

УДК 782.01

МИФОРИТУАЛЬНЫЙ ПРИНЦИП В ДРАМАТУРГИИ БАЛЕТА «ДЕРЕВЯННЫЙ ПРИНЦ» И ПАНТОМИМЫ «ЧУДЕСНЫЙ МАНДАРИН» Б. БАРТОКА

Краснова О.Б.

ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова», Саратов, Россия (410012, Саратов, пр. Кирова,1), профессор кафедры истории музыки, e-mail: alienor@inbox.ru

Осуществлен анализ мифопоэтического языка театральных сочинений Б. Бартока, истоком которого являются архетипические константы. Анализ направлен на отражение в драматургическом тексте мифоритуальной триадности, ценностное наполнение символического арсенала этих сочинений и соотношение его с мифологической системой. Театр Бартока реализует мифологический тип действия как основной драматургический и образно-символический принцип, отражает варианты лиминального ритуала, логика которого ведет к обретению персонажем нового жизненного статуса, нового места в социуме и космосе. Как показывает анализ, в «Древянном Принце» это ритуал брачных испытаний, в пантомиме «Чудесный Мандарин» – избрание жертвы. В драматургическом тексте неоднократно возникают структуры «двойного ритуала», который связан со сменой стандартных ритуальных ролей, осуществляющейся в ходе действия. Образные оппозиции, различно воплощающие коллизию «субъект-объект», претворяют универсальную для Бартока идею природы как демиурга бытия.

Ключевые слова: театр Бартока, мифопоэтика, переходный ритуал, символический театр, стихия и универсум, архетипический, аллегория, двойник, катарсис

MYTH-RITUAL PRINCIPLE IN THE DRAMATURGY OF B. BARTÓK BALLET «THE WOODEN PRINCE» AND THE PANTOMIME «THE MIRACULOUS MANDARIN»

Krasnova O.B.

FGBOU VO Saratov state Conservatory named after L. V. Sobinov, Saratov, Russia (410012, Saratov, pr. Kirova, 1), associate professor at the history of music department of Saratov State Conservatoire, e-mail: alienor@inbox.ru

This article analyzes a mythopoetic language of B. Bartók theater works, based on archetypal constants. The analysis aims at the myth-ritual triad detection in the dramaturgical text, the valuable content of the symbolic arsenal in these works and its correlation with the mythological system. Bartok theatre actualizes a mythological type of action as the main dramaturgical, figurative and symbolic principle, reflects some options of eliminating ritual, the logic of which allows character to gain a new life status, a new place in society and space. As the analysis shows, in «The Wooden Prince» is a ritual of the marriage test, in the pantomime «The Miraculous Mandarin» – the election of the victim. In the structure of the dramatic text occurs repeatedly a «double ritual». It is associated with the change of the standard roles of ritual, which is carried out during operation. Shaped the opposition, variously embodies the conflict of «subject-object», translate universal for Bartok the idea of nature as the demiurge of being.

Keywords: Bartók theatre, mythopoetic, transitional ritual, symbolic theatre, the nature and the universe, archetype, allegory, double, catharsis

Выработанная в гуманитарной сфере за последние годы методика анализа мифологического текста позволяет увидеть в системно-функциональной взаимосвязи театральные сочинения Бартока – произведения многоплановые и противоречивые, внутренняя сложность которых отражена уже в их жанровом решении. Мистерией сам автор считал и оперу «Замок герцога Синяя борода», и балет «Древянный Принц»; черты таинственного архаического обряда приданы композитором тексту М. Лендьела в пантомиме «Чудесный Мандарин». Целью данной работы является анализ отражения мифопоэтического принципа в драматургической основе двух последних сочинений как аргументация смыслового единства бартоковского театра. В отечественной бартокиане имеются работы культурологического направления [2, 3]; более традиционен такой подход для литературы на

венгерском и немецком языках, начиная с классических трудов Й. Уйфалуши [6], Б. Сабольчи [9], Г. Олаха и Д. Кроо [4], Э. Лендваи [8]. В особенности значима статья Т. Тальяна «Светская кантата – миф перехода» [10], где рассматриваются обрядовые основы сюжета кантаты.

Наиболее очевидны мифологические корни оперы, задающей в творчестве Бартока исходную мифоритуальную формулу: стихия, отпавшая от Универсума. Сюжетно «отпавшая стихия» трактуется как любовь: она вопреки должному порядку вещей рационализируется и служит эгоистическому самоутверждению, отвращаясь от природных предначертаний и теряя соподчиненность с космическим порядком. Это определяет и разнообразие прочтений мистерии о Герцоге и Юдит: от психологического этюда – через театрализованную фольклорную балладу – к дешифровке оперы как трагедии, аллегории человеческой души или экзистенциальной драмы одиночества.

Но при последовательном анализе открывается присутствие этой формулы и в сюжете и драматургии других сочинений, мифопоэтическая основа которых далеко не очевидна на первый взгляд. Исследователи указывают не только на языковую общность, но и на сходство философско-символической природы этих произведений. Характерно и их структурное подобие, и многообразие существующих истолкований. Легкость смены ракурса при интерпретации (сама по себе – свидетельство символической многомерности этих сочинений) мало беспокоила композитора. Знаменитая «конкретика города» в «Чудесном Мандарине» была, например, вообще не слишком существенна для Бартока. Из воспоминаний Г. Олаха об истории постановки пантомимы явствует, что место ее действия условно: в 1941 г. это «фантастическое место в горном ущелье», в постановке Харангозо – «внутренности приходящего в упадок замка». По словам автора, «Барток не имел ничего против этого несущественного изменения» [4, с. 14]. Во всех случаях сохраняется одно: образ обители зловещей и таинственной силы. Даже для наименее многозначной фабулы балета были найдены разные варианты интерпретации.

Мифологическая суть бартоковской театральной триады – в возможности полностью исчерпать перипетии сюжета исходя только из поэтики ритуала. Именно с этих позиций разные варианты прочтения не могут и не должны противоречить друг другу уже потому, что само назначение ритуала – воссоздание гармоничной картины бытия. Заметим, что аранжировка, связанная с чисто социальной символикой, обычно одобрялась автором: ее допускают все сценические произведения – от «Замка» с его мистериальностью до идеальной, «герметичной» мифологической структуры «Светской кантаты».

В каждом из произведений отправной точкой действия является ценностная проблема, коллизия, имеющая в своей сердцевине вопрос «я – мир» в его философско-мифологической

универсальности. Дело даже не в возможности сведения многих смысловых слоев в инвариант, т.е. в наличии собственно символичности, но в присутствии архаической глубины за поверхностью рафинированных современных текстов.

Обратившись к балету «Деревянный Принц», мы вправе сказать, что здесь так же, как и в опере, действует мифопоэтика лиминальности. Наиболее явное свидетельство этому – тщательно разработанная мифологическая топика сказки, с обязательным мостом, который герои переходят поочередно. Как и мост, лес и река являются носителями пограничной семантики. Лес – место обитания естественного, нецивилизованного человека, место обитания хранителя тайн, а также путь, ведущий в иной мир. Река – символ преодоления, подвига и также граница между мирами (переход через реку – вступление в новый жизненный статус). Основным в сюжете является мотив двойников. Здесь соприкасаются и взаимодействуют два его варианта: романтическая идея «ожившего творения» – и архаическая, лежащая в ее глубине, тема истинного и неистинного героя.

Принц сооружает Куклу, когда затрудняется перейти мост, – вот мотивировка решающего события. Ситуация прохождения моста – типичное ритуальное испытание, часть переходного (свадебного) обряда, который должен быть выполнен до конца. Инициатор испытаний – Фея, т.е. природа-устроительница, демиург кукольной вселенной, ее главная карающая и вознаграждающая сила. Именно она пробуждает в Принце любовь и обеспечивает всю атрибутику свадебной игры, вплоть до создания необходимых препятствий. С точки зрения ритуальности сюжет един и последователен: завязкой служит одиночество Принца и неведение Принцессы (пребывание в лесу – расхожий мифопоэтический символ пребывания вне социума, «недовочеловечности»), и цель Феи-природы – воссоединение героев через брачные испытания, т.е. ликвидация противного природе и социуму одиночества и сосредоточенности на себе самом. Однако в момент решающего испытания происходит переключение в иную логику, подмена нужного образа действий внеритуальным, чуждым: Принц создает двойника. Но логика развития событий по мифологическому канону такова, что, передоверив Кукле задачу привлечь внимание Принцессы, герой тем самым передоверяет ей и остальные свои функции и права. Колоритная мифопоэтическая подробность: Принц украшает Куклу своими срезанными локонами (мотив магической силы, заключенной в волосах).

Герой возвращается через лес обратно, приводя все действие к исходной точке. Этим и обусловлен гнев природы, карающей слабость, а затем и кощунственное деяние героя, поскольку он совершает «недолжный» подвиг, нарушая ритуальную чистоту и уклоняясь от предначертанного пути. Кроме того, герой вступает и в более глубокий конфликт с природой-устроительницей: он невольно присваивает права на созидание, становясь лже-демиургом.

Возникает текст «иронического мифа», опирающегося на двойной ход событий. Второй ритуальный ряд развивает тему отчуждения, которая здесь предстает и предметно, через отчуждение вещи.

Необходимое искупление также совершается в иронически смягченных, игровых формах: отчаяние Принца и его сон – не столько свободная прихоть драматурга, сколько следование предписаниям ритуала. Безумие и смерть – удел героя, столкнувшегося со своим двойником, и за сценой горя Принца следует его сон, в мифологии традиционный эквивалент смерти. В ритуале этого рода именно смерть (искупление) и означает возможность нового рождения, возрождения в новом статусе. Такова символика цветочного увенчания Принца, при котором ему возвращен не прежний, но более истинный и совершенный облик. Увенчание и развенчание Куклы, развенчание и увенчание Принца отражает игровую, карнавальную логику всего произведения. После развенчания-увенчания напряженность мифопоэтического «двойного действия» сменяется ироническим эпизодом повтора основного мотива (испытания Принцессы, которая разрушает магический убор Куклы) – и переходит в мирное завершение свадебной игры. Второй этап развязки (прощение Принцессы), этот квази-катарсис, не менее характерен: на поверхности сюжета – мотив сострадания Принца, ведь именно он прощает Принцессу. Героем до конца пройден путь, ведущий через смерть и искупление к новому статусу. Произошла типично мифопоэтическая смена ролевой функции: только пройдя искупление, Принц, возмнивший себя демиургом, действительно становится им, так как возрожден благосклонной мощью природы, причислен к ней и слит с нею. Увенчание цветами и золотыми локонами – знак новой идентификации, нового места в природной гармонии, и оно получено с помощью дарения атрибутов.

«Чудесный Мандарин», представляющий иную хронологическую и стилевую зону творчества Бартока, позволяет говорить, казалось бы, о беспримесном «марионеточном» жанре, о сюжете, разворачивающемся отнюдь не в пространстве мифа, но «в стране Гиньоль, в странишке ужасов» [7, с. 72]. В игру вступает, с одной стороны, тривиальное (быт города), с другой – сверх меры нарочитая экзотика: романтическая идея появления необычного персонажа (Мандарина) в качестве символа подлинной жизни, по существу, профанируется и пародируется у М. Лендьела.

Иное у Бартока. Снятие пародийности при сохранении игрового начала создает оригинальное прочтение городской фантасмагории как мистерии: «герои пантомимы выходят на сцену, словно в средневековой моральной драме или трагикомедии эпохи барокко» [6, с. 149]. В музыкальном решении отсутствует ирония, исчезает марионеточность, высвобождаемая энергия становится энергией ритуала. Здесь нет ни свадебно-похоронной обрядовости «Замка», ни романтической темы ожившего творения «Деревянного Принца». И,

однако, результатом событий снова станет обретение нового статуса центральными персонажами, т.е. ритуал перехода. По логике мифа и по результату, венчающему сюжет, Мандарин является воплощением не только свободной стихийности, но и возмездия. Он – персонификация того неуничтожимого природного начала, которое было высшей ценностью и центром бартоковского этоса. Пробуждение темных и грозных сил природы явлено с аллегорической простотой: страшный герой пантомимы приходит как стихия наказующая, мстящая за поругание любви. Отнюдь не только серия насилий (апаши выкидывают посетителей) составляет «вину», но ситуация продажи любви. Истоком многосмысленности и парадоксальности произведения является исходная двусмысленность ролевых функций обоих персонажей, особенно Девушки. Утратившая имя (Барток отбросил имевшееся в тексте Лендьела имя Мими), но обретшая через музыкальную характеристику особую спаянность с образами бродяг-апашей, Девушка не только, как и они, порождение города и его ипостась, но и воплощение силы более древней и могучей. Совокупный образ Девушки и убийц сопоставим с двумя ликами единого божества Любви-Смерти, но теперь уже не в аспекте естественной природной стихийности, связывающей любовь и смерть в цельном жизненном цикле. На этот раз перед нами Любовь-Молох, стихия изначально порабощенная, и ритуальное действие, заданное сюжетом, – это обряд избрания жертвы. Девушка, эта трущобная Астарта, не случайно отвергает двух претендентов: дело не только в формальной мотивировке (ни у того, ни у другого нет денег), но в исконно мифологической логике, а именно: ни тот, ни другой не подходят по возрастному статусу (это Старик и Юнец). Таким образом, появление Мандарина (который, видимо, должен олицетворять возраст жизненной зрелости) – это появление идеальной жертвы. Две попытки с неподходящими объектами – обязательный элемент такого ритуала.

Намечаются два ритуальных ряда: один из них связан с темой «продажи любви» (социальная и этическая символика), другой – с мотивом поиска жертвы (собственно архаический ритуальный слой). Таким образом, Любовь-Гибель, отчужденная от природы и космоса, самоцельна и возникает как воплощение коллизии отчуждения стихии, кризиса «объектности» мира, – и с необходимостью требует для разрешения конфликта и восстановления гармонии появления образов экстатических, несущих непосредственное природное начало. Стихийному, истинному воплощению любви брошен вызов – и оно является в демоническом устрашающем облике. Мандарин, которого нельзя убить, приходит во всеоружии своей божественной (в свою очередь) сущности. Но его существование будет длиться ровно столько, сколько необходимо для восстановления истинной иерархии сил и ценностей.

Налицо не только двойственность жанра (гиньоль/символистская драма), но и очередной пример двойного ритуала. В сцене убийства Мандарина, где мы имеем дело с явно нечеловеческим персонажем, тема продажи любви исчезает, перестает быть актуальной. Теперь Девушка переходит к роли жертвы, которая и воплотится в эпизоде третьего убийства и долгожданного объятия героев. Оно играет одновременно и роковую, и преображающую роль: Мандарин уже убит, и Девушка принадлежит смерти; однако это миг ее искупления. Двойственность функции Мандарина сохраняется до конца, порождая катарсическую вспышку, которая снимает исходную коллизию и закрепляет мифологическую структуру пантомимы. Мандарин-божество (Природа) овладевает отчужденной стихией любви, подчиняя ее своей воле, вслед за чем Мандарин-жертва (клиент) умирает. Обе линии смыкаются в точке, завершающей пантомиму, ее конечный смысл знаменует возвращение любви в лоно природы, стихийности, становящегося космоса.

Символико-мифологическое подобие данных текстов очевидно, несмотря на их жанровую и стилистическую разнородность. Как показывает анализ, они основаны на единой символической образности и едином типе сюжетного действия. Центральной является драматургическая идея раскола и распада изначальной целостности, которая Бартоком мыслится в качестве целостности природной и социальной. Сюжетные мотивы отверженности, потерянности, слепоты и роковых ошибок прямо вытекают из тех мотиваций, которые руководят героями: самоутверждение, претензия на всемогущество, «подпольное» существование. В мифопоэтическом ракурсе все эти варианты в равной мере сводимы к символике стихии, отпавшей от Универсума (космологический план мифа) – и личности, вступившей в конфликт с социумом (план ритуала – «социальной драмы» [5]). Принцип действия в обоих случаях основан на сопряжении двух ритуальных рядов, опредмечивающих внутреннюю двойственность и конфликтность ритуальных ролей персонажей, – и на замыкании в результате мифологического мотива жертвоприношения.

Рассмотренные театральные драмы Бартока реализуют мифологический тип действия как основной драматургический и образно-символический принцип. Он базируется на ритуальной канве сюжета, воспроизводящей элементы и фазы триадного мифоритуального действия «конфликт – испытания – обретение нового статуса». При этом «неомифологическая» символика, а также психологические коллизии разворачиваются на фоне архаического ритуала, который в балете представляет собой брачные испытания, а в пантомиме – избрание жертвы. В качестве основного семантического ядра выступают образные оппозиции, различно воплощающие коллизию «субъект – объект». В балете эта оппозиция выглядит как «человек *против* вещи», в пантомиме же эти полюса сливаются, и возникает формула «человек *есть* вещь». В обоих текстах имеют место варианты ритуала

переходного типа, логика которого ведет к обретению персонажем нового места в социуме и космосе.

Список литературы

1. Барток Б. Избранные письма. – М.: Советский композитор, 1988. – 285 с.
2. Казанцева Е.С. Темпоральное мышление Б. Бартока и Д. Лигети в свете диалога Востока и Запада; Дис... канд. искусствоведения. – Саратов, 2013. – 160 с.
3. Краснова О. Б. Мифоритуальный аспект драматургии оперы Б. Бартока «Замок герцога Синяя Борода» // АРТ. Альманах исследований по искусству. – 1993. – Вып. 1. – С. 5–9
4. Олах Г., Кроо Д. «Чудесный Мандарин» Б. Бартока. – Будапешт: Корвина, 1972. – 22 с.
5. Тэрнер В. Символ и ритуал – М.: Наука, 1983. – 277 с.
6. Уйфалуши К. Бела Барток – Будапешт: Корвина, 1971. – 374 с.
7. Христиансен Л.Л. К проблеме одиночества современников (Б. Барток и Г.:Ади) // Время и преемственность в развитии культуры: Саратов: Изд. СГУ, 1991. – С. 68–76.
8. Lendvai E. Bartók and Kodaly – Budapest, Akademia Kiado, 1976–1980. – 133 p.
9. Szabolcsi V. Béla Bartók, Leben und Werk. – Lpz. 1961. – 216 p.
10. Tallian T. Die «Cantata profana» – Ein Mithos der Ubergangs. – Budapest: Akademia Kiado, 1981. – 47 p.

Рецензенты:

Полозова И.В., д.искусствоведения, доцент, профессор кафедры истории музыки Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова, г. Саратов;

Ярешко А.С., д.искусствоведения, профессор, зав. кафедрой народного пения и этномузыкологии Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова, г. Саратов.