

УДК 78.01+782.1

*А. Носуля***СЕМАНТИКА МИФА В ОПЕРНОМ ИСКУССТВЕ
ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА**

Статья посвящена рассмотрению семантики мифа в оперном искусстве в его актуальных для современной гуманитарной мысли значениях. Выявляются уровни соотношения и взаимодействия музыки и мифа в искусстве как сходных механизмов существования и функционирования мифологического и музыкального типов мышления.

Ключевые слова: миф, опера, мифологический сюжет, семантика мифа.

В сфере оперного искусства начало XX века становится этапом активных художественных поисков и смелых экспериментов, где опера предстает как синтетический жанр с мощным арсеналом художественных средств. Именно в опере яснее всего отображена общефилософская проблема изменения концепции человека, результатом чего в значительной степени становится новое понимание содержательно-драматургической основы оперы, а также формирует особый образ оперного героя. Данные предпосылки, проявившиеся в первой половине XX века, позволяют по-новому раскрыть особенности эволюции оперного жанра и рассмотреть развитие музыкально-образной сферы как целостной системы, в которой понятие о мифе и мифологическом занимает одну из ключевых позиций.

Проблему соотношения и взаимосвязи мифа и музыки, мифологического и музыкального можно по праву отнести к числу всегда востребованных и актуальных проблем современного музыкознания. Изучение взаимосвязей и взаимодействия мифа и музыки возможно, как свидетельствуют исследования данной области, при комплексном интегративном подходе, изучая выразительные возможности музыки, с помощью чего объясняется сущность мифа. Данная постановка проблемы обнаруживает тенденцию нахождения новых способов разрешения сложных задач как для философии, так и для музыкознания, поскольку, «двигаясь навстречу друг другу, взаимотражаясь, миф и музыка глубже проникают в бытийные структуры, проявляют свои неожиданные грани. В результате становится очевидным, что при анализе музыки следует исходить из ее мифологической природы, а рассматривая миф акцентировать его музыкаль-

ность» [10, с. 11]. Особенно важным это оказывается для предметной сферы, связанной с изучением оперного творчества, так как именно с мифологических сюжетов начала свое существование опера, более того, именно миф становится одной из самых востребованных основ оперного сюжета. Как указывает А. Денисов, «опера сразу оказалась не просто склонной к контакту с мифом, кругом его образов и тем. Можно сказать, что сам ее художественный мир оказался имманентным мифу как особой смысловой системе» [4, с. 38]. В связи с этим актуальность исследования семантики мифа как необходимой составляющей изучения эволюции оперного искусства не вызывает сомнений.

Соотнесенность музыкального и мифологического уровней основана на родственности этих систем, история рассмотрения данного вопроса весьма обширна, достаточно вспомнить работы Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки», труды В. Иванова, в которых миф и музыка предстают как составляющие и обозначения единой трансцендентной сущности. А. Ф. Лосев в своей книге «Музыка как предмет логики» утверждает, что «всякая музыка может быть адекватно выражена в мифе, причем — не в мифе вообще, но только в одном определенном мифе», где структура самой музыки предопределяет и структуру мифа» [8, с. 372].

В работах Леви-Строса красной нитью проходит идея о родстве функций музыки и мифа, так как в музыке, равно как и в мифе, реализуется не личный эмпирический опыт, а опыт коллективный, дошедший до уровня архетипа. «Музыка схожа с мифом: подобно мифу, она преодолевает антиномию исторического, преходящего времени и постоянства структуры» [10, с. 27–49]. Автор подчеркивает, что хотя и музыка, и миф разворачиваются во времени, но существуют и воспринимаются вне физического, обыденного времени, становятся «инструментами уничтожения времени». Леви-Стросс указывает, что миф и музыка являются в первую очередь языковой деятельностью, в которой осуществляется процесс временного разворачивания возвышенного слова (музыкального в том числе). Возвышенное слово в данном случае понимается как отличающееся от обыденной речи, от обыденного высказывания. Особое отношение ко времени характерно в равной степени и для мифа, и для музыки, так как именно через них непосредственно возможно нарушить естественный диахронный, необратимый ход времени. Это явление А. Лосев называет мифологическим временем, которое представляет собой многоуров-

невую и многосоставную систему временных представлений в контексте мифологического мировосприятия и типа мышления. Как указывает автор, для мифологического времени характерны «всеобщая взаимопревращаемость вещей внутри замкнутого космоса, необходимая ввиду того, что здесь всякая единичность содержит в себе любую обобщенность и наоборот», неразрывность причинно-следственных временных связей, «поскольку сам временной поток мыслится в мифологии как нераздельная в себе цельность, которая сама для себя и причина, и цель» [6, с. 33]. Причем, как отмечает А. Лосев, характер каждого временного отрезка можно определить как «чудесно-фантастический», так как в контексте мифологического времени он «неотличим от вечности...» [6, с. 33].

Таким образом, благодаря сходным механизмам существования и функционирования мифологического и музыкального типов мышления возникает возможность подхода к мифу и музыке как к близким формам «сказания бытия» (А. Лосев). Однако при посредстве изучения взаимосвязи мифа и музыки нельзя оставить без внимания роль слова в них, так как, по мнению Леви-Стросса, оно занимает срединное положение между ними, что особо важно при изучении оперной сферы музыкального искусства.

В связи с этим, семантика мифа и значения мифологической системы представлений оказали существенное влияние на оперу с самого начала существования жанра. К мифологической тематике обращаются композиторы, начиная от Монтеверди и до сегодняшнего дня, но хотя налицо устойчивый интерес к данной предметной сфере, тем не менее, трактовки мифологического сюжета существенно разнятся. Объясняется это тем, что, несмотря на множественность интерпретаций мифологических сюжетов эмоционально-выразительными средствами оперы, несмотря на константные ценностно-смысловые ориентиры мифа, именно через миф возможно выразить индивидуальное отношение к вопросам как личностного, так и внеличностного порядка.

При рассмотрении вариантов воплощения мифа в опере следует отметить, что взаимодействие данных феноменов реализуется, во-первых, в сюжетной-драматургической стороне оперы, то есть через либретто. Сложная система отношений мифа и литературы выражается в характерных особенностях существования мифа в опере, которые можно определить как соотношения нескольких уровней. На первом уровне находятся устоявшиеся константные явления,

доходящие до уровня концепта, на втором уровне находятся отдельные самостоятельные конструктивные целостности (например, комплекс Ариадны и т. д.). Оперное творчество конца XIX — первой половины XX века демонстрирует уже сложившиеся на протяжении нескольких столетий принципы взаимоотношения с мифом, где миф не утрачивает своего значения, но находит новые формы выражения и новые художественные проекции. Особо следует отметить, что для западноевропейской оперы обращение к мифологическим сюжетам весьма характерно (например, «Антигона» А. Онеггера и К. Орфа, «Электра» Р. Штрауса, миниоперы Д. Мийо, «Ариадна на Наксосе» Р. Штрауса и мн. др.) [4]. В русском композиторском творчестве данная тематика выражена в значительно меньшей степени, однако говорить о ее отсутствии тоже не приходится. Примером может служить обращение к древнегреческим мифам С. Танеева в опере «Орестея» и Н. Черепнина в жанре балета «Нарцисс и Эхо». Также весьма масштабное явление в русской музыке представляет собой линия библейских сюжетов, представленная в операх А. Серова «Юдифь», А. Рубинштейна «Маккавей» и «Суламифь» и, конечно, образы славянской мифологии, широко представленные в творчестве Н. Римского-Корсакова. Исключительное место в музыке XX века занимают произведения на мифологические сюжеты И. Стравинского, хотя большая часть их была написана уже в годы пребывания за пределами России и в большинстве музыковедческих работ на эту тему отмечается их тесная связь с западноевропейской музыкальной традицией.

Обращение к мифу как к литературной основе оперы является устойчивым качеством данного музыкального жанра и проявляется уже в первых операх (например, «Дафна» Якопо Пери, созданная в 1598 г.; «Орфей» Клаудио Монтеверди, написанный в 1607 г.). Однако именно в творчестве Р. Вагнера обращение к мифу приобретает совершенно иной характер, который не является для композитора лишь неким отдаленным историческим прошлым. Композитор очень тонко ощущал способность мифа преобразовываться, перерождаться и приобретать новые символические черты, что позволяло Вагнеру не заново интерпретировать известные сюжеты, но реализовывать стремление к созданию собственного мифа. Иными словами, композитор стремится не адаптировать к новым художественным условиям мифологические образы, а творить при помощи музыкально-драматургических средств новые.

Как писал сам Р. Вагнер, «мои занятия провели меня через средневековые сказания к самому корню первобытного немецкого мифа. Я сбрасывал с него одну одежду за другой, безобразно накинутае позднейшей поэзией, чтобы, наконец, увидеть его во всей целомудренной его красоте. И то, что я увидел, была не традиционная историческая фигура, в которой драпировка интересует нас больше, чем ее действительные формы, — это был во всей своей наготе настоящий живой человек, в котором я различал неестественное свободное волнение крови, каждый рефлекс сильных мускулов: это был истинный человек вообще» [цит. по 7]. Помимо обновления традиционного представления о мифологических персонажах, зачастую наделяет своих героев такими чертами, которые заставляют забыть об их литературных прообразах. Так, Тангейзер, Зигфрид, Лоэнгрин, Вотан в дальнейшем ассоциировались, прежде всего, с их обликом, приданным им творческим видением Вагнера, то есть они продолжили свое существование в немецкой и мировой культуре в целом как создания Вагнера. Так, изучая творчество Р. Вагнера, А. Ф. Лосев в своих работах особо отмечает, что несмотря на существующие мнения о некоторых противоречиях и несогласованности теоретической и практической деятельности композитора, Лосев определяет мифологический мир Вагнера как целостность, считая примером этого тетралогию.

Среди исследований связей мифологического и музыкального можно выделить работы И. Барсовой, которая исследует, в частности, особенности творчества Р. Вагнера как определенной связи мифологических представлений с мышлением композитора. Она указывает на неоспоримость факта наличия мифологической структуры в пространственном и образно-смысловом аспектах музыкальных драм Р. Вагнера, главной своей задачей исследовательница видит разъяснение влияния мифологической структуры сюжета «и пространственного космоса на средства музыкального выражения и прежде всего на пансистему оркестра Вагнера» [2, с. 59–60]. Пансистема понимается как выражение совокупности всех конструктивных элементов системы композиторского мышления.

О характере данной системы И. Барсова пишет следующее: «Направляемое дохристианским мифом, но постоянно корректируемое средневековой, рыцарской христианской мифологией, собственное мифотворчество Вагнера не лишено контаминаций. И не случайно вертикальная семантика пространства не складывается в единую для

всего творчества жесткую, неподвижную систему значений. Напротив, в каждом произведении она получает различное осмысление и нравственную оценку» [2]. Данное высказывание свидетельствует об особом взгляде на мифологический мир Вагнера, в котором происходит не только обращение к мифу как к прошлому процессу создания нового мифа.

Сам Р. Вагнер в своей работе «Опера и драма» говорит, что при концепционном подходе к произведению появляется возможность определить его «оправданным чистейшим человеческим сознанием, отвечающим воззрению современной ему жизни, вновь созданным и понятно представленным в драме мифом!» [3, с. 154]. Это, равно как и многие другие, высказывание становится объяснением отношения Р. Вагнера к мифу, как к основе художественного произведения.

Таким образом, миф, рассматриваемый в контексте культуры в наибольшей степени проявляет себя в нескольких ипостасях — как исторический культурный феномен и предмет научного осмысления, как особый тип мышления и как парадигматический принцип. Иными словами, взаимоотношение мифологического и музыкального проявляется в сюжетной основе произведения (в том числе и оперы), в комплексе художественно-эстетических взглядов композитора и, наконец, как новый миф, являющийся продуктом, порождением музыкального произведения.

Сюжетная основа каждой оперы обладает смысловым полем, передающим константные значения, которые не теряют связи с первоначальным источником, то есть с мифом-оригиналом. Выявляя смысловое основание оперного сюжета можно определить степень и характер видоизменений в произведении по отношению к первоисточнику. Оперные мифологические сюжеты можно разделить на две группы: первая — в которой сохраняется основная структура первоисточника со строгим следованием структуре мифа, и вторая группа, к которой можно отнести сюжеты, обращенные к мифу в скрытой форме. Если произведения, относящиеся к первой группе, широко известны, то примером принадлежности ко второй группе, как указывает А. Денисов, можно отнести «Доктора Фауста» Ф. Бузони, «Турандот» Дж. Пуччини, в которых обращение к мифологическому с трудом различимо.

Следовательно, функциональность мифологического сюжета в контексте художественного целого вариантно модифицируется от буквального воспроизведения структурно-семантических особен-

ностей мифа в тексте оперы (например, «Царь Эдип» И. Стравинского), до полного трансформирования семантики мифа вплоть до пародийного переосмысления (например, миниоперы Д. Мийо) [5]. Именно через изучение структуры мифа и характерных особенностей его восприятия оказывается возможным выявление культурно-исторического контекста изучаемого произведения. Обращение к мифу обуславливает соотношения музыкального и немусыкального уровней, то есть первоначальный сюжетно-смысловой уровень формирует семантику музыкального текста. Поэтому обращение композиторов к мифу как сюжетной основе оперы рубежа XIX — первой половины XX века обширно и многообразно.

Многие композиторы используют мифологический сюжет практически в неизменном варианте по отношению к оригиналу. Примером подобной трактовки можно назвать оперы «Царь Эдип» И. Стравинского, «Антигона» К. Орфа, «Орестея» С. Танеев, «Медея» Д. Мийо, и т. д. Наряду с точным воспроизведением сюжетной канвы мифа оперными средствами также появляется значительное количество примеров свободного прочтения, свободной трактовки мифа, в которой происходит «осовременивание» мифологического сюжета. Данный процесс подчеркивает вневременную природу мифологических образов, поднимающих образы до уровня концепта. Об этом указывается в работе А. Денисова, который пишет, что мифологические образы проявляются «в конкретном временном измерении, создавая своеобразный «мост» между мифом и современностью» [5]. К подобным сочинениям, в которых происходит косвенное обращение к тому или иному мифу, где связь порой происходит на уровне аллюзии, можно причислить «Иоланту» П. Чайковского, «Турандот» Дж. Пуччини, «Огненного ангела» С. Прокофьева.

Иным вариантом трактовки является осовременивание первоисточника, где наблюдается модернизированное прочтение мифологического сюжета, где возможно изменение контекстных условий развертывания мифа, то есть перемещение на современную почву событийной основы (например, «Страдания Орфея» Д. Мийо). Хотя в произведении происходит существенное обновление, однако главная концепционная направленность мифа в произведении, главная идея (идея вечной любви) сохранена. Примером переработки мифа в ключе свободного художественного переизложения с существенным видоизменением главной идеи становится трилогия Д. Малипьеро «Орфеиды», в которой практически отсутствует главная фабула

мифа — преодолевающая смерть любовь Орфея и Эвридики. Иными словами, главная идея мифа об Орфее, его переживания и возвращение Эвридики из мира мертвых едва угадывается в подтексте оперы, а ведущими линиями, вокруг которых разворачивается основной сюжет, оказываются темы смерти и искусства. Смерть и ее связь с искусством предстает как глубинный семантический план «Орфеид» и включает в себе главную идею для творчества самого Д. Малипьеро [4].

Таким образом, основываясь на рассмотрении различных подходов к интерпретации мифологических сюжетов средствами оперного языка, можно сделать вывод, что именно миф как семантическая основа позволяет воплощать главные ценностные ориентиры и взаимоотношения между личностью и окружающим ее культурно-историческим контекстом. Реализуется это через осмысление, а в некоторых случаях через преодоление границ между своим и чужим миром, что, в свою очередь, приводит к значительному переосмыслению мифа и его значения, особенно в культуре XX века. Как точно указывает Г. Алфеевская, «осознание архитипичности мифа меняет его функцию в искусстве XX века. Через пересказ мифа, в котором поступки героев заново аргументированы, через ориентацию на миф немифологического сюжета выявляется отношение к «вечной теме», отношение современной или исторической ситуации к своей архитипической структуре» [1, с. 281].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алфеевская Г. «Персефона» как образец неоклассического творчества Стравинского / Г. Алфеевская // Проблемы музыкальной науки ; [Редкол. М. Тараканов, Ю. Тюлин, В. Холопова, В. Цуккерман.]. — М. : Советский композитор, 1975. — Вып. 3. — С. 280–303.
2. Барсова И. Мифологическая семантика вертикального пространства в оркестре Рихарда Вагнера / И. Барсова // Проблемы музыкального романтизма : Сборник научных трудов. — Л., 1987. — С.59–75.
3. Вагнер Р. Опера и драма / Р. Вагнер ; [пер. с нем. А. Шепелевского, А. Винтера]. — М. : Издание П. Юргенсона, 1906. — 262 с.
4. Денисов А. В. Античный миф в опере первой половины XX века : [монография] / А. В. Денисов. — СПб. : Изд-во РГПУ им А. И Герцена, 2006. — 233 с.
5. Денисов А. Мифологический сюжет в опере XX века / А. Денисов // Общество. Среда. Развитие (Тerra Humana). — СПб., 2007. — № 3. — С. 37–43.
6. Лосев А. Ф. Античная философия истории / А. Ф. Лосев. — М. : Наука, 1977. — 207 с.

7. Лосев А. Ф. Исторический смысл мировоззрения Рихарда Вагнера : [электронный ресурс] / А. Ф. Лосев. — Режим доступа : <http://www.wagner-su/node/109>

8. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А. Ф. Из ранних произведений. — М. : Правда, 1990. — С. 195–390.

9. Лотман Ю. М., Минц З. Г. Литература и мифология / Ю. М. Лотман, З. Г. Минц // Труды по знаковым системам. XIII : Семиотика культуры. Уч. зап. Тартуского ун-та, 1981. — Вып. 546. — С. 35–55.

10. Осадчая О. Мифология музыкального текста [Текст] / О. Осадчая // Миф. Музыка. Обряд [Текст] : по материалам международной научной конференции : [сборник статей] / сост. М. И. Катунян. — М. : Композитор, 2007. — С.11–25.

11. Семиотика и искусствометрия : антология / [ред.-сост. Ю. Лотман, В. Петров]. — М. : Мир, 1972. — 366 с.

Носуля А. Семантика міфу в оперному мистецтві першої половини ХХ століття. Стаття присвячена розгляду семантики міфу в оперному мистецтві в його актуальних для сучасної гуманітарної думки значеннях. Виявляються рівні співвідношення і взаємодії музики і міфу в мистецтві як східних механізмів існування і функціонування міфологічного і музичного типів мислення.

Ключові слова: міф, опера, міфологічний сюжет, семантика міфу.

Nosulya A. Semantics myth in the art of opera first half of XX century. The article deals with the semantics of myth in the art of opera in its relevance to the modern humanities values. Detected levels of correlation and interaction of music and myth in art assimilar mechanisms of the existence and functioning of the mythological and musical types of thinking.

Key words: myth, opera, mythological story, the semantics of the myth.

