

УДК 7.067

Кожин Владислав Владимирович
Специалист по учёту музейных предметов,
ГБУК РК «Крымский литературно-художественный
мемориальный музей-заповедник»,
Дом-музей А. П. Чехова в Ялте;
Российская Федерация, Ялта, e-mail: kozjin@bk.ru

**ИСКУССТВО ЧЕХОВА И ВАГНЕРА.
ПУТЬ К ПРАВДЕ В СИСТЕМЕ СХОДСТВ И РАЗЛИЧИЙ**

Автором статьи предпринята попытка анализа творческого подхода двух оригинальнейших драматических художников XIX века, имеющих общемировое значение: Антона Павловича Чехова (1860–1904) и Рихарда Вагнера (1813–1883) — в аспекте поиска ими средств выражения авторского замысла, направленного на воспитание в человеке лучших качеств. Процесс реализации художнических идей и средств их сценического воплощения исследован в системе сходств и различий. Особое внимание уделено общности художественного языка Чехова и Вагнера. Немногие отечественные и зарубежные учёные обращались к сопоставлению творчества Вагнера и Чехова, однако и они ограничивались лишь анализом внешней художественной формы, избранной драматургами, без попытки проникнуть в предпосылки и цели их искусства. Данная тема является малоизученной, но в свете возрастающего в современном обществе интереса к искусству Чехова и Вагнера, настоящее исследование позволит определить новые факты и открыть дополнительную перспективу для дальнейшей работы.

Ключевые слова: история искусства, синтез искусств, драматургия, театральное искусство, реализм, А. П. Чехов, Рихард Вагнер.

Wladyslaw W. Kozhin
State Budgetary Institution of Culture of the Republic of Crimea
«Crimean Literary and Artistic Memorial Museum»,
A. P. Chekhov house-museum in Yalta;
Russian Federation, Yalta

**THE ART OF CHEKHOV AND WAGNER.
THE WAY TO THE TRUTH IN THE SYSTEM OF CONVENTIONS AND
DIFFERENCES**

Abstract. *The author of the article attempted to analyze the creative approach of two of the most original dramatic artists of the 19th century, of global significance: Anton Pavlovich Chekhov (1860–1904) and Richard Wagner (1813–1883) — in the aspect of their search for means of expressing the author’s intent aimed at educating the best qualities in human. The process of realization of artistic ideas and means of their scenic embodiment is researched in the system of similarities and differences. Particular attention is paid to the common artistic language of Chekhov and Wagner. Few domestic and foreign scholars turned to comparing the work of Wagner and Chekhov, but they also limited themselves to analyzing the external art form chosen by dramatists without attempting to penetrate the premises and aims of their art. This topic is unresearched area, but in the light of the growing interest in the art of Chekhov and Wagner in modern society, this study will identify new facts and open an additional perspective for further work.*

Key words: *history of art, art synthesis, dramaturgy, theater art, realism, Anton Chekhov, Richard Wagner.*

Для цитирования:

Кожин, В. В. Искусство Чехова и Вагнера. Путь к правде в системе сходств и различий // Гуманитарная парадигма. 2019. № 2 (9). С. 27–35.

«Здесь начинается новое искусство».

И. С. Тургенев о Р. Вагнере из письма к Полине Виардо.
1868 год.

«Бывают странные сближенья...»

А. С. Пушкин на обороте черновика поэмы «Граф Нулин».
14 декабря 1825 года

Последняя треть XIX века ознаменовались поисками новых средств выражения художественного образа — в каждом из семи свободных искусств появились свои гении, свои корифеи, которых общество вскоре признало «титанами» — так велик был их вклад в мировую сокровищницу. Немецкой земле в тот период повезло стать мостиком цивилизаций — культурные и политические процессы отживающей эпохи грюндерства побуждали философов и художников обращаться к неизведанному, с новой силой искать и добиваться новизны. Движение порождает движение — и во всей Европе той поры также намечается прогресс: на первый план искусства выходит человек со своим внутренним миром, переживаниями, невысказанными раздумьями и сомнениями. В литературе, в музыке, в сценическом искусстве зарождается стремление к реализму.

В России в 1860-м году в Таганроге родился А. П. Чехов — художник, чьё стремлению изображать события максимально реалистично и правдоподобно, позволило обессмертить его имя, как одного из величайших

драматургов мира. Аксиоматично утверждение, что Чехов — писатель-правдолюб, и именно это определило особое место его творчества в мировой литературе. Уже при жизни автора его пьесы и рассказы снискали славу современников на родине, огромными тиражами они расходились и за рубежом, главным образом, в немецких переводах. Через Германию известность Чехова в конце XIX века распространяется на весь континент — всюду его встречают как прославленного драматурга (хотя ему нет ещё и сорока лет). Всем близки его герои и высокая человечность автора.

А вот успех и признание к немецкому композитору, реформатору оперы и теоретику искусства Рихарду Вагнеру приходят через Россию, куда он приезжает в 1863 году по приглашению А. И. Серова¹. Уже вполне состоявшийся мастер ищет нового вдохновения, новую площадку, слушателей, которым будет понятное его искусство, направленное на преобразование людских умов. В это время Вагнер мучим идеей национального героического эпоса, для создания которого нужны огромные силы, воля и средства. К несчастью, ни его первая большая опера «Риенци», ни последующие — «Летучий голландец» и «Тангейзер» — не находят живого отклика у слушателей и критиков. Новаторство Вагнера не всегда доступно было и музыкантам. Гонимый, потерпевший поражение в Париже, где неудачно прошла премьера его «Тангейзера», композитор приезжает в Санкт-Петербург, и здесь его ждёт оглушительный успех. Публика мгновенно оценивает драматическое мастерство и новизну «баварца», провозглашает его главой новой драматической школы. Вагнеру рукоплещут А. Г. Рубинштейн и В. В. Стасов, князь П. А. Вяземский и князь В. Ф. Одоевский. К «вагнерианцам» себя сразу же причисляют Аполлон Григорьев и Алексей Константинович Толстой [3; 4; 7; 8].

Вагнер был глубоко впечатлён русской культурной средой, тронут и растроган вниманием к его искусству передовой русской интеллигенции. В письме к Эдите фон Раден (июль 1863 г.), композитор писал: «Я должен был бы остаться у Вас в Петербурге! <...> Позвольте сказать, что мои петербургские впечатления <...> были единственными светлыми страницами моей жизни на протяжении многих лет. — Что можно было бы обрести в результате всех устремлений более приносящее счастье, чем дружба благородных сердец и образованных душ? <...> Я полюбил русский национальный характер» [Цит. по: 4, с. 10].

Во взглядах на искусство Вагнером отстаивалась необходимость слияния дара композитора и либреттиста для получения некоего совершенного

¹ Серов Александр Николаевич (1820–1871) — русский композитор и музыкальный критик; действительный статский советник; отец живописца Валентина Серова. А. Н. Серов упорно развивал новые направления в опере, отвечающие художественным идеалам его времени.

продукта «музыка+слово», называемого Вагнером «новой музыкальной драмой». В результате реализации этой установки творческое наследие композитора составляют не только музыкальные произведения, Вагнер оставил и внушительное по объёму литературное наследие — 16 томов прозы, поэзии и критики, в которой просматривается идея нового искусства. С литературным искусством композитора Вагнера резонирует музыкальность писателя Чехова, качество его литературного слога, неоднократно отмечаемое исследователями творчества писателя [1; 2; 4; 6]. В этом отношении показательна наполненность прозы Чехова музыкальным звучанием, пьес — тонкой интонировкой, действия — особой тональностью.

С высокой степенью вероятности можно предположить, что в круг внимания Антона Павловича, человека, для которого музыка была постоянной глубокой потребностью, входил и его старший современник Рихард Вагнер. В примечаниях к Полному собранию сочинений и писем А. П. Чехова упомянут факт знакомства писателя в 1889 году с книгой о Вагнере известного философа Ф. Ницше². Были известны писателю и музыкальные произведения немецкого композитора. И хотя в сохранившемся эпистолярном наследии Чехова имя композитора прямо нигде не фигурирует, однако в нотной библиотеке Дома-музея писателя в Ялте хранится нотная тетрадь «Баллада Сенты» из оперы Вагнера «Летучий голландец» (ДМЧ КП 343/3). Произведение, переработанное Ференцем Листом для фортепиано-соло, по утверждению Ю. Г. Долгополовой, «рассчитано на хорошо подготовленного исполнителя» [2, с. 1]. При этом листы нотной тетради имеют отпечаток активного использования, что позволяет утверждать частое звучание этой музыки в доме Чеховых. Смеем предположить, что эта меланхолическая баллада отвечала представлениям Чехова об эстетике любовного чувства, которое возникает лишь в душах возвышенных.

На первый взгляд, творчество Вагнера и Чехова во многом противоположно друг другу. Однако при более глубоком анализе особенностей творческого языка этих художников, гиперболический характер произведений Вагнера и минималистичность произведений Чехова обнаруживают однородный фундамент, удивительнейшим образом роднящий их эстетическое чувство, направленность творческих исканий и борение с искусственностью, деланностью искусства в эпоху господства в обществе буржуазных вкусов. Так, Чехов-драматург — не только в поздних своих пьесах, но и ранних — резко противопоставляет свои творческие взгляды

² Фридрих Вильгельм Ницше (1844—1900) — немецкий мыслитель, классический филолог, композитор, поэт, создатель самобытного философского учения, получившего распространение далеко за пределами научно-философского сообщества. Будучи изложены в афористической манере, сочинения Ницше получили неоднозначные интерпретации. Друг Р. Вагнера с 1868 по 1872 год.

современному театральному вкусу. Вместо эффектных поз и действий, царивших на подмостках театра Корша³, он предлагает зрителю правдивую человеческую драму, где «...всё так же сложно и также, вместе с тем просто, как в жизни. Люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни» [9, Т. 12, с. 80]. Не удивительно, что в своё время Чехов сталкивается с непониманием общества и критики своего драматического языка, с обвинениями в нарочитом пессимизме, грубом новаторстве, упадничестве. Первые его пьесы были приняты публикой скорее враждебно — её, публики, внутренний камертон ещё не был готов, но он уже перенастраивался. К этому внутреннему камертону постоянно взывает Чехов и в своих рассказах, в которых обращает внимание на проблемы простых, маленьких и незаметных людей [1; 6]. То, что сейчас мы ценим в Чехове как идеал простоты и точности, в своё время считалось бессодержательной безвкусицей.

Как известно, последовавшую за первой пьесой А. П. Чехова «Иванов», драму «Чайка» также ждала провальная премьера — публика была неспособна оценить драматический замысел автора, а реакция критики была подобна той, которой удостоилась опера «Тангейзер» — первая новаторская вещь Вагнера. Эта история о любви, грехопадении и искуплении, была вначале освистана, и, как оказалось, для того, чтобы после заблестать ещё ярче. Чеховская «Чайка» прогремела спустя два года в исполнении Московского Художественного театра, который сумел разгадать глубинный замысел драматурга и воплотить его на сцене [1; 6].

В широком смысле и Вагнер, и Чехов в своём искусстве стремились использовать схожие инструменты выразительности. Чехов, как несколько ранее Вагнер, очищает действие от излишних театральных условностей, нарочитых эффектов, выдвигает чувства и их выразительную простоту на первый план, оставляя говорить и жить живых людей. Внутри действия герои Чехова перебивают друг друга, спорят, говорят невпопад; герои Вагнера — ссорятся в 12-голосной фуге, где каждая фраза произносится так, будто она прозвучала в быту и была лишь подсмотрена случайным наблюдателем («Нюрнбергские мейстерзингеры»).

Чехов отказывается от классической трактовки сюжета: его действие развивается непрерывно, ни из чего не возникая и не исчезая в ничто, почти не делясь на отдельные фрагменты, из-за чего спектакль воспринимается как настоящая сцена из жизни — перед актёрами «четвёртая» стена, перед

³ Русский драматический театр Корша — ведущий московский театр, существовавший в 1882–1933 годах. Именно Ф. Корш впервые в Москве ставит «Власть тьмы» Толстого и открывает Чехова-драматурга: в 1887 году Н. Н. Соловцов поставил пьесу «Иванов», написанную Чеховым по заказу Корша. Однако к пьесе в данной постановке критика не была благосклонна.

зрителями — окно в их же собственный мир. Чеховская концепция создания «настроения» пьесы (понятие, которому в английском издании Патрика Майлса «Чехов на британской сцене» (1993) отводится 4 (!) главы) органичным образом комплиментарна вагнеровской системе лейтмотивов, которой композитор, разработав концепцию «бесконечной» мелодии, поручает главную роль. Всё это является предзнаменованием действия (по мнению автора исследования). Лейтмотивы в том или ином виде присутствуют и у Чехова — образы-символы: подстреленная чайка, ружьё, прекрасный цветущий сад — в ходе сценического действия создают мотив прекрасного начала с предвосхищением его трагического конца.

Сходство художественных приёмов и нравственных элементов, направленных на воспитание общества, в творчестве Вагнера и Чехова на этом не заканчивается. Стоит отметить ещё один аспект — творческое целеполагание. И Чехова и Вагнера влечёт одна и та же идея — сделать человека будущего лучше, пробудить в нём исключительные качества. Вагнер в своём творчестве в грандиозных масштабах проповедует единство братства: в «Гибели богов» старому, блестящему, но прогнившему и развращённому миру приходит конец — он гибнет в волшебном огне и наступает новый, христианский мир прощения и достоинства. Так же и Чехов «отдаёт» под топоры ещё живой, цветущий и благоухающий сад, который цветёт не для пользы, но которому больше нет места в новой жизни, в преддверии нового мира [4; 5; 6].

И всё же, принимаясь за воплощение идеи, художники избирают различный язык. Чехов действует не только как писатель и автор, отстранённо наблюдающий за героями своей пьесы, а как режиссёр, чётко, до мелочей указывающий, как должен действовать на сцене тот или иной его персонаж, при этом избирая героями простых людей. Герои чеховских произведений всегда его современники. Писателя не увлекает ни мир прошлого, как Л. Н. Толстого, ни мир будущего — как князя В. Ф. Одоевского («Косморама», «Последнее самоубийство») или современника писателя драматурга М. Метерлинка с его символистическими поисками счастья. Он смотрит прямо перед собой, и зритель, приходящий в театр к Чехову, видит на сцене самого себя, ощущает свои пороки, терзается своими сомнениями, радуется собственным переживаниям. Показательно в этом плане замечание-наблюдение А. П. Чехова, которое он оставляет в письме к О. Л. Книппер от 2(15) января 1901 года по поводу репетиции «Трёх сестёр»: «Не делай печального лица ни в одном акте. Сердитое, да, но не печальное. Люди, которые давно носят в себе горе и привыкли к нему, только посвистывают и задумываются часто. Так и ты частенько задумывайся на сцене, во время разговоров. Понимаешь?» [9, Т. 9, с. 172].

Вагнер же как композитор и драматург выбирает для своего творчества намеренно мифологизированные сюжеты, специально отдалённые в прошлое. Он облакает действие в гипертрофированную форму, насыщает диалоги звучными фразами, избегая, однако, мишурности образа — зритель, оказавшийся в театре Вагнера, потрясён величием Вальгаллы, но за масками героев чувствует особый мир и иной раз, на наш взгляд, находится во власти мысли: «И я бы мог сказать точно также». В сюжетах для своей драмы Вагнер сознательно прибегает к историческим моделям персонажей. Тангейзер, реально существовавший когда-то в XII веке мейстерзингер, становится у композитора «современным немцем с макушки до пят» (из письма Р. Вагнера к издателю от 5 июня 1845 г.) [10, с. 4]. Холодный и совершенный Лоэнгрин является как бы отражением сущности художника, его преданного служения Музе. Грандиознейшая задумка «Кольца Нибелунга» кажется интерпретацией старой германской легенды, но при вдумчивом изучении — предстаёт аллюзией на капиталистическое общество с его властью денег над душой и умом человека, что делает этот цикл актуальным и сегодня. «Вы только представьте Альбериха нашим современным банкиром, — писал Вагнер в письме писателю и журналисту Карлу Гяларду (5 июня 1845 года). — Дайте ему в руки тросточку из золота и портфель с бумагами, и у Вас получится чудовищный образ современного властелина мира» [11, с. 37].

Подобным образом, только в трагико-комической форме, изображает проблемы современного общества и Антон Павлович Чехов. В его рассказах «Ванька», «Анна на шее», «Унтер Пришибеев», «Ионыч», «Смерть чиновника», «Спать хочется» незримо присутствует фактор социальной несправедливости современного автору (да и нашего нынешнего) мира. Иными словами, чтобы передать зрителю свою мысль, Вагнер использует маски, Чехов же снимает их. В этом ключ к пониманию общности и различий творческих приёмов двух гениев драматического искусства XIX века.

Продолжая говорить о сходстве приёмов Чехова и Вагнера, стоит вспомнить о том, что к исходу XIX века подошло к концу существование чистых искусств. Деятели различных сфер стремились, если и не объединить свои изобразительно-выразительные средства, то сочетать приёмы разных художественно-эстетических систем — возникли синтетические искусства, достигшие пика в XX веке, воплотившись в кинематографе. В эпоху Чехова наивысшим проявлением синтеза искусств являлся театр. И Чехов-драматург более чем Чехов-прозаик следует веяниям времени в этой сфере. Его пьесы «Иванов», «Свадьба», «Медведь» и даже «Чайка», по мнению их создателя, были ближе к водевилю — жанру, где сценическое действие органично сочетает музыкальную стихию. Благодаря общепризнанной музыкальности и образности языка, не только пьесы, но и проза Чехова неоднократно

становились и сегодня становятся материалом для музыкально-сценического воплощения (балет «Анюта» В. Гаврилина по повести «Анна на шее», «Чайка» Р. Щедрина по одноимённой пьесе классика) [2; 4; 6].

Искусство Рихарда Вагнера развивалось по тому же пути. Композитор, писатель, поэт и драматург существенно переработал музыкальную риторику, отказавшись от главенства музыки в опере и подчинения диалога мелодии. На передний план он вывел драму, заставив музыку поддерживать и иллюстрировать действие, но никак не управлять им. Вследствие этого сценическое действие преобразилось и заиграло невиданной жизнью. К подобной драматургической технике пришёл в своём творчестве и А. П. Чехов.

Исходя из всего вышеизложенного, очевидным выявляется родство художественного гения Чехова и Вагнера. В настоящее время, в начале XXI века, Чехов ставится на сцене посредством тех же приёмов и в той же художественной трактовке, что и оперы Рихарда Вагнера. Указывают на это в своих научных работах Г. В. Коваленко «Чехов в эстетике постдраматического театра» и З. Б. Стародубцевой «Сценография чеховских постановок в московских театрах», заявленных на международной научно-практической конференции «XXXIX Чеховские Чтения» в Ялте в 2019 году. Исследователи отмечают возникшую в последние десятилетия тенденцию использования вагнеровской музыки в постановках чеховских пьес. Так, в 2016–2018 годах в Гродно, Минске и Москве прошла новаторская «Чайка» с использованием музыки из оперы Р. Вагнера «Тристан и Изольда»⁴. Во многом современные постановки прославленных режиссёров имеют схожий дух: лейтмотивом творчества и Чехова, и Вагнера в них выявляется борьба с пошлостью, двуличием и косностью человеческого общества. Особенно это проявляется в грандиозных постановках чеховского «Вишнёвого сада», который стал завещанием писателя потомкам. Такие же мотивы звучат и в последней опере Рихарда Вагнера «Парсифаль», где новый мир раскрывается посредством всепрощающего совершенства и отказа от мирской суеты.

Литература

1. Головачёва, А. Г. Литературно-романтические реминисценции А. П. Чехова «Чайка» // Филологические науки. 1988. № 3. С. 1520

⁴ В ставшем лауреатом Национальной театральной премии спектакле «Чеховъ. Чайка» (режиссёр Олег Жюгжда, сценография Ларисы Микиной-Прободяк, премьера 16 июля 2016 года) звучит музыка Рихарда Вагнера из оперы «Тристан и Изольда», романсы «Чайка» Е. Жураковского и Е. Буланиной.

2. Долгополова, Ю. Г. Нотная библиотека Чеховского дома в Ялте. URL: <http://www.yalta-museum.ru/ru/publish/notnaja-biblioteka-chehovskogo-doma-v-jalte-ju-g-dolgorolova.html> (дата обращения: 02.05.2019).
3. Дурюлин, С. Вагнер и Россия. М. : Мусагет, 1913. 70 с.
4. Костенников, А. М. Музыкальность Чехова и поэтичность Вагнера: компаративистский анализ // Культура Причерноморья. 2003. № 46. С. 106–109. URL: <http://dspace.nbu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/76311/22-Kostennikov.pdf> (дата обращения: 02.05.2019).
5. Курт, Э. Романтическая гармония и её кризис в «Тристане» Вагнера. М. : Музыка, 1975. 529 с.
6. Лакшин, В. Я. Провал: к загадкам чеховской «Чайки» // Театр. 1987. № 4. С. 83–91.
7. Рихард Вагнер и Россия: сб. / Ред.-сост. Э. Махрова, П. Рюдигер; Немецкое общество Рихарда Вагнера; Санкт-Петербургский Вагнеровский союз. СПб. : РГПУ им. А. И. Герцена, 2001. 151 с.
8. Рихард Вагнер: сб. статей / Сост. Л. В. Полякова. М. : Музыка, 1987. 232 с.
9. Чехов, А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. / Гл. ред. Н. Ф. Бельчиков. М. : Наука, 1974–1983.
10. Mayer, Hans. Richard Wagner in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Hamburg: Rowohlt 1959. 179 s.
11. Richard Wagner. Ein Lebens und Charakterbild in Dokumenten und zeitgenossischen Dokumenten / Hrsg. Otto Werner. Berlin :Der Morgen, 1990. 135 s.

~