

Татаринцева Ирина Владиславовна

кандидат искусствоведения, профессор кафедры дизайна и изобразительного искусства
Тамбовского государственного университета им. Г. Р. Державина

КОСМОГОНИЧЕСКИЙ И ЭСХАТОЛОГИЧЕСКИЙ ВРЕМЕННЫЕ ПЛАНЫ В ДРАМЕ Р. ВАГНЕРА

Ореол противоречивых суждений и вопросов постоянно окружал творчество великого байрейтского маэстро Р. Вагнера. Во многом они были обусловлены стремлением композитора организовать музыкальную драму в соответствии с мифотворческой моделью мира как источника «*изначально-человеческого, пракультурного*» [3, с. 110]. Основой структурирования музыкального текста в драмах Р. Вагнера становится *мифологическое время*. Его проявление в оперных сочинениях композитора выявляется на разных уровнях, один из которых связан с космогоническим и эсхатологическим строем представлений об окружающем мире, которое выявляется исследователями мифологических повествований как движение от *Хаоса к Космосу* — начальные и конечные категории мифологии. Подобная динамика просматривается, например, в «Прорицании Вельвы» из «Старшей Эдды».

В драматургической фабуле опер Р. Вагнера, организованных в соответствии с мифотворческой моделью мира, обозначенный выше временной план выявляется в становлении триадной структуры «*Вечность — время — Вечность*» [5, с. 18]. В тетралогии она просматривается посредством повествования о возникновении «*лика безликой сущности*» [1, с. 685] мира и его гибели. Обоснованием выдвинутого тезиса о сотворении мира в драмах Р. Вагнера служит их музыкальный тематизм. Так, картину первозданного Хаоса, олицетворяющую собой начало времени, рисует оркестровое начало тетралогии, в основе которого находится одно тоническое трезвучие *Es-dur*. Это своеобразное музыкальное «живописание космогонии», рождающейся из эмбрионального ядра начальной темы, представляющей, по мнению А. Ф. Лосева, «квинтэссенцию всего музыкального содержания» [1, с. 685]. Уже в исходном её проведении заложена изначальная константность: строгая диатоника, единство гармонического состава, равномерность ритмической пульсации, устойчивый тип движения, замедленный темп. Ресурсы её развития реализуются в постепенном развертывании канонического изложения, обрастании трезвучия проходящими звуками, возникновении обращённого варианта начального тематического эмбриона. Заложенную в ней акустическую мысль о начале бытия увидел немецкий писатель Т. Манн: «*Чрезмерным было бы требовать, чтобы трезвучие Es-dur, лежащее в основе всего вступления к “Золоту Рейна”, согласились назвать музыкой. Оно и не было ею. То была мысль о начале всякого бытия*» [3, с. 123].

Показательно, что данный мотив родственен теме Эрды, что свидетельствует о заложенной в нём идее «*различных ипостасей сверхсущей Бездны*» [1, с. 688], идее мира, «*Эйдоса Судьбы*» [1, с. 686]. Следует отметить, что согласно концепции А. Ф. Лосева «*Эрда — это та же самая Бездна, но в*

аспекте мирознания» [1, с. 687]. Начальную же лейттему тетралогии, возникающую из звукового фона, Макс Хоп определяет «*мотивом первобытного состояния*», «*мотивом начала или зарождения*» [7, с. 4]. Таким образом, развёртывающийся на первых страницах партитуры Кольца процесс зарождения и развития музыкального материала отвечает мифологическому представлению о происхождении мира из «первичной субстанции», которую А. Ф. Лосев определяет как «*Бездну, Пустоту*» [2, с. 155].

Эсхатологическое представление о времени в тетралогии связано с картиной разрушения мира, который поглощается изначальной стихией. Подтверждением данного тезиса является сам музыкальный материал конца тетралогии. Здесь просматриваются черты темы вступления: тоническое мажорное трезвучие, на фоне которого появляются интонации лейтмотива Рейна, который сопровождает слова Брюнгильды: «*Denn der gotter Ende dammert nun auf*». Появляясь в исходном облике, он символизирует гибель мира и возвращение к перевозданному Хаосу. Выводом же мифологического сказания становится «очистительный огонь», словно сжигающий старый мир. Одновременно с этим тематизм нибелунгов в финале тетралогии разрушается под влиянием тем богов, дочерей Рейна. Данное явление можно связать со стремлением композитора показать ту искупительную силу, которая перерождает тему гибели богов в мотив любви, что свидетельствует о появлении у мира любви шанса на существование. Появляющийся в конце тетралогии лирический мотив искупления, трактуется исследователями творчества Р. Вагнера как «тоска о человечности» [2, с. 157]. Таким образом, можно предположить, что мифологическую концепцию композитора во многом выражал комплекс тем, интонационно связанный с образами истока и конца, словно включающегося в трагическое круговращение «Хаокосмоса» [1, с. 478].

Космогонический и эсхатологический временные планы просматриваются также и в опере Р. Вагнера «*Тристан и Изольда*». Процесс развития её музыкального материала также соотносим с мифологическим представлением о сотворении мира. С началом и концом его ассоциируется первая тема оперы — мотив томления, из которого зарождается музыкальный тематизм вступления. В космогонии «Тристана» он знаменует собой тот же праисток, что и в «Кольце» мотив Рейна. Показательно, что на связь «Тристана» с образами «сотворения и заката мира» обращает внимание Т. Манн в работе «*Страдание и величие Р. Вагнера*» [3, с. 145].

Следует отметить, что прораствание нового тематического материала в опере «Тристан и Изольда» столь же наглядно, как и в тетралогии. Например, начальный интервальный ход на малую сексту из темы томления в обращённом варианте, в несколько расширенном виде (на малую септиму) заключает мотив любовного взгляда и открывает лейттему любовных чар. Второй же сегмент темы томления — секундовое движение, в дальнейшем образующее мотив напитка, составляет начало темы любовного взгляда и завершение мотива чар.

В конце оперы тематизм вступления вбирается в сцену смерти Изольды, олицетворяя собой единство вечного круговорота умирания и возрождения,

как «идеального бытия», находящегося вне времени и пространства. Подобное интонационное тождество позволяет говорить о соединении событий, разделённых определенным промежутком времени, в одно мгновение. Подтверждением данного высказывания может служить и то, что композитор объединил Вступление и инструментальную партию смерти Изольды в *симфоническую дилогию*. Подобное совмещение данных полярных драматургических этапов стало возможным именно вследствие единства периодов сотворения и заката, реализующегося прорастанием мифологической драмы из того исходного материала, в который погружается её завершение. С Бездной в данной психологической драме ассоциируется особый план Вечности, словно вовлекающий в себя эмоциональную стихию романтической души, *«отталкивающейся от космогонии архаического сознания»* [6, с. 259].

Триадную структуру «Вечность – время – Вечность» можно наблюдать и в драматургическом плане оперы «Парсифаль». Здесь к первоистоку возвращается интонационное развитие темы «Братской трапезы», символизируя, как и в «Кольце», «Тристане», идею самоотречения, искупления, но уже в контексте христианского мировидения. Следует отметить тонально-тематическое обрамление в «Парсифале» (произведение начинается и заканчивается в тональности *As-dur*) и финальное просветление повествования о Граале, что способствует созданию подтекста «романтической тоски» о несбыточной гармонии мира.

В зафиксированности крайних этапов повествования находит своё выражение представление о времени как о замкнутом цикле: сотворение – жизнь – гибель. Тождество же начального и завершающего этапов образует обратимую систему, в которой начало есть конец, и конец есть начало. Своеобразная христианская трактовка данной мифологической триады содержится в работе Т. Манна «Страдание и величие Р. Вагнера». По мнению автора, миф в творчестве композитора воплощается *«в образе вестника, ниспосланного из безгрешных сфер для спасения невинного существа и — увы! — вынужденного из-за маловерия возвратиться туда, откуда держал путь»* [3, с. 112]. Мифологическое время как бы включается в концентрическое движение, крайние этапы которого образуют план Вечности — единства начала и конца, обусловленный спецификой мифологического сознания, в котором представления об изменемости мира мыслились как вторичные в отношении неизменности Вечности, вбирающей в себя и прошлое, и будущее.

Драматургическая линия драм Р. Вагнера, выстраивающих подобие мифологической картины мира, направлена на утверждение константных единиц, отождествляемых с устойчивыми и постоянными явлениями. Тем самым, в драматургической фабуле опер подчеркиваются качества, которые не подвержены изменениям и находятся вне событийного плана. С ними связаны вневременные темы-образы опер Р. Вагнера: вера, судьба, Грааль, благословение, невинность, святость, любовь, и т. д. Отталкиваясь от мифа, сквозные музыкальные мотивы, символизирующие собой эти явления, как символ

этического и духовного начала, восходят по своей сути к христианскому сознанию. Возвышаясь над временем-сюжетом, сфера музыкальных образов Вечности, в том числе и эмоциональная любовная стихия, расширенная до космических масштабов, как бы вбирает в себя основные фабульные линии.

Следует отметить, что план Вечности выстраивается как в рамках одной оперы или тетралогии, так и на уровне разных музыкальных драм, отделённых между собой большим промежутком времени. Наиболее наглядно это проявляется в сквозных *темах-идеях* опер, среди которых следует отметить *искупление* (Сента искупает грех Голландца, Елизавета — Тангейзера, Парсифаль — Амфортаса), *невинность*, избавляющая мир от проклятия (престеца Зигфрид и Парсифаль), *судьба* (Эрда, проклятие золота, запрет Лоэнгринга), *поиск искупительной любви* (трагедия больной совести Голландца, Кундри) и т. д. [5].

Таким образом, драматургический план в драме Р. Вагнера во многом соотносится с мифологическим временем, показателем чего является его концентрическое движение, крайние этапы которого образуют план Вечности — единства начала и конца, «*колодца глубины несказанной*» [4, с. 35], где события, сюжетные коллизии не властны над ним. При этом космогонический и эсхатологический временные планы в рассмотренных выше операх отражают не только космогонию архаического мировосприятия, но и личностные параметры романтического индивидуального сознания великого немецкого композитора.

Список литературы и источников

1. Лосев, А. Ф. Форма. Стиль. Выражение [Текст] / А. Ф. Лосев. – М.: Мысль, 1995. – 843 с.
2. Лосев, А. Ф. Проблема Р. Вагнера в прошлом и настоящем // Вопросы эстетики / МГУ. – М.: Искусство, 1968. Вып. 8. – С. 67–197.
3. Манн, Т. Собрание сочинений: в 10 т. [Текст] / Пер. с нем. Под ред. Н. Вильмонта. – М.: Худ. лит., 1961 – Т. 10. – 692 с.
4. Манн, Т. Иосиф и его братья [Текст] / Томас Манн. / Пер. с нем. С. Анта. – М.: АСТ, 2010. – 1184 с.
5. Татаринцева, И. В. Малая модель мифа в музыкальной драме Р. Вагнера [Текст] / И. В. Татаринцева. – Тамбов: ТГМПИ им. С. В. Рахманинова, 2003. – 113 с.
6. Татаринцева, И. В. Миф как способ интеллектуального освоения мира в западноевропейском искусстве XIX–XX вв. [Текст] / Вестник ТГУ им. Г. Р. Державина. Сер.: Гуманит. науки. Вып. 8 (148). Тамбов: ТГУ им. Г. Р. Державина, 2015. – С. 257–262.
7. Хоп, М. Тематический разбор музыкальных произведений Р. Вагнера. [Текст] / М. Хоп. – СПб.: Скифия, 1912. – 45 с.