

УДК 130.2

МУЗЫКАЛЬНАЯ МИФОЛОГЕМА «ВОЛШЕБНАЯ ФЛЕЙТА» В.А.МОЦАРТА КАК ПРЕДЕЧА СИНТЕЗА СЕМИОТИЧЕСКИХ СИСТЕМ МИФА И МУЗЫКИ В РОМАНТИЗМЕ

А.В. КУЗНЕЦОВА*Белгородский
государственный
национальный
исследовательский
университет**e-mail: ludvig_14@mail.ru*

В статье рассматривается диалог «ценностного центра» личности с ценностным миром музыки на основе общечеловеческих ценностей. Таким образом, аксиологическое ядро музыки означает эссенцию общечеловеческих ценностей, присутствующих в музыкальном искусстве. Программность музыкального произведения, позволяющая реализовывать конструкцию сюжетов, обнаруживает полиморфный алгоритм, опосредованный индивидуальностью автора, вызывая личные ассоциации слушателя в осознанной выборке реминисценций индивидуальной жизни. Вместе с тем, музыка и миф, рассматриваемые автором как семиотические системы, являясь категориями эстетического и религиозно-мистического сознания, посредством мифологем обуславливают специфику формирования воспитательных и созидательных характерных черт.

Ключевые слова: музыкальная мифологема, музыка, миф, волшебная флейта, синтез, семиотическая система.

Одним из универсальных обобщений разнопланового человеческого знания с помощью идей чрезвычайно общего значения относят по праву немецкий романтизм¹, с необходимостью обуславливающий субъективные смыслообразующие составляющие бытия-существования человека. Вместе с тем, для выявления особенностей текстовой гиперструктуры из музыкального гипертекста, требуется оперирование детальной информацией по творчеству композитора. А оно включает практически все аспекты его деятельности. Употребление автором в данной статье термина «мифологема» обусловлено выражением основных идей космогонического мифа, представленного в либретто «Волшебной флейты» В.А. Моцарта и мифа «Кольцо нибелунга» Р. Вагнера для обозначения устойчивого и повторяющегося конструкта, обобщенно отражающего действительность в виде чувственно конкретной персонификации, и его сознательного использования В.А. Моцартом и Р. Вагнером в данных произведениях. При этом как «Кольцо нибелунга», так и «Волшебная флейта» выступают и как личностный конструкт, используемый в качестве когнитивного шаблона. В этом смысле, мифологема как единица мифологического мышления есть образ как субъективная представленность предметов окружающего мира. Такой образ обусловлен гипотетическими конструктами и обладает для культурного человека целостностью, содержащей устойчивый комплекс определенных черт. Это позволяет говорить с культурологических позиций и о мифологемном мышлении в принципе.

Смыслообразующими компонентами содержательного ядра «Волшебной флейты» В.А.Моцарта являются ценности человеческого духа. Символические структуры, посредством которых объясняется сходство строения и воздействие мифа и музыки на человека анализируются в объективном, независимом от психики, аспекте их существования. Подобное соответствие впервые осмысливается романтиками.

Таким образом, романтические тенденции в музыкальном языке В. А. Моцарта очевидны. Специфика интенциональной формы философско-романтического концепта как основной идеи нового самосознания В. А. Моцарта выявляется путем «декодировки» либретто «Волшебной флейты» через призму трактовок египетских мифов как масонских аллюзий. Рассматривается диалог «ценностного центра» личности с ценностным миром музыки на основе общечеловеческих ценностей. Таким образом, аксиологическое ядро

¹ См.: Эстетические идеи немецкого романтизма // Эстетика немецких романтиков / Сост., пер., вступ. Статья и коммент. А.В. Михайлова. – М.: Искусство, 1986. – С. 7–43.



музыки означает эссенцию общечеловеческих ценностей, присутствующих в музыкальном искусстве. Программность музыкального произведения, позволяющая реализовывать конструкцию сюжетов, обнаруживает полиморфный алгоритм, опосредованный индивидуальностью автора, вызывая личные ассоциации слушателя в осознанной выборке реминисценций индивидуального опыта. Очевидно, что базовая интенциональная форма постижения мифа и музыки способна оказывать влияние на другие возможные интенции постижения в отдельных культурных феноменах.

В XVIII веке существовало явление, которое для многих людей той эпохи, деятелей науки, искусства стало источником, резервуаром, эссенцией новой мифологии. Это масонство XVIII века, которое многие зарубежные исследователи тесно связывают с Просвещением, видя в нем отражение одной из форм просветительского мировоззрения. Как известно, древний миф синкретичен, он отражает целостный образ мира в представлении человека. В дальнейшем из мифологии вычленяются религия, искусство, литература, наука, политическая идеология, в которых удерживаются переосмысленные и трансформированные мифологические модели. Обратный процесс мы наблюдаем в масонстве, в котором объединились и определенная идеология (прежде всего, просветительская), и наука, и искусство, и культурная деятельность (также просветительского типа), и новая религия – религия жизни, имеющая свою сакральную сердцевину, свои ритуалы, свои тайны. Направленность на жизнь, на повседневное существование была особенно притягательной, и может быть, это послужило одной из причин столь широкого распространения масонства в европейских странах. Но у лучших людей эпохи, которые были затронуты масонским движением, существовало представление об «идеальном» масонстве.

«Волшебная флейта» В.А. Моцарта четко следует конструкции космогонического мифа о строении мироздания и месте человека в нем как культурного героя, который должен восстановить нарушенное равновесие и вернуть как гармонию мира, так и гармонию в мире. В соответствии с этой основной посылкой в ней повествуется о наставниках (Царица Ночи и Зарастро), героях («священная пара» – Тамино и Памина), трикстерах – комических «двойниках» героев (Папагено, Папагена, Моностагос), о Силах ночи (Тьма – три Раба, Рассвет – три Мальчика, Сумерки – три дамы), далее – о Стражах Врат (Жрецы, Воины), о Преисподнем мире (Хаос – Дракон, Огонь – вода), о Лоне мира (Пещера). В сюжете оперы присутствуют типичные мифологические мотивы – змееборчество, испытание героя молчанием, прохождение через огонь и воду и т. д. Все персонажи двойственны. Каждый герой имеет своего «трикстера»: Зарастро – Моностагоса, Тамино – Папагено, Памина – Папагену, Царица Ночи – Старуху, три Жреца/Воина – трое Рабов; три Дамы – трое Мальчиков. Параллельно развиваются два пласта: экзотерический и эзотерический. Четыре героя, четыре утроенные свиты. Мифологической структурой сюжета объясняются пресловутые противоречия и «несуразности» либретто «Волшебной флейты», которое подвергалось многочисленным нападкам и критике. Вместе с тем, мифологические мотивы в опере обнаруживают некоторую соподчиненность, поскольку они привнесены в либретто из современных (для XVIII века) трактовок египетских мифов. В частности, это связано с одним из источников либретто, – это роман французского писателя Ж. Террасона «Сетос, рассказ или действительность, извлеченная из занимательной истории Древнего Египта, переведенная по греческой рукописи» (1731). Этот роман был одной из самых популярных книг в разных странах в то время. Симптоматично содержание романа. Рукопись его якобы была создана на рубеже I и II столетий после Рождества Христова, в Золотой век античности. Герой романа Сетос жил за столетие до Троянской войны в эпоху расцвета Египта, он встречался с Орфеем, который незадолго до него также проходил обряд посвящения в Мемфисе – вполне мифологический сюжет! Как видно, подобные египетские реалии, которые присутствуют и в опере, представляют собой масонские аллюзии, так как известно, что во многих ложах использовались египетские ритуалы. Кроме того, утверждается, что Моцарт не только был убежденным масоном, но и воспринял масонство как новый способ существования, возможность цельного бытия на основе этических постулатов. Таким образом, в музыке он не просто отражал масонские идеи, но они стали сутью его нового самосознания. В «Волшебной флейте» и почти одновременно – в ином оперном жанре – в «Милосердии Тита» он создал утопический идеал справедливого мироустройства, своего рода мифологическую модель «Золотого века». Эта «тема высшего порядка» – сфера Зарастро и жрецов – то, что зарубежные



исследователи называют «Humanitätsstil». В музыкальном языке это, прежде всего, сакральная тональность Ми-бемоль мажор и находящиеся в тесной связи с ней до минор и До мажор, в гармонии и в мелодии – сочетание хоральности и песенности. Эти знаки («тон Зарастро») появляются в первую очередь в масонских сочинениях, далее – в операх, причем созданных как до «Волшебной флейты», так и после («Идоменей», «Тит»). В последнее десятилетие жизни В.А.Моцарт создал около тридцати произведений в Ми-бемоль мажоре. А ведь есть еще медленные части, в которых могут встретиться эти тональности! Три тональности – Ми-бемоль мажор, до минор и До мажор (к ним нередко примыкает Ля-бемоль мажор как тональность, близко родственная Ми-бемоль мажору, подчас его заменяющая) – обладают определенной семантикой. Об этом свидетельствуют, например, стабильные тональные планы медленных частей некоторых сочинений Моцарта. В следующей схеме приведены тональные планы некоторых (медленных и иногда финальных) частей, причем сопряжение трех звеньев варьируется в зависимости от главной тональности.

Клавирный концерт К. 482, ч. II	c – As – C – c
Клавирный концерт К. 491, ч. II	Es – c – As – Es
ч. III	c – As – C – c
Трио для фортепиано, скрипки (кларнета) и альты К.498, ч. III	Es – c – As – Es
Клавирная соната К. 570, ч. II	Es – c – As – Es

Во всех случаях это форма рондо (в финале до-минорного концерта рондообразная планировка вариаций). Наиболее насыщены комплексом «Волшебной флейты» сочинения для духовых или те, в которых духовые играют важную роль. Это тоже не случайно, учитывая символическое значение духовых инструментов в масонских ритуалах (что отразилось и в «Волшебной флейте»). Например, начало Финала «Волшебной флейты» (№21, вступительное *Andante*)- тональность Ми-бемоль мажор, в мелодии и гармонии – все признаки *Humanitätsstil*, в инструментовке – парный состав кларнетов фаготов, валторн in Es. Сравним этот пример с центральным эпизодом финала Клавирного концерта Es-dur К.482 (форма рондо-сонаты), выделенным темпом (*Andante cantabile*) – почти как жанровая цитата: менуэт и одновременно воплощение комплекса «Волшебной флейты». Хотя здесь не Es-dur, а заменяющий его As-dur, и нет «буквальной» интонационной близости, но общий «дух музыки» и, что очень важно, та же инструментовка объединяют эти фрагменты. И не случайно этот эпизод отражается в коде Концерта (тянущиеся, как у органа, аккорды деревянных духовых). Как «Волшебная флейта» для Моцарта и его современников была утопической мифологемой, так позднее такой мифологемой стало само имя Моцарта, его воображаемый образ, его музыка как воплощение этого идеального образа.

Романтические представления о человеке вытекают из учения немецких классиков о «моральном» и «эстетическом» человеке – «человеке культуры», т.е. воспитанном человеке, соединившим в своей деятельности в гармоничных пропорциях природное и духовное начала, необходимость и свободу, волю (разум) и рассуждение (познание), прозревающий в самой природе воплощенность божественного начала в форме красоты и возвышенного, единство эстетического и морального начал.

По внешней канве «Кольцо нибелунга» – это попытка свести воедино всю северогерманскую мифологию, выявить ее художественно-образный смысл. Помимо общедоступного содержания традиционной оперы, в «Кольце нибелунга», безусловно, осуществлен еще и принцип предельно обобщенной формы, обуславливающий сюжет не о мелочах бытовой жизни, а всей человеческой жизни, взятой целиком. По Вагнеру, это значило, что подлинное художественное произведение всегда есть произведение мифологическое². Таким образом, в произведении Вагнера происходит слияние поэзии с музыкой посредством использования лейтмотивов, когда каждая идея, и каждый поэтический образ тут же специфически организованы при помощи музыкального мотива (мотив копья Вотана, мотив меча и другие мотивы общим числом более девяноста). Несмотря на то, что лейтмотивы встречаются у многих композиторов и помимо Вагнера, в этом процессе

² См.: Кузнецова А.В. Миф и музыка в позднем немецком Романтизме (на примере тетралогии Р. Вагнера «Кольцо Нибелунга»). – Белгород: ИПЦ «ПОЛИТЕРРА». – 2013. – 171 с.



мы по праву отводим ему исключительное место как подлинному создателю и теоретическому обоснователю системы лейтмотивов, которые в «Кольце нибелунга» и «Парсифале» достигают предельного развития, насыщая своими элементами всю музыкальную ткань произведений. Метаморфозность лейтмотивов Вагнера позволяет взаимозаменять персонажей вагнеровского мифа, а предельная качественная определенность, воплощенная в имени, оборачивается предельной качественной изменчивостью, вплоть до перехода в противоположность. Вместе с тем, выявленные повторы на всех уровнях произведения не являются буквальными, они оборачиваются либо усилением, либо изменением и переосмыслением ситуаций, то есть, по существу, являются мнимыми, – приемом, с помощью которого выполняется функция выявления слоистой структуры мифа. Нарращивание ассоциаций, сближение образов, обремененность многими смыслами оборачивается у Вагнера и повторами, возобновляющейся цепью перекличек, драматургических отражений, и непрерывным музыкальным развитием, обновлением, но развитие это идет в пределах единых, обладающих замкнутым смыслом систем. Повторы ситуаций, мотивов, сближение образов придают тетралогии не только затемненно-романтический привкус, но и прояснено-архетипический, апеллирующий к глубинным механизмам мифа, смысл.

«Кольцо нибелунга», несмотря на то, что является наследником более чем полувекковой традиции драматической обработки национального мифа в германоязычной (скандинавской и германской) литературе, объединяет обе традиции, осуществляет их синтез. Таким образом, «вагнеровский миф, в отличие от романтического, становится вне- и наднациональным: проступает то всеобщее, изначально мифическое, что в XX веке было названо архетипическим»³. Миф для Вагнера является способом интеллектуального освоения мира. Вместе с тем, поскольку миф явно или скрыто повлиял на установки и произведения написания музыки, то и сама «структура мифа раскрывается средствами музыки»⁴, ведь и миф, и музыкальное произведение являются языковой деятельностью, возвышающейся над обыденной речью, но также требующей для своего выражения временной протяженности. Поэтому в работах Р. Вагнера неизменно подчеркивается универсальное значение мифов, противопоставляется общечеловеческое их содержание случайностям, из которых складывается, по его мнению, история. Такое абстрактное, внеисторическое понимание человека и «чисто человеческого», во многом идущее от Л. Фейербаха, дополняется в дальнейшем историческим негативизмом А. Шопенгауэра.

Список литературы

1. Кузнецова А.В. Миф и музыка в позднем немецком Романтизме (на примере тетралогии Р. Вагнера «Кольцо нибелунга»). – Белгород: ИПЦ «ПОЛИТЕРРА». – 2013. – 171 с.
2. Леви-Стросс К. Фрагменты из книги «Мифологические»/Пер. с франц. //Семиотика и искусствоведение. – М., 1972. – С.27.
3. Лобанова Н.М. Рихард Вагнер //История эстетической мысли. – М., 1987. – С.292-293.
4. Эстетические идеи немецкого романтизма // Эстетика немецких романтиков / Сост., пер., вступ. Статья и коммент. А.В. Михайлова. – М.: Искусство, 1986. – С. 7–43.

MUSICAL MYTHOLOGEME “MYSTERY FLUTE” OF W. A. MOZART AS A CONDITION OF SYNTHESIS OF SEMIOTIC SYSTEMS OF MYTH AND MUSIC IN ROMANTISM

A.V. KUZNETSOVA

*Belgorod National
Research University*

e-mail: ludvig_14@mail.ru

The paper discusses the dialogue between the “value centre” of the individual with the value world of music on the basis of universal values. Thus, the axiological core of the music means the essence of global values in music. The projectivity of the musical work enacts polymorphous algorithm. Meanwhile, the music and the myth are semiotic systems and are categories of aesthetic and religious mystical consciousness.

Key words: musical mythologeme, music, myth, mystery flute, synthesis, semiotic system.

³ Лобанова Н.М. Рихард Вагнер //История эстетической мысли. – М., 1987. – С.292-293.

⁴ Леви-Стросс К. Фрагменты из книги «Мифологические»/Пер. с франц. //Семиотика и искусствоведение. – М., 1972. – С.27.