

ОЛЕНА КОБЗАР
(Полтава)

МІФОПОЕТИЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ ДОБИ У ТВОРЧОСТІ НІМЕЦЬКИХ ДРАМАТУРГІВ ХІХ СТОЛІТТЯ Ф. ГЕББЕЛЯ ТА Р. ВАГНЕРА

Ключові слова: міф, міфологія, міфопоетика, міфотворення.

Вимогу відновлення міфу як поетики мистецтва було проголошено ще на початку ХІХ століття, оскільки, на думку філософів, лише у міфі втілюється «загальний дух» буття, зруйнований попереднім прагматичним століттям. Цьому сприяли нові тенденції у мистецтві, як і неспроможність Просвітництва легітимізувати життєві взаємовідносини між людиною і світом. Класична німецька література, за словами М.Франка, виникла як реакція на втрату того центрального пункту, яким була міфологія для стародавнього світу: «материнською утробою», створеним колективною фантазією матеріалом, з якого, як зі скарбниці, поезія черпала свої «соціально-інтегративні сили» [5, с. 59]. «Перша програма німецького ідеалізму» проголосила, що поезія, як орган ідеї, знову стане «наставницею людства». Вказана поетика, у формі відновленої міфології, була названа німецькими філософами «ною міфологією». Оскільки міфологія є певною мірою поезією позасвідомою, значить можна створити «нову міфологію» шляхом відродження соціальної сили поезії свідомим шляхом. Митці того часу з ентузіазмом сприйняли ідеї «нової міфології», оригінально втілюючи їх у власних творах. Мета цієї статті – розглянути вплив міфологічних тенденцій доби на творчість провідних німецьких драматургів середини ХІХ століття Фрідріха Геббеля й Ріхарда Вагнера.

Ф.Геббель почав займатися міфологією в той час, коли головною проблемою міфодослідження залишалася (у спадок від Просвітництва) її антропологічна фундація, яка надалі все більше ставилася під сумнів. Так, у концепціях, які розглядали архаїчний божественний міф, що виник ще до початку історії як одкровення природи (Ф.Кройцер, Й.Гьоррес), антропологічні роздуми відігравали незначну роль, пояснюючи, як прадавні форми міфу синтезувалися та трансформувалися в ході історичного розвитку. Інші концепції, розглядаючи витoki міфу з філософської, критично-історичної чи генетично-етимологічної позиції, намагалися реконструювати історію переказів. Услід за теоретиками «нової міфології» (Ф.Шлегель, Ф.Шеллінг, Г.В.Ф.Гегель) уже на початку своєї літературної діяльності Ф.Геббель уважав, що сучасне мистецтво повинне виходити з античного [4, с. 167]. Ще до написання власних драм Ф.Геббель розмірковував над особливостями античної трагедії, яка намагалася розкрити загадку людської природи й людської долі. Різницю між сучасною й античною драмою митець розумів як різний підхід до категорії вічного. Античні автори, на його думку, слідували лабі-

ринтом долі, освітлюючи шлях «факелом поезії». Сучасні ж драматурги намагаються звести натуру людини, в якому б образі, у справжньому чи спотвореному, вони її не сприймали, до «певних вічних і незмінних рис» (auf gewisse ewige und unveränderliche Grundzüge) [4, с. 188].

Кон'юнктурне звернення сучасних поетів до міфологічного матеріалу викликало у Геббеля різку критику, оскільки замість серйозного опрацювання останні лише «забавлялися» міфологічними ідеями. Така гра демонструє «приховану за очевидним багатством міфології їх особисту бідність» (Armut hinter scheinbarem Reichtum), яка нівелює стародавніх богів до рівня нікчемних оздоб (zu schöneden Verzietungen) [4, с. 417]. Навіть Гете у другій частині «Фауста», за словами Ф.Геббеля, приєднується до «сучасних карикатурних спроб» (fratzenhaften modernen Versuchen), намагаючись перетворити міфологію «в якусь мозаїку для прикрашення нових, чужорідних для неї ідей, що з нею органічно зовсім не пов'язані, швидше навіть вигадок». Саме цим він значно відрізняється від Есхіла, який викликає своїм мистецтвом з темних надр міфології цілий світ, сповнений життя [4, с. 419].

Тому в більш ранніх щоденникових записах відчувається бажання Ф.Геббеля певною мірою дистанціюватися від «поетично-міфічних образів стародавніх північних легенд», які він називає з негативним відтінком «строкатою юрбою принадливих велетнів і гномів, норн і валькірій». З іншого боку, Ф.Геббель критикує письменників, що намагалися драматизувати давньогерманський епос про нібелунгів (Фуке, Раупах, Гайбель), за відсутність дійсної мотивації чи фальшування змісту міфу, належна адаптація якого є необхідною передумовою кожного драматичного опрацювання.

Про дискусії навколо поняття «нової міфології» та розвитку міфотеорій Ф.Геббель, безперечно, знав, оскільки у Гайдельберзі відвідував лекції Й.Гьорреса, а з Ф.Шеллінгом був особисто знайомим, про що свідчать записи у його щоденниках [4, с. 173]. У нотатках 1838 року Геббель розмірковує над правомірністю твердження Ф.Шлегеля про те, що нова поезія не в змозі створити щось неперехідне, як то зробила грецька поезія. Митець погоджується з тим, що остання змогла досягти досконалості, чому і продовжує існувати, що відсутнє у романтичній поезії [4, с. 186], сприймаючи, таким чином, вихідні положення «нової міфології».

У той час, коли драматург приступив до реалізації задумів трагедії «Нібелунги» (1847-1855), романтичний напрямок займав у культурі провідне місце. Однак з розпадом енської співдружності романтичний проект «нової міфології» більше не впроваджувався, втратив актуальність також його «католицький акцент». Звернення до релігії Ф.Шлегеля не означало перехід до клерикального світогляду, мова йшла про актуалізацію ортодоксальних переказів замість пошуків нових символів. Ідеалістичні міфотеорії, як то «Філософія міфології» Ф.Шлегеля (1856-1857), пропонували нове тлумачення «старої міфології» як такої, що містить у собі не специфічні сучасні, а позачасові істини. Та для Ф.Геббеля актуальним залишався розгляд проблем міфології в історичному аспекті, а саме повернення до просвітницьких антропологічних потрактувань (аналогія онтогенезу і полігенезу розумового розвитку) та відмежування від романтичної символізації міфів.

Власне ставлення до міфології він висловив так: «Греки спиралися на власну міфологію, Шекспір провів через свої драми всю англійську історію;

а наші поети повинні триматися Пісні про нібелунгів, яка певною мірою повертає нас у ті часи, коли германці й індійці ще нероздільно жили в Азії один поруч з одним» [4, с. 481]. Ця фраза акцентує два важливі аспекти міфокритичних дебатів першої половини XIX століття, а саме їх компаративну спрямованість і висловлене романтиками припущення про спільну прадавню індогерманську міфологію. Услід за романтиками Геббель акцентує твердження про єдині загальні витoki культури з Індії, захоплюється індійською поезією, однак у певних моментах не розділяє їх погляди. Індійська поезія та міфологія, на його думку, відображають «релігійний, політичний і моральний рівень освіти часу», тобто певний примітивний «стан світу» (Weltzustand), тому немає потреби шукати в них «хитромудрої символіки» чи загальної «вищої» правди. Індійська культура повинна розглядатися у відповідних часопросторових межах «історії людського розуміння», завдання європейських дослідників полягає в науковому опрацюванні цієї поезії для «всіх народів». Вона, як і Гомерів епос, репрезентує «давно минулий, замкнений у собі стан світу, який ніколи не зможе повернутися». Тому замість романтичних міфопоетичних і символічних концепцій до індійської міфології необхідний філософсько-історичний підхід, що вможливило б її оцінку як вираз універсальних принципів поетичного [4, с. 203].

Саме антропологічну фундацію міфології акцентує драматург у процесі роботи над міфопоетичною трилогією «Нібелунги», про що свідчить такий запис у щоденнику: «Мені здається, що на невіддільному від цієї теми міфологічному фундаменті може бути побудована чисто людська, природна в усіх своїх мотивах, трагедія і що я її побудував, наскільки мені вистачило сил. [...] Кому ж заважає цей містичний фундамент, той має подумати про те, що такий же фундамент, якщо розібратися, є і в самій людині, до того ж уже в чистій людині, в представнику всього роду, а не лише в його специфічному відгалуженні, в індивідумі. Чи можливо основні властивості людини, фізичні або духовні, пояснити, тобто вивести з якогось канону, окрім як з того, органічного, котрий заданий у ній самій раз і назавжди, не зводиться ні до якої першооснови речей і не пояснюється критичним розумом?» [4, с. 483].

Ф.Геббель урахує і той факт, що антропологія, виходячи з поняття «загальнолюдського», повинна також мати історичне спрямування. У драматичних творах він вирішує цю проблему шляхом індивідуально-психологічного обґрунтування міфічного в образах діючих осіб. Визначаючи міфологічне фундаментом як роду людського, так і окремого індивідууму, автор намагається поєднати антропологію, психологію, міф та історію, що вможливорює побудову на «міфічному фундаменті» «чисто людської» трагедії. Досягнення міфологічної науки початку XIX століття, а саме розміщення міфології в лінійній історії розвитку людства на антропологічній основі, допомагає Ф.Геббелю надати драматичним конфліктам індивідуально-психологічну мотивацію. Єдине, на що, на думку митця, повинен зважати автор, працюючи з міфологічним матеріалом, – це не внести в архаїчний міф «забагато культури». Його завдання – примирити міф та історію на основі антропологічного сприйняття аналогії полігенезу й онтогенезу.

Однак у цілому міфологія для Ф.Геббеля є не більш ніж формою релігійних уявлень, що мають «загальну прадавню основу» в ставленні людини до природи і її законів. Зокрема він зазначає: «Для мене міфологія народу

є уособленням його релігійних поглядів, як би далеко вони не поширювалися на загальнолюдське, й суспільний результат його історичних, філософських і поетичних процесів, найвище, що він узагалі досяг на своєму першому ступені розвитку [4, с. 428]. У листуванні з Ф.Юхтріцем Геббель відстоює правомірність поняття «християнська міфологія», вважаючи християнство міфологією нарівні з іншими, до того ж «не найглибшою» [4, с. 157]. У листі до пастора Лука Геббель підкреслює, що для нього релігія і поезія мають спільне походження і спільну мету» [4, с. 432]. Тому письменник інтерпретує біблійні історії, услід за Ф.Шеллінгом, як «філософеми» про походження зла, вбрані у форму міфів, експліцитно посилаючись на відомі дефініції міфу Х.Г.Гейне та Й.Вінкельмана.

Наголошуючи на відсутності концептуальності у програмі «нової міфології», Геббель не обмежився поширеною в середині століття критикою невідалої мистецької програми. Своїми драмами він намагався продемонструвати альтернативне опрацювання міфологічного матеріалу. Релігія і міфи минулого функціонують у драмах Геббеля, перш за все, як мотивація моральних учинків. Міфічне стало індивідуально-психологічним підґрунтям системи образів, родовою основою індивідуума, в якій схрещуються антропологія, психологія, міф й історія.

Ріхард Вагнер також приділяв значну увагу проблемам розвитку мистецтва, серед яких поетична рецепція міфу займала одне з провідних місць. Він присвятив цим питанням ряд робіт («Мистецтво і революція» (1849), «Мистецький твір майбутнього» (1849/50), «Опера і драма» (1851/52)). Мистець першим кардинально протиставив поняття міфу (Mithos) (він завжди використовував термін з грецьким закінченням, як потім і Ф.Ніцше) і міфології як учення про міфи архаїчних народів. На його думку, саме міф зумовлює історію, що повторює його пратици, а не навпаки. Тому автор описує сучасність, ознаками якої є руйнування природи, нігілістична одержимість влади, корупція людських стосунків через владу капіталу, як відчужену міфу. Позбавлений бога прозаїчний світ модерну, у якому домінують наука, політика й історія, у своїй дисперсивності не може більше ущільнитися до закритої форми. Тому його відображенню відповідає не мистецька форма трагедії, у якій сконденсовано праміф, а роман з його відкритою структурою. Але коли в результаті циклічного розвитку людство знову повернеться до міфу, оскільки «міф є початком і кінцем історії», сучасний стан світу можна буде відобразити у «мистецькому творі майбутнього», в утопічному жанрі музичної драми. Цю ідею Р.Вагнер реалізував у музикально-драматичному творі «Кільце нібелунга», який у формі світу германських богів як у комплексній структурі роману відобразив символічну картину сучасності.

Зайняття давніми північними версіями сказання про Зігфріда, які через «Пісню про нібелунгів» повернули митця до «Едди», були пов'язані з вивченням грецької трагедії не випадково. Уже в той час у Р.Вагнера виник задум використати міфічні перекази як матеріальну основу циклу сценічних фестивальних драм, утілених у музичній формі. Робота з давньогерманськими міфологемами свідчить про прагнення автора до архаїчної форми, про що він писав у «Повідомленні моїм друзям»: «Мої студії привели мене, таким чином, через середньовічні сказання до самої основи первісного німецького міфу. Я скидав з нього одну одежину за іншою, потворно накину-

ті більш пізньою поезією, щоб нарешті побачити його в усій цнотливості його краси» [1, с. 401]. Творцем такого міфу, за висновком митця, є народ (як і релігія виникає лише з народу), людський рід, а не відчужений буржуазний індивідуум, тому його зміст має надіндивідуальний, колективний і позачасовий характер. Саме з такого міфу буде створено мистецький твір майбутнього, який відрізнятиметься від роману чи п'єси, предметом яких є не загальнолюдська сутність, а відображене у соціальних та політичних сферах одиничне.

Міф не зображає історичні відносини, більшою мірою він називає їх причини, що походять з незапам'ятних прадавніх часів. Оскільки автором міфу є все людство, а його матеріалом – гуманність як така, він спрямовується не лише на початок, а й на кінець історії: «Усі наші бажання й гарячі пориви, що в дійсності підносять нас у майбутнє, ми намагаємося оформити з картин минулого в чуттєву пізнаваність, щоб здобути для них форму, яку сучасність не може їм надати» [1, с. 407]. Р.Вагнер повертається до міфу не з «антикварного інтересу», а заради його утопічного потенціалу, оскільки він переконаний, що мистецтву належить право «врятувати ядро релігії (Kern der Religion), що досягає міфічні символи згідно з їх образною цінністю, що у власному сенсі визнаються першими, в які вірили, для того, щоб через їх ідеальне зображення вможливити пізнання прихованої в них глибокої правди» [1, с. 345].

У статті «Вібелунги. Всесвітня історія з легенди» (1848/1849) Р.Вагнер визначає міф, услід за Гердером і романтиками, як «народне образне уявлення (споглядання)» (Volksanschauung), завдяки якому «історичні народи» з вірою у «міфічну ідентичність» відтворювали доісторичні пратипи, на кшталт «працарство», «прагерої» тощо. На основі теорії історичного «повтору» архетипних зразків митець визначив найважливіші структурні елементи міфологічного мислення й міфопоетики – пратипи, що відповідають сучасним поняттям «нумінозних прототипів» (Хюбнер) і «прадавнім історіям» (Архай), які відображають структуроване міфом політично-соціальне життя стародавніх народів.

У роботі «Опера і драма» Р.Вагнер визначає формальну структуру міфу й міфопоетики як «згущену картину явища», оскільки саме у міфі завершився саморегулювальний процес ущільнення світу. Це пов'язує міф з художньою формою драми, пробразом якої, як відомо, була грецька трагедія: «Трагедія є нічим іншим, як художнім завершенням міфу» [1, с. 214].

Р.Вагнер в усі періоди своєї творчості гостро переживав близьку неминучу загибель індивідуалістичної культури як у політично-соціальній, так і в художній сфері в усі періоди своєї творчості. Володіючи його думками протягом десятиліть, це відчуття спонукало до створення максимально узагальнених образів і критичних ситуацій, що врешті-решт привело до створення «Кільця нібелунга». Цей твір, за словами А.Лосева, поступово створювався не лише з літературних і музичних джерел, «але також із джерел біографічних, епістолярних, психологічних, а дуже часто навіть з тяжких обставин його особистого життя» [3, с. 150]. Головною проблемою ідейно-художнього змісту драми, на думку науковців, є проблема загального й одиничного або загального й індивідуального. Ця філософська проблема, найбільш актуальна для літератури доби, переживалася Р.Вагнером не науково, логічно чи іс-

торично, а, головним чином, художньо та життєво у соціально-історичному та психологічному планах. Тому власні життєві спостереження і переконання митець доводив до крайнього ступеня узагальнення, до космічних висновків, коли окремі реалістичні фігури виходили за межі звичайного людського особистого чи суспільного життя. Адекватні образи для такого узагальнення митець знайшов у стародавній міфології, взявши звідти такі імена, як світовий Ясень, Ерда-Земля, тобто доля, Логе-Вогонь, Глибини Рейну як темні, безформні, доісторичні символи космічної загальності. У роздумах над особистісним початком Р.Вагнер не міг зупинитися на образі людини чи героя, оскільки вони мали своє обмеження, вразливість та смертність. Тому головні персонажі драми – боги й напівбоги, карлики, велетні, валькірії – фігури давньогерманської міфології.

Уперше задум драми про нібелунгів виник у Р.Вагнера безпосередньо під час революційних подій 1849 року у Дрездені, у яких митець брав активну участь. У центрі музичної драми була фігура Зігфріда, який, як Ісус Христос, своєю жертвою повинен був звільнити людство від хибного світоустрою. З погляду на актуальну ситуацію Р.Вагнер мав намір створити революційний міф, заради чого він приїхав до Цюріха й чому присвятив більш ніж двадцять років, поки «Кільце нібелунга» не було завершено у 1874 році. Таким чином, за словами Р.Сафранські, «ранньоромантичні мрії про нову міфологію нарешті стали дійсністю» [6, с. 261]. Як уже наголошувалося, два провідні мотиви визначали концепцію нової міфології: по-перше, мистецтво повинне було стати спадкоємцем суспільної релігії, що втратила силу, та заснувати новий міф «з найглибших глибин духу» (Шлегель), винайти щось завдяки розуму, а не «одкровенню». По-друге, у кризові часи історії людства, коли відсутня загальна стратегія розвитку суспільства, головне завдання нової міфології полягало в тому, щоб об'єднати міфологію у колективне переконання. Оскільки, за твердженням романтиків, без міфу нічого не виникає і дух модерну як дух дії спонукав у разі необхідності створити такі міфи самостійно [6, с. 261].

Р.Вагнер спробував реалізувати концепцію нової міфології у тетралогії «Кільце нібелунга». Звернувшись до відродженої романтиками легенди про нібелунгів, митець створив новий художній твір, актуальний часу, спираючись, перш за все, на романтичні твердження про міфотворчу та суспільно об'єднувальну функцію античного мистецтва. Для Р.Вагнера, що на той час уже познайомився з ідеями Фейербаха, більше не існувало старих релігій, ні античної, ні християнської. В образах богів він, услід за Фейербахом, убачає вільну творчу фантазію людства, тому ідея вільного індивідууму перетворюється в нього на нову релігію. Образ Зігфріда стає художнім утіленням свободи, презентуючи людину, що піднялася над владою богів (з погляду на античність, образ перегукується з Прометеем). Однак для Р.Вагнера Зігфрід – не лише новий Прометей, а й новий Ісус Христос, що несе у світ ідею відродження і безсмертя.

В умовах роздробленості мистецтва і митців Р.Вагнер намагається створити художній твір, який об'єднав би різні жанри, як то музику, театральну постановку, літературу, образотворче мистецтво і пластику. Автор прагне сконцентрувати у музичній драмі творчу силу та здобутки народу, поставити її як святкове дійство, на кшталт античного, в якому б суспільство могло

відчути себе спільністю, об'єднаною загальними цінностями і традицією. Масивний твір зображує велику історію загибелі богів, котрі, досягнувши своєї головної мети (створення вільної людини), знищили самі себе. Їх безпосередній вплив мусив поступитися перед свободою людської свідомості. Однак автор не виступає в ролі казкаря, його намір – досягти трансформації внутрішнього світу глядача на кшталт релігійного переходу в нову віру, чому мають сприяти міфічні переживання, які він намагається воскресити. Міфічна історія, яку презентує «Кільце нібелунга», на думку Р.Вагнера, не повинна сприйматися як звичайна фікція чи опрацювання міфічного матеріалу «Пісні про нібелунгів», «Едди» чи «Німецької міфології» братів Я. та В.Грімм, що більше не надихає на віру. Одночасно його твір не ґрунтується на суто естетичній рецепції, яка нейтралізує його міфічну дію. У численних коментарях Р.Вагнер пояснює свої наміри як спробу перейти кордони голого естетизму й добитися тієї свідомості, яку він називає міфічною. Тут не мається на увазі відновлення віри у стародавніх богів, оскільки саме їхня загибель є темою музичної драми.

Р.Вагнер, на відміну від інших німецьких митців, що також працювали з міфологією, не просто засвоював стародавні міфи, а намагався надати їм актуального звучання. Віддзеркалюючи у художніх творах та теоретичних статтях розумове життя Німеччини другої половини ХХ ст., митець акцентував не лише його високі ідеали й надії, але також його глибокий песимізм і нездатність зрозуміти тенденції розвитку свого часу. Це було причиною актуальності Р.Вагнера у буржуазному середовищі, оскільки в його творах зі світу легенд та сказань перед глядачем з'являлась людина буржуазної культури, в їхній основі лежали актуальні конфлікти буржуазного світу.

Таким чином, міфологізм для Ф.Геббеля і Р.Вагнера був не лише засобом узагальнення, але й зіставлення традиційного міфу із сучасною історією. Він дозволяв досягти багатоаспектності творів, коли трактування поставлених проблем утрачає однозначність і стимулює різні точки зору. Міф був не лише зображенням подій давноминулих часів, а картиною, що відображала особливості їх власної епохи, її «символічною аббревіатурою». Міфологізм дозволяв письменникам осмислити і представити дійсність як складник усього людського буття в його найширших часових і просторових вимірах, перетворивши міф на «універсальний інструмент типізування ситуації» (В.Земсков) з рівня приватного буття на рівень загальноісторичного життя.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Вагнер Р.* Избранное : в 12 т. / Р. Вагнер ; [сост. и коммент. И. А. Барсовой и С. А. Ошерова; вступит. статья А. Ф. Лосева; пер. с нем.]. – М. : Искусство, 1978. – 695 с.
2. *Геббель Ф.* Избранное : в 2 т. Т. 2. / Ф. Геббель ; [пер. с нем. и коммент. А. Карельского]. – М. : Искусство, 1978. – 672 с.
3. *Лосев А. Ф.* Проблема Рихарда Вагнера в прошлом и настоящем. (В связи с анализом его тетралогии «Кольцо Нибелунга») / А. Ф. Лосев // Вопросы эстетики. – М., 1968. – Вып. 8. – С. 67–196.
4. *Der einsame Weg. Friedrich Hebbels Tagesbücher* / [herausgegeben und erläutert von Dr. Klaus Geißler]. – Berlin: Verlag der Nation, 1970. – 580 S.
5. *Frank M.* Mythendämmerung. Richard Wagner in frühromantischen Kontext / Manfred Frank. – München Wilhelm Fink Verlag, 2008. – 173 S.
6. *Safranski R.* Romantik. Eine deutsche Affäre / Rüdiger Safranski. – München: Karl Hanser Verlag, 2007. – 415 S.

ЕЛЕНА КОБЗАРЬ

МИФОПОЭТИЧЕСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ ВЕКА В ТВОРЧЕСТВЕ НЕМЕЦКИХ ДРАМАТУРГОВ XIX ВЕКА Ф.ГЕББЕЛЯ И Р.ВАГНЕРА

В статье рассматривается мифопоэтика творчества Ф.Гегбеля и Р.Вагнера как парадигма творческого мышления и способ реализации эстетических устремлений. Ориентиром художественной образности драматургов стал миф, который авторы в духе времени классифицировали как «народную поэзию» древних времен.

Ключевые слова: миф, мифология, мифопоэтика, мифотворчество.

OLENA KOBZAR

MYTHOPOETIC TRENDS IN POETIC OF THE GERMAN DRAMATIST XIXth CENTURY F.HEBBEL AND R.WAGNER

The mythopoetic of F.Hebbel and R.Wagners works as a paradigm of creative thinking and way of aesthetic aspirations is examined in this article. Guiding artistic imagery of their poetic was the myth that the authors classified as «folk poetry» of ancient times.

Key words: myth, mythology, mythopoetic, myth-creating.

Одержано 14.10.2010 р., рекомендовано до друку 22.02.2011 р.