

УДК 782.1 (430+470)

МИФ И РИТУАЛ В ЛИБРЕТТО ОПЕРНЫХ ЦИКЛОВ Р. ВАГНЕРА И Н. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Анна Георгиевна Фефелова

магистр музыкального искусства, аспирант

Государственный институт искусствознания

125009, Москва, Козицкий пер., д.5. annfefeloff@gmail.com

В статье рассматриваются проявления мифоритуального начала в текстах либретто двух важнейших оперных циклов XIX в.: тетралогии Рихарда Вагнера «Кольцо нибелунга» и «славянской тетралогии» Николая Римского-Корсакова. В отличие от традиционного взгляда, подразумевающего мифологичность вагнеровского цикла и обрядовость корсаковских опер, автором статьи применяется комплексный подход, позволяющий выявить закономерности, влияющие на архитектурную логику и расширяющие смысловое поле сочинений: в том числе связи с национальным мифоритуальным универсумом и комплекс знаковых мифологем.

Ключевые слова: миф; ритуал; либретто; опера; Р.Вагнер; Н.Римский-Корсаков; тетралогия.

«Кольцо нибелунгов» Р.Вагнера и так называемая тетралогия солнечного культа Н.Римского-Корсакова (четыре оперы, объединённые лежащим в основе календарно-обрядовым циклом: «Майская ночь», «Снегурочка», «Млада», «Ночь перед Рождеством») принадлежат двум крупнейшим национальным оперным традициям XIX в. Каждый из композиторов шёл к воплощению сакрального содержания своим путём, обусловленным особенностями национального самосознания и личных мировоззренческих установок. Однако, несмотря на объективные различия между названными тетралогиями, в ключевых моментах они схожи: каждый цикл стал вершинным проявлением в опере национального (германского и славянского соответственно) мифа. Сопоставить два подхода представляется не только актуальным, но и необходимым, так как это позволит выявить, с одной стороны, общие закономерности, а с другой – особенности авторского воплощения мифоритуального начала. Между тем при огромном разнообразии научных трудов, посвященных как автору «Кольца нибелунгов», так и Римскому-Корсакову (укажем лишь основные: [Borchmeyer 1982; Шюре 2007; Левик 1978; Друскин 1958; Кенигсберг 1959; Лосев 1978; Соллертинский 1956; Асафьев 1946; Асафьев 1970; Кандинский 1984; Соловцов 1984; Гозенпуд 1957; Ферман 1962; Рахманова 1995]), завершившему «славянскую тетралогия» два десятилетия спустя, данный вопрос до сих пор не подвергался специальному исследованию, хотя в российском музыковедении параллели между творческими мирами

композиторов являются общепризнанным фактом.

Как в случае вагнеровского «Кольца», так и касаясь всех четырёх опер Н.Римского-Корсакова мы имеем дело с авторскими либретто, предварявшими создание оперных партитур. Рассмотреть, каким образом, в каких формах и смыслах универсальные и специфические черты сакральной основы проявляют себя в текстах тетралогий, – такова задача нашей статьи.

Миф Вагнера

Миф есть единственная правда, сказанная человеком (Р.Вагнер)

Среди четырех аспектов, рассматриваемых в данной статье, вопрос воплощения мифа в тексте тетралогии Вагнера является наиболее изученным: внимание к нему является имманентной частью любого исследования творческого наследия композитора [Cicora 2000; Tarasti 1979; Порфирьева 1988; Татаринцева 1997; Лобанова 1989 и др.]. Однако мы хотели бы остановиться на некоторых ключевых моментах, принципиальных для понимания многомерного вагнеровского мифа, но до сих пор не нашедших отражения в работах исследователей.

Сюжетная основа «Кольца» глубоко национальна. Вагнер провёл колоссальную работу по освоению южной и северной ветвей немецкой мифологии (*Altnordisch* и *Mittelhochdeutsch*), задействовав все доступные источники, варианты и исследования. В то же время в образах тетралогии просвечивают мотивы античного (сказалось влияние, которое оказало на Вагнера подробное

знакомство с древнегреческой трагедией) и универсального мифа *par excellence*.

На уровне сюжета в тетралогии нашла отражение такая черта скандинавского мифа, как его преимущественная эсхатологичность: «Героический эпос германцев пронизан пафосом смерти, постигающей его героев» [Гуревич 1979: 10]. Столь подробно и ясно изложенного описания конца мира (Ragnarök) нет ни в одной мифологии. Действие «Кольца» начинается в поворотный момент от космогонии к эсхатологии, на исходе эддического мифа о золотом веке, и неуклонно движется к финальной точке – гибели мира богов. Эсхатологический характер – здесь единственное объективное качество времени: его принципиальная нелинейность реализуется хронологическими смещениями, возвратами, повторами. Помимо реального времени действия (в течение одного дня – «Das Rheingold», двух – «Die Walküre», трех в «Siegfried» и «Götterdämmerung»), в сюжетное, а следовательно, и временное поле «Кольца» включаются события, происходящие между частями тетралогии: визит Вотана к Эрде, рождение Брунгильды, странствия Вотана-Вельзе-Странника среди людей, рождение близнецов-Вельзунгов, свадьба Зиглинды и Хундинга, рождение Зигфрида, рождение Хагена и Гибихунгов. Особое значение имеют события, предваряющие сюжетный ряд «Кольца», однако Вагнер актуализирует их только в «Götterdämmerung» – ключевой сцене Норн. На протяжении цикла он расширяет исходные предпосылки развития сюжета, укрупняя масштаб происходящего и обнажая таким образом поливариантную логику мифа.

До сцены трех Норн мы понимаем, что существующий мир, управляемый договорами и законами Вотана, обречён, потому что установленный порядок нарушили:

- а) дочери Рейна, открыв тайну Золота Рейна;
- б) Альберих, прокляв Любовь и создав Кольцо Власти;
- в) Вотан, заключив с великанами заведомо невыполнимый договор.

Наконец, в «Götterdämmerung» обнаруживается иная мотивация: мир, порядок в котором скреплён договорами и законами, обречён с момента создания, так как, движимый жадой власти, Вотан нарушил естественную гармонию природы (космоса), отломив ветвь Мирового ясеня, чтобы сделать себе копьё, и глотнув из ручья мудрости. Ясень засыхает, ручей иссыкает, все оставшееся время (включая время «Кольца») Вотан пытается отсрочить неизбежный конец. Отметим также меньший масштаб вагнеровской версии «Заката богов» по сравнению с эддической: вместо битвы с хтоническими чудовищами боги смиренно ожидают конца в Вальгалле, очищающий огонь (Логе) и вода (Рейн) уничто-

жают не весь мир, а лишь оплот богов, что свидетельствует, что завершившийся цикл не является конечным в череде «сменяющихся космозов» ([Фрейденберг 1998: 64]).

В пространственной организации эддического мифа существуют две подсистемы: горизонтальная и вертикальная, обе они наличествуют в тетралогии. В «Das Rheingold» мы наблюдаем отчётливую реализацию горизонтальной модели, представляющей «пространственный фон для сказаний о приключениях богов-асов» [Мелетинский 1973: 3]. Кроме того, Рейн, как географический центр германской картины мира, является «маркером» горизонтальной подсистемы. На его берегу разворачивается действие и «Götterdämmerung», в котором на первый план выходит другое качество горизонтальной модели – антропоцентричность.

Вертикальная подсистема реализуется в «Die Walküre». Ясень, занимающий в пространственной организации драмы центральное место, отчётливо коррелирует с мировым деревом Иггдрасиль. В «Siegfried» сочетаются черты обеих моделей: трихотомическое вертикальное деление вселенной в опере трансформируется в единый путь, quest (по Е.Мелетинскому), от границы локуса (лесная чаща) к центру мира, который должен пройти в своих странствиях Зигфрид.

Персонажи тетралогии родом из германско-скандинавской мифологии: Вагнер не всегда точно следует первоисточнику в наименовании и характеристике образов, но отношения, логика взаимодействия героев основаны на закономерностях, почерпнутых в конкретике германского и в духе архаического мифа. Все персонажи наделены родственными связями, все, кроме Логе, – его особая, амбивалентная позиция обозначена как в эддическом мифе, так и в «Кольце». Ипостась Локи как бога хитрости и обмана выполняет функцию мифологического трикстера, плута при Вотане, с другой стороны, он являет себя богом огня (М.Франк включает его в ряд *Прометей – Люцифер – Логе* [Frank 2002: 92]), а огонь и вода, персонифицированная в образе Рейна и его дочерей, – это две первостихии в тетралогии, репрезентирующие тот космический, природный Первопорядок, который нарушен богами. В глубинах Рейна начинается действие «Кольца», и очистительной силой огня и воды оно завершается. Что касается остальных, то мы наблюдаем два типа родственных отношений: нейтрально-негативный дуализм (два брата великана, два брата нибелунга, две сестры и два брата среди асов, два сводных и два кровных брата среди людей) и характерную для эддической мифологии позитивную окраску троичных связей (три норны, три дочери Рейна, девять валькирий). Отдельного внимания заслуживают брачные связи персонажей тетралогии, которые

выстраиваются в отчётливую историческую иерархию: инцестный брак первопредков (Зигмунд и Зиглинда, в меньшей степени Зигфрид и Брунгильда), брак как средство достижения цели (Вотан и Эрда, Вотан и мать Вельзунгов, Альберих и Гримхильда), наконец, брак как цель, достигнутая героем после испытаний (Вотан и Фрика).

Как известно, структурную основу мифа составляет система бинарных оппозиций, отождествлений и противопоставлений на разных смысловых уровнях (см. об этом: [Леви-Стросс 1999; Мелетинский 1973]), первоосновой для которых является оппозиция «космос/хаос». Поскольку «смысл поступков героев песен, которые принадлежат к наиболее раннему пласту «Эдды», был утрачен уже для скандинавов XII–XIII столетий» [Гуревич 1979: 70] и, следовательно, уже в «Старшей Эдде» и «Песни о Нибелунгах» мог быть истолкован сообразно логике средневековья, а отнюдь не времени создания древнегерманского эпоса, Вагнер фактически воссоздаёт «нибелунген-миф» заново, следуя мифологии, воспринятой из сказаний, песен и сюжетов германско-скандинавского и античного наследия. Ему удалось создать целостный, объединённый сквозными мотивами текст, в котором система семантических оппозиций, с одной стороны, реализуется во всей своей изначальной полноте (в географическом, временном, социальном кодах), с другой стороны, дополняется новыми символическими связями, расширяющими смысловое поле «Кольца». К их числу в первую очередь относятся «психологизированные мотивации», признаваемые исследователями как вторичные. У Вагнера они также возвышаются до мифологем и могут рассматриваться наравне с универсальными мифологическими мотивами.

«Nur wer der Liebe Lust verjagt, nur der erzielt sich den Zauber, zum Reif zu zwingen das Gold» (Р.Вагнер «Das Rheingold»).

«Тот, кто отвергнет власть любви, – лишь тот волшебною силой из золота перстень скует!»

«Nur wer das Furchten nie erfuhr, schmiedet Notung neu» (Р.Вагнер «Siegfried»).

«Тот лишь, кто страха не знал, Нотунг снова скует».

Страх, Свобода, Любовь и Жажда власти – их взаимодействие во многом определяет содержание тетралогии. Отречение от любви и незнание страха как условия обладания силой, могуществом – два ключевых мотива из введенных Вагнером в мифологическую ткань «Кольца». Отношения между этими мотивами органично входят в систему оппозиций:

Хаос/Космос

Общество/Природа

Жажда власти/Любовь

Страх/Свобода

Вместе с тем Любовь и Страх сближаются как проявления не-Свободы, а Жажда власти и Свобода – как противопоставление Любви. Недаром Зигфрид, почувствовав зарождающуюся любовь к Брунгильде, спрашивает себя: «Неужели это и есть страх?» Разбив мечом копьё Вотана, хранящее власть договоров и законов, он возвращает своей победой изначальную гармонию космоса, он – сильный и свободный герой, который должен избавить мир от проклятья. Но, обретая любовь, Зигфрид теряет свободу и не может исполнить предназначённого. Кольцо как мифологическая метафора (в понимании О.Фрейденберг [Фрейденберг 1998: 27]) не только выражает цикличность происходящего, но и позволяет проявиться указанным выше мотивам: для богов и нибелунгов кольцо – выражение дуализма Жажды власти и Страх, для Зигфрида – прежде всего Свободы, для Брунгильды – Любви.

Ритуал Вагнера

В отличие от мифа, ритуальные черты вагнеровского цикла до сих пор не становились объектом исследования. Действительно, обрядовая составляющая проявляет себя, когда время действия исторически отделено от эпохи первотворения, от мира богов и первопредков, так как сущность ритуала заключается именно в реактуализации мифологических событий для поддержания или установления сакрального порядка в жизни людей. Однако есть два момента, позволяющие рассмотреть тетралогия Вагнера с точки зрения изучения её ритуальных компонентов. Во-первых, «Кольцо» – не только миф, но и «сценическое воплощение сакрального ритуала, постоянно просвечивающего в театральном действии» [Порфирьева 1987: 35]. Во-вторых, действие «Кольца» происходит в мире, где наряду с богами существуют люди, а следовательно, и сопровождающие их жизнь ритуалы. Поскольку германское общество – прежде всего общество воинов, постольку и в тексте тетралогии мы встречаем обряды, связанные с оружием (меч Зигфрида, копьё Хагена), братание («Götterdämmerung», кровное братство Зигфрида и Гунтера) и инициации (Зигмунд, Зигфрид). Наряду с ними в «Кольце» присутствуют ключевые обряды жизненного цикла: свадьба и погребение. Внутренняя взаимосвязь этих обрядов в данном случае дополняется общностью персонажей, что позволяет рассмотреть их как единый рассредоточенный ритуал воссоединения Зигфрида и Брунгильды, состоящий из ряда комплексов «смерть–рождение». Итак, сон Брунгильды в финале «Die Walküre» означает смерть её божественной сущности как валькирии, пробуждение её Зигфридом в финале «Siegfried» изофункционально смерти его как свободного бесстрашного героя, возрождение же их в новом качестве, интеграция жениха и невесты происходит только во

второй сцене Пролога «Götterdämmerung». Таким образом, оказывается, что в центре сакрального события, свадебного перехода двух героев в новое качество, в момент наивысшей ритуальной значимости на сцене в первый и последний раз появляются Норны. Их присутствие не связано с линией Зигфрида и Брунгильды и логикой развития сюжета, но крайне важно с точки зрения вагнеровского мифа: Норны описывают устройство мира, устанавливая смысловые связи с изначальным, прошлым, настоящим и будущим. Для мира, в котором происходит действие последних двух частей тетралогии (в отличие от первых двух, боги не являются здесь действующими лицами, среди персонажей – лишь Эрда, лишенная своей пророческой силы, и Вотан в облике Странника, который не действует, но собирает и сообщает информацию), появление Норн является знаком иной реальности, присущим ритуалу. Однако взаимодействия между двумя планами не происходит, хотя Норны оказываются перед нами на той самой вершине, где сияет огненное кольцо вокруг Брунгильды и Зигфрида. Фактически это самая обособленная сцена тетралогии, она не влияет на развитие сюжета, но в корне меняет его восприятие.

Брачный союз героев скрепляется кольцом, которое здесь выступает как символ любви, и клятвами Зигфрида и Брунгильды, «возрождённых» в новом качестве: смертной мудрой жены и смелого мужа. Но окончательно они воссоединяются только в пламени погребального костра, а предваряющая это слияние череда испытаний ведёт их от земного брака через ряд «смерть-рождение» к сакральному союзу.

Миф Римского-Корсакова

Не хваляно в немцах правды нам искать. Святая правда есть у нас издавна (Н.Римский-Корсаков «Млада»).

«Не написать ли вам об обрядовых песнях вообще в операх моих <...>, ибо солнечный культ был мной затронут не только в “Майской ночи” и “Ночи перед Рождеством”, а наипаче в “Снегурочке” и “Младе”»¹ [Римский-Корсаков, 2004: 50].

Всеславянский миф Римского-Корсакова, в той или иной степени воплощённый в каждом из его сочинений как неотъемлемая часть личного мировосприятия композитора, нашёл свое отражение и в рассматриваемых нами операх, названных впоследствии «тетралогией солнечного культа»². Из этого определения вытекают две важнейшие черты славянского мифа, обеспечившие его жизненность, способность к ассимиляции и в то же время сохранение ключевых верований на протяжении многих веков: неразрывную связь с действенным воплощением и его «природность».

Мать сыра земля и Батюшка Огонь, Род и Рож(е?)ница, грозовой миф о борьбе Перуна с Велесом – все эти устойчивые, несмотря на сильнейшее христианское влияние, образы и персонажи тесно связаны с плодородием, обеспечением будущего урожая. Поэтому такое большое значение в славянском мировосприятии имеет земледельческий календарь, движение солнца, смена времен года. Четыре оперы репрезентируют «пороговые» периоды календаря: зимний солнцеворот («Ночь перед Рождеством»), смена зимы весной и приход лета («Снегурочка»), русальная неделя («Майская ночь»), непосредственно примыкающая к летнему солнцевороту («Млада») и входящая в троично-купальский период.

Варианты преодоления этой кризисной ситуации представлены в операх, каждая из которых являет нам наглядное подтверждение действительности мифа в различные периоды жизни славян: от доисторического в Берендеевом царстве «Снегурочки» и древнего исторического в «Младе» (IX–X вв.) до условно-современного по отношению ко времени создания оперы в гоголевских «Ночах». При этом в «Майской ночи» сочетаются два временных плана, время настоящее и давнее (в сцене Ганны и Левко из I действия оперы: «Давно, давно, как бы сквозь сон», «Давно это было», «Вот как рассказывают старые люди»), объединяющиеся в условиях сакрального хронотопа (русальная неделя, старый дом на берегу озера).

В операх тетралогии мы имеем дело не с космогонией, а в большей степени с космографией – описанием мироустройства, данным в словах (см. рассказ Ганны из «Майской ночи»: «Говорят, в краю далеком, где-то дуб растёт высокий, что шумит вершиной в небе; и с неба бог по нем на землю пред светлым праздником снисходит»; речитатив Весны от слов «Ручьи игривые в оковах крепких» из «Снегурочки»), сюжете (многонациональная «Млада», в которой сосуществуют полабы, новгородцы, чехи, варяги, арабы, немцы) или в авторских ремарках (край деревни, берег озера, заброшенный панский дом; Запорожье, подразумевающее границу между деревней и городом; озёрный город Ретра, храм Радегаста и гора Триглав, Красная горка, опушка (край) леса, дворец царя Берендея, Ярилина гора).

Специфическая для Римского-Корсакова концепция двоемирия, воплощённая в том числе и в многоуровневой системе дуальных противопоставлений, характеризующей образное пространство опер, обнаруживает свои мифологические корни в изначальной оппозиции Космос/Хаос и бинарной логике, лежащей в основе структурного оформления мифа *par excellence* (подробнее см.: [Мелетинский 1976: 230–231]). Этой же ло-

гике следует и распределение персонажей. Так, в противопоставлении иномирных Панночки и Мачехи, репрезентирующих социальный хаос «давно» и «на том свете», извечную борьбу «чужого», «старого» и «своего», «молодого», находится земное отражение в соперничестве Левко и Головы. Холодности Снегурочки противостоит горячее сердце Купавы (индоевропейский корень имени кур- «кипеть, страстно желать», ср. лат. Купидон). Соперничество Войславы и Млады, негласное противостояние Мстивоя и Яромира оказываются продолжением противостояния светлых богов Радегаста и Лады Морене и Чернобогу. Одоление Вакулой Черта влечёт за собой установление гармонии на разных уровнях, очищение «захлавленного» Неба и заключение священного Брака.

Как было сказано выше, космогонии в корсаковской тетралогии нет, но тем более примечательно, хотя и закономерно, что во «Младе» прослеживаются эсхатологические черты. Этот вопрос не может рассматриваться вне сопоставления с вагнеровским «Кольцом», поэтому мы остановимся на нескольких ключевых моментах (анализ «вагнеровского» в «Младе» см. также: [Рахманова 1990]). Несмотря на то что сюжет «Млады» был создан С.Гедеоновым задолго до знакомства с «Нибелунгами», самая вагнеровская из опер Н.Римского-Корсакова была написана под живым впечатлением от «Кольца». Только в ней (из всей тетралогии) людская вражда принимает открытую форму: герой, воплощающий воинскую доблесть и силу, оказывается между истинной и ложной невестами, воссоединение любящих возможно только в смерти, отравленное кольцо (как альтернатива проклятью, действие вместо слова) влечёт за собой гибель существующего мира. В то же время финал являет собой полную противоположность вагнеровскому: действующий по велению бессмертных богов Яромир мстит за убийство Млады, но гибель постигает весь народ, стихия, вызванная Мореной, уничтожает и город, и храм. Для Яромира смерть является ожидаемым благом во имя священного союза, для народа – божьей карой, несмотря на благосклонно принятые жертвы, но на высшем уровне разрушение является зримым выражением восстановления гармонии. Такой предстаёт всеславянская интерпретация победы космоса над хаосом как истины мифа *par excellence*, воссозданная в соответствии с вагнеровским сюжетом во «Младе» и опосредованно – в других операх «тетралогии солнечного культа».

Ритуал Римского-Корсакова

На протяжении столетий славянская мифология сохранялась и передавалась в ритуалах, столь крепко спаянных с жизнью народа, что влияние её чувствуется и по сей день. У Римского-Корсакова была счастливая, хотя и не уникаль-

ная для того времени, возможность с раннего детства познавать национальную обрядность в её естественных формах: масленичные гулянья под окнами тихвинского дома органично вошли в стройную форму «Снегурочки».

Сюжетной осью «Млады» и «Ночи перед Рождеством» служат два обрядовых комплекса, связанных с важнейшими моментами архаического календаря – зимним и летним солнцеворотами. Анализу их воплощения в операх Римского-Корсакова посвящена наша статья [Фефелова 2009], поэтому здесь мы отметим лишь смысловую и структурообразующую роль обрядов Купавы и Коляды. В обоих случаях ритуал оказывает влияние на драматургию и композицию оперы: в «Младе» это круговой принцип купальского кола, в «Ночи перед Рождеством» – структура колядки.

Аналогичным образом выстраивается композиция «Майской ночи». Структурным архетипом оперы является агон³ – двучленная структура оппозиции, которая, повторяясь, образует «ряд бинарных циклов» [Катунян 2007: 182]. Его диалогическая природа проявляется в самом начале оперы – в обрядовой игре «Просо». Далее диалог-соревнование продолжается в «борьбе» Левко и Головы, включающей в себя ловлю «преступника» с переодеваниями, и в русальных игрищах, особенно ярко в игре в «Ворона», ведущей к разрешению конфликта между Панночкой и Мачехой. Двойные хоры в I и III действиях с вариантным типом развития также отражают дуалистичную структуру оппозиции–тождества.

В «Снегурочке» композицию оперы определяют две пороговые ситуации: встреча весны (Пролог) и встреча лета (IV д.) и соответственно дважды повторенный обряд уничтожения обрядового символа (принесения ритуальной жертвы). В первом случае в опере представлен ключевой ритуал масленичного обрядового комплекса, проводы Масленицы, окончательно утверждающий завершение зимнего периода. Но прагматическая функция обряда оказывается невыполненной: дочь Мороза и Весны входит в мир людей, вместо того чтобы покинуть его. «Неправильность» ситуации присутствия среди живых существа из иного мира накладывает отпечаток на все дальнейшие события. Действенным проявлением социального хаоса («передрались все парни за нее, на женихов накинута невесты, брань идёт», «в сердцах остуда») является утративший свою силу свадебный обряд. Присутствие «чужого», «иноземного» олицетворяется не только в образе Снегурочки, но и парном ей мужском персонаже Мизгире. Обряд Ярилины дня, восстанавливающий нарушенную гармонию, включает в себя «правильный» брачный союз Леля и Купавы и гибель Снегурочки и Мизгира как избавление от «чужого».

В воплощении национального мифа в тетралогиях Р.Вагнера и Н.А.Римского-Корсакова прослеживаются как общие закономерности, так и принципиальные различия, суть которых обусловлена своеобразием славянской и германской мифологии. И в том и в другом случае композиторы имели дело не с самими архаическими мифологическими текстами, а с их литературным изложением: эпическими средневековыми сказаниями и авторскими текстами Н.В.Гоголя, А.Н.Островского, «этнографическим» материалом С.Геденова. Н.Римский-Корсаков, помимо этого, напрямую соприкасался с бытующей национальной традицией, сохранившей «действенную» часть славянской мифологии.

Ни в вагнеровском, ни в корсаковском циклах мы не встречаем описания космогонии, в то время как космография представлена вполне отчетливо и во многом сходна (мировое древо как центр мира, взаимодействие стихий и т.д.). Преимущественно эсхатологический характер скандинавского, а следовательно, и вагнеровского мифа у Римского-Корсакова находит отражение только во «Младе», а в «Ночи перед Рождеством», хронологически и концептуально завершающей «славянскую» тетралогия, он отобразил специфически-национальную смену языческого мировоззрения христианским.

Универсальная бинарная мифологика с центральной оппозицией «космос/хаос» актуальна для обоих авторов, однако у Римского-Корсакова она дополнена принципом двоимирия. Мифологемы «Свобода», «Страх», «Жажда власти», выявленные нами в вагнеровском тексте, не встречаются в «тетралогии солнечного культа», «Любовь» же является одним из ключевых понятий, однако трактуется иначе, чем у Вагнера, – основной является ее продуцирующая функция соответственно славянской традиции, где она персонифицирована в образе богини Лады⁴. Отметим также различия в трактовке мифологических персонажей: вагнеровскому пантеону во главе с рефлексирующим Вотаном противостоят светлые и темные божества «Млады», а также персонажи низшей мифологии: русалки, черти, оборотни, ведьмы, леший, антропоморфные Мороз, Весна.

Что касается ритуальной составляющей, то у Римского-Корсакова в основе тетралогии лежат календарные ритуалы, в то время как обряды жизненного цикла занимают второстепенное положение, встраиваясь в структуру, но не определяя архитектурную логику опер. В «Кольце нибелунгов», напротив, ключевую роль играют обряд инициации и свадьба–похороны в отсутствие ритуалов, связанных с природным календарем.

Таковы основные черты проявления мифоритуального компонента в вербальном тексте двух выдающихся оперных циклов XIX в.

Примечание

¹ Из письма к В. В. Ястребцеву от 5 июля 1895 г.

² О цикле в отношении указанных опер впервые пишет Б.Асафьев: «Среди его опер четыре связаны с ритмическим распорядком народных праздников» [Асафьев 1970: 75], а определение «тетралогия солнечного культа» впервые встречается в работе М. Рахмановой [Рахманова 1995: 138].

³ В переводе с греческого «состязание, противоборство».

⁴ В скандинавском мифе также есть богиня любви – Фрейя, но Вагнер в «Кольце» наделяет её другой функцией: богиня юности.

Список литературы

Асафьев Б.В. Музыка Римского-Корсакова в аспекте народно-поэтической славянской культуры и мифологии // Сов. музыка. 1946. №7. С. 67–79.

Асафьев Б.В. Симфонические этюды. Л.: Музыка, 1970. 262 с.

Гозенпуд А.А. Римский-Корсаков. Темы и идеи его оперного творчества. М.: Музгиз, 1957. 185 с.

Гуревич А.Я. Эдда и сага. М.: Наука, 1979. 192 с.

Друскин М.С. Рихард Вагнер. М.: Муз. изд-во, 1958. 158 с.

Кандинский А.И. История русской музыки. Т.2: Вторая половина XIX века. Кн.2: Н.А. Римский-Корсаков. М.: Музыка, 1984. 310 с.

Катунян М.И. Новый тривий XX века. Звук, число, обряд (А.Пярт, Л.Рубинштейн) // Миф. Музыка. Обряд: сб. ст. / ред.-сост. М.Катунян. М.: Изд. дом «Композитор», 2007. С.179–194.

Кенигсберг А.К. «Кольцо нибелунга» Вагнера. М.: Музгиз, 1959. 83 с.

Левик Б.В. Рихард Вагнер. М.: Музыка, 1978. 447 с.

Леви-Стросс К. Мифологии: в 4 т. Т.1: Сырое и приготовленное. М.; СПб.: Университ. книга, 1999. 406 с.

Лобанова М.Н. Воплощение мифа в «Кольце нибелунгов» Р.Вагнера // Проблемы музыкальной науки. М.: Сов. композитор, 1989. Вып.7. С.266–290.

Лосев А.Ф. Исторический смысл эстетического мировоззрения Рихарда Вагнера // Вагнер Р. Избр. работы. М., 1978. С.7–48.

Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М.: Наука, Гл. ред. вост. лит., 1976. 408 с.

Мелетинский Е.М. Скандинавская мифология как система. М.: Наука, 1973. 17 с.

Порфирьева А.Л. Вагнеровский миф и германский эпос (К вопросу о средневековых источниках «Кольца нибелунгов») // Музыкальная культура

средневековья. Теория. Практика. Традиция: сб. науч. тр. Л.: ЛГИТМиК, 1988. С.149–167.

Порфирьева А.Л. Драматургия Вячеслава Иванова (Русская символистская трагедия и мифологический театр Вагнера) // Проблемы музыкального романтизма: сб. науч. тр. Л.: ЛГИТМиК, 1987. С.31–58.

Рахманова М.П. Вокруг “Млады” // Сов. музыка. 1990. №3. С.12–20.

Рахманова М.П. Н.А.Римский-Корсаков. М.: РАМ им. Гнесиных, 1995. 240 с.

Римский-Корсаков Н.А. Переписка с В.В.Ястребцевым и В.И.Бельским / авт.-сост. Л.Г.Барсова. СПб.: С.-Петербур. гос. консерватория им. Н.А.Римского-Корсакова, 2004. 443 с.

Соллертинский И.И. О «Кольце Нибелунга» Вагнера // Соллертинский И.И. Музыкально-исторические этюды. Л., 1956. С. 183–198.

Соловцов А.А. Римский-Корсаков: очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1984. 399 с.

Татаринцева И.В. Мифологические аспекты структурно-композиционного мышления Р.Вагнера. Тамбов: Муз.-пед. ин-т, 1997. 32 с.

Ферман В.Ф. Оперные воззрения Н.А. Римского-Корсакова // Оперный театр. Статьи и исслед. М., 1962. С.137–156.

Фефелова А.Г. Обряды зимнего и летнего солнцеворота в операх Римского-Корсакова // Наследие Н.А.Римского-Корсакова в русской культуре. К 100-летию со дня смерти композито-

ра (По материалам конференции «Келдышевские чтения-2008»): сб. ст. / ред.-сост. М.П.Рахманова. М.: ООО «Дека-ВС», 2009. С.124–133.

Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М.: Изд. фирма «Восточная литература» РАН, 1998. 800 с.

Шюре Э. Рихард Вагнер и его музыкальная драма. М.: Энигма, 2007. 320 с.

Borchmeyer D. Das Theater Richard Wagners: Idee – Dichtung – Wirkung. Stuttgart: Reclam, 1982. 430 S.

Cicora M. A. Modern Myths and Wagnerian deconstructions: hermeneutic approaches to Wagner's music-dramas // Contributions to the Study of Music and Dance, N. 57. Westport; Connecticut; London: Green wood press, 2000. 218 p.

Frank M. Die Dialektik von ‘erb’ und ‘eigen’ in Wagners Ring. Auch eine Einführung in die Götterdämmerung // Die Musik als Medium von Beziehungsbefindlichkeiten. Mozarts und Wagners Musiktheater im aktuellen Deutungsgeschehen: Studien zur Wertungsforschung. B. 40. Wien – Graz: Universal Edition, 2002. S.89–109.

Tarasti E. Myth and Music. A semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music, especially that of Wagner, Sibelius, Stravinsky // Approaches to Semiotics. B.51. Hague: Mouton Publishers, 1979. 362 p.

MYTH AND RITUAL IN LIBRETTI OF OPERA CYCLES BY RICHARD WAGNER AND NIKOLAY RIMSKY-KORSAKOV

Anna G. Fefelova

M.A., Post-graduate Student

The State Institute of Art Studies

The article considers the ways the myth and the ritual are manifested in the libretti of two major opera cycles of the XIXth century: the tetralogy "Der Ring des Nibelungen" by Richard Wagner and "Slavic tetralogy" by Nikolay Rimsky-Korsakov (May Night, The Snow Maiden, Mlada, Christmas Eve). Unlike the traditional view of prevalence of the mythological in Wagner's cycle and the ritual in Rimsky-Korsakov's operas, the article presents an integrated approach that allows to identify the regularities affecting the architectural logic and extending the semantic field of cycles: among them are the relations with the national myth-ritual universe and the complex of important mythologems.

Key words: myth; ritual; libretto; opera; Richard Wagner; Nikolay Rimsky-Korsakov; tetralogy.