

МАРИЯ МЕНЬЩИКОВА
Нижегородский государственный
университет (Нижний Новгород)

**ТРАНСФОРМАЦИЯ СИМВОЛИКИ СВЕТА И ТЬМЫ
В НЕМЕЦКОЙ ТРАГЕДИИ 30-70 ГОДОВ XIX ВЕКА
(НА ПРИМЕРЕ ДРАМАТИЧЕСКИХ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ
СЮЖЕТА О НИБЕЛУНГАХ)**

Light and Darkness in German Drama in 1830-1870s: Transformation of Symbolism in Dramatic Interpretations of the Nibelung Story

The author analyzes the symbolism of light and darkness in German drama of the 1830-1870s on the basis of dramatic interpretations of the Nibelung story. Among such interpretations the author chooses *Der Nibelungen-Hort* by E. Raupach, *Brunhild* by E. Geibel, *Die Nibelungen* by F. Hebbel, and *Der Ring des Nibelungen* by R. Wagner for the analysis. The Nibelung myth is crucial for German national mythology and culture, while binary opposition "light-darkness" is one of the prehistoric oppositions, shaped by the mythological mind of ancient people. The battle of «solar» hero and chthonic monsters is analyzed as the expression of the struggle between cosmos and chaos; the opposition of sunlight and moonlight as well as the opposition of the natural Heaven's light and the false light made by the glitter of gold and fire is emphasized. Dualistic symbolism of fire in plays in question is also explored. The author underlines that the playwrights referred to the origins of the mystery play, taking its system of archetypal images, as well as dominant motifs.

Keywords: drama, interpretation, Nibelung, binary opposition, mystery play, archetype, Ernst Raupach, Emanuel Geibel, Friedrich Hebbel, Richard Wagner.

Немецкая литература 30-70 годов XIX века – явление неоднородное и весьма противоречивое, это, по сути, переходный период, когда переосмысливаются концепции романтизма и начинаются поиски новых форм, жанров и методов. Внимание к промежуточным,

переходным эпохам в культуре и литературе в настоящее время заметно возрастает, появляются работы, связанные с изучением, в частности, в немецкоязычных литературах периода «между романтизмом и реализмом». Обращение к подобной сфере позволяет выполнить важную задачу: рассмотреть литературный процесс в его целостности, восстановить существовавшие типологические и культурные связи – для периода 30-70 гг. XIX века в немецкоязычной литературе это необходимо, т.к. традиционно много внимания обращено на эпоху романтизма, а затем ощущается некий «провал» до рубежа XIX и XX века. В немецкой литературе обозначенного периода важное место занимает развитие драмы, и особенно жанра трагедии, как наиболее подходящего для выражения переломных, рубежных эпох в истории и культуре. Немецкая трагедия 30-70 годов XIX века в различных своих модификациях отражает ту полемику, которая велась писателями по поводу функций и задач новой литературы; демонстрирует, как трансформировались прежние эстетические и поэтологические принципы, вырабатывались подходы и приемы, предварявшие теорию и практику литературы рубежа XIX и XX века, например, «новой драмы». В этом контексте следует назвать такие произведения, как *Клад Нибелунгов* (1834) Эрнста Раупаха (1784-1852); *Гогенштауфены* (1829-1830), *Наполеон, или Сто дней* (1831), *Ганнибал* (1835), *Битва Арминия* (опуб. 1838) Кристиана Дитриха Граббе (1801-1836); *Смерть Дантона* (1835) Георга Бюхнера (1813-1837); *Нарцисс* (1857) Альберта Эмиля Брахфогеля (1824-1878); *Юдифь* (1840), *Геновева* (1843), *Мария Магдалина* (1844) *Ирод и Мариамна* (1850), *Гиг и его кольцо* (1854), *Нибелунги* (1855-1860) и т.д. Фридриха Геббеля (1813-1863); *Король Родерих* (1844), *Софонизба* (1856), *Брюнхильда* (1857), *Лорелея* (1861) Эмануэля Гейбеля (1815-1884); музыкальные драмы Рихарда Вагнера (1813-1883)

Летучий голландец (1841), *Тангейзер* (1843-1845), *Лоэнгрин* (1845-1848), тетралогия *Кольцо Нибелунга* (1849-1874, либретто – 1848-1852) и другие. Поскольку ряд произведений, входящих в понятие немецкая трагедия 30-70 годов XIX века весьма обширен, остановимся лишь на драматических интерпретациях сюжета о Нибелунгах. Это обусловлено тем, что, с одной стороны, миф о Нибелунгах – важнейшая мифологическая и культурологическая составляющая национального немецкого кода, а с другой, бинарная оппозиция «свет-тьма» – одна их древнейших, проявившихся в мифологическом сознании человека на ранней стадии онтогенеза.

Итак, рассмотрим в этом ракурсе *Клад Нибелунгов* Эрнста Раупаха (E. Raupach *Der Nibelungen-Hort*), *Брюнхильду* Эммануэля Гейбеля (E. Geibel *Brunhild*), *Нибелунгов* Фридриха Гебеля (F. Heibel *Die Nibelungen*) и *Кольцо Нибелунга* Рихарда Вагнера (R. Wagner *Der Ring des Nibelungen*). На наш взгляд, наиболее логичным здесь будет хронологический подход, поэтому следует начать с первой по времени создания трагедии Эрнста Раупаха *Клад Нибелунгов*.

Интерпретация Раупаха достаточно близка еще к поэтике романтизма. Одним из основных мотивов является мотив свободы, свободного духа, свободной воли, которую дали боги человеку. Так, Брюнхильда говорит о том, что звезды и солнце могут побледнеть, а земля раствориться, но её дух останется свободным. Однако в трактовке оппозиции «свет-тьма» Раупах весьма неоднозначен. В начале трагедии мы можем видеть традиционное противопоставление космоса и хаоса, выраженного в битве «солнечного» героя Зигфрида с хтоническим чудовищем (драконом), далее в сне Кримхильды, Зигфрид ассоциируется с белым соколом, которого убивают черные, как ночь, орлы (бургунды). Здесь сочетаются не только мифологические, но и сказочные элементы, в частности, Раупах вводит такой

сюжетный ход, как похищение Кримхильды драконом и мотив освобождения девы, а также различные троекратные повторы (связано это с тем, что одним из источников пьесы является средневековая народная книга о роговом Зигфриде). Кстати, интересно противопоставление в пьесе лунного и солнечного света: так лунный свет больше соотносится с тёмным началом, например, именно желание полюбоваться лунным светом заставляет Кримхильду выйти ночью на балкон, откуда ее похищает дракон. Все положительные коннотации в пьесе создаются за счет введения мотива солнечного света. Так, Кримхильда после спасения Зигфридом видит окружающий мир, озаренным солнцем («солнце купается в ручье и его золотит»); Зигфрид называет Кримхильду «драгоценностью, которую солнце должно считать своей прекрасной сестрой» (Raupach 1834, 13) (*здесь и далее перевод текста Э. Раупаха наш – М.М.*); Брюнхильда противопоставляет себя Кримхильде, называя ее «королева-солнце», а себя сравнивая с луной, которая «своим печальным темным ликом лишь берет взаймы свет солнца» (Raupach 1834, 47). Однако есть и противопоставление природного, скажем, «небесного» света тому, что порожден блеском золота и огня. В общем, огонь обладает, конечно, амбивалентной символикой, но в данном тексте акцентируется его разрушительная ипостась (упоминается огонь дракона во время битвы с Зигфридом; Брюнхильда после разоблачения обмана Гунтера восклицает, что «потускневшее солнце остановило свой бег и слышен грохот и треск деревьев, которые ломаются от мчащихся на блестящих молниях невест ветра, валькирий, что визжат: «Кровь!»; месть называется «пламенным словом, которое сияет как огонь в черную ночь» и призывы Кримхильды к мести сопровождаются огненными знаками) (Raupach 1834, 65). Конечно, главное внимание драматурга сосредоточено на образе клада, золота, что вынесено

уже в заголовок трагедии – *Nibelungen-Hort*. Золото, охраняемое драконом, передают Зигфриду цверги – «дети темной земли» – во главе со своим королем Эугелем, то есть тоже хтонические существа, этим мотивируются знания Эугеля о проклятом кладе, на котором «дремлет тень смерти». Король Эугель предупреждает, что блеск золота пробуждает в людях зависть и злобу, однако Зигфрид не воспринимает серьезно это предупреждение. Раупах косвенно противопоставляет «мерцающее золото» и «розовый свет, цвет жизни», любовь, т.е. вводит ту антитезу, которая станет главной в тетралогии Рихарда Вагнера. Еще один важный момент в этом контексте связан с символическим образом моря. С одной стороны, в романтической поэтике море – символ стихии свободы и динамического начала, что позволяет драматургу связать с морем образы Зигфрида и Брюнхильды, как носителей идеи свободного духа, и противопоставить им остальных персонажей, однако символика моря связаны еще и с идеей темного начала, бедами, гибелью. Мифологический образ моря может трактоваться и как пограничное пространство между жизнью и смертью. В таком случае образ Брюнхильды получает дополнительное значение. Хаген говорит Гунтеру, что «не к добру он приведет в город эту язычницу» (здесь мы можем наблюдать еще одну древнейшую оппозицию «свое-чужое», которое так же может находить отражение в противопоставлении света и тьмы). Еще один важный аспект трактовки образа Брюнхильды связан с тем, что сама она не является напрямую носительницей архаической, матриархальной силы, которая связана с тьмой, как мистической тайной начала мироздания, что предполагала отчасти символика моря. Сила Брюнхильды заключена в пояс с рунами, и связана, таким образом, не с героиней, а, в первую очередь, с пространством ее страны, как иного мира. Кроме того, неоднократно подчёркивается, что страна Брюнхильды,

лежащая за морем, выглядит мрачной и враждебной и в версии Раупаха опосредовано связана с проклятым кладом: Эугель, король цвергов, рассказывает Зигфриду, что начало проклятого клада положено Хрейдмаром, который однажды тоже пришёл из-за моря, поработил цвергов, а его дети совершили преступление из-за золота.

Совершенно иным текстом является трагедия Эмануэля Гейбеля *Брюнхильда*. На наш взгляд, одно из самых новаторских произведений рассматриваемого периода. Можно сказать, что Гейбель создает драматическую мистерию нового времени, обращаясь к воссозданию ритуального действия. В данной трагедии оппозиция «свет-тьма» становится одной из основных. Драматург обращается к мифологической, архетипической составляющей образа Зигфрида, которая может трактоваться как архетип умирающего и воскресающего бога, одного из солнечных божеств, борющихся с силами тьмы. В начале драмы дана сцена состязания Хагена и Зигфрида, победа с трудом достается Зигфриду, и он говорит, правда в шутку, что ему «помогало солнце, а Хагену – дух земли»; в середине текста – из рассказа Брюнхильды можно узнать о других победах героя над хтоническими чудовищами, например, «чешуйчатый морской змеем», причем победу Зигфрида празднует небо, его конь кажется «звездным светом», а голову венчает северное сияние. Сам Зигфрид говорит о себе, что «также, как солнце, не может по-другому – только светить» (*здесь и далее перевод текста Э. Гейбеля наш – М.М.*) (Geibel 1915, 36). Тем самым в символической форме автор дает интерпретацию ритуального элемента победы солнца над тьмой. Еще один признак божественного начала Зигфрида: он воплощает красоту и благородство мира и вместе с тем внушает почтительный трепет и даже священный ужас, например, Кримхильде. Так она рассказывает брату Гизельхеру, что душа ее ликует, но вместе с тем «эта

любовь внушает ей ужас», что через поцелуй Зигфрида ее тело теперь «освещено ясным огнем, и ничто обыденное к ней не прикоснется». Кстати, в этом разговоре Гизельхер называет себя «неосведомленным», т.е. непосвященным в мистериальное действо, как понятно из текста трагедии в силу своего юного возраста. Так же мистериальное начало пьесы подчёркивается присутствием образа народа, который почитает Зигфрида как бога и прославляет его. Это, следует заметить, единственная из вышеназванных пьес, где присутствует подобный образ. Необходимо обратить внимание на начальные ремарки трагедии: «времена языческие», развитие действие до кульминации занимает семь дней, действие происходит накануне праздника солнцестояния, в начале пьесы – раннее утро, когда еще совсем темно. Примечательно, что число семь во многих мифологиях связано именно с солнцем, солнечным началом, а собственно седьмой день, напротив, противопоставляется солнцу, как день тьмы, символической гибели солнца. Еще один важнейший ритуалистический момент в драме связан с принесением жертвы, в данном контексте бога-жертвы. Упоминается, что на праздник солнцестояния боги требуют, чтобы правительница сама приготовила им жертву (такой правительницей является жена Гунтера – Брюнхильда). Перед ссорой Брюнхильды и Кримхильды, последняя восклицает, что «солнце в зените и алтарь нас зовет». В этом русле понятны присутствующие в драме прямые отсылки к образу германо-скандинавского образа Бальдра, бога весны, света, природы и т.д. Так, после разоблачения обмана Брюнхильда, требующая отомстить Зигфриду, говорит о том, что должны наступить «сумерки богов, а солнечный диск превратиться в пепел» (в мифологии смерть Бальдра – предвестница начала Рагнарёка); затем, перед убийством Зигфрида Кримхильда вышивает сцену похорон Бальдра, «светлого сына

Асгарда», причём делает это абсолютно бессознательно, проецируя судьбу Бальдра на Зигфрида, а участь его жены Нанны на себя. Подобные пророческие сцены нередки в трагедии Эмануэля Гейбеля, они разрушают линейную последовательность и акцентируют циклическое, мифологическое время.

Склонен обнаруживать в образе Зигфрида некоторые черты сюжета мифа о Бальдре и третий из названных драматургов – Фридрих Геббель. Его трилогия *Нибелунги* включает философско-мифологические трагедии, в которых мифология соединяется с психологией. Впрочем, автор стремится избегать явного акцентирования мифологических элементов, миф в его драмах присутствует имплицитно, а внимание сосредоточено на онтологических и психологических аспектах. Фридрих Геббель в своем произведении отчасти полемизирует с Эмануэлем Гейбелем, например, в вопросе об онтологической сущности героев. Гейбель сталкивал в своей трагедии две точки зрения. Брюнхильда, в отличие от героини Эрнста Раупаха, была воплощением великой тайны начала мироздания: она читает руны, пророчествует, вызывает тени павших героев и т.д., и ее предназначение стать женой величайшего героя Зигфрида, потому что «пламя должно сочетаться с пламенем». Однако Зигфрид избирает иной путь: он полагает, что «силе нужна слабость, а слабости сила, так как каждому следует стремиться к гармоничному завершению». По-мнению Фридриха Геббеля, в отказе от своего предназначения – величайшая трагическая вина героя, поскольку он таким образом предаёт не только Брюнхильду, но и собственную природу, и целый мир героического прошлого, которому приходится уступить место обычному маленькому земному человеку. Впрочем, в трактовке образа Брюнхильды Фридрих Геббель весьма близок к интерпретации Эмануэля Гейбеля. Брюнхильда – героиня титаническая,

«последняя великанша», единственная женщина, перед которой готов склониться Хаген (кстати, в версии Геббеля, этот герой ближе к Нибелунгам, чёрным альвам, его глаза подобны смерти), «в её жилах сталь кипящая течет», она подобна морю, «что к стенам глухо», или слепой молнии, для неё «таинственные руны, которые безвестная рука (символ покровительствующего божества) ночами вырезает на деревьях – просты и понятны, она пророчествует, пророчеству не дано сбыться. Для того чтобы усилить внутреннее противоречие в душе героини, Геббель даёт историю ее крещения, которая символизирует борьбу в ней двух начал: языческого и христианского. В некотором роде оппозиция «свет-тьма» связана и с этими началами. Так, страна Брюнхильды находится на севере, «где ночь конца не знает», солнце напоминает «багровый пылающий шар», небо освещают «снопы багровых молний», «багровый свет льётся с неба, как с жертвенного камня – не дышишь – пьёшь кровь» (Геббель 1978, 16). В то время как в стране бургундов, напротив, много света и разных цветов. Однако в трилогии Геббеля Зигфрид уже не является идеальным солнечным героем. Восстав против своей сущности, он как мифологический герой, который должен быть един с природой, оказывается ее противником. Важным образом-символом в трагедии становится образ леса, часть первозданного хаоса, неоформившейся материи, стихия земли. Зигфрид, убив дракона, убил в нем лес, тем самым, освободив проклятое сокровище, он нарушил гармонию, так как пространство природы ассоциируется здесь с пространством леса. Лес в трилогии Геббеля: натурфилософский, мистический, расположенный к людям, которые его чувствуют. Однако, Зигфрид, «сросшись с драконом», должен был бы еще больше сродниться с природным миром хаоса, ибо в нем есть гармония и потенциал. Но Зигфрид, по своей свободной воле, раз-

рушает эту своеобразную «гармонию» и предпочитает мир человеческой цивилизации. Причем переход этот совершается путем разрушения загадки природы, ее тайны, так в произведении Геббеля расценивается теперь убийство дракона и приобретение неуязвимости, преодоление огненного озера, охраняющего Брюнхильду, и победа над ней ради женитьбы на другой, отказ от своего предназначения. Так же, как и в трагедии Эмануэля Гейбеля поворотным временным отрезком является время солнцестояния, однако, если у Гейбеля этот момент определяет историю Зигфрида, то у Геббеля – это время, когда бургунды, к тому времени уже называющиеся Нибелунгами, поскольку владеют проклятым сокровищем, едут в гости к Кримхильде, ставшей женой предводителя гуннов Этцеля. Таким образом, исходная точка солнцестояния связана с трансформацией мира – гибели прежнего и начала нового, связанного с правлением Дитриха Бернского. С одной стороны, он смиреннейший христианин, но он, с другой стороны, видит, чувствует и понимает не только чудеса веры, но и тайны природы и не противится им (например, предсказания русалок, его таинственное отречение от короны в пользу Этцеля и служение ему до определенного срока, известного лишь Дитриху, предупреждение Нибелунгов об опасности). Трилогия Геббеля пользовалась большим сценическим успехом в Германии во второй половине XIX в., а затем была оттеснена оперной тетралогией Вагнера *Кольцо Нибелунга*. Отметим лишь некоторые моменты, связанные с оппозицией «свет-тьма» в тетралогии. Либретто всех четырех опер было написано Вагнером в 1852, ещё до создания музыки, с ее сложной лейтмотивной системой, в которой также можно обнаружить лейтмотивы, связанные с символикой света и тьмы, подобным примером, можно считать лейтмотив меча Нотунга, который является одним из символов света в тетралогии. Меч озаряет

белым светом сцену встречи Зигмунда и Зиглинды, с помощью Нотунга Зигфрид побеждает дракона. В интерпретации Вагнера Зигфрид – герой, не знающий страха, носитель света. Не случайно после гибели Зигфрида даются ремарки, что исчезает свет, с севера тянется мрак, наступает тьма. Образ тьмы связан и с главным мотивом тетралогии: проклятое золота – важнейший лейтмотив всего творчества драматурга и композитора. Золото, еще не скованное в кольцо, и находящееся на дне Рейна, уже обладает магической силой: одна из ремарок отмечает, что глаза Альбериха «властно привлеченные блеском, неподвижно устремлены на золото» (Вагнер 2001, 32). Золото, золотой, желтый блеск и рядом с ними постоянно тьма, мрак, сумерки: мрачная расселина, Альберих, окруженный тьмою, зеленоватые сумерки Рейна, глубочайший мрак, черная масса волнующихся вод. Свет золота и тьма противопоставлены лишь в самом начале, когда еще русалки владеют губительными силами, потом, когда золото сковано в кольцо проклятием любви, они неразрывны: кольцо влечет за собою тьму. Интересно то, что Вагнер и Геббель представляют проклятое золото – залогом любви. У Вагнера этот мотив оказывается трагичнее: вернуть кольцо русалкам – значит предать любовь. Еще один важнейший символ света в тетралогии – сакральный огонь, воплощенный в Логе. Если в других интерпретациях акцентировалась скорее разрушительная функция огня, то для Вагнера Логе – пламенный дух, помогающий Вотану и весьма не похожий по своим функциям на мифологического Локи. Логе охраняет спящую Брюнхильду, стремится вернуть клад русалкам. В конце произведения огонь погребального костра Зигфрида и Брюнхильды и огонь со скалы, где спала Брюнхильда, зажигают Вальхаллу. Логе – единственное божественное существо, которое остается после трагического финала *Сумерек богов*, так как он жив своей природной силой дви-

жения и изменчивости. Огонь способен уничтожить зло, это символ жизненной энергии, просветления, он несет в себе и мотив нового зарождающегося мира.

Итак, отметим в заключение, что мифологемы света и тьмы являются одними из главных составляющих интерпретаций сюжета мифа о Нибелунгах. Преимущественно речь идет о бинарной оппозиции «свет-тьма», которая реализуется в зависимости от мировоззрения, философских взглядов и художественной концепции автора. Трансформация символики определяется в данном случае акцентированием философского, психологического или мифологического уровня текста.

ЛИТЕРАТУРА:

- Геббель Фридрих: *Нибелунги*, в: *Избранное* 2 тт. Т.2, (ред.) А. Карельского. Москва 1978.
- Вагнер Рихард: *Кольцо Нибелунга*. Санкт- Петербург 2001.
- Geibel Emanuel: *Brunhild. Eine Tragödie aus der Nibelungensage*. Leipzig 1915. <http://www.nibelungenrezeption.de/literatur/quellen/Geibel%20Brunhild.pdf>, 4.10.2015.
- Hebbel Friedrich: *Die Nibelungen*. Frankfurt am Main - Berlin 1966.
- Raupach Ernst: *Der Nibelungen-Hort*. Hamburg 1834.
- Wagner Richard: *Der Ring des Nibelungen*. Leipzig 1917.