

# ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

## PROBLEMS OF MUSIC THEATRE



Г. Е. КАЛОШИНА

*Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова*

### ФИЛОСОФСКО-СИМВОЛИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ДРАМАТУРГИИ МИФОЛОГИЧЕСКОГО ТЕАТРА ВАГНЕРА



В 70-90-е годы XX века наблюдается – в том числе и в нашей стране, – взрыв интереса к творчеству Вагнера и его мифологическому театру, особенно активизировавшийся после триумфальных гастролей в Москве Венской оперы с «Тристаном» (1975) и Шведской Королевской оперы с тетралогией «Кольцо нибелунга» (1976). В 1979 году Большой театр поставил «Золото Рейна» с потрясающе роскошными декорациями, особенно в Третьей картине, в Нибельхейме. В 1979 году в Саратове осуществляется постановка «Лоэнгрина», в 1980-е в Риге и Минске ставится «Валькирия», а в Тбилиси – «Летучий голландец». В 90-е гг. XX–начале XXI века в Санкт-Петербурге силами Мариинского театра и лично Валерия Гергиева были поставлены практически все оперы немецкого гения. В связи с юбилеем в 2013 году в репертуар наших театров вошли не только признанные шедевры, но и сочинения раннего периода – оперы «Риенци», «Запрет любви», «Феи». Обширна география постановок<sup>1</sup>. Сегодня, как и в конце XIX века, Россия вновь занимает одно из первых мест в мире по количеству постановок сочинений Вагнера.

Так, через 135 лет после смерти Вагнера, будущее, то есть наше настоящее, признало одного из самых противоречивых гениев XIX века. Современники корили его за отсутствие привычных компонентов оперного спектакля (В. Стасов), за оперные либретто (П. Чайковский), за нарушение нормативных законов построения музыкальных форм (Э. Ганслик), за излишнюю символизацию, за грубость и неряшливость модуляций (Н. Римский-Корсаков), за балаганный театр скоморохов с пародиями на сказку (Л. Толстой), за философию декадентства (Ф. Ницше) и т. д. Сегодня можно с уверенностью сказать, что чаемый Вагнером проект «музыки будущего»

стал реальностью. Основные идеи его мифологического театра завоевали всеобщее признание и основательно внедрились в художественную практику, особенно в постановочных решениях нового поколения режиссёров, у которых сформировался концепт «редукции до мифа»<sup>2</sup>, когда сценическая партитура создаётся как современный миф.

Ключевые идеи и концепции Вагнера нашли своё выражение: 1. в проекте синтетического театра; 2. в открытых им закономерностях дискретно-континуальной и континуальной симфонизации музыкально-театрального сочинения (термины автора статьи – Г. К., см. об этом [2]); 3. в концепции новой симфонической мистерии, послужившей толчком к опытам Скрябина, Дебюсси, Онеггера, Мийо, Мессиана, Штокхаузена; 4. в осуществлении мечты Ф. Шеллинга и Ф. Шлегеля об авторском мифе как основе художественного творчества национального гения; 5. в открытых им законах сквозного театрального действия, конфликтных дуэтах-диалогах, рассказах, заменивших традиционные вокальные формы, в реформе оркестра. Вагнеровская концепция мифотворчества открыла дорогу исследованиям в области мифологии. Он понял, как можно создать миф, сформировать его пространственно-временные отношения.

Глобальная идея Вагнера – *концепция всеобщего синтеза* – синтеза разных оперных, театральных и музыкальных жанров, философских и эстетических идей, различных видов искусств. В эстетике Вагнера понятие «*синтеза*» раскрывается как органичное соединение видов искусств в единое художественное целое, при котором рождается качественно новое художественное явление, не сводимое к сумме составляющих его компонентов. Таков и главный метод творчества Вагнера. И его наследие – «пособие» по методу

органического синтеза, при котором все составляющие элементы «взаимоуничтожаются».

Вагнер предложил два варианта концепции мифологического театра: концепцию *театра массовых зрелищ*, идеи которой изложены в работе «Художественное произведение будущего» и осуществлены в опере «Мейстерзингеры», и *концепцию симфонизированной мистерии* с наличием ритуалов, невысказанных мистических тайн, симультанной и полипространственной, слоистой, как в мифе, драматургии, воссозданной в «Парсифале». Но *вагнеровский синтез это ещё и синтез театров*. Принципы исторического театра – накопление конфликтных взаимодействий от начала к концу сочинения, хроникальность – присутствуют, как составляющая, в театре Вагнера. Он вбирает в себя черты психологической оперы, насыщенной внешними событиями остросюжетной драмы, религиозно-культовые зоны медитации, проповеди и молитвы. В силу мифологической обстоятельности он выстраивает структуру театрального процесса так, что многосоставная и многоплановая развязка становится драматургической кульминацией. Новые качества его театра обращены ко всей полноте чувств перцепиента, активизируют его восприятие, оказывая многостороннее эмоционально насыщенное воздействие.

Взрыв интереса к Вагнеру во Франции, России, Австрии, Германии происходит во второй половине 70-х годов XIX века и на рубеже XIX–XX вв., в связи с появлением символизма в поэзии, драме, живописи, импрессионизма в живописи, а позднее, в начале XX века – экспрессионизма. Природа синтеза искусств в их творчестве проистекает из тех же импульсов, что и в искусстве Вагнера, в связи с синестетичностью мышления творцов этих направлений<sup>3</sup>. Его идея синтеза искусств и главенства мифа была принята ими безоговорочно. Шарль Бодлер, познакомившийся в конце 40-х годов с «Лоэнгрином» и «Тангейзером», первым осознал, что миф удваивает мир, делает его стереофоничным, раскрыл мифологическую слоистость структуры вагнеровских сочинений. И это закономерно. Именно в операх «Тангейзер» и «Лоэнгрин» впервые в оперном театре четко обозначились *три уровня драматургии*: наряду с традиционными для романтического театра внешнедейственным рядом и психологическим накалом внутреннего действия, у Вагнера ведущим становится *философско-символический, вневременной уровень драматургии*. Формируется полипространственность и полихроникальность художественного процесса.

По законам диалектики мифа, открытых А. Лосевым, всё внутреннее выражается через внешнее и наоборот [6, с. 185]. У Вагнера эти пласты взаимообратимы ещё и с символическим

уровнем. В «Лоэнгрине», а затем в «Кольце» и «Тристане» Вагнера символисты открыли метод символизации предметов, чувств, образов внешнего мира; дорогу к созданию авторского мифа как основы сюжета сочинения, параллелизм вербальных, музыкальных и светоцветовых, живописно-пластических процессов. Они осознали, какие грандиозные пути открывает Вагнер искусству будущего. Достаточно понять, как Вагнер создавал текст «Кольца нибелунга» с его аллитерациями, руническими звукофонемами, интонациями, вербальными лейтмотивами, чтобы сделать вывод о методе стихосложения символистов с особой ролью звуковых элементов в стихе, музыкальностью формы, суггестии в выявлении сверхсимвола целого. Не случайно, по свидетельству П. Клоделя, в кругах С. Малларме Вагнера «безоговорочно признавали великим» (цит. по: [7, с. 67-68]). В статье «Страдание и величие Рихарда Вагнера» Т. Манн назвал композитора *символом XIX века*, соотнес масштаб его деятельности с Л. Толстым и О. де Бальзаком [9, с. 103]. Считывая *скрытый текст культуры XIX века*, Вагнер явился *металличностью* этой культуры по классификации Ю. Лотмана<sup>4</sup>.

Важнейшее достижение Вагнера – создание концепция авторского мифа как основы творчества национального гения. Вслед за Ф. Шеллингом и Ф. Шлегелем, которые только провозглашали идею авторского мифа как конечную цель творчества национального художника-Творца, изучая структуру мифа, Вагнер первым осознал, как это можно осуществить на практике. Вся довагнеровская история оперы и театра связана с принципами *интерпретации и компиляции* при работе с мифологическими сюжетами [12, с. 15]. Вагнер приходит к идее множественной контаминации её гетерогенных слоёв-пластов как процесса «стущения основных... линий и мифологием в узловых точках художественного процесса». Так трактует термин «контаминация» исследователь А. Порфирьева [10, с. 36]. Анализируя сочинения композитора, мы установили, что в *авторском мифе композитора присутствует восемь слоёв контаминации*. Каждый из них со своими мотивировками вовлекается в сюжет, образный строй, наполняет его содержательные аспекты. *Первый* – пласт мифологических и национальных сказочных источников (универсальных, античных и восточных мифов, религиозных, в том числе, христианских и буддистских, а также национальных мифов и сказочных мотивов). Символы разных источников вступают между собой в конфликт, как, например, в операх «Тангейзер» и «Лоэнгрин», где противостоят языческие и христианские сентенции, которые создают фаустианский подтекст.

Среди сочинений Вагнера наиболее насыщен пласт мифологических источников в «Тристане», о чем шла речь в нашей статье о «Мифологическом и философском поле “Тристана” Р. Вагнера» (см. [1]). Хотя 252 источника «Кольца нибелунга» тоже впечатляют. Философские и символические аспекты дополняются источниками второго ряда, образующими *второй пласт* – эпические поэмы, романы древности, в которых уже отображены события мифа и даны их варианты. *Третий слой* составляют исторические документы и подобные им источники. Поэтому в театре Вагнера всегда присутствует хроникальность, подчеркнут исторический аспект времени свершения события, ставшего основой сюжета. В операх 1840-х годов это средневековый пласт с ритуалами, обычаями, верованиями, системами отношений людей, племенными, личностными и психологическими конфликтами, где действуют исторические персонажи. В «Лознгрине» это король Генрих Птицелов, легендарные Эльза Брабантская и Фридрих Тельрамунд. События оперы связаны с историческим периодом войн готов и гуннов; в произведении точно воспроизведены ритуалы суда и свадьбы рыцарей. Обширен круг исторических персонажей в «Тангейзере» – это великие миннезингеры: Тангейзер (1220-1270 гг.), Вольфрам фон Эшенбах (1170-1220 гг.), Вальтер фон дер Фогельвейде (1159-1210 гг.), Иоганн Биттерольф, Генрих Шрейбер, Рейнмар фон Цветтер, ландграф Герман Тюрингский, его племянница венгерская принцесса Св. Елизавета.

Важна *символика имен*. Сведение их в один ряд заимствовано Вагнером из легенды о состязании певцов в Вартбурге (1210 г.), которое завершилось трагическим исходом – гибелью всех участников. Она дополнена версией новеллы Гофмана, попыткой стилизации *текстов* миннезингеров, мотивами фольклора (легенда о Венериной горе, баллада о Тангейзере и Папе из «Чудесного рога мальчика»), покаянной песней Тангейзера, легендой о Св. Елизавете (у Вагнера она стала покровительницей состязаний певцов). Ритуалы и обычаи рыцарей, исторический контекст и острый психологизм придают экзистенциальным мифам Вагнера особую достоверность.

*Четвертый пласт* вбирает в себя события и конфликты XIX века – периода создания сочинения. Афоризм «миф начало и конец истории» действует в любом сочинении Вагнера. При этом исторические события разных эпох истолкованы с точки зрения социальных концепций и утопий XIX века (*пятый пласт*), а поскольку социальные коллизии XIX века не разрешены и сегодня, у современных режиссёров есть вполне оправданная возможность переносить вагнеровские сюжеты в наши дни, соединяя с утопиями нашей современности.

*Шестой пласт* – философские идеи, системы, концепции разных эпох. Так, в опере «Тангейзер» философско-символический ряд многослоен. Противопоставление языческой и христианской моделей мира отражает фаустианский конфликт Божественного – демонического. Начало и конец оперы представляют разные модели мира – языческую и христианскую. Смена моделей мира происходит дважды – в начале третьей сцены I действия и в конце оперы. Вторжение язычества в христианский мир – Гимн Венере, спетый Тангейзером в сцене состязания певцов. Важный аспект драматургии – включение в неё философских идей св. Августина и христианского экзистенциализма Кьеркегора. Решая проблему индивидуального спасения, философ рассматривает три ступени духовного становления личности: эстетический (символ Дон Жуан) – познание мира через чувственное удовольствие, сократический – выбор Пути нравственного подвига; высший, религиозный – авраамовский – готовность идти на жертвы ради Веры. Философско-символический подтекст конфликта Венеры и Тангейзера прочерчен в тексте их дискуссионного дуэта-диалога (кризис личности – конфликт 1-го и 2-го этапов по Кьеркегору). Выбор пути нравственного подвига круто меняет встречу Тангейзера с рыцарями. Новая дискуссия – состязание певцов, предмет спора – истинная любовь. Типичное для миннезанга (Вольфрам, Вальтер, Биттерольф) благоговейное обожание возлюбленной противостоит стихии свободной любви эпохи романтизма (Тангейзер), так как в оперу вовлечен социально-исторический аспект: «Тангейзер – современный герой с головы до пят, мог быть нашим современником» (Вагнер). Гимн Венере (замыкание «петли» сакрального времени) поворачивает вспять временной вектор процесса. Ценой заступничества Елизаветы, внушающей всем надежду на искупление греха, Тангейзер «возражен» в лоно профанного времени. Новая «петля возврата» в III д. – разочарование героя после проклятия папы, его устремление к Венере. II и III действие содержат этапы познания мира и другой героиней – Елизаветой: страсть к искусству (эстетический этап), перелом в её сознании на состязании певцов – выбор нравственного подвига во имя любви, который подтверждает её молитва к Богородице об искупительной жертве. Но этим философское поле оперы не исчерпывается. Уникальный синтез фаустианства, экзистенциальной концепции Кьеркегора дополняет учение Св. Боэция о трёх мировых гармониях. Сюда же втягиваются религиозные мотивы культа Богородицы и античные мотивы – языческий культ красоты чувственной любви.

«Кольцо» – синтез философских идей Фейербаха (конфликт Всеобщего и Единичного, концепция любви как высшей формы жизни), с философскими идеями Шопенгауэра, анархизмом Бакунина, идеями естественного человека Руссо и даже предвосхищением концепции «белокурой бестии» – сверхчеловека Ницше. В «Тристане» идеи Шопенгауэра и Фейербаха слились воедино в концепции дуэта второго действия и оперы в целом: Любовь есть высшая форма Жизни, а Смерть – высший экстаз любви. Музыкально-драматургический процесс точно воспроизводит построение книги Шопенгауэра «Мир как воля и представление»: конфликт «мира как воли» в чувствах героев и «мира как представления» в их социальном поведении<sup>5</sup>. Феномен буквального перевода текста философа в пласты музыки оперы был раскритикован Ницше: «Это не музыка, а самая изощренная гегелевская философия» (цит. по: [7, с. 78]).

*Седьмой пласт* контаминации образуют романтические эстетические темы, идеи, полярные образы, а также романы, драмы, посвященные национальной мифологии или какой-то её части, созданные в эпоху романтизма. Все семь вербальных пластов, в свою очередь, многослойны. Некоторые пронизывают сочинение от начала до конца, иные появляются и исчезают или покрывают один из фрагментов. Так в результате взаимодействия 252 источников «Кольца нибелунга» формируется множественное поле концепций.

Но процесс контаминации был бы не полным без *восьмого музыкального пласта, синтезирующего константы и «клише» разных стилей*: здесь культовая музыка и народно-жанровый тематизм, риторические фигуры барокко и константы романтизма (декламационные элементы: интонации вопроса, говора, повествования, возгласа; романсный комплекс, синтетическое оперное бельканто и инструментальный тематизм, характеризующий фантастику, природный космос, стихии огня, воды, грозы). В лейтмотивах, этих *медиаторах* драматургического и музыкального начал, а также в вокальных формах сохраняются смысловые ориентиры истоков музыкальных элементов. Именно музыкальный пласт содержит *концептуальные смысловые итоги*. Таков дуэт Тристана и Изольды и эпизод Смерти Изольды в «Тристане», концентрирующие философское резюме сочинения и акцентирующие концепцию *религиозно-философской трагедии*. Ибо вхождение в состояние любовного экстаза – начальная фаза вхождения в Смерть – в обоих случаях представлена Вагнером как зона Преображения и Просветления, предельной экзальтации, искупления и, одновременно, вечной

жизни на космических просторах (Изольда видит себя летящей к Тристану). Переход из мира Ночи, Любви, «мира как воли» (лейтмотив томления), в мир проклятого Дня, в «мир как представление», мир социальных норм всегда связан с лейтмотивом напитка, открывающим оперу. Он, как чёрная дыра, как бездна, в которую всякий раз «проваливаются» герои, всякий раз «застревает» на одном из неустойчивых аккордов. И только в самом конце, знаменуя невозвратность Изольды и Тристана в земной мир, он разрешается в тонику си мажора – DD основной тональности оперы *A-a*. Конфликт «мотивов воли» и «мотивов томления», Гимна ночи и Дня – основа симфонического процесса оперы.

Особый приём мифотворчества – трактовка Вагнером созданной им самим новой оперной формы рассказа – *мифа в мифе*. Таковы рассказ Вотана в «Валькирии», рассказ Зигфрида в «Гибели богов», рассказ Изольды в «Тристане» в 3 сцене первого действия. Оркестровые монологи героев и симфонические поэмы внутри опер – варианты таких рассказов. Вагнер очень дорожил найденной им идеей предвосхищения события или его обобщения в музыке. Симфоническая поэма «Паломничество Тангейзера» предвосхищает его рассказ в финале 3 акта. Во всех этих случаях время сюжета движется назад, а хроникальное – вперед. Такие моменты создают временные петли – замыкание кругов основного для мифа сакрального времени, которое существует одновременно с полихроникальным профанным.

В результате рождается важнейшее качество вагнеровского театра – новый тип мифологического текста. «Многослойный и семиотически неоднородный текст, который способен выступать в сложные отношения, как с окружающим культурным контекстом, с любой читательской аудиторией, – так и с будущим. Обнаруживая способность конденсировать информацию, он приобретает память, приобретая качество самовозрастающего логоса. На такой стадии усложнения текст обнаруживает свойства интеллектуального устройства – он не только передаёт вложенную в него информацию, но и трансформирует сообщения и вырабатывает новые» [8, с. 5-6].

Главное действующее лицо театра Вагнера – симфонический оркестр, выполнявший у него, как заметил ещё Вячеслав Иванов, роль древнегреческого хора. Вагнеровская концепция симфонизма, как ведущего метода организации музыкального процесса в полижанровой мистерии, общепризнана. Это не только собственно музыкальные лейтмотивы, лейтинтонации, лейтжанры, лейтритмы и лейттемы. В музыке Вагнера происходит создание пластических форм – взаимоотражение живописно-пластиче-

ского образа в музыкальной форме, а музыкальных закономерностей в организации вербальных и драматургических процессов. В творчестве последующих композиторов тенденция к *полной централизации звукового процесса – континуальной симфонизации* – последовательно осуществляется в театральном-ораториальном творчестве А. Онегера, Д. Шостаковича, Ф. Пуленка, Р. Щедрина, С. Слонимского. Возникают и новаторские формы континуальных процессов: *интонационно-комбинаторные* процессы в экспрессионистическом театре А. Шёнберга, А. Берга, продолженные Л. Даллапиккола, Л. Ноно, П. Булезом (за счет формирования тематических комплексов из исходной серии и ее вариантов); *цепная структурная симфонизация*

в театре Д. Мийо, П. Хиндемита («самодвижение» микро- или макро-форм, интонационно взаимосвязанных на основе смежных и арочных связей)<sup>4</sup>. У большинства названных авторов драматургические процессы также обладают слоистой структурой мифа, существуют указанные нами три уровня драматургии. Сквозные разноуровневые симфонические процессы имитируют в музыке структуру мифа, его пластику, континуальность, гетерогенность. Все эти закономерности могли возникнуть только в *мифологическом континууме*, который дает возможность существования симультанной полипространственной драматургии, построенной на разнородных элементах и впервые воссозданной в театре Вагнера.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Постановки опер Вагнера осуществлены во всех театрах Москвы, Санкт-Петербурга, Екатеринбурга, в Саратове, Нижнем Новгороде, Иркутске и Улан-Уде.

<sup>2</sup> Термин введён О. Сокольской в кандидатской диссертации [11].

<sup>3</sup> Синестетичность мышления поэтов-символистов, художников импрессионистов и экс-

прессионистов раскрыта в исследовании Н. Коляденко [5].

<sup>4</sup> Разъяснение по этому поводу дано нами в статье «От Вагнера в XX век» [3, с. 62-63].

<sup>5</sup> Шопенгауэр, как известно, относился к любви как к биологическому спариванию. Вагнер мировую волю Шопенгауэра называет любовью.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Калошина Г. Мифологическое и философское поле «Тристана» Р. Вагнера // Материалы Международной научно-практической конференции «III Серебряковские чтения». В 2-х кн. Кн. 1. Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2006. С. 99-126.

2. Калошина Г. Особенности симфонизации монументальных сочинений А. Онегера: Автореферат ... канд. искусствоведения. Ленинград, 1987. 25 с.

3. Калошина Г. От Вагнера в XX век // Музыкальный мир романтизма: от прошлого к будущему: Сб. ст. Ростов н/Д: Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 1998. С. 62-66.

4. Калошина Г. Разновидности процессов симфонизации во французской опере и оратории XX века // Проблемы музыкальной науки. 2014. №2 (15). С. 42-47.

5. Коляденко Н. Синестетичность музыкально-художественного сознания. Новосибирск: НГК им. Глинки, 2005. 392 с.

6. Лосев А. Диалектика мифа // Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. М.: Политиздат, 1990. С. 21-186.

7. Лосев А. Проблема Рихарда Вагнера в прошлом и настоящем // Вопросы эстетики. Вып. 8. М.: Искусство, 1968. С. 67-196.

8. Лотман Ю. Семиотика культуры и понятие текста // Структура и семиотика художественного текста. Труды по знаковым системам. Вып. 12. Тарту: Изд-во Тартусского ун-та, 1981. С. 3-7.

9. Манн Т. Страдания и величие Рихарда Вагнера // Манн Т. Собр. соч. в 10-ти томах. Том 10. М.: Художественная литература, 1961. С.102-173.

10. Порфирьева А. Русская символистская трагедия и мифологический театр Вагнера // Проблемы музыкального романтизма. Л.: ЛГИТ-МиК, 1987. С. 31-58.

11. Сокольская А. Оперный текст как феномен интерпретации: Дисс... канд. искусствоведения. Казань: КГК, 2004. 168 с.

REFERENCES

1. Kaloshina G. Mifologicheskoye i filosofskoye pole «Tristana» R. Vagnera [The mythological and philosophical field of "Tristan" by R. Wagner] // Materialy Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferentsii «III Serebryakovskie chteniya». V 2-kh kn. Kn.1. [The Proceedings of the International Scientific Conference "III Serebryakov's Readings"]. Volgograd: VolGU Press, 2006. P. 99-112
2. Kaloshina G. Osobennosti simfonizatsii monumentalnykh sochineniy A. Oneggera: Avtoreferat ... kand. isk [Features of symphonization of the monumental works of A. Honegger: Synopsis of PhD]. Leningrad, 1987. 25 p.
3. Kaloshina G. Ot Vagnera v XX vek // Muzykalnyy mir romantizma: ot proshlogo k budushchemu [From Wagner to the Twentieth Century // The Musical World of Romanticism: from the Past to the Future]. Rostov-on-Don: S. V. Rachmaninov Rostov State Conservatory Press, 1998. P. 62-66.
4. Kaloshina. G. Raznovidnosti protsessov simfonizatsii vo frantsuzskoy opere i oratorii XX veka [Varieties of the Processes of Symphony in the French Opera and the Oratorio of the Twentieth Century] // Problemy muzykal'noy nauki [Music Scholarship]. 2014. Iss. 2 (15). P. 42-47.
5. Kolyadenko N. Sinestetichnost muzykal'no-khudozhpestvennogo soznaniya [Synesthetic music-artistic consciousness]. Novosibirsk: M. I. Glinka Novosibirsk State Conservatory Press. 2005. 392 p.
6. Losev A. Dialektika mifa // Losev A. F. Filosofiya. Mifologiya. Kul'tura [Dialectics of Myth // Losev A. F. Philosophy. Mythology. Culture]. M.: Politizdat Press, 1990. P. 21-186.
7. Losev A. Problema Rikharda Vagnera v proshlom i nastoyashhem // Voprosy ehstetiki [The Problem of Richard Wagner in the Past and the Present // Questions of Aesthetics. Iss. 8]. Moscow: Iskusstvo Press, 1968. P. 67-196.
8. Lotman Yu. Semiotika kul'tury i ponyatie teksta // Struktura i semiotika khudozhestvennogo teksta. Trudy po znakovym sistemam. Vyp. 12 [Semiotics of Culture and the Notion of Text // Structure and Semiotics of the Artistic Text. Proceedings on Sign Systems. Iss. 12]. Tartu: Tartu University Press, 1981. P. 3-7.
9. Mann T. Stradaniya i velichie Rikharda Vagnera // Mann T. Sobr. soch. v 10-ti tomakh. Tom 10 [The Suffering and Greatness of Richard Wagner // Mann T. Collected works in 10 vol. Vol. 10]. Moscow: Khudozhestvennaya literature Press, 1961. P. 102-173.
10. Porfir'eva A. Russkaya simvolistskaya tragediya i mifologicheskij teatr Vagnera // Problemy muzykal'nogo romantizma [Russian symbolist tragedy and the mythological theater of Wagner // Problems of Musical Romanticism]. Leningrad: LG-ITMiK Press, 1987. P. 31-58.
11. Sokol'skaya A. Opernyj tekst kak fenomen interpretatsii: Diss... kand. iskusstvovedeniya [The Operatic Text as a Phenomenon of Interpretation: PhD Thesis]. Kazan: The Kazan State Conservatory, 2004. 168 p.

ФИЛОСОФСКО-СИМВОЛИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ  
ДРАМАТУРГИИ МИФОЛОГИЧЕСКОГО ТЕАТРА ВАГНЕРА

В данной статье предложен новый взгляд на теорию синтеза искусств в мифологическом театре Р. Вагнера. Указано, что немецкий мастер предложил две концепции – концепцию *театра массовых зрелищ*, идеи которой изложены в работе «Художественное произведение будущего» и осуществлены в опере «Мейстерзингеры», и концепцию *симфонизированной мистерии* в опере «Парсифаль». Выявлены восемь пластов контаминации, ставшей глобальным принципом синтеза мифологических, исторических, социальных, эстетических, философских идей и законов музыкального творчества в сюжетах его авторского мифа. Расшифрованы процессы контаминации, философские концепции в операх «Тангейзер», «Лоэнгрин», «Кольцо нибелунга», «Тристан и Изольда», синтезирующие концеп-

ты св. Августина и Св. Боэция, Кьеркегора, Фейербаха, Шопенгауэра, выделены составляющие синтеза театров XIX века. Охарактеризовано взаимодействие девяти интонационных сфер романтической эпохи при континуальной симфонизации (в лейтмотивах и новаторских оперных формах). Рассмотрены три пласта драматургии в театре Вагнера: уровни внешнего и внутреннего (психологического) действия и философско-символический уровень. Последний концентрирует художественные концепции каждого сочинения. Показано, как закономерности мифологического театра Вагнера транслируются в творчество авторов XX века.

*Ключевые слова:* синтез, миф, контаминация, интонационные пласты, символика, континуальная симфонизация.

### PHILOSOPHICAL AND SYMBOLIC ASPECTS OF DRAMATURGY IN WAGNER'S MYTHOLOGICAL THEATRE

This article proposes a new view on the theory of synthesis of arts in the mythological theater of R. Wagner, it is indicated that the German master proposed two concepts – the concept of the theater of mass spectacles, the ideas of which are presented in the work “Work of art of the future” and implemented in the Opera “Meistersingers”, and the concept of symphonized mystery in the Opera “Parsifal”. Eight layers of contamination, which became a global principle of synthesis of mythological, historical, social, aesthetic, philosophical ideas and laws of musical creativity in the subjects of his author's myth, are revealed. The processes of contamination, philosophical concepts in the operas “Tannhäuser”, “Lohengrin”, “The Ring of the Nibelung”, “Tristan

and Isolde”, synthetizing the concepts of St. Augustine and St. Boethius, Kierkegaard, Feuerbach, Schopenhauer, highlighted the synthesis of theaters of the XIX century. The interaction of the nine intonational spheres of the romantic era with continuum symphonization (in leitmotifs and innovative operatic forms) is characterized. Three layers of drama in the theater of Wagner are considered: levels of external and internal (psychological) action and philosophical-symbolic level. The latter concentrates the artistic concepts of each work. It is shown how the rules of Wagner's mythological theater move into the work of the twentieth century composers.

*Key words:* synthesis, myth, contamination, intonation layers, symbolism, continuum symphonization.

**Калошина Галина Евгеньевна**

кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры истории музыки

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

Россия, 344002, Ростов-на-Дону

*e-mail:* g.e.kaloshina44@mail.ru

**Galina E. Kaloshina**

PhD in Musicology

Associate Professor at the Music History Department

Rachmaninov Rostov State Conservatory

Russia, 344002, Rostov-on-Don

*e-mail:* g.e.kaloshina44@mail.ru

