

МИФ И МУЗЫКА. СПЕЦИФИКА ПРЕЛОМЛЕНИЯ ФАНТАСТИЧЕСКОГО В СИСТЕМЕ МИФОТВОРЧЕСКОЙ ДРАМЫ Р. ВАГНЕРА

Н. А. Антипова

Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского

В отечественном музыковедении отсутствуют разработки по теме «Фантастическое в музыке». Автор в статье рассматривает специфику преломления данного феномена в мифотворческой драме Р. Вагнера.

Ключевые слова: миф, драма, символика, фантастическое, художественные матрицы, ирреальное, трансцендентное, идея Liebestod

У вітчизняному музикознавці відсутні розробки по темі «Фантастичне в музиці». Автор у статті розглядає специфіку переломлення даного феномена в мифотворчій драмі Р. Вагнера.

Ключові слова: міф, драма, символіка, фантастичне, художні матриці, ірреальне, трансцендентне, ідея Liebestod

In domestic musicology there are no development on a theme « Fantastic in music ». The author in article considers specificity of refraction of the given phenomenon in R. Wagner's to drama.

Key words: a myth, drama, symbolics, fantastic, art matrixes, irreal, transcendental, idea Liebestod

По пронизательному мнению современных исследователей А.Лукина и В.Рынкевича, «природа фантастического в литературе, словно Протей, ускользает от попыток её истолкования, если за неисчерпаемым многообразием постоянно сменяющихся друг друга образов не увидеть скрытого единства структурных принципов, имеющих нелитературную природу. Эти принципы являются новейшим воплощением вечных начал мифа» [7,с.240]. Элементы сверхъестественного – неотъемлемая часть фольклора, готического, авантюрного или исторического романа, новеллы и эссе. Зарождение аналогичных атрибутов фантастического в музыке восходит к древнейшим магическим обрядам и ритуалам, мистериям и различного рода представлениям. Как представляется, сама праоснова фантастического в пространстве музыкального искусства оказывается тесно связанной со стихией зрелищности, ярко выраженной театральности, позже – с эстетикой и спецификой музыкального театра. Именно поэтому к мифу¹, легенде, сказке (как источнику неординарных сюжетов, образов, таинственных событий, ситуаций и положений) обращались поэты и композиторы первых итальянских *dramma per musica* и собственно опер².

В истории культуры личность Р.Вагнера – одна из самых противоречивых. По мнению современных ученых, формулировка «человек – легенда» – это о нем: «гениальный композитор, которому, как гласит молва, сочинение музыки давалось с превеликим трудом; театральным реформатором, страдавшим манией величия, помешанным на масштабности, грандиозности постановок; оригинальным мыслителем, позволявший себе полемические статьи, благодаря которым к нему прочно приклеился ярлык антисемита. Однако, вся его жизнь, – продолжает автор, – в метафорическом смысле, есть поиски Священного Грааля» [1,с.5,6]. В музыковедении хорошо известен статус Р. Вагнера – реформатора оперы, создавшего альтернативный тип сценического действия – музыкальную драму. Одновременно в его творчестве явно прослеживается тенденция к «свёртыванию» оперной традиции. Этим объясняется обращение композитора в 30-е годы XIX столетия к сюжетам инационального поля: к произведениям К.Гоцци, У.Шекспира, Э.Д.Бульвер-Литтона, результатом чего явилось создание опер «Феи», «Запрет любви», «Риенци». Иными словами, апробирование различных жанровых моделей было обусловлено попыткой автора «освоиться» в современном мире оперного искусства. «Летучий Голландец» знаменует не только возвращение Р. Вагнера в лоно национальной традиции, уже – в сферу немецкой романтической оперы, но и высвечивает своеобразную «модуляцию» в мышлении композитора – его необычайный интерес к самой стихии сверхъестественного, фантастического. Однако в отличие от предшественников, для Р. Вагнера сказка, легенда и, наконец, миф – становятся не просто сюжетом, а способом, основой мышления. В силу сказанного подчеркнем, что без осознания мышления Р. Вагнера как мифотворческого невозможно объяснение самого художественного процесса и его конечного результата – феномена музыкальной драмы. Чем же обусловлено обращение Р. Вагнера к мифу на пике демифологизации оперы в XIX веке?

Во-первых, хорошо известна специфическая философичность мышления, свойственная немецкой традиции, в радиусе которой сам миф выступает как нечто сверхинтеллектуальное, как квинтэссенция интеллектуального. Во-вторых, миф Р. Вагнера, продолжающий традицию немецкой сказочности в произведениях музыкального театра, демонстрирует национальный способ отражения действительности с присущей ему символичностью, «метафоричностью», отвлеченностью от бытописания. По мнению А.Ф.Лосева, «отрешенность от идеи повседневной и обыденной жизни» представляет собой «мифическую отрешенность» [5,с.65]. В-третьих, миф – явление quasi - понятийное, quasi – рациональное³, существующее в синкретическом единстве с эмоционально-чувственным, сенсуалистическим восприятием мира. Сказанное позволяет представить человека во множественности его проявлений – как «вещь в себе» и как «вещь для

нас»⁴. В-четвертых, литературный компонент (либретто) в сочинениях Р. Вагнера выполняет функцию полноценного художественного текста, что обусловило восторженные отзывы многих писателей.

Р.Роллан писал: «Как странно, самое большое удовольствие, которое я получаю на этих представлениях, – интеллектуальное... Я проникаюсь мощной идеей сюжета, его всеобщим значением, драматической выдумкой – словом, целиком литературной и философской частью. Что касается музыки, то она очень хороша, но в ней нет ничего для меня неожиданного». А.Доде: «Ужасно глупо в этом признаться, но мы восхищались преимущественно либретто». А.Жид: «Мне казалось, что Малларме и те, кто его посещали, искали в музыке (Р. Вагнера) все же литературу» [3, с.147]. Действительно, символисты превыше всего ставили именно литературную основу музыкальных драм Р. Вагнера, поскольку, как отмечает исследователь, «вместо сентиментальной любовной интриги Р. Вагнер ввёл миф, имеющий аллегорическое философское значение» [3, с.117]. Попутно отметим, что интерес к литературному наследию Р. Вагнера актуален и в наши дни. Не случайно в 2001 году, в серии «Антология мысли», наряду с публицистическими работами немецкого автора, выходит «Кольцо нибелунга» в полном объёме. С. Яроцкий, автор интереснейшей работы о символе в искусстве, считает, что «движение символистов родилось, вдохновленное поэзией и музыкой. *Его предтечами* (здесь и далее разрядка Н.А.) были Бодлер и Р. Вагнер» [12, с.136] – завершает свою мысль ученый. Т.Манн пишет о том, что для Ш.Бодлера «счастье узнавать себя в творческих устремлениях другого художника» пришло вместе с осознанием наследия Р. Вагнера и Э.По. Это странное «соседство, – продолжает Т.Манн, – показывает нам искусство Р. Вагнера в новом свете, вскрывает ряд духовных взаимосвязей... При звуке этого имени перед нами встает мир красочный и фантастический, влюблённый в смерть и красоту, мир западноевропейской романтики в последнюю пору ее расцвета, мир пессимизма, мир переутонченной чувственности, упивающийся мыслями о внутреннем единстве разнородных эстетических впечатлений..., о взаимосоответствии и сокровенной связи цветов, звуков и ароматов, о мистическом преобразении чувств, слитых воедино... В этом мире надо представить себе Р.Р. Вагнера, в этом окружении его понять»... [8, с.170]. По меткому выражению Э.Шюре, у Р. Вагнера «философ найдет глубокие мысли, оригинальную теорию мира, музыкант услышит великолепную симфонию, художник увидит чередование живописных картин» [3, с.117].

Литературный текст в музыкальных драмах Р. Вагнера отличается чрезмерным количеством персонажей, положений и ситуаций, которые «прочитываются» (становятся понятными) лишь в контекстуальном поле немецкой культуры, пропущенной сквозь призму мифа. Отсюда огромная роль баллад, рассказов, размышлений в сочинениях композитора, по сути заменивших разговорные диалоги, типичные для зингшпилей и романтических опер сказочно-фантастического плана. Пронизывая всю музыкальную ткань «Кольца», «Тристана», они (рассказы, размышления, пророчества) выступают в роли своеобразного кода, расшифровывающего таинственные переплетения сюжетных коллизий. Сфера сомнамбулических видений, вещей снов, роковых предчувствий, мистического общения с таинственным миром призраков магнетически притягивала внимание романтиков. В результате у художника, писателя или композитора появлялась возможность оперирования несколькими художественными матрицами для создания многомерных «моделей» мира и предельного противопоставления каждой из сторон двоemiрия (многомирия). Любопытно, что сами слова «фантастическое», «мистическое», «демоническое» для Р. Вагнера, как и для Гофмана⁵, зачастую являлись средством описания вполне реальных жизненных явлений и ситуаций, однако чаще адресовались чудесному миру звуков, музыки. На страницах «Автобиографии» Р. Вагнера читаем: «Помню отчётливо и сейчас волшебный, сладостный восторг, охвативший меня, когда я в непосредственной близости слушал звуки оркестра. Настройка инструментов действовало на меня *мистически* (разрядка Н.А.): звуки скрипичной квинты, когда по ней проводили смычком, казались мне приветом из мира духов, - и это я отмечаю, между прочим, *не в переносном, а в прямом, буквальном смысле*. Ещё когда я был совсем маленьким ребёнком, – повествует автор, – звук квинты сливался для меня с *таинственным миром призраков, который в то время меня волновал*» [2, с.44]⁶.

Какие же отражения фантастического предстают перед нами в зеркале вагнеровского творчества? Прежде всего, его образно-семантические блики, оттенки зависят от эмоционального наклонения и развития событийного ряда в конкретном произведении. Именно поэтому мерцающие грани фантастического ассоциируются с различными понятиями и персонажами вагнеровских драм, ускользая от однозначной интерпретации и оценки. Не претендуя на статус научных дефиниций, проведем некоторую образно-семантическую дифференциацию данного понятия.

ФАНТАСТИЧЕСКОЕ:

= соприкасающееся с демоническим присутствует в музыкальных характеристиках Летучего Голландца, наказанного дьяволом за гордыню; Кундри, по словам Т.Манна, «розы ада», предстающей одновременно и как «орудие дьявола и как жаждущая спасения кающаяся грешница» в «Парсифале» [7, с.111]. Впрочем, по поводу Кундри сам Р. Вагнер пишет: «Мне все ярче и пленительнее представляется некое странное создание – женщина насквозь демонического склада» [7, с.111].

= чудесное, нередко сопряженное с сакральным, божественным. Таковы персонажи: Лоэнгрин – посланник Грааля; Парсифаль – «Святой простец»; сцены: явления Лоэнгрин, «Тайная вечеря» в «Парсифале».

= волшебное, сказочное – мир природы со знаком «плюс». Русалки – дочери Рейна; лесная романтика «Зигфрида» – поющая Птичка, проповедующий Дракон; сады Клингзора;

= ирреальное (непознанное, таинственное) – мир природы со знаком «минус». Бури «Летучего Голландца», песня матроса в «Тристане»⁷.

Вторгаясь в космос мифа, фантастическое пересекается с

= трансцендентным (недоступным познанию, над-временным, абсолютным). Такова Эрда, наделенная великим знанием, персонификация Судьбы в «Кольце». Более того, Судьба в «Кольце» «выступает в виде глубокого символа Эрды», – считает А.Ф.Лосев [6,с.7].

Преломление фантастического не ограничивается использованием его различных семантических аспектов. Проникая в пространство мифа, фантастическое обретает новое качество во взаимодействии с другим полюсом человеческого бытия – реальным. По мнению немецкого эстетика Э.Кассирера, сама специфика мифологического мышления заключается в отсутствии различия между реальным и идеальным, вещью и образом, «началом и принципом». Поэтому «причинно-следственный процесс имеет характер материальной метаморфозы. Отношения не синтезируются, а отождествляются: весь космос мифа построен по одной модели. В мифе сон и бодрствование, жизнь и смерть, – продолжает Э.Кассирер, – не слишком разграничиваются, рождение часто трактуется как возвращение мертвого». Иными словами, «вместо оппозиции бытия и небытия мифологическое сознание рассматривает две гомогенные части бытия» – завершает свою мысль ученый. [9, с.47, 48]. Таким образом, генетический синкретизм мифа позволяет отождествить, казалось бы, противоположные понятия фантастического и эмпирического (реального). У Р. Вагнера семантика обоих полюсов не однозначна: «земной» мир присутствует и в «Летучем Голландце» (Хор прях), и в «Тангейзере» (шествие пилигримов), и в «Лоэнгрине» (свадебный хор), ассоциируясь с бытовым, повседневным, обыденным. В «Тристане» он фокусируется в понятии «Дня», отношение к нему раскрывается в дуэтно-диалогической сцене Тристана и Изольды из 2-го акта. День здесь ассоциируется с суетным, бессмысленным существованием, с законами социума – шире – с несвободным, нетворческим способом бытия.

Реальное в «Кольце» трактуется Р. Вагнером как сопряжение различных модусов сверх-бытия, как мифическая «высшая реальность» (Е.М. Мелетинский). Именно поэтому равной степенью реальности обладают не только различные персонажи, составляющие космос «Кольца» – боги – люди – нибелунги, но сами семантические и образные перевёртыши, метаморфозы, происходящие с различными героями. Например, великан Фафнер, убив брата и завладев кладом, становится Драконом. Брюнгильда, покинув царство Вотана – Вальхаллу, обретает иной статус не девы – воительницы, а «земной» героини и т.д. В музыке это проявляется следующим образом. В третьей части тетралогии Брюнгильда, пробуждаясь от сна, в который ее погрузил Вotan, по сути, возрождается не только к своей новой, «земной» жизни, но и в ином качестве – смертной женщины. Она больше не принадлежит Вальхалле. В данной сцене осуществляется радикальное переосмысление Брюнгильдой собственного «Я». Первоначальное проведение тематического комплекса Валькирии ассоциируется с инвариантом – фантастическим образом Девы-воительницы. Однако в нотном тексте этот момент обыгрывается Р. Вагнером, по-новому высвечивая облик героини. Из сферы ирреального он «модулирует» в иное пространство – в мир рефлексии, грандиозного накала страстей – т.е. в мир человеческих чувств. В результате экстагическое признание, «фантастическая» по силе страсть «материализуется» в рамках одного и того же тематического материала – в сгустке экспрессивных тем – лейтмотивов Валькирий (инструментальных и вокальных): любовь к Зигфриду «расколдовывает» Брюнгильду. Так на уровне музыкально-лексического ряда происходит отождествление стихийно-иррациональных начал: запредельного мира, недоступного сознанию, и собственно человеческого. Вместе с тем возникает парадоксальное расхождение вербального и музыкального рядов: в словах Брюнгильды акцентируется прощание с Вальхаллой, означая «конец», «Tod». В партии Зигфрида доминирует восторг любви, т.е. «начало», «жизнь»⁸. Симптоматично, что финал сцены Зигфрида и Брюнгильды во многом близок стихии «Тристана и Изольды», самой идее *Liebestod*, подразумевающей единство «светлой любви» и «светлого конца».

Симптоматично, что трагическое *окончание* тетралогии, связанное с эсхатологической концепцией мифа (финальная сцена «Заката богов»), одновременно *может послужить началом* абсолютно нового повествования. Музыкальный пейзаж, открывающий «Золото Рейна» (по словам Р. Вагнера, «*Предвечерие трилогии «Кольцо нибелунга»* [1,с.19]) – это воплощение идеи зарождения жизни из вселенского небытия – заранее несет в себе *семантику «начала конца»*. Любой фрагмент мифа амбивалентен и не воспринимается однозначно, что отражено и в «музыкальном мифе» Р. Вагнера. Очевидно, миф отличается от сказки, хотя и генетически связан с нею⁹. В историческом движении культуры миф предшествовал сказке. В условиях XIX века «вагнеровский» миф «снимает» достижения предшествующих эпох. При этом параллельно идет обратное движение от сказки к мифу, в результате чего вагнеровская тетралогия демонстрирует сложившийся тип мифотворческой драмы в лоне немецкой традиции музыкального театра. Космология «Кольца» сосредоточена в четырех фазах, каждая из которой, согласно структуре мифа, раскрывает один из аспектов бытия. Вместе с тем, проблематика тетралогии охватывает и традиционные романтические темы: Человек – Природа – Социум. «Золото Рейна» служит вступлением или экспозицией, очерчивая круг духовных представлений «Кольца» в целом. «Валькирия» и «Зигфрид» посвящены коллизии Человек – Социум, Человек – природа. «Закат богов» «стягивает» названные аспекты, при главенстве представления о необходимости (судьбе) как объективном законе Человеческой жизни. Вальхалла и Нибельхейм есть «верх и низ» одной мифологической вселенной, в результате чего нивелируется логика двоимирия, типичная для

романтической оперы, подчиняясь смысловому ряду самого мифа. Мир богов и нибелунгов «отчерчен» от мира социума¹⁰, поэтому там погибают Зигфрид и Брюнгильда. Следовательно, проникая из одного пространства в другое, реальное и фантастическое в тетралогии интерпретируются как сходные понятия, образуя не оппозицию, а систему тождества.

Выводы. 1. Итак, мифотворческая драма Р. Вагнера выходит за пределы собственно музыкального искусства, вбирая в себя элементы других видов человеческой деятельности. Она представляет собой художественную структуру особого рода (высшего порядка), в центре которой чётко просматривается единство литературного, музыкального и драматического рядов.

2. В отличие от романтической оперы, фантастическое в мифотворческой драме Р. Вагнера, не существует как отдельный, самодостаточный локус вследствие специфики мифологического мышления и, непосредственно, поэтики мифа. В результате само понятие «двое-мирия» (многомирия) полностью «снимается», нивелируется, растворяясь в неделимом космосе художественного текста.

3. Примечательно, что типичные оперные клише: колдовское зелье (волшебный напиток), перстень (его тайна или власть над миром), числовая символика, сама магическая категория сна, сфера трансцендентного в веренице туманных, причудливых, необъяснимых видений и предчувствий, присутствуют и в произведениях предшественников Р. Вагнера – в музыкальном театре Гофмана, Шпора, Вебера, Маршнера. Они, безусловно, апеллируют к мифу, являясь его изначальными символами. Однако у Р. Вагнера они предстают в «немыслимом усилении» (Т.Манн), персонифицируясь в музыкальном пространстве при помощи развёрнутой системы лейтмотивов. Одновременно в контексте романтических представлений о мире они становятся символическими для данной эпохи, приобретая статус знака фантастического, таинственным образом проникая в творческую сферу человеческого бытия.

Примечания:

1. Любопытно, что многие ученые сопоставляют миф с музыкой. С. Лангер называет музыку «мифом внутренней жизни». Она утверждает, что «и в мифологии, и в музыке акт разделения продукта и процесса остается незавершенным, поэтому незавершенной остается символика мифа и музыки» [9,с.55]. К.Леви-Стросс полагает, что «миф стоит между языком и музыкой, но музыка, будучи «непереводима» (она лишь метафора речи), являет собой идеальный пример наглядной художественной структуры. Сходство же мифа и музыки, по мнению ученого в том, что каждый из этих феноменов есть «машина для уничтожения времени и дискретной структуры, организующей психологическое время слушателей» [9, с.81].

2. Не случайно само слово «опера», как название определённого жанра, а не просто сочинения, появляется в произведении Чести лишь в 1639 году, в Венеции.

3. По мнению Е.Мелетинского, мифологическая «логика бриколажа» [10,с.162] «достигает своих целей как бы ненароком, окольными путями» [9,с.83]. Комментируя Барта, исследователь пишет: «Мифологические идеи смутны, будучи сформированными ассоциациями. Повторение идей дает возможность расшифровать значение мира: значение мифа есть сам миф».

4. Герои Жан Поля, Гофмана, Эвсений и Флорестан, Пьеро и Арлекин Шумана, «фаусто-мефистофельская» тематика в сочинениях Листа. Об «оборотничестве» в мифе см. [10,с.234].

5. Гофман был любимым писателем Р. Вагнера, о котором он всегда отзывался восторженно. «Его сочинения действовали на меня возбуждающим образом, и влияние это в течение многих лет все росло и усиливалось, доходя даже до крайности, причем особенную власть надо мной имело необыкновенно странное мировоззрение Гофмана, самый характер его отношений к жизни» [1, с.787].

6. «Протяжное ля гобоев, звучащее, как напоминание из мира духов, как таинственный призыв, обращённый ко всем другим инструментам, это ля всякий раз приводило мои нервы в лихорадочно-напряженное состояние.» [2, с.44]. «9-я симфония Бетховена, – продолжает автор, – стала как бы *мистическим средоточием всех моих фантастических музыкальных мыслей и планов*. О ней сложилось тогда мнение, что она написана Бетховеном уже в полубезумном состоянии, и *это меня особенно к ней и привлекло*. Её считали *non plus ultra всего фантастического и непонятного*: этого было довольно, чтобы заставить меня со страстью углубиться в создание *демонического* творчества. Звуки, которые играли такую таинственную роль в моих юношеских музыкальных впечатлениях, здесь выступали для меня как *призрачно-мистический основной тон моей собственной жизни*», – завершает мысль Р. Вагнер. [1, с.715].

7. Об этом великолепно пишет Х.Галь: «Песня матроса за сценой в начале первого действия звучит *ирреально* (с хроматическими совмещениями!) – и *это тоже фрагмент иного мира*, сотворенного фантазией; мира не по-земному напряженных, сверх меры натянутых чувств» [4, с.286].

8. Аналогичный момент мы наблюдаем в I акте «Валькирии», когда в кульминации любовной сцены Зиглинды и Зигмунда звучит лейтмотив «отречения от любви», символизирующий «начало конца» – трагическую обреченность любви героев.

9. Прежде всего, в сказке есть «начало и конец»; сказочная история обособлена определенными пределами, начинаясь, как правило, зачином и завершаясь благополучным исходом испытания героев (нередко свадьбой). Четкая градация «Добра» и «Зла», акцентуация нравственно-этических норм, поляризация различных понятий обусловлены широким бытованием представлений о данном жанре как борьбе темных и светлых сил. В отличие от этого миф принципиально синкретичен и многозначен по своим семантическим свойствам, в нем ярко выражена направленность к трагическому концу повествования. По мнению С.Лангер, в «мифе происходит не счастливое ускользание личности от бед, а обнаружение фундаментальных истин мира» [9,с.55]. А.Тахо-Годи считает, что «миф нельзя назвать сказкой, т.к. сказка вполне сознательно придумывается, с заранее намеченной целью и идеей, причем и рассказчик, и слушатель прекрасно понимают сказочную выдумку и верят ей условно, в рамках своеобразной игры» [11,с.10]. Говоря о том, что «миф нельзя назвать легендой, преданием, хотя последние в основе своей могут иметь элементы некогда пережитой

мифологии», автор подчеркивает, что они складываются «с учетом обстоятельств исторической и социально-политической жизни» [11,с.10]. См. [10, с.45-47;441-444], [5,с.40-41] и т.д.

10. Таким образом, Р. Вагнер в тетралогии воплотил модель 3-х мерного мифологического пространства: верх (обитель богов) – середина (мир социума) – низ (жилище нибелунгов).

Литература:

1. Вагнер Р. Кольцо нибелунга. Избранные работы: Антология мысли . – СПб.: «Terra Fantastica», 2001. – 797с.
2. Вагнер Р. Автобиография. – СПб.: «Terra Fantastica», 2003. - 860с.
3. Владимирова А.И. Дебюсси и французская поэзия на рубеже XIX и XX веков // Литература и музыка. – Л.: ЛГУ, 1975. – С.145-157.
4. Галь Г. Брамс. Вагнер. Верди. Три мастера – три мира - М.: Радуга, 1986. – 478с.
5. Лосев А.Ф. Диалектика мифа // Философия. Мифология. Культура. – М.: Политиздат, 1991. – 525с. – (Мыслители XX века)
6. Лосев А.Ф. Исторический смысл Рихарда Вагнера // Вагнер Р. Избранные работы. – М., 1978. – С.7-48.
7. Лукин А., Рынкевич Вл. В магическом лабиринте сознания. // Иностранная литература, 1992. – №3. – С.234-249.
8. Манн Т. Стрдание и величие Рихарда Вагнера // Манн Т. Собр. соч. в 10 т.т. – М., 1961. – Т.10. – С.102-173.
9. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – М.: Наука, 1976. – 406с.
10. Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х т.– М.: Сов.энциклопедия, 1992. – Т.2. – 718с.
11. Тахо-Годи А.А. Греческая мифология. – М.: Искусство, 1989. – 802с.
12. Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм. – М.: Прогресс, 1978. – 231с.