

Н.Ю. Бартош

Новосибирский государственный университет

**Мифопозтика «Тангейзера» Рихарда Вагнера
в интерпретации Шарля Бодлера**

Аннотация: Статья посвящена проблеме интерпретации Шарлем Бодлером музыкальной драмы Рихарда Вагнера «Тангейзер». В эссе «Рихард Вагнер и “Тангейзер” в Париже» (1861) поэт предлагает рассматривать драму Вагнера в контексте мифоцентрического движения эпохи. Отношения главных героев драмы (Венеры и Тангейзера) разбираются Бодлером через сюжет *священного брака* (любовь Великой богини к умирающему-воскресающему богу, его жертвоприношение, смерть и воскресение). Этот архетипический сюжет поэт переносит и на героев своего «Парижского сплина» – «Маленьких стихотворений в прозе» (1869).

This article is devoted to the problem of interpretation of Charles Baudelaire music drama *Tannhäuser* by Richard Wagner. The poet recommends regarding the Wagner's musical drama in a context of the myth-centric motion of that epoch in his essay *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris* (1861). The relationship between the main characters (*Tannhäuser* and *Venus*) are regarded like the subject of *the holy marriage* of the dying and reviving god with the Great goddess. Baudelaire transfers this archetypal subject to characters of *Paris Spleen* or *Petits Poèmes en prose* (1869).

Ключевые слова: Шарль Бодлер, Рихард Вагнер, «Тангейзер», музыкальная драма, архетип, священный брак, Великая богиня.

Charles Baudelaire, Richard Wagner, *Tannhäuser*, musical drama, archetype, *the holy marriage*, Great goddess.

УДК: 821.111.

Контактная информация: Новосибирск, ул. Пирогова, 2. НГУ, кафедра истории культуры. Тел. (383) 3634430. E-mail: bartosh@academ.org.

Эстетические поиски Рихарда Вагнера, философа, композитора, поэта, – духовного кумира XIX века – во многом не только предуготовили направление эстетического вектора в литературе и искусстве конца XIX – начала XX в., но и определили общий пульс культуры XX века.

Первое знакомство французской художественной элиты с произведениями Вагнера состоялось в январе – феврале 1860 г. в Париже, где композитор давал три концерта в Итальянской опере. Под его управлением звучали фрагменты из «Летучего голландца», «Тангейзера», «Лоэнгрина», знаменитая увертюра к «Тристану». Публика была восхищена и обескуражена одновременно: эксперименты Вагнера вызвали настоящий шок в художественных кругах Франции. Уже в январе 1860 г. брошюру о композиторе публикует Жюль Шанфлери, а Катюль Мендес, один из инициаторов парнасского искусства, пишет статью в «Ревю фантэзист» об эстетическом прорыве «вагнеризма». Целое десятилетие (с середины 60-х до середины 70-х годов) французские поэты, писатели, композиторы устраивают своеобразное «памятичество» к Вагнеру в надежде «найти подтверждения новаторского значения собственных поисков» [Энциклопедия символизма, 1999, с. 290]. С 1885 по 1888 г. под руководством Эдуарда Дюжардена выходит журнал «La Revue

wagnérienne» («Вагнеровское обозрение»). Его задачей было знакомство с музыкой, поэзией, философией немецкого гения (см.: [Там же, с. 288–292]).

Современники Вагнера понимали, что в его музыкальных драмах происходит «рождение новой эстетики» [Лиштанберже, 1997, с. 163], возвращения «целостности» искусства, открытие новых художественных возможностей мифа¹. Вагнер выявляет глубокое внутреннее родство мифа, слова и музыки, позволяя следующему поколению художников-творцов не только ощутить тесную связь между параметрами мифологического мышления и «музыкальными» (лейтмотивными) принципами построения произведений литературы и живописи (а в дальнейшем драмы и кинематографа), но и почувствовать себядемиургами, создателями эстетического универсума. Масштаб мифотворческой деятельности Вагнера был осознан как его современниками, включая Ницше, так и последующими поколениями критиков и художников модерна и модернизма, а также современными исследователями его творчества².

Последователей Вагнера привлекает, прежде всего, обращение композитора к эйдическому³ модусу и отход от исторического, который обуславливал развитие европейской культуры начиная с Ренессанса. Можно выделить несколько уровней влияния эстетики Вагнера на художественный процесс последней трети XIX в. – начала XX в. Первый, так называемый «поверхностный», представляет заимствование сюжетных мотивов, сценических приемов, а также тем, образов и художественных деталей, важных для литературы и искусства *fin de siècle* в целом⁴. Второй, более значимый для эстетического сознания символизма, связан с переосмыслением Вагнером эстетической традиции. Художники и поэты-символисты творчески перерабатывают вагнеровский метод превращения объекта в миф, при этом происходит своеобразный демонтаж «реальности» миметического пространства, вместо которого художник стремится к «реальности» мифа. Рассмотрим процесс реализации данных методов на примере позднего творчества Шарля Бодлера.

Сразу после первого выступления Вагнера французы разделились на его противников и сторонников, никому не позволяя остаться равнодушным к мифотворческой эстетике композитора. К лагерю сторонников примыкает Шарль Бодлер. К этому времени автор «Цветов зла» (1957) и известный художественный критик, он выступает в поддержку «творческой революции» Вагнера. Через несколько дней после концерта в Итальянской опере, глубоко потрясенный, Бодлер пишет письмо композитору. В нем поэт выражает восхищение музыкой, способной передать «торжественность страстей человеческих и <...> поистине чувственный восторг» [Бодлер, 2001a, с. 284]. Бодлер отмечает в творчестве Вагнера отражение нового мироощущения в создании «языка чувств» и в изображении «царственности жизни» [Там же]. Поэт признается, что произведения Вагнера в «своей глубокой гармонии» напоминают ему наркотик, так как вызывают подобный эффект – открывают «пламенные глубины» его души [Там же]. Но прежде всего, по утверждению Бодлера, музыка Вагнера – это путь самоидентификации: «Вы вернули меня к самому себе...» [Там же, с. 285]. О возможностях «узна-

¹ Об эстетике мифа см. работу Вагнера «Музыка будущего» [Вагнер, 1978, с. 510].

² О влиянии музыкальных моделей Вагнера на литературу и искусство конца XIX – начала XX вв. писали такие авторы, как Томас Манн, Теодор Адорно, Филипп Лаку-Лабарт, Алексей Лосев, Борис Гаспаров, Абрам Гозенпуд, Борис Соколов и другие.

³ А.Ф. Лосев определяет эйдос как «мыслеформу» или «живое бытие предмета, пронизанное смысловыми энергиями, идущими из его глубины и складывающимися в цельную живую картину явленного лика сущности предмета» [Лосев, 1990, с. 163].

⁴ Исследователи творчества композитора отмечают, что «творческие личности, попавшие под обаяние искусства <...> Рихарда Вагнера, почти неизбежно усваивали часть его сценических образов» [Соколов, 2000, с. 89].

вания» собственного *Я* в «музыкальных фигурах» Вагнера Бодлер напишет и через 13 месяцев в эссе «Рихард Вагнер и *Тангейзер* в Париже».

Еще до анализа эссе Шарля Бодлера следует обратиться к мифотворческим замыслам Вагнера, высказанным в его теоретических работах. В трактате «Опера и драма» (1851) Вагнер пишет о творчестве как о сакральном космогоническом акте, в основе которого находится ритуально-мифологическая схема *священного брака*¹. Как объясняет сам композитор в первой части трактата «Опера и драма»: «*Всякий музыкальный организм по натуре своей – женский, он организм рождающий, а не производящий. <...> Музыка родит, поэт оплодотворяет. <...> Музыка – женщина. Природа женщины – любовь, но любовь эта пассивная, отдающаяся всецело в зачатии*» [Вагнер, 1978, с. 336–337, курсив Вагнера – *Н.Б.*].

Ориентация Вагнера на мифологический модус, опора на сакральные реестры культуры заставляют его обратиться к данной ритуально-мифологической схеме, состоящей из ритуального сочетания Великой богини с умирающим-воскресающим богом, ее сыном и возлюбленным, и его последующего жертвоприношения. Вагнер делает основанием образов своих героинь архетип Великой богини (*megale theos*), дарующей своим сыновьям-возлюбленным жизнь, познание чувственной любви, а также смерть – ритуальное жертвоприношение ради их вечного иератического возрождения.

В индоевропейском архаическом сознании Великая богиня «соотносилась с землей и <...> с женским творческим началом в природе» [Мифы народов мира, 1991, т. 1, с. 179]. Она считалась символом плодородия и процветания, ей поклонялись как богине чувственного наслаждения и эротизма, и она же несла смерть обрученному с ней царю-жрецу или влюбленному в нее растительному юноше-богу. «Включение Богини-матери в круг мифологических представлений о вечном возрождении было причиной того, что именно она рассматривалась как источник жизненной силы и бессмертия как высшего проявления этой силы» [Там же, с. 180]. Для Вагнера схема *священного брака* находит подтверждение в нерасторжимом единстве любви и смерти, вечных оснований бытия, которые обретают целостное эйдическое воплощение в его музыкальных драмах. В «Тристане и Изольде» (1859 г.), «Кольце Нибелунга» (1848–1874) и даже драме «Парсифаль» (1877–1882) «мужское» и «женское» сливаются в *священном браке*, подобно древнейшей хтонической паре – Земле и Небу.

Эта мифологическая схема зарождается в «Тангейзере», но не в «дрезденской» версии музыкальной драмы (1842–1845), а во второй ее редакции – «парижской» (1861 г.). Венера «Тангейзера», первая из героинь Вагнера, образ которой восходит к архетипу Великой богини и обладает *харизмой* мифологической целостности. Она появляется перед зрителем в «алой дымке сгущенной чувственности»² [Коломийцов, 1914, с. 3], представляя чувственно-телесную языческую красоту. Образы Тангейзера и Венеры, с их яркостью, лаконизмом, предельной эмоциональной концентрированностью и очевидной отсылкой к мифологическим архетипам, становятся своеобразными эталонами для создания других пар героев опер Вагнера (Тристана и Изольды, Зигфрида и Брунгильды, Парсифаля и Кунд-

¹ А.Ф. Лосев, анализируя природу творческого акта у Вагнера, приходит к выводу: «Все художественное творчество и создаваемый им предмет Вагнер понимает как область любви. Мужским началом для Вагнера является здесь поэтический вымысел, или *поэтический образ*. <...> Этому поэтическому образу противостоит бесконечная и никак не расчлененная *стихия абсолютной музыки* (т.е. женское начало. – *Н.Б.*). Зато это *женское музыкальное начало* призвано воплощать в себе поэтическую образность, и тем самым лишать ее абстрактности, раздробленности и превращать в творческое становление» [Лосев, 1978, с. 28–29, курсив мой – *Н.Б.*].

² Определение Виктора Коломийцова (1868–1936) – поэта, переводчика оперных либретто Вагнера. Его комментарии к текстам Вагнера отличаются глубиной и тонким пониманием авторской позиции.

ри). В них, как уже было отмечено, композитор повторяет ритуально-мифологическую схему *священного брака*: богиня Венера вступает в брачный союз с поэтом-рыцарем Тангейзером, выполняющим функции ее умирающего-воскресающего возлюбленного-божества, его уход от богини Вагнер связывает с духовным возрождением, укрепить которое возможно только сильной духом новой возлюбленной Тангейзера – дочери герцога Елизавете, но герой слаб и не выдерживает испытания (гибель), только молитва и смерть Елизаветы спасают его (новое и окончательное возрождение). Венера становится символом телесного эротического начала, «пленивающего» героя своей чувственностью. Однако чувственная улада плоти подавляла, сковывала не только духовные, но и творческие способности героя: «волшебное великолепие античного царства Венеры» [Коломийцов, 1914, с. 3] становится своеобразной гробницей духа Тангейзера. Поиск рыцарем-поэтом прощения папы воспринимается как попытка обращения к новой духовной реальности. Исследователи отмечают, что подобно Исида-Иштар – героине древнейшего мифа о *священном браке*, Венера скрывает под землей (т.е. в царстве мертвых) своего возлюбленного Тангейзера (Таммуза) [см.: Брим, 1932, с. 37–47].

В первоначальном варианте «Тангейзера» равно сосуществовали две «возлюбленные» Тангейзера-поэта: Венера и Елизавета, соответственно воплощавшие красоту чувственную и красоту духовную. В «парижской» редакции образ Елизаветы «бледнеет» и отходит на второй план, тогда как Венера появляется в контексте «упоительной вакханалии» [Коломийцов, 1914, с. 4].

Шарль Бодлер, переживая трагедию Тангейзера как свою, пишет о второй редакции музыкальной драмы. Он переносит «материальное и духовное пространство оперы» в глубину *собственного* сознания, сравнивая воздействие музыки с «головокружительным эффектом опия» [Baudelaire, 1976, p. 61]. Бодлер пишет, что «любой мозг несет в себе две бесконечности, небо и ад, и в любом образе одной из этих бесконечностей он внезапно узнает половину самого себя» [Ibid., p. 64]. «Узнавание» открывается поэту в музыке, построенной на олицетворении «борьбы двух принципов, которые выбрали человеческое сердце полем боя: плоти с духом, Ада с Небесами, сатаны с Богом» [Ibid.]. Провозглашенная Бодлером ментальная *антиномия* духа, разрывающая «внутренний космос» творцов, в дальнейшем найдет свое отражение в поэтике *fin de siècle* через творчество Суинберна и Уайльда.

К «дуализму» «Тангейзера», главному идейному и композиционному стержню произведения¹, Бодлер подходит крайне односторонне, видя в нем лишь «яростную песнь плоти, абсолютное знание дьявольской стороны человека» [Baudelaire, 1976, p. 41]. Тема духовного религиозного искупления, столь важная для Вагнера, превращается Бодлером в мотив «возвращения к себе» [Лаку-Лабарт, 1999, с. 62], т.е. к «чистому», не испорченному плотским грехом состоянию, а не к христианскому преображению очищенной от скверны души.

Интерпретируя образы «Тангейзера», поэт чутко улавливает схему «вечного» мифа о *священном браке*, на которую опирается Вагнер: любовь умирающего-воскресающего бога (поэта) к Великой богине, его гибель и воскресение. Как и дионисийское божество, Тангейзер-поэт в восприятии Бодлера обладает оргиастической, стихийной природой, ему присуща «сладострастная, в унисон с мелодией, вибрация плоти» [Baudelaire, 1976, p. 61]. Будучи любовником богини, Тангейзер живет с «идеалом абсолютной радости, с королевой всех diablesses» [Ibid., p. 41]; но, «пресыщенный изнурительными уладами, стремится к боли» [Ibid.,

¹ Для Вагнера «дуализм» проявляется в противостоянии главных героинь: Венеры, воплощающей доминанту телесного начала, и Елизаветы – символ христианской духовности.

р. 61], поскольку только через боль, считает Бодлер, «бедное человечество возвращается на родину» [Baudelaire, 1976, p. 61].

Рассматривая фабулу оперы, Бодлер сопоставляет путь Тангейзера в Рим со спуском в мир мертвых¹, отмечая в нем инициационные черты «смерти» – испытания. В контексте поэтического сознания французского декаданта Бодлер, в отличие от Вагнера, связывает христианство с идеей смерти, «царством тления» – зла, где властвуют «упреки жертв и кощунственные осанны жрецов» [Ibid.]. Встреча Тангейзера с Понтификом подобна встрече с владыкой мира мертвых, который «показывает поэту непоправимый характер его преступлений» [Ibid.] – бездну, в которой ему суждено пребывать. Так же, как и культ умирающего-воскресающего бога включает обряд инициации – временной смерти – для последующего изменения статуса бытия, страдания Тангейзера, его страшная «радость в проклятии» («la joie dans la damnation») [Ibid., p. 62] позволяют ему обрести самого себя, т.е. вернуться к Творчеству («найти ту загадочную тропу, что ведет к пещере, чтобы получить <...> благословение от ада и его дьявольской жены» [Ibid.]).

Бодлер не упоминает ни об отказе Тангейзера от любви богини, ни о его раскаянии и смерти. Все эти эпизоды оперы Вагнера находятся вне контекста декадентского мировоззрения поэта. Говоря о любви и духовных поисках рыцаря, он не называет имя второй возлюбленной поэта, его спасительницы Елизаветы. Для Вагнера образ христианской молитвенницы не менее значим, чем образ Венеры. В статье Бодлера отсутствует образ Елизаветы как символ души, устремленной к Богу, так же, как отсутствует и мотив Божественного прощения Тангейзера, символом которого является сухой посох, покрывшийся зелеными побегами и цветами. Распустившийся посох Тангейзера является дериватом расцветшего посоха Аарона (Чсл. 17: 1–10), символом чудесного рождения Христова. Но в покрытом зеленью посохе Бодлер видит параллели с увитым плющом и виноградом тирсом Диониса, который является символом оплодотворяющей природной силы. В музыкальной драме Вагнера Елизавета – душа-путеводительница, в общей культурологической парадигме ее можно сопоставить с фигурой дантевской Беатриче. Однако после эссе Бодлера образ Елизаветы уже не появится в произведениях поэтов и художников *fin de siècle*, обращавшихся к теме Тангейзера².

Образ Венеры «Тангейзера» Бодлер репрезентирует в контексте архетипа Великой богини. Это не олимпийское божество, исполненное «классической красоты» язычества, как задумывает ее Вагнер. Бодлер видит богиню, которая «принуждает дух к воспоминанию о мистериях эпохи католичества» [Ibid., p. 65], «схожую с великими видениями средневековья и романтизма». Поэт считает, что, «спустившись под землю, Венера приблизилась к преисподней и наверняка оказывает там <...> знаки почтения архидемону, князю плоти и господину греха» [Ibid.]. В любви Венеры, «необузданной, безбрежной, хаотичной» [Ibid., p. 66], проступают хтонические древнематриархальные черты. Бодлер часто упоминает о плотском, сладострастном характере ее любви, которая несет экстаз наслаждения. Для поэта она олицетворение «хаоса, бьющегося в смертных муках сладострастия» [Ibid., p. 67]. Но Бодлера также пугает, что в чувственной неге богини кроется для ее возлюбленного-поэта опасность потери своей творческой индивидуальности, опасность раствориться в бездне плотского наслаждения.

Французские исследователи творчества Вагнера отмечают, что в статье о Вагнере Бодлер передает не художественные идеи и образы немецкого компози-

¹ Вагнер, для которого смерть – это пребывание в плену плоти, создает этот сюжетный эпизод с диаметрально-противоположным смыслом.

² Алджернон Суинберна *Laus Veneris* (1866), Эдварда Берн-Джонса *Laus Veneris* (1873–1875), Обри Бердслея *Under the Hill* (1895–1896), *In the Venusburg (Tannhauser)* (1901), Т. Манн и др.

тора, а *свое* представление о них с мировоззренческих и эстетических позиций французского декаданта: «там, где указания Вагнера <...> побуждают его к переводу в терминах блаженства и благолепия <...>, Бодлер переводит в терминах упадка, чрезмерного непереносимого наслаждения, выхода из себя» [Лаку-Лабарт, 1999, с. 60].

В интерпретации Бодлером вагнеровской Венеры угадываются черты будущих героинь его «Стихотворений в прозе» (1869). «Венера» поэта – «дорогая, восхитительная и ненавистная... таинственная женщина, которой он обязан столькими наслаждениями и столькими страданиями, а может быть, и значительной долей своего гения» [Бодлер 2001, с. 94]. Повторяя мифотворческие идеи Вагнера, Бодлер видит в ней мифологический символ «вечноженственного» начала. Присущую «Тангейзеру» «двойственность» женских персонажей, поэт переносит и на образ своей героини. Он мыслит ее в двух ипостасях. В одной – это Мать-земля (Деметра), дарующая поэту «музыку жизни», «с ее шумами, ее страстями, ее удобствами, ее праздниками» [Там же, с. 82]; прозорливость героини ассоциируется с мифологическим мотивом голода, который несет семантику плодородия и жертвоприношения¹, а ее желание оплодотворения (метафора *сева*) переходит в стремление к смерти (метафора *жатвы*). Другой образ – «избалованное дитя» (Кора-Персефона), девственная и «холодно-бесчувственная», поэт сравнивает ее с «черным солнцем» [Там же, с. 83] или с Луной, «зловещей и пьянящей <...> свергнутой с неба, побежденной и мятежной» [Там же, с. 84]. Как и богине Луне, одной из ипостасей Великой богини, ей присуща «упорная воля и жажда добычи» [Там же]. Бодлер отмечает, что ее нельзя покорить или насладиться ее телом. Подобно вагнеровской Изольде, возлюбленная-луна Бодлера соединяет жажду любви с жадой смерти: «...только медленно умирать желал бы я под ее взглядом» [Там же]. Метафорический ряд, в котором поэт представляет свою возлюбленную («море, необъятное и зеленое», «вода, лишенная образа и многообразная», «чудовищные цветы», «ароматы, заставляющие бредить», «сладострастные и дикие звери» и т.п. [Там же, с. 85]) – это модификация архаических символов Великой богини в декадентском сознании. Соединяя первобытные символы с образами Вагнера и перенося их в традиционный декадентский топос, Бодлер провозглашает внутреннюю структуру образа женщины-богини, подчеркивает универсальность ее поступков, а также переводит образы и мотивы из бытового, житейского в мифологический, вневременной, сакральный пласт. Себя – поэта – Бодлер видит в роли *шута*, «поддельного безумца», находящегося у подножия мраморного изваяния «колоссальной» и «неумолимой богини» [Там же, с. 19–20].

Отношение Бодлера к Вагнеру и тот резонанс, который получают его отзывы о композиторе у «алкающих экстаза символистов и поклонников *art suggestif*» [Манн, 1961, с. 170], точно отразил в своих размышлениях о композиторе Томас Манн. В раннем творчестве он был близок к художественным поискам *fin de siècle*, и его отзыв об эссе Бодлера можно считать «документальным свидетельством» эпохи: «В Бодлере есть много от Вагнера. <...> Счастье узнавания самого себя в творческих устремлениях другого художника, которое Бодлер обрел в музыке Вагнера <...> перед нами встает мир красочный и фантастический, влюбленный в смерть и красоту, мир западноевропейской романтики в последнюю пору ее рассвета, мир пессимизма, искушенности в редчайших наркотических снадобьях, мир переутонченной чувственности, упивающийся мыслями о внутреннем единстве разнородных эстетических впечатлений, мечтами Гофмана-Крейслера о взаимосоответствии и сокровенной связи цветов, звуков и ароматов, о мистическом преображении чувств, слитых воедино» [Там же].

¹ См. на эту тему работу: [Фрейденберг, 1997, с. 52–61].

Творчески анализируя произведения Вагнера, Бодлер первым выразил основные положения нового мировоззрения, которые станут базовыми при формировании мифопоэтической парадигмы *fin de siècle*. С начала 60-х годов XIX в. пленительная харизма идей и музыкальных образов композитора захватывает всю европейскую культуру. Для творческой элиты конца столетия – Малларме, Суинберна, Уайльда, Бердслея и др. – эстетические эксперименты Вагнера и Бодлера с мифом определяют как художественный, так и жизнотворческий вектор их ментальности.

Литература

- Бодлер Ш. Благоденствия Луны // Шарль Бодлер. М., 2001.
Бодлер Ш. Искусственный рай. Клуб любителей гашиша. М., 2001а.
Брим В.А. Иштарт-Исольда по германским материалам // Тристан и Исольда. Труды ИЯМ. Л., 1932. Вып. II.
Вагнер Р. Избранные работы. М., 1978.
Коломийцев В. Рихард Вагнер и музыкальная драма в России // Музыкальный календарь на 1913 г. А. Габриловича. СПб., 1913.
Лаку-Лабарт Ф. Musica ficta. Фигуры Вагнера. СПб., 1999.
Лиштанберже А. Рихард Вагнер как поэт и мыслитель. М., 1997.
Лосев А.Ф. Исторический смысл эстетического мировоззрения Рихарда Вагнера // Вагнер Р. Избранные работы. М., 1978.
Лосев А.Ф. Философия имени. М., 1990.
Манн Т. Страдание и величие Рихарда Вагнера. (1933 г.) // Собр. соч.: В 10 т. М., 1961. Т. 10.
Мифы народов мира: Энцикл.: В 2 т. М., 1991–1994.
Фрейдсбергер О.М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997.
Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка. М., 1999.
Baudelaire Ch. Richard Wagner et Tannhäuser à Paris // Baudelaire Ch. Oeuvres complètes. Paris, 1975-1976. Т. 2. 1976.