

Н. С. СЕРОВА

*Саратовская государственная консерватория (академия)
им. А. В. Собинова*

УДК 78.071.1: 782.1

**О БИНАРНЫХ ОППОЗИЦИЯХ
В КОСМОГОНИИ «КОЛЬЦА НИБЕЛУНГА» РИХАРДА ВАГНЕРА**

Тетралогия «Кольцо Нибелунга» в трудах исследователей творчества Вагнера чаще представлена как авторский миф [6; 15]. В качестве наиболее значимого момента, связывающего сочинение с принципами мифологического мышления, выделяется космогоническая идея [7; 8; 12]. Задача данной статьи — выявить особенности вагнеровской космогонии, исходя из роли, которую играет в ней, с одной стороны, процесс сотворения мира, а с другой, — бинарные оппозиции, на которых он зиждется.

Рассматривая сведения о сотворении мира, заключённые в тексте либретто, попытаемся осмыслить космогонию «Кольца» в трёх ракурсах, каждый из которых может быть отражён в бинарной оппозиции. Первый позволяет рассмотреть тетралогия как ритмичный космический процесс через символическую пару «день-ночь». Второй условно назовём «космогонией духа», поскольку он затрагивает проблему личного самоутверждения в связи с антитезой любви и власти. Третий ракурс раскрывает содержание «Кольца» как диалог двух моделей мироздания — природной (рождённой) и культурной (сотворённой).

Основания трактовать тетралогия Вагнера как космогонический процесс дают, в первую очередь, источники, по которым композитор создавал либретто произведения, в частности, тексты «Старшей Эдды», апеллирующие к космогоническому мифу. В основе картины мира, воссозданной в тетралогии, лежит свод скандинавских и германских сказаний о происхождении мира и расстановке действующих в нём сил. Среди песен «Старшей Эдды» есть строфы, повествующие о сотворении Земли из Бездны, о родах богов, людей, карликов и других мифических существах. Таковы, например, «Прорицание Вёльвы», «Речи Вафтрундира», «Речи Гримнира» из «Песен о богах». Либретто тетралогии содержит множество мифологических мотивов, присутствующих как в «Эдде», так и в других источниках — «Саге о Вёльсунгах», «Песне о Нибелунгах», «Кудруне». Тексты «Эдды» содержат основные категории мироздания, представленные в «Кольце» и сопряжённые с космогоническим актом: изначальную Бездну, первостихии (воду и огонь), мировой ясень Иггдрасиль и родник мудрости под его

корнями. В мироустроительный процесс включены и основные племена — богов, людей, великанов и карликов (нибелунгов), а также иерархические связи между ними и характер их взаимоотношений. По сказаниям «Эдды» сотворение мира и его оформление можно представить как космогонический процесс, ведущий от мировой Бездны — через мир богов, великанов и карликов — к истории героев. Подобная процессуальность свойственна и другому источнику либретто «Кольца» — «Песне о Нибелунгах» [5, с. 349].

Кроме того, развитие первых трёх частей тетралогии можно представить как эволюционный процесс, в котором выделяются несколько ключевых этапов: мифологическая эпоха богов и хтонических существ («Золото Рейна»), легендарная эпоха сосуществования человеческих и божественных родов («Валькирия»), кульминация этого сосуществования — индивидуальный героизм («Зигфрид»). Пролог норн из «Гибели богов» собирает предшествующие события «Кольца» в единую картину, заполняя «белые пятна» повествования рассказом о событиях, предвещающих собственно музыкально-театральное действие. Пролог детально проанализирован А. Ф. Лосевым в статье «Философский комментарий к драмам Рихарда Вагнера» [8]. Не останавливаясь подробно, отметим однако, что в этой сцене открывается Нечто, скрытое за гранью мира и наблюдающее за ним через Эрду и норн. А. Ф. Лосев определяет это Нечто как Хаос, мировую Бездну, существующую до и после всякого оформления [там же, с. 680]. Пролог последней части осмысливает события тетралогии как историю одного из возможных воплощений Хаоса: «...Бездна, играя и тешась, создаёт, между прочим, и наш светлый и стройный оформленный мир с его богами и людьми» [там же, с. 683].

В тексте либретто сведения о сотворении мира крайне лаконичны, даже обрывочны. Содержатся они в основном в рассказе норн из пролога к «Гибели богов», причём скорее соотносятся с понятием эсхатологического мифа, параметры которого очерчены замечательной ясеня елью, повествованием о закованном Логе, мечтающем вырваться и поглотить Вальхаллу, и предчувствием заката богов. Тем самым не акт творения, а состояние ожидаемого конца доминирует в единствен-

ной сцене «Кольца», где прямо говорится о сотворении мира.

Рассказ о начале мира в повествовании норн максимально сближен с репликами, содержащими предчувствие его заката. Идеи рождения и смерти сосуществуют в одном пространственно-временном континууме, что позволяет выделить некоторые особенности космогонии «Кольца». Во-первых, идея сотворения мира в тетралогии сопряжена с ожиданием его гибели. Космогоническое и эсхатологическое в творении Вагнера смыкаются в единый цикл. Во-вторых, тот факт, что собственно акт творения вынесен за рамки развития сюжета тетралогии и помещён в пролог норн, являющийся собой некую иную, отстоящую от мира «Кольца» действительность, говорит о некотором смещении акцентов вагнеровской космогонии. Очевидно, что композитора привлекает не столько сам акт творения, сколько осмысление процесса развития мира. Инициацией этого развёртывания тетралогии становится поиск и рождение героя в процессе взаимодействий бинарных оппозиций, в том числе, трёх, рассматриваемых в данной работе: «свет — тьма» («день — ночь», «красота — безобразия»); «любовь — власть», «естественное — искусственное» («интуитивное — рациональное»).

Первая из коллизий «Кольца» — присущая космогоническим мифам оппозиция «свет — тьма» («день — ночь») пронзает всю тетралогию естественным космическим ритмом. Со светом как одним из первоначал мира связывается солярная символика золота, раскрытая в первой картине «Золота Рейна». Воглинда называет себя «светлой» [3, с. 25], пробуждение золота подобно восходу солнца: «заря улыбнулась волнам», «озаряя мглу льется свет золотой», «Радость Рейна! Ласковый луч!» [там же, с. 32]. Если золото — свет, то Альберих — низший природный дух (черный альв в германо-скандинавской мифологии [10, с. 63]), представитель пространственного и иерархического низа. Характеристика, которую даёт несколько позднее Логе, указывает на более масштабный смысл: «ночь-Нибелунг», «мрак-Альберих» [3, с. 49].

В книге «Вибелунги» Вагнер указывает, что свет, день, солнце — это первое воздействие природы на человека, поэтому их нужно рассматривать как общую основу религий всех народов [2, с. 28]. Сцена с русалками предстаёт как попытка «поглотить солнце», либо добившись любви одной из сестёр, либо завладев золотом: «... свет погаснет навек ... дрогнет весь мир...» [3, с. 32]. Согласно ремаркам Вагнера, сцена в этот момент погружается в темноту.

Таким образом, события первой сцены «Золота Рейна» рисуют космический катаклизм, который будет многократно дублироваться на протяжении тетралогии.

Золото меняет владельцев, перейдёт со стороны мрака на сторону света: после Альбериха им ненадолго завладеет Вотан, и у русалок появится надежда на возвращение их «солнца», затем сокровище скроет в мраке пещеры Фафнер-дракон и в мире наступит «ночь». Зигфрид убьёт дракона, что может быть осмыслено как очередная победа дня, затем и он будет убит — ночь восторжествует до тех пор, пока Брюнгильда не вернет золото дочерям Рейна. Древнейший смысл франкской народной саги — борьбу светлого героя с хтоническим чудовищем — Вагнер понимает как циклический процесс [2, с. 31]. Так, смена мрака светом становится одной из сквозных линий тетралогии.

Вторая линия развития оперного цикла связана с идеей личного самоутверждения, сопряжённого с оппозицией «любовь-власть». Событийность здесь смещена на внутренний, психологический план и представляет собой «космогонию духа». Этапы становления идеи самоутверждения связаны с тремя персонажами: Альберихом, Вотаном и Зигфридом. Альберих в сцене с русалками ищет того, чего лишён в силу своей тёмной природы, — света, тепла, радости, то есть своей космической противоположности: «Без сомнения, тот, кто приблизится к ним, к девам Рейна, будет искать уже не золота, — пишет Вагнер. — Вот и он, Альберих, стремится овладеть не им, об этом свидетельствует любовь, которую он предлагает девам» [4, с. 75].

Альберих лишён радости, как и его сын Хаген, которого вассалы Гибихунгов называют «угрюмым». Сам Хаген в разговоре с отцом (II действие «Гибели богов») характеризует себя так: «...враг я веселья, мрачен всегда». Реплики Альбериха: «Проклятые весёлым!» (II действие) и Хагена: «Сыны свободных! Радости дети! Весело чёлн ваш плывёт! Я презираем, но сломит вас нибелунга сын!» (I действие) указывают на основной мотив действий нибелунга и его потомка. Альберих выбирает власть, поскольку светлое начало мира, связанное с любовью, красотой, радостью, недостижимо для него.

Конфликт любви и власти, экспонирующийся через образ Альбериха, приобретает фундаментальное психологическое значение, поскольку оба эти начала принадлежат сфере основных человеческих потребностей. В теории человеческой мотивации (А. Маслоу [9]) их иерархия выглядит так: после жизненно необходимых физиологических потребностей, стоящих на первом месте, и потребности в безопасности, занимающей вторую позицию, следуют потребность в любви и потребность в признании. Это значит, что в отсутствие непосредственной угрозы жизни человек будет в первую очередь искать любви (общения, принадлеж-

ности) и признания (оценки со стороны других и, как следствие, самооценки). Утверждения «я есть» и «я любим» (меня принимают) являются жизненно важными для личности. Признание — это ответ, реакция мира на присутствие в нём индивидуума, доказательство действительности индивидуального существования. Любовь подтверждает позитивность встроенности личности в бытие. Эти потребности переплетены и взаимосвязаны. Власть даёт возможность суррогатного признания в отсутствие реальных на то оснований. Вагнер, таким образом, выстраивает драматургию тетралогии, исходя из конфликта, имеющего глубинный психологический подтекст. Альберих — «дерзостный червь», решивший добиться признания если не любовью, то, хотя бы, через насилие.

До преступления нибелунга любовь властвовала над миром: «... в красоте миров нет ничего, что могло бы мужам заменить отраду женских чар» [3, с. 48]. Золото, которое в начале тетралогии объединяет в себе идеи любви и власти, в момент похищения обретает иной статус: из воплощения света, радости и ласки оно становится орудием порабощения. В этом же качестве оно включается в борьбу за самоутверждение.

Действия Альбериха (отказ от любви и самоутверждение во власти) — следствие его духовной и физической нищеты. Иначе преломляется конфликт любви и власти в образе Вотана. Этапы самоутверждения Вотана в космогонии «Кольца» рассматривает А. Ф. Лосев [8]. Попытки индивидуальности утвердить своё отдельное от Бездны бытие становятся, по Лосеву, смысловой основой тетралогии. Выбор Вотана между любовью и властью в пользу последней обусловлен стремлением сохранить обособленность своего отдельного, созданного индивидуальным разумом бытия.

С точки зрения идеи самоутверждения антиподом Альбериху и Вотану выступает Зигфрид. Нибелунг стремится утвердиться в мире, компенсируя властью своё бессилие и ничтожество. Вотан утверждает, противопоставляя Хаосу мощь разума. Самоутверждение Зигфрида стихийно и интуитивно, — он действует не потому, что ищет своё место в мире, в некотором смысле он и есть — мир. Его героизм подобен избыточной полноте Хаоса. Бездна, играя, создаёт миры — потомок Вэльзунгов из любопытства (желания) вмешивается в мировой порядок: добывает клад-солнце, разбивает копьё договоров, которым Вотан «держит весь мир». Зигфриду не нужно Золото Рейна, секрет его самоутверждения заключён в безусловном prijatii мира. Трагедия подмены любви властью из первой картины тетралогии разрешена союзом Зигфрида и Брюнгильды, в сценах с которой кольцо нужно герою не как оружие, а как знак любви. В руках

Зигфрида Золото Рейна опять обретает свою светлую природу.

В образах Альбериха, Вотана и Зигфрида Вагнер создаёт три возможных варианта взаимодействия личности с миром. Последний из них (путь отождествления своего внутреннего «Я» с макромиром) композитор декларирует как истинный, и потому тетралогия становится «личной космогонией» — историей рождения и смерти светлого героя.

Личная космогония отождествления себя и мира ассоциируется с природным началом как одной из составляющих третьей оппозиции — «природа-культура». Пробуждение «естественного мира» рисует вступление к «Золоту Рейна». Уже в первой картине очерчены основные параметры верха и низа, света и тьмы, красоты и безобразия (последняя антитеза выявляется в диалоге Альбериха и русалок). Эти фундаментальные противоположности, лежащие в основании любой космогонии, характеризуют первоначальное состояние мира «Кольца» как нечто простое, незыблемое, не требующее утверждений и доказательств. Игры русалок, открывающие музыкальную драму, создают атмосферу детства (показательно, что Альберих называет Воглинду «ребенком-женой» [3, с. 24]). В природном мире чувство преобладает над разумом, интуиция заменяет анализ. Максимальным выражением сущности естественного бытия является образ Зигфрида с его интуитивно-стихийным жизнеутверждающим пафосом. Трагические коллизии этого мира — проклятие любви, похищение золота — тоже имеют, как уже отмечалось выше, глубокие естественные основания.

Вторая реальность «Кольца» раскрывается как творение Вотана. Если первый мир характеризуется как данность, безусловное наличие определённых качеств, то создание Вотана подчёркнуто «рукотворно». Им управляют законы и договоры, которые Вотан вырезал на своем копьё. Из диалога Вотана и великанов понятно, что соотношение сил в этой реальности задано вмешательством его разума в существующее положение вещей: «Мудрее ты, острее, чем мы — мирным господством связал ты нас...» [там же, с. 43]. Символом мира Вотана становятся копьё — результат прямого вмешательства в природу (оно сотворено из отсечённой ветви Ясеня жизни) и Вальгалла, которая построена, а не рождена. Вальгалла — воплощение власти Вотана, с ней связаны мечты о господстве и процветании установленного им миропорядка (Вотан называет свой новый дом «замком властных надежд»).

В качестве расплаты за строительство замка обещана Фрейя — залог жизненной силы, вечной красоты и юности богов — качеств, которые позво-

ляют им находиться на вершине иерархической лестницы («Вам красота дана, в ней лишь вся ваша мощь», — говорит Фазольт Вотану).

Складывается ситуация, прямо противоположная рассмотренной выше коллизии Альбериха. Нибелунг, лишённый дара красоты, радости и любви, проклинает последнюю, чтобы утешиться властью, а Вотан, изначально обладающий всеми перечисленными качествами, готов торговать и рисковать ими ради господства над миром. Проклятье Альбериха, как уже говорилось, обусловлено естественными причинами, завязка драмы Вотана создана искусственно: он готов пожертвовать природной властью любви и красоты ради рукотворной власти своих законов. Из развития оперного цикла становится ясно, что мир природы незыблем (русалки радуются возвращению кольца), а цивилизация Вотана преходяща (Вальгалла гибнет в огне).

Рассмотренные выше бинарные оппозиции входят в космогонию авторского мифа Вагнера. Если в космогонических мифах важнейшим мотивом становится, как правило, акт сотворения мира, то в тетралогии этот

момент вынесен за рамки действия и сопряжён с эсхатологической идеей. Мир в видении композитора предстаёт исполненным противоречий, однако это его качество осмысливается Вагнером не только в трагическом ключе. Каждая из рассмотренных выше оппозиций отражает особый взгляд на сущность мира и на характер отношений индивидуального и всеобщего. В антитезе света и тьмы мироздание раскрывается как равновесие взаимоисключающих начал. Сосуществование фундаментальных противоположностей (жизнь и смерть, добро и зло, красота и безобразие) осмысливается как закон бытия. Оппозиция любви и власти предстаёт как поиск личностью своего места в мире и необходимость определения индивидуальных приоритетов. Наконец, в противопоставлении природы (интуитивного) и культуры (рационального) композитор определяет ценностные ориентиры: первое истинно, второе ложно. Позитивная оценка идеи преобразования мира при помощи рационального начала, свойственная многим космогоническим мифам, развитием тетралогии Вагнера ставится под сомнение.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бекетова Н., Калошина Г. Опера и миф // Музыкальный театр XIX–XX веков: вопросы эволюции. — Ростов н/Д, 1999.
2. Вагнер Р. Вибелунги. Всемирная история на основании сказания. — М.: Мусагет, 1913.
3. Вагнер Р. Кольцо Нибелунга: избранные работы. — М.: ЭКСМО-Пресс; СПб.: Terra Fantastica, 2001.
4. Вагнер Р. Моя жизнь. Мемуары в 4 т. Т. 4. Письма. Дневник. Обращение к друзьям. — М.: Грядущий день, 1911.
5. Гуревич А. Избранные труды. Средневековый мир. — СПб.: Изд-во С.-Петербургского ун-та, 2007.
6. Королёв К. О кузнецах и кольцах // Вагнер Р. Кольцо Нибелунга: избранные работы. — М.: ЭКСМО-Пресс; СПб.: Terra Fantastica, 2001.
7. Лиштанберже А. Рихард Вагнер как поэт и мыслитель. — М.: Алгоритм, 1997.
8. Лосев А. Философский комментарий к драмам Рихарда Вагнера // Лосев А.Ф. Форма. Стилль. Выражение. — М., 1995.
9. Маслоу А. Мотивация и личность. — СПб.: Евразия, 1999.
10. Мифы народов мира: энциклопедия. В 2 т. Т. 1. — М.: Большая Российская энциклопедия Олимп, 1998.
11. Мифы народов мира: энциклопедия. В 2 т. Т. 2. — М.: Большая Российская энциклопедия Олимп, 1998.
12. Николаева Н. «Кольцо Нибелунга» Рихарда Вагнера. — М., 1997.
13. Преодоляк А. Опера и миф в интерпретации Р. Вагнера и М. И. Глинки // Наука о музыке: слово молодых учёных: матер. I Всерос. конкурса работ молодых учёных в области музыкального искусства. — Казань, 2004.
14. Старшая Эдда. Древнеисландские песни о богах и героях. — СПб.: Наука, 2006.
15. Татаринцева И. Малая модель мифа в музыкальной драме Р. Вагнера. — Тамбов, 2003.

Серова Наталья Сергеевна

аспирантка кафедры истории музыки
Саратовской государственной консерватории
им. Л. В. Собинова