

ИНТЕНЦИОНАЛЬНАЯ ФОРМА ПОСТИЖЕНИЯ РОМАНТИЗМА В ОСМЫСЛЕНИИ ИДЕЙНО-ЭСТЕТИЧЕСКИХ ТРАДИЦИЙ МИФА И МУЗЫКИ

А. В. Михайлюта¹
А. Н. Мошкин²

*¹Белгородский
государственный
университет*

*e-mail:
Ludvig_14@mail.ru*

*²Белгородский
государственный
университет*

*e-mail:
moshkin@bsu.edu.ru*

Статья посвящена выявлению закономерностей, отражающих динамику формообразования основных парадигм философского анализа процесса постижения человеком мира при гносео-аксиологической реконструкции философско-романтического концепта в осмыслении идейно-эстетических традиций мифа и музыки.

Ключевые слова: парадигма, романтизм, миф, музыка, гносеология, аксиология, концепт.

Введение

Уже с начала формирования романтизма как художественного метода и философского направления намечается тенденция в качественном разнообразии принципов построения и развития философско-романтического концепта у представителей различных течений романтизма. Вместе с тем, увлеченность аналитической составляющей, характерная для европейской культуры, начиная с XVII века, выразившаяся сперва в идее автономной философии и далее в превращении науки в самодостаточную сферу с последующим ее делением на все более узкие и специализированные области, оборачивается утратой целостного взгляда на мир и забвением главной цели любой деятельности – раскрытия человеческого в человеке.

Исторически романтика как изначальная базовая «интенциональная форма» постижения, обладая, по сути, статусом «эпистемы» предполагает цельное, дорефлективное «схватывание» мира в повседневной жизни.

Противоречивость феномена романтизма такова, что обнаруживает диалектическую природу в своем эстетическом, идейно-философском влиянии до наших дней. В современной культуре сознательно используют символику традиционных и современных мифологических систем. Данное обстоятельство указывает и на то, что накопленные философско-культурологические и гуманитарные идеи в исследовании мифосознания не потеряли своей актуальности и репрезентативности. «Миф проходит через всю историю человечества. И не собирается исчезать»¹.

А. Ф. Лосев обнаруживал особую логику мифомышления². Вместе с тем, понимание того, что «миф полон всякого рода аффектов, эмоций»³, не позволяет нам рассматривать мышление только как рассудочный, исключительно «холодный», абстрактно-понятийный процесс. Особенность мифомышления по отношению к рационально-дискурсивному способу мышления состоит, прежде всего, в том, что в нем абсолютно преобладают не «связи истинности» (отношения субъективных представлений к их предметному содержанию), а внутренние связи между аналитически неразложимыми концептуальными фрагментами мифа повествования, что и порождает господство в нем ассоциативного способа упорядочивания мыслительного материала. Мифологическое

¹ Гулыга А.В. Искусство истории. – М., 1980. – С.10.

² Лосев А.Ф. Античная мифология в ее историческом развитии. – М.: Учпедгиз, 1957. – С. 591-592.

³ Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф. – С. 592.



сознание есть основание всей человеческой культуры, мышления, логики. Это не теоретическое и не научное сознание, хотя рациональный уровень отражения здесь присутствует. Миф есть чувственное сознание, которое имеет логику своего порядка.

Мысль и чувство – две области сознания человека. Чувства – язык природы, шифром к которому отнюдь не являются слова. Основными типами языка, с помощью которых романтики наиболее адекватно выражают свои идеи, определяющие основной принцип восприятия, первоначально обусловленный в различных мифах, являются музыка и поэзия.

Философия взяла от мифа то, что поддается рационализации и, вместе с тем, лучшие умы Греции признали, что подлинная мудрость человеку недоступна. Сущность идеи является через свой знак в мифе, музыке, но помимо воли и желания самого субъекта. Знаковый характер того, что можно считать в данной ситуации знаком (или языком), субъекту дан лишь вторично – благодаря тому, как он понимается другими. Не случайно миф (от лат. – предание, сказание) есть все же коллективная традиция. Как ни парадоксально, но исследования в области семантики и прагматики (отношения знаков к их пользователям) показывают, что знак является первоначально «знаком для других», и лишь в силу этого «для меня самого».

Гносеологические корни диалектического мышления в мифе представлены в аксиологическом допущении многосущности предметов, возможности оборачивания любого принципа в его противоположность посредством объединяющей различные предметы скрытой силы. Наряду с этим, нельзя не отметить важное свойство мифа, отмеченное Ф. Х. Кессенди, в неразличении субъекта и объекта, их синкретичности, благодаря которой мифологизирующее сознание отождествляет образ и предмет⁴. Благодаря этому, в мифе желаемое отождествлялось с возможным, идеальное и реальное еще не противопоставлялись друг другу, существуя слитно и нераздельно «миф... объединяет человека с миром, утверждая его неотъемлемость и родство со всем миром»⁵.

Таким образом, сконструированные мифологические образы представляют собой смыслообразующие феномены, ключом к которым являются собственная риторическая программа мифа, его стилистика, архетипика и символика. Мифологические образы не просто знаки мудрости и т.п., а сами по себе есть проявление мудрости, как живые, чувственно ощущаемые⁶. Наряду с перечисленными свойствами, миф выполнял социально-практическую функцию, сущность которой заключается в обеспечении единства и целостности коллектива. Современные исследователи, вслед за Ф.Х. Кессенди, выявляют также интегративно-регулирующую функцию мифа⁷. Миф есть образец, который показывает, как поступать в том или ином случае: как строить, как плыть, как воевать и т.д.

Традиционное понимание мифа в широком смысле предполагает антропоморфизированный фантастический вымысел, объясняющий происхождение и сущность окружающей действительности⁸. Миф служил своего рода матрицей памяти, куда заносились и откуда брались на «вооружение» все знания. В узком смысле миф есть «религиозный вымысел, основанный на вере в сверхъестественные существа и силы»⁹. Образцы в мифе – это проявление сверхмерной силы богов и богатства их энергии – переносятся на людей.

Преодоление «разорванности» сознания в культурно-историческом контексте специфических форм идеологий (религии, искусства, музыки и т.д.) осуществляется

⁴ Кессиди Ф.А. От мифа к логосу. – М., 1972. – С.43.

⁵ Гурьев Д.В. Становление общественного производства. – М.: Политиздат, 1973. – С. 16–17.

⁶ Кессиди Ф.А. Указ. соч. – С.42.

⁷ См.: Лосева И.Н. Различение мифологии и религии как форм общественного сознания // Известия СЕНЦ ВШ. Обществ. Науки. – М., 1983. – №1. – С. 46–51.

⁸ Шахнович М.И. Первобытная мифология и философия (предыстория философии). – Л.: Наука, 1971. – С. 18-19.

⁹ Там же. – С. 19.



нашими современниками в концепции определения мифа исходным пунктом их генезиса: «...мифология скрепляет еще слабо дифференцированное синкретическое единство бессознательно-поэтического творчества, первобытной религии и зачаточных донаучных представлений об окружающем мире»¹⁰. Здесь объем понятия «мифология» ограничивается более абстрактным «первобытным сознанием», выявляя содержательный аспект его формационной специфичности. Эти идеи развиваются в ряде работ, посвященных наличию взаимосвязи мифа и других типов мировоззрения¹¹.

Наряду с этим, существует противоположная позиция, выработанная в 30-е годы XX столетия, которая опираясь на идеи концепции формообразовательного процесса, содержащиеся в естественнонаучных и философских работах Гете и в философии мифа Шеллинга¹², выступила против идеи синкретичности мифа. Мифотворческое сознание она определяла как всецело «дорелигиозное», в котором мифологемы равноправно реализуются и в слове, и в обряде, и в музыке, и в вещах. «Сакрализация мифа состоит не в прикреплении его к тому или иному культу, но в том, что он подвергается каузализации и этизации при тщательном сохранении всей его традиционной структуры»¹³.

Таким образом, в мировой и отечественной философии, культурологии и гуманитарных науках в целом создан фундаментальный теоретический базис для осмысления мифа и мифологического сознания.

Вместе с тем, проблема соотношения мифа и музыки приобретает особую актуальность в искусстве XX–XXI веков и становится предметом изучения не только музыковедения, но и культурологии, семиотики, философии, психологии. Интерес к мифу в такой взаимосвязи во многом обусловлен поисками праэлементов современного сознания. Современное понимание мифа стремится в корне отличаться от старого, классицистического, которое «видело в мифе нечто донельзя формальное, лишенное жизненности»¹⁴. Классификация осуществлялась предельно просто: если в тексте упоминается Зевс или Ифигения, или Демон, можно спокойно говорить о мифе. Такой подход к изучению мифологии в литературе привел бы лишь к составлению индексов, учитывающих все упоминания имен такого рода¹⁵. Постепенно этот взгляд воспринимается исследователями как более далекий от подлинной сущности мифа. Постепенно осознается, что «мифологичны какие-то изначальные схемы представлений, которые ложатся в основу самых сложных художественных структур»¹⁶.

С другой стороны, с помощью мифа представляется возможным решение, так называемых *вечных* вопросов. Их вечность обусловлена также особым социальным и культурным значением этих вопросов. Как известно, в центре мифа лежит утверждение фундаментальных законов космического и социального порядка, их незыблемости и абсолютной устойчивости. Поэтому и вопросы, на которые миф призван дать ответ, имеют общезначимый и всеобъемлющий характер – это вопросы жизни и смерти, устройства мироздания, и т.д. Их решение в мифе имеет принципиально «закрытый» характер, ответы на фундаментальные вопросы являются окончательными. Социальные и духовные кризисы XX века привели к осознанию этих вопросов в их наиболее острой форме. Поскольку современные теоретические модели не позволили избежать исторических катаклизмов, то неудивительно, что их разрешение устремлено к существующим объяснительным мифологическим моделям. Таким образом, оказывается

¹⁰ Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – М.: Наука, 1976. – С. 163.

¹¹ Угринович Д.М. Искусство и религия (Теоретический очерк). – М.: Политиздат, 1982. – С. 272; Токарев С.А. Религия и мифология // Мифы народов мира. – Т. 2. – М.: Сов. Энци., 1982. – С. 260.

¹² Фрейдберг О.М. Миф и литература древности. – 2-е изд.; испр. и доп. – М.: Изд. Фирма «Восточная литература» РАН, 1998. – С. 281.

¹³ Там же. – С. 118.

¹⁴ Аверинцев С.С. Аналитическая психология К.-Г.Юнга и закономерности творческой фантазии // О зарубежной буржуазной эстетике. – М., 1972. – Вып. 3. – С. 112.

¹⁵ Там же. – С. 112.

¹⁶ Там же. – С. 116.



возможным понять функции мифа уже в контексте ценностных координат XX века. Миф оказывается здесь воплощением вневременных и внеиндивидуальных ценностей, этическое совершенство которых не требует какой-либо проверки. Это относится, прежде всего, к художественной культуре.

Когда речь заходит о проблемах мифологии, многие исследователи вспоминают великого немецкого композитора Рихарда Вагнера – гениального художника, интуитивно почувствовавшего значимость мифа для современной культуры, сознательно его исследовавшего, что позволило ему воспроизвести структуру мифа на языке музыкально-поэтического искусства. Миф для Вагнера стал способом интеллектуального освоения мира, ставшего одной из основ драматургического рельефа своих опер. Благодаря Вагнеру миф стал обязательной частью общекультурного фонда, потребовал активного отношения к себе в художественной жизни, оказался втянутым в современное творчество.

Основоположник структурализма Клод Леви-Стросс, успешно применивший музыку при анализе мифологии, отмечает, что «... Вагнер был первооткрывателем того, что подобный анализ мог быть первоначально произведен посредством музыки. Когда мы склоняемся в пользу того, что анализ мифов сравним только с анализом большой партитуры... мы только делаем логический вывод из того вагнеровского открытия, что структура мифа раскрывается средствами музыки»¹⁷. Мифология занимает среднее положение между языком музыки и связной речью, поэтому, чтобы понять мифологию, ее следует изучать с точки зрения музыки и речи.

Проблема соотношения музыки и образа может быть рассмотрена на материале работы К. Леви-Стросса «Сырое и приготовленное» (первая часть тетралогии «Мифологии»). Автор ставит задачу выйти из оппозиции логически понимаемого и чувственно воспринимаемого, в попытке найти некоторый срединный путь. Структурируя свой текст, автор использует музыкальные термины для именованья отдельных глав и разделов. Сравнивая музыку и миф, Леви-Стросс приходит к выводу об их структурной сущностной близости, что, с его точки зрения, оправдывает привнесение музыкальной терминологии в работу философского характера. Исследователь полагает, что структура мифа раскрывается средствами музыки и следующим образом аргументирует свой подход:

Во-первых, миф и музыка являются языковой деятельностью, которая в каждом случае по-своему возвышается над реализованной речью и требует для своего выражения временной протяженности. Это отношение ко времени довольно своеобразно: кажется, что музыка и миф нуждаются во времени, – но только для того, чтобы его отвергнуть. Внемusикальное, физиологическое время слушателя – это время диахроническое, потому что оно необратимо. Лишь музыка превращает отрезок времени, потраченного на прослушивание, в синхронную и замкнутую в себе целостность.

Во-вторых, подобно музыкальному произведению, миф действует исходя из двух континуумов. Первый из них внешний, причем для музыки – это неограниченная последовательность физически воспроизводимых звуков, из которых каждая музыкальная система черпает свою гамму. Другое проявление составляют исторические случайности, которые образуют теоретически неограниченный набор, откуда каждое общество черпает ограниченное число событий, подходящих для создания своих мифов.

Второй континуум – внутреннего порядка. Он помещается в психофизиологическом времени слушателя, факторы которого очень сложны: периодичность церебральных волн и органических ритмов, способность памяти и возможности внимания. Музыка обращается не только к психологическому времени, но и к времени физиологическому, органическому, которое в мифологии не столь существенно.

В-третьих, двусмысленный еще в партитуре замысел композитора, как и замысел мифа, актуализируется через слушателя и слушателем. Миф и музыкальное произведение выступают как дирижеры оркестра, а слушатели – как молчаливые исполнители.

¹⁷ Леви-Стросс К. Фрагменты из книги «Мифологические»/Пер. с франц. // Семиотика и искусствознание. – М., 1972. – С. 27.



В-четвертых, непостижим и многозначен процесс создания и музыкальных произведений и мифов.

Однако, музыка, как считает Леви-Стросс, ставит более трудные проблемы, потому что мы не знаем всех ментальных условий музыкального творчества. Среди всех языков только музыкальный язык объединяет противоречивые свойства быть одновременно умопостижимым и непереводаемым, что превращает музыку «в высшую тайну науки о человеке, сущность которой эта наука пытается раскрыть и которая является ключом к прогрессу этой науки»¹⁸. Леви-Стросс приходит к выводам о более высоком, по сравнению с мифологией, положении музыки в культуре. Объединяя мир культуры и мир индивида с его внутренними физиологическими ритмами, музыка осмеливается идти дальше природы и культуры. Это объясняется ее необычайной способностью одновременно воздействовать на разум и на чувства, вызывать одновременно и идеи, и эмоции, погружать их в единый поток, где они уже перестают существовать отдельно друг от друга.

На фоне такого воодушевления, — пишет Леви-Стросс, — мифология выступает лишь как слабая имитация. Однако именно в ее языке обнаруживается наибольшее число общих черт с языком музыки, «и не только потому, что с формальной точки зрения их роднит очень высокий уровень внутренней организации, но и в силу более глубоких причин...»¹⁹.

Музыка также, хотя и является искусством ориентированным прежде всего на суггестивную область человеческого восприятия, не только характеризует эстетический уровень самосознания общества, но и отражает особенности социально-философской деятельности человека. Это происходит благодаря тому, что музыка относится к временному типу искусства и ее востребованность напрямую связана с насущными проблемами человека в определенной социально-культурной формации. Начиная с античности, существуют две основные особенности интерпретации музыки: с прикладной точки зрения, то есть музыкальное искусство лишено рациональных образов и благодаря этому схоже с психикой человека, реагирующей на явления окружающего мира, вследствие чего музыке подвластно управление эмоциями человека (с точки зрения эстетики пифагорейцев, например), и далее, его физическим здоровьем, так как состояние гармонии предполагает единство материального и духовного, в данном случае эмоционального. Во-вторых, с точки зрения социально-исторической, то есть музыка отражает историко-социальные особенности того или иного общества, характер восприятия человеком насущных мировоззренческих проблем, раскрывает особенности самосознания в той или иной эстетической традиции.

Всякое сознание и мышление, в конечном счете, есть специфическое отражение бытия или, говоря более общо, функция действительности. Философия есть наука, то есть, прежде всего, мышление. Следовательно, по мнению А.Ф. Лосева, она должна исходить из непосредственной данности бытия в сознании, а также из оформления этого сознания на основании данных действительности. Только установив музыкальный предмет, как он непосредственно дается в человеческом сознании и как он в дальнейшем мыслительно оформляется, мы можем претендовать на сколько-нибудь научный подход в области философии музыки²⁰. В этой связи большой интерес представляет философия музыки Ф.Ницше и, в частности, его работа «Рождение трагедии из духа музыки».

Можно назвать два вектора, на пересечении которых локализуется данное произведение немецкого мыслителя. Это – Рихард Вагнер и Артур Шопенгауэр. Влияние Вагнера носило при этом скорее экзистенциальный оттенок. В то же время, онтология искусства Шопенгауэра, в которой он отводит совершенно уникальную роль музыке, почти дословно в ряде мест воспроизводится Ницше. По мнению Шопенгауэра, музыка оказывается не в ряду других видов искусств, а стоит особняком, выполняя иное предназначение. Музыка есть некий аналог воли, ее непосредственная объективация.

¹⁸ Там же. – С.31.

¹⁹ Там же. – С.31.

²⁰ См.: Лосев А.Ф. Философия, мифология, культура. – М., 1994. – С. 315–332.



М. Хайдеггер перечисляет пять тем, наиболее значимых в работах Фридриха Ницше²¹. Это – нигилизм, переоценка ценностей, воля к власти, вечное возвращение и сверхчеловек. Можно добавить еще несколько сюжетов, чтобы адекватно и полно отразить самое существенное в творчестве «ниспровергателя кумиров»: антихристианство, Заратустра, ценностный перспективизм, аморализм и, конечно, ту сюжетную линию, которая представлена в «Рождении трагедии из духа музыки», а именно аполлоническое и дионисийское начала. Певец Диониса, как называл себя Ф. Ницше, никак не мог относиться с симпатией к христианству. Яркое неприятие христианской морали – один из лейтмотивов его творчества. «В христианстве, – отмечает Ницше, – на первый план выходят инстинкты угнетенных и поработанных; в нем ищут спасения низшие сословия»²². Основной ориентир Ницше – возрастание жизненной силы, соответствие развития живого существа приросту воли к власти. Мораль должна согласовываться с волей к власти, ориентироваться на возрастание жизненной силы, и тогда то, что служит приросту воли к власти, – является добром, а то, что препятствует – злом. По мнению Ф. Ницше, мораль христианства не способствует инстинкту роста индивида, ведет к деградации, порче породы, когда уменьшается жизненная сила индивида. В связи с этим, христианство, по мнению Ницше, это деградация, прикрытая «святыми именами», ибо проповедует ценности, которые приводят к ослаблению воли.

Рупором идей Ницше является Заратустра, ведущий по маршруту, конечная цель которого – сверхчеловек. Его путь к сверхчеловеку – это путь постоянного самоопределения, отказа от прежних ценностей. Человек, по мысли Ф. Ницше, изначально антикультурен, он – природное существо, а культура создана для подавления и порабощения человека. Только благодаря культурным запретам, созданным обществом, моральным и правовым нормам и принципам искусства формируются социальные мифы и создаются иллюзорные мечты о гуманизме, справедливости и свободе, которыми спекулирует западная культура. Запреты, вмешательство разума ограничивают естественные стихийные инстинкты человека и из-за этого человек становится больным существом, отрицающим самого себя. Только сверхчеловек может отбросить все табу, мешающие ему жить, осознать трагическую красоту нового бытия. Он порывает с обществом, реализует свою личную свободу и достигает единства жизни и смерти, характерного для культа античного бога Диониса, и движет им только воля к жизни.

Дионис – это избыток, нарушение всякой меры, безмерное, взрывное буйство; символизирует ужас и восторг, нарушение принципа индивидуализма, отрицание различий, воплощает тенденцию к единству. В противоположность Дионису Аполлон – это выражение покоя и порядка. Он – мера, ничего лишнего, золотая середина, олицетворение разделения, воплощение принципа индивидуализма.

«Аполлоновское» и «Дионисийское» – различные виды художественных сил, заключенные в самой природе, в том числе и в природе человека. Эти начала прорываются из природы через человека как художника, творца. Человек, по мнению Ницше, только «подражатель» и проводник имеющихся в природе сил. «Аполлоновский» образ мира подобен образам, возникающим в сновидениях, иллюзиях, грезах. «Дионисийский» порождается демоническими силами, подобен образам, вызванным состоянием опьянения, а потому это мир иррациональных образов. Поступательное движение искусства связано с двойственностью аполлонического и дионисийского начал. С этими двумя божествами искусств, Аполлоном и Дионисом, связана противоположность в происхождении и целях, которая встречается в греческом мире между искусством пластических образов – аполлоновским – и непластическим искусством музыки – искусством Диониса. Эти два различных стремления действуют рядом друг с другом, чаще всего в раздоре друг с другом и взаимно побуждая друг друга к новым и более мощным порождениям, чтобы в них увековечить борьбу указанных противополо-

²¹ См.: М. Хайдеггер. Европейский нигилизм.

http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Heidegg/EvrNig_index.php

²² Ницше Ф. Воля к власти. – М., 1994. – С. 35.



ложностей, соединенных только словом «искусство»²³. Музыка Аполлона и муз характеризуется как успокоительная и уравнивающая гармония в отличие от искусства Диониса, буйного божества сил природы и его служительниц – вакханок. Еще в немецком средневековье, охваченные той же «дионисической» силой, носились все возраставшие толпы, с пением и плясками, с места на место. В этих плясунах св. Иоанна и св. Витта мы узнаем вакхические хоры греков. В человеке звучит нечто сверхприродное: он чувствует себя богом, он сам шествует восторженный и возвышенный – такими он видел во сне шествовавших богов.

Лучшими первоисточниками классической литературы для характеристики музыки, связанной с Аполлоном и музами, являются Гомер, Гесиод и гомеровские гимны. У Гомера певцы занимают самое почетное место. Яркое изображение того, что такое греческие музы, мы находим в самом начале «Теогонии» Гесиода. Здесь они вечно проводят время в прославлении земных певцов и поэтов, мудром и пророческом воспеании всего прошедшего, настоящего и будущего. Здесь уже отмирает прежняя архаическая и оргиалистическая терминология. Музыка превращается в уравнивающую, беззаботную и сладострастную гармонию. Это, в отличие от оргиалистической архаики, можно назвать классикой.

«Титаническим» и «варварским» представлялось аполлоническому греку действие «дионисического» начала, хотя он и не скрывал от самого себя своего внутреннего родства с теми поверженными титанами и героями. Аполлон не мог жить без Диониса. Фактически Аполлон – бог человеческих иллюзий, гармонии, порядка, красоты. Дионис – бог правды жизни, ее страданий, неистовств, экстазов. Но он же – бог художественных откровений, опьяняющей силы творчества, приобщения к истокам бытия. Если Аполлон – это утверждение, то Дионис – это отрицание, но отрицание творческое, несущее новую истину. Говоря о своей дионисийской натуре, Ницше имел в виду радость уничтожения старого во имя блаженства творения нового. Дионисийское – не хаотическое, не разрушительное, а, наоборот, в полном соответствии с этикой Ницше, служащее жизни. Дионисийское – жизненное, биологическое, генетическое, предельно многообразное, спасительное для победы жизни над смертью. Если аполлоновскому началу жизни соответствует гармоническая музыка, то дионисийскому – музыка диссонансная.

В «Рождении трагедии...» Ницше славит Аполлона и Диониса, но его отношение к праотцам искусства далеко не равное. Хотя оба начала жизни-искусства необходимы, симпатии Ницше явно на стороне стихии жизни, полнота которой выражена дионисийством. Высокое искусство – это соединение двух божественных начал. Торжество одного из них опасно вырождением, падением человека.

Соответственно аполлоновскому и дионисийскому началу существуют две равноправные эстетики: красоты, обуздывающей хаос, и стихии. Дионисийское начало необходимо для существования красоты: стихийное, демоническое стоит выше гармонического и пластического. Красота включает в свой корпус все силы жизни, прежде всего всю мощь хтонического бытия, включая музыку. Искусство – высшее выражение воли к могуществу, приоритетная ценность, открывающая человеку возможность овладеть миром. Музыка, по мнению Ф.Ницше, есть высшее выражение дионисийского духа, аффективного постижения жизни. Если у Вагнера музыка осуществляет намерение поэта, выражая сокровенный смысл поэзии, то есть она вторична по отношению к слову, то для Ницше она – главный источник художественности и одновременно выражение смысла бытия. Музыка придает жизни ощущение самодостаточности и одновременно углубляет понимание ее природы. Именно в музыке, соединении музыки с игрой видел Ницше символ и образ самовозвышающейся жизни. «Всех богов оттолкнул он в своем одиночестве, лишь одного он не может лишиться: музыка для него нектар и амброзия, освобождающая душу и дарующая вечную юность»²⁴.

²³ См.: Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки (Предисловие к Рихарду Вагнеру)// Соч.: В 2 т. – М., 1990. – Т.1. – С. 57–157.

²⁴ Гарин И.И. Ницше. – М., 2000. – С. 722.



Искусство Вагнера, как известно, связывает романтический и современный подход к мифу. С немецкими романтиками Вагнера во многом роднит общая проблематика, сходные мотивы и пути освоения мифа, формирование новых, предвосхищающих современные о нем представления. В тоже время вагнеровский подход к мифу сильнее устремлен в будущее, он сильнее и активнее предсказывает современные представления о мифе.

В поисках единства и границ мифа и музыки, условно различаем, во-первых, профессиональное музыкальное искусство Нового времени, предлагающее своеобразную интерпретацию мифа; во-вторых, явление «мифологического неорархаизма», реализующее закономерности архаического мифологического мышления во всей их полноте.

Первое целиком принадлежит сфере культуры, поскольку базируется на функциональной системе тонов, соотнесенных друг с другом по высоте, и связь с исходным природным континуумом в ней, по существу, не выражено. В первую очередь, Вагнера и романтиков различает оценка мифа и истории: у романтиков они еще не разграничены, для Вагнера эти явления прямо противоположны. Вагнер искал вечные основы, определяющие человеческую сущность, его интересовал «миф вообще».

В отличие от романтического вагнеровский миф не конкретно национален, но вне- и наднационален²⁵. Вагнер достиг той ступени, на которой национально-характерное исчезало, оттенки любых различий стирались, и проступало то всеобщее, изначально мифическое, что в XX веке было названо архетипическим.

Тетралогия «Кольцо Нибелунга» занимает центральное место в творчестве Вагнера. Здесь он не только выходит к метамифологическим представлениям. Характерно признание композитора: «С наброском «Тристана и Изольды» я словно бы и не удалялся из круга поэтических и мифологических представлений, возбужденных во мне работой над «Нибелунгами». Великая связь всех подлинных мифов раскрылась во мне в моих занятиях и дала ясно увидеть чудесные вариации, ею порожденные. Одна такая вариация с восхитительной непреложностью выступила передо мной в отношении Тристана к Изольде, если провести параллель с Зигфридом и Брюнгильдой... Из одного мифологического отношения возникли два, на первый взгляд, различных. Между тем они тождественны...»²⁶.

Миф определяет драматургию «Кольца», важнейшие ситуации, приемы, схемы, взаимодействие музыки и слова. По своей жанровой природе тетралогия – миф. «Кольцо» – это миф о мироздании, о начале и конце его, о времени, это музыкальная космогония. Начало тетрагонии, рисуемое космическую бездну, ничто, зияние, – это начало музыкальной космогонии. Более того, здесь слышится и угадывается не только мифическая музыка, но начало самой музыки, сам миф музыки. Космологические образы тетралогии – Огонь-Лонге, Рейн, порожденные бездной, и Эрда-Судьба, обладающая знанием бездны, этого бесконечно противоречивого и творческого первоначала, – связаны между собой. Эта связь воплощена в известных интонационно-ассоциативных музыкальных сближениях, в родстве и сходстве темы Эрды и темы Первоначального состояния, а также в психологической сопричастности тем Огня и Сна. Тема Эрды-Судьбы иногда воспринимается как тема Мирового Ясеня, является его символическим заменителем. (Мировой Ясень – представитель «центра мира» в космологических текстах)²⁷. Мировой Ясень организует пространство тетралогии: около него ведут свой рассказ всеведущие Норны, неподалеку от него расположен утес спящей Брюнгильды. Из его побега сделано копье Вотана, хранящее руны договоров. Само состояние Ясеня рисует все стадии и повороты в жизни мира – его рождение,

²⁵ Лобанова Н.М. Рихард Вагнер//История эстетической мысли. – М., 1987. – С. 292–293.

²⁶ Вагнер Р. Статьи и материалы. – М., 1974. – С. 44–45.

²⁷ См., например: Топоров В.Н. О космологических источниках раннеисторических описаний//Ученые записки Тартуского государственного университета: Труды по знаковым системам. VI. – Тарту, 1973. Вып. 308. – С. 114–115.



расцвет (создание копья), старение (сохнувший ствол, разрубленное копьё), смерть (гибель мира в пламени ясеневое костра). Так проявляется в тетралогии действие космологического «центра мира».

Вагнер основывает архитеконику и драматургию тетралогии во многом на тех образах и состояниях, которые характерны для мифологического повествования. Стихии Воды (Рейна) и Огня, состояние Сна определяют важнейшие моменты: начало и конец, все сцены тетралогии, связанные с мотивом Эрды-Судьбы.

Состояние Сна тесно связано со всякими пророчествами и предвидениями, нередко совершаемыми во время пробуждения. Выход из вещего сна рождает пророчество. Это – еще один атрибут мифопоэтического мышления. Язык пророчеств смутен и неясен, слова загадочны, но в них таится объяснение связи, скрытой в происходящем. Так проявляется тема меча, внешне совершенно не связанная с ходом действия, но выражающая сокровенные мысли Вотана («Золото Рейна»).

У Вагнера, как и во многих мифах, «памяти противостоит забвение, которые соотносятся как жизнь и смерть»²⁸. Зигфрид, забывший Брюнгильду, и Брюнгильда, потерявшая Знание, становятся подвластны мраку, царству тумана – Нибельгейму. Отныне Зигфрид теряет свободу, становится обреченным на гибель, о чем постоянно напоминает связанная теперь с ним тема проклятия кольца.

Тетралогия схватывает такую структурную особенность мифа, как номинационность. Язык мифа – это язык собственных имен. По словам А. Ф. Лосева, «миф есть развернутое магическое имя»²⁹. «Общее значение собственного имени в его предельной абстрактности, – подчеркивают Ю.М.Лотман и Б.А.Успенский, – сводится к мифу... Миф персонален (номинационен), имя – мифологично³⁰. Мифологическое название вещи или лица – действие особое. Это не причисление предмета к определенному классу, но выявление его сущности, самости, его узнавание, отождествление с самым сокровенным, то есть действие магическое. Вагнер угадывает это качество мифа. Так, Вотан, закликающий и призывающий Логе, закликает и призывает тем самым огонь. Логе – имя, оно значит «огонь». Вагнеровские герои могут называть вещь или лицо, не имевшие до сих пор имени, – в этом случае название рассматривается как акт творения. Так Вотан нарекает замок, построенный великанами, Валгаллой, так Зигмунд называет обретенный меч Нотунгом.

Самыми сложными представляются действия оппозиции «память – забвение» и «золотое кольцо – любовь». Вагнер допускает невероятные переключения внутри их: так, отказ Брюнгильды вернуть кольцо является выражением ее любви к Зигфриду, но предательством по отношению к отцу, то есть отречение от любви. Поэтому это действие влечет за собой возмездие – «злую казнь богов». Верность Зигфрида братской клятве оборачивается изменой Брюнгильде, отречением от любви и ведет к гибели Зигфрида. Вагнер, искусно пользуясь мифологическими оппозициями, психологически осложняет отношения героев, устанавливая между ними все новые и новые связи, постепенно все более их изменяя, оборачивая противоположностью себе и двойником – другому.

Заключение

Таким образом, миф определяет наиболее общие закономерности драматургии в тетралогии, в которой Вагнером была достигнута «всеобщая связь явлений». Вместе с тем, попытки теоретического осмысления соотношения мифа и музыки явно тяготе-

²⁸ Там же. – С. 116.

²⁹ Лосев А.Ф. Исторический смысл эстетического мировоззрения Рихарда Вагнера//Вагнер Р. Избранные работы. – М., 1978. – С. 239.

³⁰ Лотман Ю.М., Успенский Б.А.Миф-имя-культура//Ученые записки Тартуского государственного университета: Труды по знаковым системам. VI. – Тарту, 1973. – Вып. 308. – С. 283, 288.



ют к проблемной антиномии, несмотря на то, что философия «производит» в категориальных формах идеи позднего немецкого романтизма, которые обретают наряду с логическими адекватное, образное и эмоциональное выражение. В широком смысле слова, понимая под эпистемой все возможные способы освоения человеком мира, взаимосвязи мифа и музыки можно придать эпистемологический статус. Взаимосвязь мифа и музыки как базовая «интенциональная форма» постижения представляет собой такой слой, который: с одной стороны, – постоянно предопределяется воспроизведением противоречий между иными базовыми «оформленными интенциями» постижения (взаимосвязи философии и мифа, мифа и религии и т.д.), а с другой, – предопределяет все другие возможные оформленные интенции постижения в отдельности и в «смеси». Кроме того, следует отметить, что данная «интенциональная форма» постижения музыки и мифа с учетом гносео-аксиологических установок философско-романтического концепта способна оказывать влияние на другие возможные оформленные интенции постижения в отдельности и в новой взаимосвязи.

Список литературы

1. Гулыга А.В. Искусство истории. – М., 1980. – С. 10.
2. Лосев А.Ф. Античная мифология в ее историческом развитии. – М.: Учпедгиз, 1957. – С. 591–592.
3. Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф. – С. 592.
4. Кессиди Ф.А. От мифа к логосу. – М., 1972. – С. 43.
5. Гурьев Д.В. Становление общественного производства. – М.: Политиздат, 1973. – С. 16–17.
6. Кессиди Ф.А. Указ. соч. – С. 42.
7. См.: Лосева И.Н. Различение мифологии и религии как форм общественного сознания // Известия СЕНЦ ВШ. Обществ. Науки. – М., 1983. – №1. – С. 46–51.
8. Шахнович М.И. Первобытная мифология и философия (предыстория философии). – Л.: Наука, 1971. – С. 18–19.
9. Там же. – С. 19.
10. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – М.: Наука, 1976. – С. 163.
11. Угринович Д.М. Искусство и религия (Теоретический очерк). – М.: Политиздат, 1982. – С. 272; Токарев С.А. Религия и мифология // Мифы народов мира. – Т. 2. – М.: Сов. Энци., 1982. – С. 260.
12. Фрейдберг О.М. Миф и литература древности. – 2-е изд.; испр. И доп. – М.: Изд. Фирма «Восточная литература» РАН, 1998. – С. 281.
13. Там же. – С. 118.
14. Аверинцев С.С. Аналитическая психология К.-Г.Юнга и закономерности творческой фантазии // О зарубежной буржуазной эстетике. – М., 1972. – Вып. 3. – С. 112.
15. Там же. – С. 112.
16. Там же. – С. 116.
17. Леви-Стросс К. Фрагменты из книги «Мифологические»/Пер. с франц. // Семиотика и искусствоведение. – М., 1972. – С. 27.
18. Там же. – С. 31.
19. Там же. – С. 31.
20. См.: Лосев А.Ф. Философия, мифология, культура. – М., 1994. – С. 315–332.
21. См.: М. Хайдеггер. Европейский нигилизм.
http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Heidegg/EvrNig_index.php
22. Ницше Ф. Воля к власти. – М., 1994. – С.35.
23. См.: Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки (Предисловие к Рихарду Вагнеру)// Соч.: В 2 т. – М., 1990. – Т.1. – С. 57–157.
24. Гарин И.И. Ницше. – М., 2000. – С. 722.
25. Лобанова Н.М. Рихард Вагнер//История эстетической мысли. – М., 1987. – С.292–293.
26. Вагнер Р. Статьи и материалы. – М., 1974. – С. 44–45.
27. См., например: Топоров В.Н. О космологических источниках раннеисторических описаний//Ученые записки Тартуского государственного университета: Труды по знаковым системам. VI. – Тарту, 1973. Вып.308. С. 114–115.



28. Там же. – С. 116.

29. Лосев А.Ф. Исторический смысл эстетического мировоззрения Рихарда Вагнера//Вагнер Р. Избранные работы. – М., 1978. – С. 239.

30. Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Миф-имя-культура//Ученые записки Тартуского государственного университета: Труды по знаковым системам. VI. – Тарту, 1973. – Вып. 308. – С. 283, 288.

INTENTIONAL FORM OF UNDERSTANDING OF ROMANTICISM IN TRYING TO FIND THE SENSE OF IDEOLOGICAL-ESTHETIC TRADITIONS OF MYTH AND MUSIC AS GNOSIOLOGICAL-AXIOLOGICAL PROBLEM OF PERSON

A. V. Mikhayliuta¹

A. N. Moshkin²

¹Belgorod State University

*e-mail:
Ludvig_14@mail.ru*

²Belgorod State University

*e-mail:
Moshkin@bsu.edu.ru*

The article is devoted to revealing of appropriateness that represents dynamics of form-building of basic paradigms of philosophical analysis of process of understanding the world by person in the presence of reconstruction of philosophical-romantic concept of trying to find the sense of ideological-esthetic traditions of myth and music.

Key words: paradigm, romanticism, myth, music, gnosiology, axiology, concept.