

1. Бабенко Л.Г., Казарин Ю.В. Филологический анализ текста (Практикум). – М.: Академический проект, Екатеринбург. Деловая книга, 2003. – 400с.
2. Лотман Ю.М. Текст как динамическая система// Структура текста – 81: Тез. Симпозиума АН СССР – ин-т славяновед и балканистики. – М., 1981. – С.104-105.
3. Софронова И.Н. Художественный текст как культурно-смысловое пространство/Язык и культура. – Киев. Изд-во Киевского гос.университета им. Т.Шевченко, 1993. – С.130-134.
4. Флоренский П. Имена. – М.:Эксмопресс; Харьков:Фолио. 1999. – 180 с.
5. Шама И.Н. Через символы культуры к пониманию образов художественного текста//Науковий вісник кафедри ЮНЕСКО Київського державного лінгвістичного університету. Філологія, педагогіка і психологія в антропоцентричних парадигмах. Філологія. Педагогіка. Психологія. – Вип. 3А. – Видавничий центр КДЛУ. – Київ, 2000.– С.364–370.
6. Levinson C. Presumptive meanings. The Theory of generalized Conversational Implicature. – Cambridge. Massachussets, London: MIT, 2000. – 480 p.
7. Toolan M.I. – Narrative: A Critical Linguistic Introduction. – London/New York:Routledge, 2001. – 260 p.
8. Waugh E. The Complete Short Stories – London.: David Campbell Publishers Ltd, 1999. – 592 p.
9. Waugh E. Decline and Fall – London.: David Campbell Publishers Ltd, 1999. – 273 p.

Рочняк Е.В.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ПРИЕМА КОНТРАСТА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Р. ВАГНЕРА

Манипуляция как элемент социального взаимодействия возникла давно и не вдруг. Безусловно, она имеет свои предпосылки и исторические прецеденты. Однако актуальность проблемы особенно возросла за последние 30-40 лет, превратившись в одну из глобальных проблем современного общества. Активный интерес к ней ученых разных специальностей свидетельствует о переходе моментов манипулятивного взаимодействия на качественно новый уровень.

Одним из тех, кто стоял у истоков сознательного использования манипулятивных технологий и приемов для воздействия на публику и не скрывал этого, был немецкий композитор и мыслитель Р. Вагнер. Не удивительно, что его наследие переживает сегодня своеобразный ренессанс. В монографиях, статьях, философских очерках и других публикациях находим немало интересных наблюдений, ученых выводов, серьезных обобщений, отчасти затрагивающих и социально-философскую проблематику, в основном, характеризующих эстетические взгляды Р. Вагнера (работы Э.В. Ильенкова, А.Ф. Лосева, Г.Г. Макаренко, С.А. Маркус, Н.Л. Самосюк, А.А. Филиппова).

Исходя из выше сказанного, целью нашей статьи является рассмотрение манипулятивных средств воздействия, используемых Р. Вагнером в музыкальных произведениях, а точнее, ввиду ограниченности объема работы, одного из них – приема контраста.

Освещение проблемы влияния Р. Вагнера на формирование теоретических положений процесса манипуляции массовым сознанием, а также успешное практическое использование им в своих произведениях конкретных техник и приемов суггестивного воздействия является достаточно новым направлением в современной социальной философии. Хотя еще в 1969 г. авторитетный немецкий философ, социолог и музыкальный критик Т. Адорно в своей работе „Философия новой музыки” высказывает мысль о том, что Р. Вагнер умеет „манипулировать порывами души, находя им глубинные технические корреляты ... [1, с. 274]”.

Эта идея по своей сути довольно точно совпадает с точкой зрения Ф. Ницше касательно средств, которыми Р. Вагнер добивается своего эффекта: „... подозрительным образом они напоминают средства, коими добиваются успеха гипнотизеры (выбор темпов, тембров своего оркестра; отвратительная манера увливать от логики и квадратуры ритма; притворный, кокетливый, прикидывающийся таинственным характер – одним словом, истерия – его „бесконечной мелодии”). И состояние, в которое, например, вступление к „Лоэнгрина” вводит слушателя, а тем паче слушательницу, по сути ли оно отлично от сомнамбулического экстаза? [2, с. 150]”.

Спектр аналогий из социальной и психологической сфер, приводимых различными исследователями, свидетельствует о несводимости вагнеровской рецепции к кругу явлений сугубо музыкальной культуры. Весьма показательна реакция аудитории на музыку Р. Вагнера: слушатели неоднократно описывают свои впечатления как экстремальный психический опыт, нередко провоцировавший измененные состояния сознания. Размышляя над природой столь необычного воздействия произведений композитора, психиатр М. Нордау предполагает действие в них суггестивных техник, в ряду которых называл, в частности, эффект контраста [3].

Как известно, основой психического влияния контраста является ориентировочная реакция как „особый отклик на неожиданность, который заключается в автоматическом обострении внимания, в активизации восприятия, в повышении тонуса мышц и уровня жизнедеятельности [4, с.224]”. Функции ориентировочной реакции – „заражение” слушателя эмоциональными параметрами произведения и акцентуация более важных его моментов. „Заражающее действие основано на свойстве поднимать тонус организма и активность восприятия... функция (контраста) основана на свойстве моментально приковывать внимание слушателя [4, с. 225]”.

Для использования контраста как приема суггестивного влияния необходимо наличие бинарной оппозиции. Бинарность присуща любым противоречиям, из которых, по сути, составлена жизнь.

Мы наблюдаем художественный анализ этого явления в поэтике классицизма, где противоречия душевной жизни имеют формальное, логическое основание – столкновение разнонаправленных, но закрытых единиц с четкими границами. Подобную же ситуацию можно видеть и в конфликте, характерном для произведений эпохи Романтизма. Хотя значение конфликта здесь иное: его осмысливали как полярность (понятие, краеугольное для Ф. Шеллинга и всей романтической натурфилософии), как сосуществование противоположностей, неразделимо между собою соединенных.

Считается, что бинарный принцип восприятия и осмысления мира дан самой природой, являясь отображением биологического характера человека. В частности, этой позиции придерживается русский философ Вяч. Вс. Иванов: „Человек рано начал осмыслять асимметрию, лежащую в основе его строения, и проецировать ее на строение всего общества. Во всех ранних или архаичных человеческих обществах структура ритуалов и мифов определялась набором основных двоичных противоположностей, таких, как различие левой и правой руки или стороны, нечета и чета [5, с. 382]”.

Достижения науки в области нейрофизиологии углубляют эту идею. Выяснилось, что двоичное кодирование является основой работы сети нейронов и более того – общим принципом организации работы мозга.

Другой подход относительно природы возникновения дихотомического мировосприятия и миропонимания сложился в рамках историко-антропологической школы. Так, например, А.М. Золотарев, изучая проблемы перехода от первобытного стада к роду, связывает их с дуальной экзогамией [6]. Анализ дуалистической мифологии сближает его работы в плане бинарной логики с идеями структуралистов. Он считает, что, будучи первой упорядоченной формой общества, дуальная организация оказала глубочайшее влияние на мировоззрение человечества. В ней первобытный человек находит готовый „трафарет”, которым пользуется при классификации внешнего мира.

Этот подход оказывается полностью созвучным с идеями российских историков культуры С.А. Токарева и Е.М. Мелетинского. „Разделение племени на две экзогамные ветви, – указывают они в своей коллективной статье, – послужило естественной основой для разделения всего мира по тому же принципу. Отсюда удивительное распределение всего мира по двум фратриям, встречающееся повсеместно у первобытных племен: все, что в той или иной степени может считаться антагонистическим, просто парным, распределяется между фратриями: небо и земля, суша и вода, восток и запад, юг и север, подземный и наземный мир, черное и белое... Так возникает первая доступная человеческому уму классификация внешнего мира, создается хотя примитивное, но по-своему логичное представление о мироустройстве [7, с. 291-292]”.

Еще один тезис, который часто выдвигается в психологии, состоит в признании первенства представлений о группе в сознании человека как о самостоятельной и независимой целостности. Смысл тезиса в том, что изначально индивидуальное сознание фактически неотделимо от группового. Раньше человек воспринимал себя не как дихотомию „я – они”, а как групповое сознание, в русле дихотомии „мы – они”. Индивидуальное сознание отождествляет свои интересы с интересами всей группы, мыслит категориями группы. Признаки этого обнаруживаются в психике маленьких детей. Индивидуальное сознание отделяется от группового только на определенном этапе, когда расширяется круг потребностей, когда в результате удовлетворения первоначальных запросов потребности воспроизводятся на новом уровне. Именно поэтому представление о „своем” и „чужом” является фундаментальным в мифологической картине мира как максимально архаической.

Мифологизация „своего” и „чужого” представляет собой вполне естественный процесс. „Свое” сакрализуется, „чужое” демонизируется. Развивая эту мысль, Ю.М. Лотман констатирует: „Всякая культура начинается с разбиения мира на внутреннее („свое”) и внешнее („их”). Как это бинарное разбиение интерпретируется – зависит от типологии культуры [8, с. 285]”. По своей сути глубокая оппозиция „мы” – „они” является аналогом мифической оппозиции Добра и Зла.

Какой бы из трех подходов не рассматривался в качестве максимально верного, бесспорно то, что массовое сознание, как одна из форм человеческого сознания вообще, содержит бинарные архетипические оппозиции, которые являются универсальными в любых моделирующих знаковых системах мира. На их основе, независимо от способа создания, формируется миф. Схемы „мы – они”, „добро – зло”, „герой – враг”, „тогда – сейчас” соотносятся с разными архетипами и представлениями. Схема „мы – они”, например, в современной политической мифологии проявляется тогда, когда социальные и этнические проблемы заменяются упрощенными представлениями о вечной борьбе двух мифологизированных сообществ („демократы – коммунисты”, „патриоты – глобалисты”, „наши – не наши”).

Поскольку мифологическая логика не признает возможности существования безличной, объективной причины события или явления, ставя на их место конкретное лицо или группу, отрабатываются схемы „зло – добро”, „герой – враг”. Без резких и оценочно ясных персонажных антитез, без поляризации воссоздаваемого, без противопоставления благоприятных и неблагоприятных обстоятельств здесь, как правило, дело не обходится.

Известно, как высоко ценил миф в качестве основы художественного произведения Р. Вагнер. Ведь именно этот немецкий реформатор искусства является творцом мифологизированной драмы, пионером мифологизации культуры XX века, основателем сознательного мифотворчества. Поэтому не удивительно, что

в своих операх он широко использует характерную черту структуры мифа – действие парных (бинарных) противопоставлений. Например, вся тетралогия Р. Вагнера „Перстень Нибелунга” основана на сосуществовании нескольких противоположностей. Исходными, решающими являются оппозиции „верх – низ” (Валгалла – Нибельгейм), „холод – тепло” (холод божественной Валькирии и страстность земных героев), „свет – мрак” (светлый Зигфрид и хмурый Хаген), „память – забвение” (знание – отказ от него; пробуждение – сон).

Этот принцип может использоваться на разных уровнях музыкальной драмы. Например, в сценическом воплощении образов. Необходимо отметить, что Р. Вагнер был не только композитором, дирижером, либреттистом, но и постановщиком своих опер.

„Особенно удалась, – делится впечатлением от постановки „Перстня Нибелунга” в байройтском театре норвежский композитор Э. Григ, – сцена её (Эрды) беседы с Вотаном. В голубоватом свете поднимается Эрда из недр земли. Кажется, будто она покрыта инеем. От её волос и одежды исходит сверкающее сияние. А дальше и выше у подножья скалы, освещенной золотым светом, стоит Вотан в своем длинном плаще и высокой шапке. Эти противопоставления производят в высшей степени мистическое впечатление [9, с. 129]”. Еще одним воплощением визуализации контраста может служить широко известная сценаковки меча Зигфридом: „то в красный уголь обратит, то быстро в воду погрузит”, „познай, где свет – поймешь, где тьма” [10].

Но максимально яркое свое выражение этот прием находит в драме „Тангейзер”. Это эпизод между двумя картинами первого акта: мгновенно исчезают пейзажи царства Венеры и Тангейзер оказывается среди родных полей. Бурная, напряженная музыка соответственно сменяется пасторалью. В обратном направлении идет сопоставление образов во втором акте в кульминационной сцене: в мир строгих рыцарских традиций, на площадь средневекового города, где проходит состязания певцов, внезапно вторгается чуждое начало в виде гимна Тангейзера в честь Венеры и отзвуков песен, которые исполняют прекрасные вакханки.

Противопоставление может быть заложено в основу сюжета произведения. Так, например, по-детски наивный Парсифаль в одноименной драме побеждает злобного волшебника, против которого оказался бесильным весь мистический опыт мудрых рыцарей Грааля. Еще одной иллюстрацией подобного варианта использования контраста может служить утверждение темы романтического двоемирия в „Тангейзере” – мир чувственного наслаждения (в гроте Венеры) и мир сурового нравственного долга (олицетворен пилигримами). Эта антитеза чувственного и духовного начал любви, где эрос Венериного грота противопоставляется возвышенному чувству Елизаветы, положена в основу драматического конфликта. Сходную тему можно найти и в „Лоэнгрине”. Посланник Грааля ищет понимания в любви. Высшая духовность святого должна быть дополнена простым человеческим чувством – без этого невозможно исполнение его миссии на земле. Как в „Тангейзере” друг другу противопоставляются два мира – духовный и чувственный, так и в „Лоэнгрине” мир света и добра в образах Лоэнгрин и Эльзы противостоит миру тьмы, коварства и зла в образах Фридриха и Ортруды.

Нужно отметить, что духовное и чувственное часто даны у Вагнера во взаимодействии; их противопоставление, стремление привести противоположности к единству, неотвратимость конфликта придают особую значительность и напряженность основным произведениям композитора.

Наконец, проявлением контраста может быть амбивалентность многих героев музыкальных драм. Совместимость в одном персонаже прямо противоположных интенций с яркой акцентированностью полюса (порочность и невинность – Зигмунд, неотвратимость греха и мечта по добродетели – Кундри, душевный конфликт между долгом и страстью Тангейзера и др.), перешедшая к Вагнеру от западноевропейских романтиков и доведенная им до максимальной наглядности, позже стала устойчивым признаком персонажей символического театра. Лулу у Ведекинда и А. Берга, Саломея у О. Уайлда, Электра у Р. Штрауса безусловно, генетически восходят к вагнеровской традиции.

И, конечно же, для показа двойственности мира Р. Вагнер прибегал к помощи музыкальных средств. Проанализируем два основных варианта использования контраста при помощи лейтмотивов, из которых буквально сотканы произведения немецкого композитора. Это оппозиционность разных музыкальных тем и наличие взаимоперехода полярностей внутри одной темы.

В грандиознейшем творении Р. Вагнера – тетралогии „Перстень Нибелунга” самым очевидным, постоянно бросающимся в глаза является противопоставление двух музыкальных мотивов. Первый – тяжелый нисходящий мотив, символизирующий копье верховного бога Вотана, его позитивный закон, тяжесть которого оказывается невыносимой для самого законодателя. Второй мотив – восходящий и яркий, для исполнения которого используются фанфары. Это – меч Зигфрида, „светлого отрока”, не зависящего от богов и свободного от условностей их нравственности.

Однако часто музыкальная тема, образуемая вариант, переключает значение на противоположное. В результате создается система амбивалентных образов тетралогии. Каждый образ подобной темы двойственен. Рождение переходит в смерть (лейтмотив первоначального состояния порождает тему гибели богов), любовь оборачивается бегством (тема любви Вельзунгов трансформируется в лейтмотив побега). Двойственен и огонь – это и очищение, искупление (жертвенный костер в финале „Гибели богов”), но это и стихия обмана, страха и коварства (тема Логге).

Кроме того, Р. Вагнер не отказывается и от прямого противопоставления как музыкально-технического

приема. Необходимо отметить, что использует он его достаточно успешно. Об этом можно судить по отзывам его современников. Например, так пишет о музыке драмы „Тристан и Изольда” Ф. Ницше: „Поток звуков несется широко и полно: вдруг мгновение непонятого замедления, словно пробел между причиной и действием, давление, заставляющее тяжело грезить – почти кошмар – и снова расширяется и несется прежний поток благодущия, разнообразнейшего довольства, старого и нового счастья... [11, с. 357]”.

Вообще, использование контраста является одной из характерных черт произведений Р. Вагнера, можно даже сказать – их визитной карточкой. Некоторых из его слушателей, как, например, члена „Могучей кучки” Ц.А. Кюи, это определенным образом задевало: „Когда Вагнер пустит в ход все голоса аккомпанемента... когда эти голоса, сплетаясь, образуют очаровательные гармонии, когда на этом фоне раздается счастливая тема, все выше и выше, все страстнее и страстнее и, наконец, грянет вагнеровское fortissimo со всей медью – эффект бывает ослепительный... Но это бывает недолго, какая-нибудь посторонняя фраза, какой-нибудь ординарный речитатив охлаждает слушателя; потом опять восторг, опять охлаждение, и слушатель похож на человека, который взбирается на гору и все с нею скатывается, а на самую вершину все не может подняться [12, с. 158]”.

Другие, ярким выразителем мнений которых был музыкальный критик Г.Э. Ларош, по этому поводу иронизировали: „Заклинание огня, которым кончается опера, действует с тем большею силою, что ему предшествует невероятно длинный разговор Вотана с Брунгильдой, музыка которого не лишена отдельных красивых штрихов, но в целом донельзя утомительна. Промучить слушателя долгим блужданием по музыкальной пустыне и затем внезапно освежить и обрадовать его несколькими эффектными, вполне понятными страницами – давнишний секрет Рихарда Вагнера, которым он всегда пользуется с одинаковым успехом [13, с. 327]”.

Но в любом случае музыка и теоретические идеи Р. Вагнера имели не просто бешеный успех, а стали настоящим культурным феноменом своей эпохи, обусловили возникновение и становление многих философских идей, школ и культурологических течений.

Оригинальная версия механизма вагнеровского „казуса” была предложена Ф. Ницше, которого приводит в ряды вагнерианцев знакомство с партитурой оперы „Тристан и Изольда” в 1861 году. По прошествии десятилетий (в 1888 году) он в своей работе „Der Fall Wagner” мотивирует могущество „Клингзора из Клингзоров” его феноменальной „экипированностью” суггестивными техниками внемузыкального происхождения: „Вагнер не был музыкантом по инстинкту. Он доказал это тем, что отбросил все законы, чтобы сделать из музыки то, что ему было нужно, – театральную риторику, средство выражения, усиления жестов, внушения... Тут мы можем считать Вагнера изобретателем и новатором первого ранга... (перевод наш – Е.Р.) [14]”.

В данной статье мы рассматриваем лишь одно из средств, активно используемых Р. Вагнером для достижения успеха, а именно – прием контраста. Однако их, естественно, намного больше. Рассмотрение способов превращения культурных феноменов (музыки, мифа, литературного произведения, драмы) в „сильнейшее возбуждающее средство, в идеологию, в способ оглушать человека” [15] может лечь в основу научного исследования, имеющего несомненную практическую ценность.

Источники и литература

1. Адорно Т. Философия новой музыки: Пер. с нем. – М.: Логос, 2001. – 352 с.
2. Лаку-Лабарт Ф. Musica ficta (Фигуры Вагнера): Пер. с фр. – СПб.: Аксиома, Азбука, 1999. – 224 с.
3. Нордау М. Вырождение. Современные французы: Пер. с фр. – М.: Республика, 1995. – 398 с.
4. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. – М.: Музыка, 1976. – 254 с.
5. Иванов Вяч. Вс. Чет и нечет. Асимметрия мозга и динамика знаковых систем. // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т.1. – М.: Языки русской культуры, 1999. – С. 381-604.
6. <http://vivovoco.rsl.ru/VV/JOURNAL/NATURE/OLD/INDIRECT.HTM> – от 6.12.2006.
7. Токарев С.А., Мелетинский Е.М. Мифология // Мифы народов мира. Энциклопедия. (В 2 томах) / Гл. ред. С.А. Токарев – М.: Сов. энциклопедия, 1980. – Т.1. – 672 с.
8. Лотман Ю.М. Понятие границы // Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Текст. Семиосфера. История. – М., 1999. – С. 175-192.
9. Григ Э. Вагнеровские спектакли в Байрейте // Григ Э. Избранные статьи и письма. – М., 1966. – С. 106-132.
10. <http://www.wagner.newmail.ru/libretto/Siegfried.htm> – от 18.04.2005
11. Ницше Ф. По ту сторону добра и зла // Ницше Ф. Сочинения в двух томах: Пер. с нем. – Т.2. – СПб.: ООО „Издательство „Кристалл”, 1998. – С. 243-405.
12. Гозенпуд А.Р. Рихард Вагнер и русская культура. Исследование. – Л.: Советский композитор. – 1990. – 288 с.
13. Ларош Г.Э. Избранные статьи. – Л.: Сов. композитор, 1976. – 376 с.
14. <http://www.scaldra.net/philosophie/eccehomo/XIII.html> – от 6.12.2006
15. <http://www.i-u.ru/biblio/archive/nietzsche%5Fproroki%5Fi/35.aspx> – от 26.11.2006