

УДК 782.1(430)«18»

Новое прочтение драмы Р. Вагнера в контексте мифологической символики

Татаринцева И. В.

Тамбовский государственный университет имени Г. Р. Державина, Тамбов

В статье предложена концепция изучения драмы Р. Вагнера в контексте ассоциативности мифологического повествования. Исходная установка исследования направлена на комментирование подтекста в многоуровневом драматургическом плане следующих опер: «Тангейзер», «Лоэнгрин», тетралогия «Кольцо Нибелунга», «Тристан и Изольда», «Парсифаль». Новое прочтение драмы касается раскрытия зашифрованной информации, которую доносит композитор за пределами текста либретто. Она восходит, прежде всего, к знаковой системе мифа, направленной на выявление сакральной сущности мифологических архетипов. Особое внимание автором уделено рассмотрению сложного механизма функционирования в драме Р. Вагнера образных планов и сюжетных линий, свидетельствующих о проявлении мифологического времени. Основные комментарии, связанные с проявлением в драматургии опер мифологической символики, сопровождаются высказываниями Ницше о Вагнере, а также цитатами самого композитора о своей идейной концепции.

***Ключевые слова:** мифологический символ и архетип, ассоциативность, иррациональное начало, драматургия, ритуальный контекст, сакральность.*

(Искусство и культура. – 2017. – № 2 (26). – С. 19–23)

Адрес для корреспонденции: e-mail: tatarinzeva.i.v@mail.ru – И. В. Татаринцева

New Interpretation of R. Wagner's Drama in the Context of Mythological Symbolism

Tatarintseva I. V.

Tambov State G. R. Derzhavin University, Tambov

The conception of considering R. Wagner's drama in the context of association of mythological narration is presented in the article. The initial idea of the research is aimed at commenting the encoded implication in the multi level playwright's sense of the following operas by the composer: «Tanheiser», «Loengrin», the tetralogy of «Nibelung's Ring», «Tristan and Isolde», «Parsifal». The new interpretation of the drama refers to disclosing the encoded information which the composer presents beyond the libretto text. It refers, first of all, to the sign system of the myth which is aimed at revealing the sacral essence of mythological archetypes. The author pays special attention to the consideration of the complex mechanism of functioning of image ideas and plot lines which testify to the manifestation of mythological time. Basic commentaries connected with the manifestation of mythological symbolism in the drama of the composer's operas, are accompanied with Nietzsche's remarks about Wagner as well as the composer's quotations about his idea conceptions.

Key words: mythological symbol and archetype, association, irrational idea, drama, ritual context, sacral.

(Art and Cultur. – 2017. – № 2 (26). – P. 19–23)

Драма Р. Вагнера представляет собой явление многосоставное и неоднозначное. Ее прочтение всегда окружал ореол противоречивых суждений, исходящих, прежде всего от составляющей ее ассоциативности мифологического повествования, имеющей достаточно противоречивую трактовку. Тем не менее возникает вопрос, почему современники Р. Вагнера нередко называли его художником-провидцем, а сама личность композитора имела невероятно притягательную силу, о чем свидетельствует паломничество высших слоев интеллигенции в Байрейт, где осуществлялась постановка его драм. Ответ на него пытались давать не только искусствоведы, но и философы, психологи как прошлых столетий, так и настоящего. Достаточно, например, привести высказывание немецкого философа Ницше: «Наши врачи и физиологи имеют в лице Р. Вагнера интереснейший случай». При этом называя композитора «Калиостром современности» [1, с. 21] и одновременно «апостолом целомудрия» [1, с. 50], он дает повод для размышлений о тех гипотетических приемах, составляющих драматургическую фабулу опер, которые по существу в зашифрованном виде содержат скрытый подтекст мировидения Р. Вагнером современной ему действительности. Истоки же тайных, скрытых смыслов человеческого бытия великий композитор пытался искать в мифообразных архетипах, составляющих, по сути, основу его творчества.

Цель работы – выявить скрытый подтекст драмы Р. Вагнера на основе мифологической символики в системе аксиологических категорий.

Анализ Тангейзера, Лознгринна, Тристана, Парсифаля, тетралогии позволяет рассуждать о своеобразном «бессознательном моделировании» Р. Вагнером в музыкальном тексте мифологических структур, что разрешало, например, воспринимать его сочинения не только оперой или драмой, но и «нечто третьего, находящегося между музыкой и словом» [1, с. 103]. Попытка расшифровки скрытого подтекста его драм приводит к необходимости символического осмысления архаического пространственно-временного мира в драматургической фабуле его опер, выходящего на уровень общечеловеческих ценностей,

находящихся за пределами линейного восприятия времени. Наряду с этим психологическая трактовка образов и событий, исходящих от архаического сознания была во многом направлена на «личностные параметры индивидуального самовыражения» [2, с. 259].

Символ как текст, обладающий определенным, замкнутым в себе значением. Для Р. Вагнера символ, способный содержать в свернутом виде исключительно значимую информацию, становился выражением определенного ценностного культурного пласта и одновременно с этим этических человеческих норм. Знаковая система мифа, столь явно обозначенная в драмах композитора, интуитивно постигалась им на протяжении всего творчества.

Общеизвестно, что драматургическая фабула опер Р. Вагнера основывается на сложном механизме функционирования образных планов, не укладывающихся в линейное время, где музыкальный текст далеко не всегда комментирует словесный ряд. Так, например, в тетралогии можно наблюдать наложения различных временных параметров, когда имена персонажей, мотивация их поведения сопровождается своеобразными ассоциативными рядами. При этом особое место в нем занимает план Вечности с сопровождающим его сквозными темами судьбы, Грааля, невинности, любви, веры, искупления, Лебеда, Тайной Вечери, Простеца. Вместе с тем на подобный ряд накладывается и ритуальный контекст, составляющий своеобразие драматургической фабулы опер Р. Вагнера. Наиболее наглядно он просматривается в Тристане, где ритуально символизирован акт инициации в сцене с напитком. В Парсифале это эпизоды поклонения святыням храма из I действия, обряд похорон из III действия, несущих на себе одновременно и печать христианской символики. Диалог Вотана с Зигфридом из 2-й сцены III действия третьей части тетралогии, завершающийся, как известно, ударом Нотунга, имеет кроме того символично-ритуальный характер. Разбитое копьё Вотана символизирует собой разрушение «старого мира». Ритуальный смысл приобретает в тетралогии также неоднократно повторяющийся

мотив источника как символа жизни и одновременно выражение сакрального смысла происходящих здесь событий.

О необходимости введения в драму «бессознательных сил» указывал и сам композитор, например, в письме к А. Рекелю, он пишет: «В драме, как и во всяком вообще произведении искусства, следует действовать не изображением сознательно поставленных задач, а изображением бессознательных сил» [3, с. 181]. Их проявление в драматургической фабуле опер Р. Вагнера обнаруживается на разных уровнях музыкального текста. Так, например, это многочисленные прорицания будущего времени в сценах из прошлого (видение Тристану приближающегося корабля Изольды, Зиглинде – пораженного Зигмунда, падающего Ясеня, Парсифалю – страждущего Амфортаса и др.). Тем самым драматургия опер Р. Вагнера начинает складываться на основе сознательного изображения им «бессознательных сил», принимающих форму вариативности как «тотальное воздействие на личность» [4, с. 153]. Как правило, они были связаны с ключевой идеей драмы: гибели богов в тетралогии, Простеца как символа наивного сознания, способствующего спасти мир – в «Парсифале», Грааля – в «Лоэнгрине». Особая линия прорицаний, связанная в основном не с сюжетной, а с психологической фабулой, складывается в опере «Тристан и Изольда», где происходит как бы постепенный процесс ее саморазвития в лейтмотивах томления, Дня, Ночи, любовного взгляда, смерти. Данные темы словно предсказывают необратимость постепенно зарождающегося чувства любви главных героев оперы.

В драматургической фабуле опер Р. Вагнера можно наблюдать включение так называемых «общих мест», выполняющих в поэтике мифа знаковую функцию. Они, в основном, имели формульное выражение и закреплялись за наиболее весомым понятием синхронизирующим прошлое, настоящее и будущее. Во многих песнях мифологических сказаний можно было встретить повторяющиеся темы-образы, например, золото, оружие, огонь и т. п. Вместе с тем это были не просто нагроможденные предметы, а прежде всего явления, обладающие высокой этической ценностью. Они концентрировали в себе компоненты глубинного, подсознательно-интуитивного мышления и являлись проявлением символической трактовки пространственно-временного мира, содержащего в своей основе бесконечность различных смыслов. В связи с этим А. Ф. Лосев вводит понятие «материализованное время», к которому, например, относится «нить судьбы» (ее прядут Норны), или яблоки Идунн (их должны отведают боги, как только они начинают стариться) [5].

В тетралогии Р. Вагнера подобные «общие места», связанные с темами ясеня, золота, кольца, копья, меча, шлема, судьбы олицетворяют собой основную идею. Следует отметить, что А. Ф. Лосев, именно на основе названных предметов, ассоциирующихся с пространственно-временным началом, вводит понятие «мифологического символа» [6, с. 155], который обладает не только

материальным свойством, но и «семантическим полем» [7, с. 75], воздействующим на личность, его судьбу. Наряду с этим в основе подобных тем-символов лежит характерная запоминающаяся ритмоинтонационная формула, которая соотносится с пластическим обликом данного предмета и, соответственно, вызываемыми им первичными ассоциациями. Так, например, замкнутое (кольцеобразное) движение терциями при нисходящей направленности становится основой инварианта мотива кольца. При этом данная интонационная «формула» втягивает в свою сферу и другие темы (лейтмотив гибели богов, вечной юности, отречения от любви, размышления Вотана), что является не случайным, свидетельствующим о подчинении власти кольца. Кольцо как символ власти является причиной всех бед, приводящих к гибели богов. Следует заметить еще одну важную деталь – лейтмотив кольца подготавливает также и мотив Валгаллы как плату за ее воздвижение. В тетралогии Р. Вагнера можно наблюдать продолжающееся действие данного ведущего мотива и в теме проклятия (он повторяет его контуры в обращении) как выявление его трагедийной сущности. В подобном сходстве усматривается глубинный смысл драмы: вторжение лейтмотива кольца в различные моменты действия тетралогии становится первопричиной всех событий, которые в ней разворачиваются и одновременно символом проклятия.

Еще один важный образ-предмет содержится в драме Р. Вагнера – копьё, как присутствующий во всех вариантах мифа символ горя и страдания. В эпических же сказаниях оно связано еще и с тайной Грааля – священного сосуда, который должен храниться достойным образом. Его исчезновение символизирует утрату сокровенных идеалов, что отражено в драматургической фабуле Парсифаля и тетралогии. Так, например, Амфортас утрачивает копьё именно в то время, когда позволяет себе попасть в порочное царство Клингзора, что свидетельствует о забвении «целомудренного служения Граалю» [8, с. 248]. Появление данного мотива после рассказа Кундри (о смерти Херцелойды) в каноническом изложении становится символом ее чувства. В то же время как и в мотиве кольца, интонационный состав данной темы воплощает как сам материальный предмет (вытянутое древко копья) и первичную силу судьбы, являясь, тем самым средством для преодоления пространственно-временного мира. Подобную двусмысленность темы копья можно обнаружить и в тетралогии, где она характеризует не только верховного бога, но и является выражением зависимости Вотана, послужившей, как известно, причиной гибели всего рода богов. Ведь копьё Вотана, сделанное из Ясеня, призвано охранять договоры. Связав же себя обязательствами против своей воли, он начинает, по существу, служить своим врагам. Видимо, не случайно, что с данной темой в тетралогии связан и мотив рабства как следствие подобной зависимости.

Таким образом, «общие места», имеющие в драме Р. Вагнера интонационно-формульное выражение и закрепленные за определенной

ситуацией, переходят из одной оперы в другую. При этом они могут иметь двойственную трактовку, как, например, в отмеченной выше теме копыя: выражение силы и одновременно зависимости, приводящей к страданию и гибели, как в тетралогии, так и Парсифале. Разрушение и утрата копыя становится катастрофой в обеих драмах. Стоит отметить, что на подобную «двузначность» «общих мест» обращал внимание и сам Р. Вагнер: «Как в языках посредством звукового сдвига из одного и того же слова образуется два, так путем аналогичного сдвига или перестановок временных мотивов – из одного мифологического отношения возникает два, на первый взгляд различных. Между тем они тождественны» [9, с. 44–45]. Необходимо отметить, что ритмоинтонационный состав темы копыя с аналогичной символической трактовкой можно было наблюдать и у других композиторов романтиков XIX века, например, в творчестве Ф. Листа: вступление к сонате h-moll, третья тема вступления к «Фауст симфонии» и др.

Формульное выражение тем в драме Р. Вагнера.

Наиболее весомыми среди них являются лейт-темы исполнения, Лебеда, Граала, интонационный состав которых идентичен в «Тангейзере», «Лознгрине» и «Парсифале». Следует выделить также лейтмотив судьбы, ритмоинтонационный состав которого схож в «Летучем Голландце» и «Кольце» (независимо от сценического решения).

Следовательно, отмеченные выше «общие места» имеют символическую трактовку, становятся центром композиции в драматургическом плане опер немецкого композитора, вокруг которого начинает формироваться огромное информационное поле, составляющее основу сложных, накладывающихся друг на друга сюжетных линий. В то же время с этим они скрепляют различные временные модусы и фигурируют вне обязательной соотнесенности с данной ситуацией, текстом, определенным персонажем драмы и даже с конкретным произведением. Так, например, лейтмотив Граала, входящий в образный план Вечности, появляющийся в оркестре рассказ Гурнеманца из I действия «Парсифаля» никак не связанный здесь с основным событийным рядом либретто, направлен на предвосхищение дальнейших действий, раскрывающих сакрально-ритуальный смысл данной драмы. Подобный прием можно наблюдать и в рассказе Изольды из дуэта II действия, где наряду с темами, согласующимися с текстом, появляются мотивы, символизирующие образы, находящиеся за пределами событий данной сцены: Дня и Смерти. Совмещение интонационных сфер, принадлежащих разным временным плоскостям, представленных в рассказе Кундри из Парсифаля (2-й сцена II действия), символизируют собой психологическую неустойчивость данного образа как «кающейся грешницы». Появление в конце ее повествования о смерти Херцелойды темы копыя в каноническом развитии подчеркивает растущее чувство вины Парсифаля перед матерью.

Таким образом, в опере Р. Вагнера можно неоднократно наблюдать проявление политематической структуры, где сюжетный ряд, представленный

темами, дублирующими либретто, пересекается с лейтмотивами, координирующимися с образом Вечности, создающими дополнительный временной план в фабульном развитии драмы. Данное явление можно трактовать как психологические намеки на скрытый в глубине души композитора смысл драмы. Подобную технику повествования можно воспринимать как воспроизведение «временной структуры бессознательного» [7, с. 74].

Возникающие в драматургической фабуле опер Р. Вагнера смысловые сцепления дополнительного временного плана ориентированы в большей степени на «смысловые скольжения» [7, с. 75], подсознательное начало, чем на слово как совмещение реального и ирреального начала. Подобное явление можно наблюдать во многих рассказах, представленных в оперной драме Р. Вагнера как ведущая форма сольного высказывания. Так, например, в повествовании о Зигмунде из 2-й сцены II действия «Валькирии» обнаруживается парадоксальная связь лейтмотива проклятия с мотивом любви, символизируя тем самым фатальную обреченность отношений брата и сестры. Одновременно с этим следует заметить, что возникающий дополнительный временной план способствует созданию эмоциональной реакции на повествование, влияя тем самым на процесс драматургического развертывания. Так, например, своеобразным психологическим импульсом для драматургического развития всей оперы «Парсифаль» становится рассказ Гурнеманца из I действия.

В целом драматургическая фабула опер немецкого композитора выстраивается на основе различных ассоциативных рядов, где каждый элемент музыкального текста управляет внетекстовыми связями, скрепляя в композиционной архитектонике драмы различные временные модусы, фигурируя вне обязательной соотнесенности с данной ситуацией и персонажем оперы, вскрывая его глубинную, имманентную характеристику. И так, в творчестве Р. Вагнера рождалась «техника ассоциирования», которая несла в себе огромный творческий потенциал. В дальнейшем, уже в XX веке, она постепенно оформлялась в «архетипические схемы» на основе «сознательного конструирования мифологических взаимосвязей, смыслов, ассоциаций» [7, с. 67]. Подобное явление, например, можно было наблюдать в мифоритуальной концепции Р. Штрауса («Саломея», «Электра», «Ариадна»), А. Онеггера («Юдифь», «Антигона», «Царь Давид»), И. Стравинского («Царе Эдипе»). При этом нужно подчеркнуть, что сходство концептуального решения названных произведений и опер Р. Вагнера исходит, прежде всего, из понимания авторами трагедийности окружающего мира. Тем самым драму великого немецкого композитора можно трактовать как музыкально-психологический феномен, где он предстает как «художник-провидец, почувствовавший нерасторжимую связанность бессознательного и мифа» [7, с. 59].

Заключение. Возникает вопрос: «Чем можно объяснить столь настойчивое стремление Р. Вагнера к многозначности повествования с доминированием мифологической символики?»

Ответ на него можно обнаружить в словах самого композитора: «Я иду к чему-то утерянному, к сознанию, которое я никогда не переставал искать» [10, с. 110]. Это сознание, не тронутое порочностью современной цивилизации, он искал в глубинных пластах архаического мироощущения, содержащего в своей основе таинство истины.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ф. Ницше о Вагнере. – СПб.: Грядущий день, 1907. – 109 с.
2. Татаринцева, И. В. Миф как способ интеллектуального освоения мира в западноевропейском искусстве XIX–XX вв. / И. В. Татаринцева // Вестн. ТГУ им. Г. Р. Державина. Сер. Гуманит. науки. – Вып. 8 (148). – Тамбов: ТГУ им. Г. Р. Державина. – С. 257–262.
3. Вагнер, Р. Письма. Дневники. Обращение к друзьям / Р. Вагнер // Лит. труды: в 4 т. – СПб.: Грядущий день, 1911. – Т. 4. – 553 с.
4. Порфирьева, А. Драматургия Вяч. Иванова – Русская символистская трагедия и мифологический театр Вагнера / А. Порфирьева // Проблемы романтизма. – Л.: ЛГИТМиК, 1984. – С. 149–167.
5. Лосев, А. Ф. Знак. Символ. Миф / А. Ф. Лосев. – М.: МГУ, 1982. – 479 с.
6. Лосев, А. Ф. Философия. Мифология. Культура / А. Ф. Лосев. – М.: Полит. литер., 1991. – 524 с.
7. Лобанова, М. О. О Культурных истоках психоанализа. Миф и бессознательное в эстетике Вагнера // Методические проблемы исследования культуры / М. О. Лобанова. – М.: Ин-т философ. АН РСФСР, 1984. – С. 59–78.
8. Майер, Р. В пространстве – время здесь: История Грааля / Р. Майер. – М.: Энигма, 1997. – 351 с.
9. Вагнер, Р. Статьи и материалы / Р. Вагнер; пер. с нем. – М.: Музыка, 1974. – 199 с.
10. Манн, Т. Собрание сочинений: в 10 т.: пер. с нем. / Т. Манн; под ред. Н. Вильмонта. – М.: Гослитизд., 1961. – Т. 10. – 438 с.

Поступила в редакцию 27.02.2017 г.

Репозиторий ВГУ