Белинского указано, что основные двигатели мира и жизни – все «общее», субстанциональное, любые идеи и мысли – могут являться основой лирического произведения только при условии, чтобы «общее было претворено в кровное достояние субъекта, входило в его ощущение, было связано не с какою-либо одною его стороною, но со всею целостию его существа» [Цит. по: Там же, с. 202].

По образу мысли он был настоящим русским интеллигентом своего времени, когда по всей стране шли преобразующие процессы, происходили события поистине общенационального масштаба, приносящие большие надежды и большие разочарования и потери. Неуголимое беспокойство духа или, как он сам определил, «тоска по идеалу» – это если не основная, то одна из основных черт Чайковского как человека. На протяжении всей жизни он напряженно, порой мучительно искал твердой духовной опоры, желая обрести (приняв или создав самостоятельно) целостную картину мира, для чего обращался то к философским, то к религиозным учениям.

Чайковский не интересовался непосредственно системами, так как испытывал неизменную антипатию к любым необоснованным догмам и сухим абстракциям, но при этом знал работы некоторых философов и высказывал свое отношение к ним. Так, он категорично осуждал модную в то время в России философию Шопенгауэра, находя в ней нечто эгоистичное и «недостойное» [9]. Учитывая, что сам художник определял себя, как «человека, страстно любящего жизнь (несмотря на все ее невзгоды) и столь же страстно ненавидящего смерть» [5, с. 286], вполне естественно его непринятие философского учения, основной идеей которого является то, что только переход к небытию и самоуничтожение послужат избавлением от мирового зла.

Идеи Спинозы, напротив, нашли понимание у Чайковского, привлекая его своей ориентированностью на гуманность. Также отчасти ему импонировала атеистическая природа этой философии. Однако в начале 80-х годов в его отношении к религии происходит перелом, он постепенно приходит к вере [9]. Тем не менее, религиозные воззрения Чайковского на протяжении всей жизни оставались сложными и неоднозначными; они, скорее всего, были инспирированы некими эмоциональными стимулами, нежели произрастали из глубокой и твердой убежденности.

То, что Чайковский искал в философии и религии, то, что он вкладывал в свои произведения, того же он «требовал» от других композиторов – честности и открытости, созидания и возможности к самореализации через искусство. Неоднократно высказываясь, что музыку надо писать так, как Бог на душу положит, он проявлял непринятие ко всякого рода абстрактным теоретизированиям, а тем более утверждению каких бы то ни было всеобъемлющих догматических правил и норм в искусстве. В частности, он упрекал Вагнера в насильственном подчинении своего творчества искусственной и надуманной теоретической концепции, в том, что он «убил в себе огромную творческую силу теорией» [8, с. 351]. По мнению Чайковского, композитор в первую очередь должен создавать не абстрактные установки, а правду. При этом главным полагается

не внешнее натуралистическое правдоподобие, а глубина постижения внутреннего смысла вещей и прежде всего тех скрытых от поверхностного взгляда тонких и сложных процессов, происходящих в душе человека.

Многие исследователи сходятся во мнениях, что Чайковский был не только и не столько просто композитором, но философом, мыслителем и творцом в полном понимании этого слова, а идеи свои старался донести, вероятно, наиболее эмоциональным, чувственным и универсальным способом – через свою музыку [4]. Осмысливая жизненную позицию Чайковского и развитие его творчества, нельзя не отметить противоречивое его отношение к Вагнеру как к одному из наиболее повлиявших на становление его мировоззрения мыслителей. И если убеждения «признанных» философов (уже упомянутых Шопенгауэра и Спинозы, или Ницше, у которого была почерпнута идея «фатума») Чайковский либо отвергал, либо частично принимал, то отношение к Вагнеру было неоднозначным. Поскольку именно в Вагнере Чайковского привлекала не столько музыка, но мировоззрение немецкого мыслителя, сколь понятное им через произведения, столь оставшееся непознанным, как часть личности [1].

И если личность Вагнера и его творческое наследие были хотя бы частично, но приняты Чайковским, то «вагнерианство» он критиковал довольно сильно. В своей статье, написанной по просьбе «Morning Джорнал», Чайковский указал, что видит «в этом вопросе две стороны. Первая – Вагнер и положение, которое он занимает среди композиторов девятнадцатого столетия; и вторая – вагнеризм. Можно сразу увидеть, что, восхищаясь композитором, я питаю мало симпатии к тому, что является культом вагнеровских теорий. <...> Как композитор, Вагнер, несомненно, одна из самых замечательных личностей во второй половине этого столетия, и его влияние на музыку огромно. <...> Но по моему глубокому и твердому убеждению, он был гением, следовавшим по ложному пути. Вагнер был великим симфонистом, но не оперным композитором. <...> Все, что нас восхищает в Вагнере, принадлежит в сущности к разряду симфонической музыки. <...> Что же сказать о вагнеризме? Какие догмы должно исповедывать, чтобы быть вагнеристом? Нужно отрицать все, что создано не Вагнером, необходимо игнорировать Моцарта, Шуберта, Шумана, Шопена; нужно проявлять нетерпимость, ограниченность вкусов, узость, экстравагантность. – Нет! Уважая высокий гений, создавший Вступление к “Лоэнгрину” и “Полет Валькирий”, преданно склоняясь перед пророком, я не исповедую религии, которую он создал» [10].

Вагнер искал возможность вернуть искусству его созидательную роль, избавить от статуса модной вещи, и он это делал через возрождение трагедии, через преувеличение значения жертвы личности в целях решения глобальных проблем развития общества. Чайковский смог добиться этого через душевные страдания одного человека, показать процессы перерождения, обновления общества и окружающего мира. Через нарочитое противопоставление себя Вагнеру и «вагнерианству» Чайковский, не полагая такой цели изначально, открыл иной путь для развития, путь через личностную свободу, наперекор жестокости и беспристрастности тех самых «тектонических» и глобальных процессов, которые превозносил Вагнер.

Список источников

1. Асафьев Б. О музыке Чайковского. Л.: Музыка, 1972. 376 с.
2. Вагнер Р. Избранные работы. М.: Искусство, 1978. 695 с.
3. Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб.: Аxioma, 1996. 231 с.
4. Каган М. С. Лекции по истории эстетики: в 4-х кн. Л.: Издательство Ленинградского университета, 1973-1980. 544 с.
5. Ларош Г. Избранные статьи: в 5-ти вып. Л.: Музыка, 1975. Вып. 2. 368 с.
6. Назайкинский Е. Немец в русской музыке // Германия, Россия, Украина – музыкальные связи: история и современность: материалы международного симпозиума. СПб.: Изд-во Санкт-Петербург. гуманит. ун-та профсоюзов, 1996. С. 25-33.
7. Петрушенко В. Л. Этика и эстетика: учебное пособие. Львов: Издательство Национального университета «Львовская политехника», 2008. 180 с.
8. Чайковский П. И. Переписка с Н. Ф. фон Мекк: в 3-х т. М.: Захаров, 2004. 681 с.
9. Чайковский П. И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка: в 17-ти т. М.: Музыка, 1981. Т. 17. 217 с.
10. Tchaikovsky P. I. Wagner and His Music // New York Morning Journal. N. Y.: Albert Pulitzer, 1891. 3 May.
11. Berry M. Richard Wagner's revolution: "Music drama" against bourgeois "opera" [Электронный ресурс]. URL: <http://www.focaaalblog.com/2015/04/08/mark-berry-richard-wagners-revolution-music-drama-against-bourgeois-opera> (дата обращения: 10.04.2018).

WAGNER'S IDEAS INFLUENCE ON P. I. TCHAIKOVSKY'S CREATIVE WORK

Khlebunova Aleksandra Sergeevna

Don State Technical University, Rostov-on-Don

lex.bruno@rambler.ru

Richard Wagner's contribution to global knowledge is not only works and a different conception of opera, but also views on the rebirth of the society as a whole. Both Wagner's supporters and his opponents in their desire to prove the correctness of their worldview are distracted from the analysis of the works and ideas that were founded by the thinker. Pyotr Ilyich Tchaikovsky possessed the ability to evaluate objectively both the personality of Wagner and his work, creating in the process of the dispute in absentia his conception of moral education. The paper shows the change in Tchaikovsky's attitude to Wagner throughout his life, which became a "basis" for developing his own ideas.

Key words and phrases: synthesis of arts; Tchaikovsky; Wagner; Wagnerianism; art; drama; Wagner's opera; Tchaikovsky's philosophy.