

Антипова Н.А.

К ПРОБЛЕМЕ «ФАНТАСТИЧЕСКОГО» В МУЗЫКЕ НА ПРИМЕРЕ ОПЕР НЕМЕЦКИХ КОМПОЗИТОРОВ XIX ВЕКА

По пронизательному мнению современных исследователей А.Лукина и В.Рынкевича, «природа «Фантастического» в литературе, словно Протей, ускользает от попыток её истолкования, если за неисчерпаемым многообразием постоянно сменяющих друг друга образов не увидеть скрытого единства структурных принципов, имеющих нелитературную природу. Эти принципы являются новейшим воплощением вечных начал мифа». [1, с. 240]

В самом деле, предыстория феномена «Фантастического» генетически связана с мифом. Так, лингвист С.Лангер «рассматривает символизм мифа как высшую фазу в развитии фантастики по сравнению со сказкой». ¹ По мнению автора, «в мифе как высшей форме фантастического повествования, дается определённая картина мира». [2, с.55] Между тем, фантастические элементы – неотъемлемая часть фольклора, готического, авантюрного или исторического романа, новеллы и эссе. Как отмечает филолог А.Ботникова, «фантастическое на разных этапах становления и развития литературы проявилось весьма многообразно, выполняя в художественных произведениях различные функции». [3, с.46] Другой исследователь, А.Скобелев, акцентирует внимание на том факте, что «фантастическое – одна из важнейших категорий романтической эстетики». [3, с.46]. Не случайно Скобелев подразумевает под «Фантастическим» «существенный элемент романтической поэтики, непосредственным образом» выражающий отношение автора к действительности, обыденности, норме повседневного. Иными словами, «Фантастическое», по Скобелеву, есть «средство выражения авторской позиции».

Ввиду многообразия трактовок данного понятия, именно в XIX веке происходит расщепление «Фантастического» на различные разновидности: появляются «Фантазии в манере Калло» и «Сказки из новых времён», «Эликсиры Сатаны» Гофмана, для которого «уловить, почувствовать двойственность, ² - как отмечает Ю.Манн - значит привести истинно «поэтическое, фантастику» [4, с.60]; рассказы-фантазмагии Э.По, «фантастические рассказы» Ф. Достоевского, сатирические фантомы Салтыкова-Щедрина, авторские сказки братьев Гримм, Брентано, романтические баллады В.Гёте, Г.Гейне, И.Эйхендорфа (в русской литературе – В.Жуковского, А. Пушкина, М. Лермонтова и т.д.). Параллельно, в это историческое время, жанр баллады проникает в контекст музыкального искусства. Первые попытки ассимиляции поэтической баллады в музыке ассоциируются с вокальным творчеством Ф.Шуберта («Лесной царь» на текст Гете вышел в 1815 году). Позже эту традицию продолжили Р.Шуман, И.Брамс, Ф.Лист и т.д. Основоположником фортепианной баллады в музыке XIX века является Ф.Шопен. Вместе с тем баллада проникает и в оперу. Именно поэтому в Ариях-балладах нового типа, т.е. рассказах, зачастую не только излагается, но и «расшифровывается» суть драматического действия и таинственных переплетений сюжетных коллизий. Таковы баллады: о призрак в «Сомнамбуле» Беллини, о таинственном привидении в «Белой даме» А.Буальдьё, о страшном «бледном человеке» в «Вампире» Маршнера, о моряке-скитальце и заколдованном корабле в «Летучем голландце» Р.Вагнера. Интересно, что сам Вагнер называл эту оперу «драматической балладой» (первоначально композитор предполагал создать одноактную композицию с двумя интермедиями). Целая «энциклопедия» баллад-рассказов заключена в мифотворческой драме Вагнера («Тристан и Изольда», «Кольцо нибелунга»).

В ходе данных рассуждений уместен вывод о том, что актуальность «Фантастического» запрограммирована особой ролью данного феномена в самом процессе человеческого познания. При этом «Фантастическое» фиксирует важнейшую, принципиальную сторону мышления, поскольку обращено к сфере воображения, интеллектуальной игры, т.е. к творческой природе человеческого бытия. По мнению литературоведа М. Эпштейна, «воображение – это иной мир, прорастающий в недрах нашего мира, или, если воспользоваться словами Достоевского – чувство соприкосновения таинственным мирам иным». [5, с.708] Таким образом, любая попытка расширить сферу бытия означает более глубокое проникновение в реальную сущность самого себя, других и окружающего нас мира.

Проецируя множественность представлений о «Фантастическом» на сферу музыкального искусства, вспомним, что под «Фантазией» ³ подразумевается особый жанр, освобожденный от определённых нормативов, под собственно «Фантастическим» - комплекс выразительных средств, созданный в эпоху Романтизма. Между тем, «фантазийность» может отождествляться с особым типом рефлексии. Например, авторская ремарка Р.Шумана «фантастично» эквивалентна эмоциям страсти, порыва, бурного проявления чувств. Не случайно в эпоху Романтизма, когда авторское «Я» оказывается в центре Вселенной, игровое и лирическое существуют как сопряженные понятия, как две стороны человеческого бытия (герои произведений Гофмана, Жан Поля, Эвзебий и Флорестан, Пьеро и Арлекин Шумана). Более того, проблема двойничества – коренная черта немецкого Романтизма, шире – XIX века в целом.

Иными словами, все многообразие бытия «Фантастического» в художественном творчестве концентрируется в практике немецкого романтизма, шире - в радиусе немецкой культурной традиции, «всегда склонной к некоторой мечтательности, отвлеченности», [5, с.279], философичности - от «Фауста» Гете до мифотворческой драмы Вагнера.

Общеизвестно, что фигура Фауста ⁴ впервые появилась в немецкой «народной книге» XVI века, созданной на основе легенд, преданий. Однако, что дало право Ф.Шеллингу назвать Доктора Фауста «у

немцев первенствующим лицом» в их национальной мифологии? Духовное начало в человеке, непреодолимая бездна между идеалом и реальностью (культурой и цивилизацией) проявляется в той или иной степени в обрисовке героя, мучимого томлением по «абсолютной истине».

Фаустиана в контексте культуры и искусства XIX-XX веков – чрезвычайно емкая и интересная тема, которая заслуживает отдельного, глубокого исследования. Это целая философская энциклопедия глобальных вопросов о смысле бытия, о самом Человеке, бесконечно «раздираемом» внутренними противоречиями, о возвышенной любви и иллюзорности ускользающего счастья. Образ Фауста, вполне закономерно, впервые воплотился в немецком оперном театре. Ещё в 1797 году вышла в свет опера И.Вальтера «Доктор Фаустус», созданная по первоначальной редакции драматической поэмы Гёте «Фауст» («Пра-Фауст»). Вхождение фаустианской темы в орбиту собственно романтического искусства ознаменовано появлением оперы «Фауст» Л.Шпора.⁵ Легенда, на основе которой Шпор писал свою оперу, обработана Ф. Клингером в его романе «Жизнь, деяния и нисхождение в ад Фауста».

В XIX-XX веках образ и сама фигура Фауста обретает особое качество, становясь своеобразным романтическим символом бесконечного поиска истины. Говоря словами Гёте, характер Фауста – «это характер человека, который нетерпеливо бьется в рамках земного бытия и считает высшее знание, земные блага и наслаждения недостаточными для удовлетворения своих стремлений:

Две души живут во мне,
И обе не в ладах друг с другом.
Одна, как страсть любви, пылка,
И жадно льнёт к земле всецело,
Другая вся за облака
Так рванулась бы из тела».

(перевод Б.Пастернака)

Парадокс ситуации заключается в том, что Гёте, в основном, негативно отзывавшийся о романтизме, провозгласил один из важнейших и излюбленных его постулатов: внутренний разлад Героя с самим собой. К образу Фауста и его двойника-искусителя Мефистофеля на протяжении нескольких столетий обращались композиторы различных национальных школ и направлений. Более того, интересны и различны трактовки бессмертной поэмы Гёте. Например, в опере Ш.Гуно «Фауст», созданной в 1859 году, смысловые акценты смещены в лирическое русло. В центре развития драмы – искренний, нежный, возвышенный облик Маргариты, её чувства и взаимоотношения с главным героем. Не случайно на немецкой сцене эта опера идёт под названием «Маргарита». Поскольку Ш.Гуно не ставил перед собой задачу написать оперу в «немецком духе», произведение, насквозь проникнутое одухотворённым лиризмом, психологической выразительностью, мелодическим богатством, близко национальной французской традиции «лирической» и «большой оперы» (имеется в виду 2-я редакция 1869 года с фантастическими балетными сценами «Вальпургиевой ночи», молитвой Валентина и т.д.). Любопытно, что в этом же году в Париже появляется оперетта Ф.Эрве «Маленький Фауст» на тот же сюжет (либретто Г.Кремье и А.Жема), пародировавшая и Гёте и Гуно. Газеты с некоторой долей иронии уверяли, что «опера Гуно сохранится в памяти лишь благодаря «бессмертному» творению Эрве». [6, с.106]. Годом раньше, в 1868 году А.Бойто, получивший большую известность и популярность в качестве либреттиста Дж.Верди, а не как композитор, ставит в Италии свое произведение – оперу «Мефистофель» (либретто написано самим автором, премьера состоялась 5 марта 1868 года в Милане. 2-я редакция создана семью годами позже). В XX веке рождаются новые версии музыкального прочтения истории о «Докторе Фаусте» - в творчестве Ф.Бузони и Г.Рейтера. В качестве сюжета для этих произведений послужило старинное немецкое кукольное представление. Одним из самых интересных произведений в этом ключе стала кантата Альфреда Шнитке (1983г.), обратившегося непосредственно к старинной легенде. «Мне близка позиция Фауста – не Гёте, а того народного образа, которому уже более 400 лет». [7, с.31]. Так комментирует композитор свой взгляд на историю «всемирно прославленного волшебника и чернокнижника». Между тем, в произведении А.Шнитке актуализируется не тема «Осуждения или оправдания (спасения души) Фауста», а гуманное чувство сострадания, восходящее «из глубин человеческой духовности».⁶ «Фаустиана», воплощенная в инструментальной традиции – в фортепианных и симфонических произведениях Ф.Листа (сонате h-moll, «Фауст»-симфонии), Увертюрах Р.Вагнера, Р.Шумана, «Осуждении Фауста» Г.Берлиоза и т.д. - тесно связана с расцветом программной музыки в эпоху Романтизма и так же представляет интересное, «захватывающее» поле деятельности для исследования.

Таким образом, национальное своеобразие «Фауста» сказывается во всеобщности, философичности замысла. Н.Берковский полагает, что «высоко обобщенный стиль вносит в миф философичность, а различие между тем, что дано и чего не дано, сближает миф с фантастикой». [7]. Иными словами, доминирование в мифе внутреннего смысла, закодированного в художественный образ, доведение его до абсолюта, т.е. до вымысла, действительно восходит к возведению ирреального в статус реального.

Если антитеза «фантастическое - реальное» является основополагающей для романтического мышления в целом, то интеграция (но вместе с тем и поляризация) данных понятий, - по мнению музыковеда М.Галушко – «должна быть признана особенно характерной для немецкого искусства – и не только в XIX веке». [9, с.146] Действительно, «сверхчувственный мир» русалок, демонов, богов, нибелунгов, видений, «вещих снов» и роковых предчувствий, - до настоящего времени ассоциируется в нашем сознании с атри-

бутикой немецкого романтизма. Более того, все мерцающие грани «Фантастического» оказываются сфокусированными в контексте музыкального театра XIX века, в романтических операх Гофмана, Шпора, Вебера, а также их последователей - Лортцинга, Гиршнера, Маршнера, вплоть до мифотворческой драмы Вагнера. Невольно возникает вопрос - почему в течение одного периода времени появляются «Ундина» Гофмана (по сказке Ф.Фуксера) и «Фауст» Шпора?⁷

Если образ Мефистофеля ассоциируется с фантастически-дьявольской натурой «рокового искусителя», а в «раздвоенном сомнениями», страдающем облике Фауста «угадывается» романтический герой своего времени, то Маргарита – это олицетворение «небесного», «вечно женственного», совершенного идеала, «романтической мечты». В то же время, образ героини Гете близок гофмановской Ундине. Для нее, говоря словами писателя и композитора, «любовь – это счастье, которое не способны схватить и удержать человеческие руки». [10, с.158].

В искусствоведческой практике существует мнение, что «на рубеже XVIII-XIX веков немецкая романтическая литература в значительной мере определила характер развития оперного искусства Германии, с самого начала своего возникновения оказавшегося в русле романтизма». [11, с.350] В самом деле, взаимопроникновение музыки и слова – «родовое» свойство немецкой культуры. Неслучайно девиз романтиков - «быть музыкантом в поэзии, и поэтом - в музыке» - восходит к романтической идее «синтеза искусств», своеобразному идеалу универсальной, высоко одухотворённой личности. Именно в системе немецкой культуры музыка стала кульминационной фазой выражения собственно духовного начала, явившись, по сути, итогом многогранных поисков в различных, прежде всего гуманитарных, сферах познания. Любопытно, что искусство Э.Т.А.Гофмана, как и Р.Вагнера повлияло не только на целое поколение музыкантов, композиторов, но и на творческое формирование Ф.Ницше, Т.Манна, Г.Гессе⁸ и т.д. Иными словами, музыка немецкого Романтизма с одной стороны, апеллировала к микро-миру человека, его душе; с другой – охватывала «необъятное» - «сняла» достижения философской, эстетической литературной мысли, как бы отождествляясь со сферой «абсолютного духа». Таким образом, тот факт, что «автором первой романтической оперы был немецкий писатель-романтик Э.Т.А.Гофман, а выдающийся композитор, основоположник романтической оперы К.Вебер был эстетиком и литератором» [11, с.354] является закономерным. В этой связи особый интерес представляет уникальная по своему универсализму личность Э.Т.А.Гофмана – писателя, музыкального мыслителя, критика, философа искусства и композитора, автора ряда произведений, в том числе нескольких опер.

Вне музыкальных ассоциаций гофмановское мышление (как и вагнеровское вне литературы) не мыслимо. В самом деле, часто музыка является основой канвы произведений писателя, а некая причастность того или иного персонажа к музыке отождествляется с духовным началом в человеке.⁹ Таким образом, обращение Гофмана к определенному «срезу культуры», специфическая трактовка известнейших опер Глюка («Армида»), Моцарта («Дон Жуан») позволила по-новому «прочитывать» ранее известное, неизвольно соединяя реальное и нечто фантазийное, т.е. ассоциативно домысленное самим автором. Если литературные работы, карикатуры, рецензии Гофмана достаточно известны в контексте культурного поля Романтизма, наследие Гофмана-композитора не пользуется такой же популярностью.¹⁰

В этом ключе интересно мнение одного из исследователей, который полагает: «Быть может возрождению гофмановской музыки препятствует то обстоятельство, что мы не можем найти в ней ничего похожего на гениальную, смелую фантастику, на причудливую, гротесковую подвижность мысли, которые свойственны Гофману-писателю. Сегодня она нам кажется слишком мирной, слишком традиционной, недостаточно самостоятельной». [12, с.53] Действительно, в научной литературе Гофман фигурирует как писатель-фантаст, мечтатель, создавший иллюзорный «неземной мир, сотканный из тумана и грёз, населённый фантастическими фигурами», [13, с.441] двойниками, фантомами.

Между тем, сомнительная сфера жуткого и сверхчувственного, пристанище сомнамбул, двойников и автоматов, была излюбленной областью романтиков: ученик Шеллинга, Готхильд Генрих Шуберт, подробно занимался этим в труде «О тёмной стороне естественных наук» (об алхимии). В произведениях, появившихся в это время, множились приметы фатализма и мистицизма, обращение к «темным сторонам» человеческого бытия. Кроме трудов Шеллинга и Г. Шуберта, Гофман изучал «псевдонаучные трактаты Месмера, Клуге и Рейля, в которых ощущался резкий поворот к антиисторизму, к романтическому бегству от мира» [10, с.214]. Более того, врачи Адальберт Фридрих Маркус и Фридрих Шпейер познакомили в начале XIX века будущего автора «Магнетизера» и «Эликсиров Сатаны», обладавшего предельно экзальтированной восприимчивостью, с явлениями «сомнамбулизма и магнетизма» [10, с.121]. Гофман, как и другие романтики, извлёк некоторые творческие импульсы из подобных трактатов, вследствие чего, повести и рассказы, возникшие не без влияния подобных сочинений, принесли ему репутацию «призрачного Гофмана».¹¹ В таком амплуа «он почти столетие бродил по многочисленным курсам истории литературы» [10, с.21]

Однако ещё ранее, в XVIII веке, сложилась некая альтернатива между стремлением к рациональной трактовке сверхъестественных явлений и признанием их таинственной непознаваемости. На фоне огромного количества трактатов о «вампиризме», о «явлении духов» в это историческое время стремительно растет количество тайных оккультных обществ и масонских лож. В романах А.Радклиф, Г.Клейста, Э.Т.А.Гофмана таинственное и чудесное оказываются в нерасторжимом единстве. При этом внезапное вмешательство потусторонних сил обычно не разъясняется логикой развития сюжета, возводя метаморфозы сверхъестественного в статус принципиально непознаваемого. Попутно отметим, что аналогичная си-

туация существовала и в музыкальных произведениях того времени, либретто которых отягощались нагромождением всевозможных чудес.

В силу сказанного, создаётся впечатление, что в романтическом искусстве сложился особый взгляд на взаимодействие «Фантастического» и реального. Одновременно, как справедливо замечает Н.Лейтес, именно немецкие «романтики разглядели скрытую ненормальность кажущихся нормальными отношений. Открытие фантазмагоричности обыденного – их величайшая заслуга». ¹² [1, с.65]. Следовательно, в произведениях Клейста, Новалиса, Гофмана, верных своему двойственному видению мира, исходным моментом, основанием, на котором вырастает «Фантастическое», является реальная действительность. По мысли Новалиса, «романтическая поэтика и состоит в умении приятным образом делать вещи странными, делать их чужими и в тоже время привлекательными» [9, с.144].

Мир гофмановского творчества – это «превращения, раскрывающие вещи и обнажающие жизнь, где реальность – многомирность человеческого бытия, выступающая в драматургии «двоемирия», или в «системе дублей». Между тем – эта реальность граничит с ирреальностью, с инобытием; реальное и ирреальное здесь выступают в нерасторжимом единстве: образы обоих локусов часто отождествляются, свободно «переходят» из одного измерения в другое. Оперирование «системой дублей» широко проявилось не только в жизненных пространствах литературных работ Гофмана («Житейские воззрения кота Мурра», «Песочный человек», «Эликсиры Сатаны»), но и в его музыке (опера «Ундина»). Вместе с тем, подобного плана «дубли» существовали в мифомышлении древних времён. По мнению Берковского, «у Гофмана и у других романтиков к каждому персонажу даны ещё варианты его же: один вариант сбывшийся, что не уничтожает значения несбывшихся». ¹³

Сюжет «Ундины» - типично романтический, наполненный антитезами: контраст сфер «Фантастическое» - «Реальное» восходит к романтической идее двоемирия. Главная героиня оперы принадлежит обоим мирам, усиливается роль загадочных образов ирреального мира (Кюлеборн и его окружение). Интерпретация образа Ундины – дочери водяных духов, тесно связана с эстетикой того времени. В самом деле, в недрах романтической поэзии, впитавшей различные элементы фольклора, наполненной тайнами легенд и сказаний, появляется целая вереница обворожительно-прекрасных русалок, очаровательных морских царевен, загадочных ундин. Именно им посвятили чудесные, одухотворенные и возвышенные строки К.Брентано, И.Эйхендорф, Г.Гейне, Ф.Фуке. В музыкальное пространство романтизма образы такого плана вошли вместе с колыбельной Русалки (II акт) из оперы Вебера «Оберон», романсами Р.Шумана «Лесной разговор» (Эйхендорф), «Лорелея» (Вильгельмина Лоренц) и Ф.Листа «Лорелея» (Г.Гейне), позже создавшего фортепианную транскрипцию этого произведения. Последние годы жизни Ф.Мендельсон посвятил работе над одноименной оперой, а образ другой феи-русалки изображен им в концертной увертюре «Прекрасная Мелузина». У.Беннет написал увертюры «Наяды» и «Лесные нимфы», а Р.Вагнер воссоздал в звуках великолепные картины Рейна и его дочерей в своей тетралогии. Однако обращение к сюжетам и образам такого рода может показаться новым лишь на первый взгляд.

Так, в античной мифологии своеобразным аналогом образа Ундины можно назвать водяных нимф, наяд. Как отмечает А. Лосев, «наяды, или наиды (naides), мыслились в греческой мифологической практике существами божественными, в одном ряду с хтоническими демонами», вакхами, сатирами, силенами.

При этом нимфы «не только исцеляли человека и давали ему высшую мудрость, но и приобщали его к миру подземных глубин, к царству смерти, умирающей телесной материи». [15, с.101-102] Ознакомившись с сюжетом «Ундины», мы действительно можем провести параллели с мифологическими персонажами.

Ундина	Наяда
Кюлеборн, водяные духи	«иррациональные силы земли»
Водяной источник	Забвение и Память, «диалектический синтез Жизни и Смерти» «вода Леты и вода Мнемозины»
Приобщение наядами человека к «миру подземных глубин, к царству смерти»	Появление Ундины из <u>фонтана</u> (в финале оперы) поцелуй Гильдбранда; его смерть

Раздвоенность образа Ундины, связанной с «иррациональными силами земли», с миром фантастики, становится риторическим в XIX веке. Помимо Гофмана, к сказке Фридриха де ла Мотт Фуке обращались другие немецкие композиторы К. Гиршнер (1837г., Данцинг), Г. Лортцинг (1845г., Магдебург). Переосмысленный сюжет «Ундины» фигурирует не только в немецкой опере, но и в инациональном культурном поле: в одноименной опере А.Львова (либретто В.Соллогуба по сказке Фуке в переводе В.Жуковского), П.Чайковского (партитура уничтожена композитором), «Русалке» А. Даргомыжского, А.Дворжака, «Снегурочке» Н. Римского-Корсакова. Более того, сюжет «Ундины» - своего рода образно-смысловая предтеча «Тристана» Вагнера – констатирует музыковед И.Бэлза [16,с.119], где «Liebe» означало «Tod» (Liebestod). Между тем, еще в конце XVIII века, известность и успех сопутствовали «романтической комической народной сказке с музыкой и пением по старинному сказанию» - «Дунайской русалке» Ф.Кауэра и драматурга К. Хенслера. В России «Дунайская русалка» переоплотилась и была переработана

в оперную тетралогию «Русалка» (премьера состоялась в Петербурге).

Безусловно, в каждом из названных произведений существует особая индивидуальная трактовка образа, восходящая к национальной специфике той или иной культуры, ассимилирующей черты мировосприятия «прошлого». Одновременно в них преломляется одна из важнейших проблем XIX века – взаимоотношение личности и общества (индивид и социум), раскрывается невозможность их сосуществования. Так, любовь «расколдовывает», «очеловечивает» Ундины, покинувшую мир водяных духов. Несправедливость законов социума, неискренность людей заставляет её вернуться в лоно природы, на этом магический круг замыкается. Показательно, что финал оперы не воспринимается слушателем как пессимистический. Напротив, Гофман в двойном заключительном хоре, «придав словам «На покой от забот и роскоши земной» - прочувствованную мелодию», снимает ощущение трагического, «вызывает блаженное умиротворение». [9, с.255] Именно поэтому финал оперы ассоциируется со «старинной греческой традицией, понимавшей водяных нимф как вечное становление, рождение, приобщение к мудрости и безумию, к жизни и смерти», следовательно, если «выход» Ундины в иной мир (мир социума) – это своеобразное «начало конца», «конец» оперы может послужить «началом» нового сюжета, где «наконец вновь соединилась с возлюбленным и супругом сохранившая верность «морская царица», а это, как известно, один из поэтических принципов мифа: возможность повествования с абсолютно любого места текста.

Параллели с мифом возникают и на другом уровне; как и в литературных сочинениях, в «Ундине» Гофман прибегает к использованию «Семантических дублей». ¹⁴ Прежде всего, это касается пары героинь: Ундины, принадлежащей обоим мирам, и Бертальды – её земного аналога. ¹⁵ Не случайно Гульдбранд не может окончательно сделать выбор, что становится очевидным в любовных сценах. Вместе с тем, Ундина и Бертальда как бы отождествляются в Дуэте-согласии из II акта: в конечном счете, возникает аналогия с оперно-романным любовным треугольником. Фантастический поворот сюжета отсылает к культурному срезу иного рода – к мифу, также интерпретирующему классическую ситуацию. Согласно Е.Мелетинскому «любовная связь с тотемным животным или духами часто считалась у первобытных людей источником силы и удачи. Такую супругу-духа-хранителя – продолжает исследователь – герой обычно получает, похитив ее одежду во время купания и т.д. (лягушка-царица, царица-лебедь), а теряет, нарушив брачное табу, назвав ее имя, обругав ее». [17, с.12]. В подтверждение мысли ученого напомним сюжеты «Амура и Психеи» Лафонтена, «Лоэнгина» Вагнера и т.п.. Концентрация событийного ряда «Ундины» на двумерном существовании героини обуславливает характеристику обеих ипостасей ее бытия посредством Арии, поскольку Бертальда, как было сказано, интерпретируется Гофманом в качестве «двойника» Ундины. На первый взгляд, композитор следует сложившемуся оперному канону, противопоставляя образы – созерцательный /Ундина/ и действенный /Бертальда/. При этом он использует тип лирической Арии /№10/ и Арии, условно, героического плана /№16/. ¹⁶ В тоже время, оба контрастных номера объединяются особой атмосферой Ожидания, формируя романтическую сферу Томления, ассоциирующуюся с вагнеровским «Тристаном». Ария Ундины открывается solo гобоя в диапазоне м.9 (тембр гобоя сопровождает и лирических оперных героинь Вебера – Сильвану, Агату и Эврианту); при этом Гофман избегает показа Тоники, оставаясь целиком в сфере доминантовых гармоний. Тем самым композитор находит музыкальный эквивалент рефлексии Erwartung. Правомочность параллели с творчеством Вагнера подтверждается тем фактом, что в научной литературе данная музыкальная тема обозначается «мотивом томления». Показательно, что весь ряд гофмановских «мотивов-понятий» органично войдет в круг вагнеровской музыкальной символики. Однако у Вагнера они предстанут в «немыслимом усилении»: в усложнении гармонической вертикали и горизонтали, интонационной рафинированности, экспрессивности.

Итак, «Фантастическое» в «Ундине» Гофмана предстаёт в двух обликах: образ Ундины, связанный с самой стихией воды, с туманным миром видений, предчувствий, ассоциируется с понятием чудесного, воспринимается как некий романтический идеал. Говоря словами Т.Манна, Ундина – своего рода «тоска по душе». Несмотря на это, её субстанциональная природа внутренне неоднозначна: её прощальный поцелуй несёт Гульдбранду смерть, приобщение к потустороннему миру, из которого она вышла.

Другой полюс «Фантастического» в опере связан с Кюлеборном, «являющимся, если не как сама Судьба, то как непосредственный исполнитель её воли» [10, с.244] - восходит к иррациональному, роковому, неизбежному. В этой связи возникает аналогия с моцартовским Командором, ампула которого также реализует некий иррациональный аспект «Фантастического». Показательно совпадение музыкально-стилистических приемов в партиях обоих персонажей: речитация на выдержанном звуке, использование уменьшенных гармоний в рамках минорного лада, фонизм низких струнных. Однако, в отличие от Командора, Кюлеборн постоянно вовлекается в драматическое действие оперы, отождествляясь со сферой непознаваемого, скрытого, таинственного бытия, выступая как нечто а-нормативное, выпадающее из логики реальной жизни. Между тем, если Ундина всеми силами души, обретенной вместе с любовью, стремится к людям, мечтает о счастье и торжестве справедливости, а сам ее образ отождествляется с возвышенным романтическим идеалом, «мечтой», то Кюлеборн воспринимается в некоем «мефистофельском» качестве. Каждое его появление наполнено скепсисом, сарказмом, ненавистью к людям. Именно Кюлеборн, предостерегая, изначально пророчит Ундине гибель (его угрозы воспринимаются как некий мотив «запрета»-перехода из царства водяных духов в мир людей). Найденные Гофманом выразительные средства характеристики мрачной, «демонической» фантастики, отождествляющейся с самой стихией Зла, получают еще более яркое, «зримое» воплощение в произведениях его последователей. Таковы образы Самuela и «адских сил» во «Freischutz»; Эглантины и Лизарта в «Эврианте» Вебера; Мастера и лорда Рутвена, призра-

ков и ведьм в «Вампире» Маршнера, Ортруды в «Люэングрине», «Царстве Венеры» в «Тангейзере» Вагнера, Маргареты в «Геновеве» Шумана и т.д.

Таким образом, в «Ундине» Гофмана сопряжение «реального» и «Фантастического» не включает в себе конфликтную ситуацию; оба мира существуют как бы параллельно, как некая «альтернативная реальность», образуя сложное двузначное целое. Вследствие некоторой стилистической однородности музыкального ряда, Гофман не ориентируется на драматургию антитез, в результате чего «Фантастическое» выступает в традиционной, условно оперной форме, как эффект театральный, зрелищный: роль воздействия «Фантастического» на музыкальную драматургию нивелируется. Чтобы создать концепцию двоемира, чтобы мир стал «обиталищем духа», возникла необходимость найти яркие средства воплощения его противоположности, что и осуществили Вебер, Маршнер, Вагнер.

ПРИМЕЧАНИЕ:

1. Как указывает Е.Мелетинский, «первичной формой фантазии Сюзанна Лангер считает «полностью субъективный и частный феномен сна», в котором действует некая символизированная личность и происходит субъективное самовыражение». [2, с.55]

2. По мысли Ю.Манна в двойственности «граница между фантастикой и реальностью подвижна, так что переход из одной области в другую протекает почти незаметно». [4, с.60]

3. Phantasia – в пер. с греческого «воображение»

4. О реальном существовании Фауста, как известно, сохранились документальные данные - в первой половине XVI века (между 1507 и 1540 годами) с ним встречались известные современники: деятель Реформации Ф.Меланхтон, вождь рыцарского восстания Р. фон Зиккинген и др.. Один из самых загадочных персонажей эпохи – врач, алхимик, прорицатель – Георг (или Иоганн) Фауст учился на философском факультете Гейдельбергского университета, имел учёную степень бакалавра или магистра. Лютеранская церковь осуждала его как непревзойденного еретика-безбожника, стремящегося к запретным знаниям, полагая, что Фауст, не найдя ответа на вопрос о «первопричинах всех вещей», предался духу ада – Мефистофелю, заключив с ним сделку. Наиболее ранние известные рукописи об истории Фауста: 1587 г. - Народная книга о Фаусте в издании Шписа, которая напечатана «дабы служить устрашающим и отвращающим примером, и искренним предостережением всем безбожным и дерзким людям». 1570 г. - Вольфенбюттельская рукопись «История чародея доктора И.Фауста».

5. Опера создана в 1813 году, вскоре после публикации 1-й части драматической поэмы Гёте (1808 год). Премьера состоялась 1 сентября 1816 года в Праге под руководством Вебера.

6. Особый интерес представляет собой «роман конца» - так называл Т.Манн историю о композиторе А.Левекине – «Доктор Фаустус».

7. Как известно, «Фауст» Л.Шпора создан летом 1813 года в Вене. Некоторые завершённые номера композитор показывал Д.Мейерберу, с которым они вместе их исполняли: Шпор пел вокальные партии, а Мейербер ему аккомпанировал. Тем не менее, премьера оперы состоялась только в 1816 году в Праге, под управлением К.М.фон Вебера. Парадоксально, но факт: композитора, в это время путешествовавшего по Италии, совершенно не волновала судьба его оперы, как, впрочем, и предыдущих работ для музыкального театра (опер «Альруна, королева фей» 1808г., «Состязания с возлюбленной» 1811г.). Более того, Шпор в своей автобиографии признаётся, что он «не имеет способностей к вокальным композициям». [18, с.203]. Это высказывание подтверждается большим интересом композитора к инструментальной музыке и искусству исполнителя. «Алхимик» - последняя опера Шпора в русле сказочно-фантастической тематики – создана в 1830 году. Любопытно, что своим настоящим учителем Л.Шпора считал Ф.Мендельсона.

8. Как отмечает Т.Манн, для Ш.Бодлера «Счастье узнавания самого себя в творческих устремлениях другого художника» пришло вместе с осознанием наследия Р.Вагнера и Эдгара Аллана По. [19, с.170]. А.Доде вспоминал: «Ужасно глупо в этом признаваться, но мы восхищались преимущественно либретто» [20, с.147] вагнеровских драм, а не самой музыкой.

9. Н.Берковский подчеркивает, что у Гофмана «Фантастическое» подчас эквивалентно собственно духовному началу в человеке. Такой ракурс занимает особое место в новеллах «Дон Жуан», «Кавалер Глюк», «Майорат», а также в его опере – в образе Ундины, дочери водяных духов.

10. Между тем, Гофман получил признание сначала как музыкант. С 18 лет он даёт уроки музыки; к 1800-1809 гг. относится появление его первых крупных музыкальных сочинений: 2 фортепианные сонаты (F-moll, F-Dur); квинтет C-moll для 2-х скрипок, альты, виолончели и арфы; 4-х голосная месса D-moll; ряд произведений для театра. Параллельно Гофман получает признание как музыкальный критик: в 1803 году создана первая критическая статья о применении хора в современной драме (в связи с «Мессинской невестой» Шиллера), в 1809 году выходит в свет рассказ о музыканте – «Кавалер Глюк».

11. По мнению С.Цвейга «Эдгар Аллан По перенял позднее у Гофмана его призрачность» [13, с.441].

12. «Видеть необычное в обычном, нетипичное в типичном стало характерным ещё в конце XVIII века для французской оперы «спасения и ужаса» (и её литературной параллели – романа «тайны и ужаса») [9, с.144].

13. Совмещение представлений о человеке как о «множестве Я» отражает многоликость его бытия. Сказанное, однако, не подразумевает отрицания одного или другого «Я» в индивиде. Каждое «Я» претендует на самодостаточность, являясь лишь определенным атрибутом-«маской» в конкретной ситуации. Идея двойничества, игровая по своей природе, по-разному воплотилась в произведениях XIX века.

Вспомним калейдоскопичность «масок» Р.Шумана, «фаусто-мефистофельское» начало произведений Г.Берлиоза, «оборотневую» природу инструментальных тем Ф.Листа. Такого рода «семантические дубли» персонажей мы подразумеваем в «Ундине» Гофмана.)

14. Стилистика «земной» жизни тяготеет к высокой лексике оперного жанра, преимущественно затрагивая область лирического высказывания и подчиняя себе элементы первичных жанров (фольклора). Например, романс Рыбака (№2, акт I) выдержан в стилистике баркароты, выступающей одновременно в качестве семантического амплуа героя и «знака» его принадлежности водной стихии. Показательно, что следующий за тем хор «Водяных духов» основан на той же теме. Иными словами, не относясь к области «Фантастического», рыбак оказывается «семантическим дублем» Кюлеборна. Следовательно, несмотря на «сказочную» направленность сюжета, «Ундина» апеллирует непосредственно к мифу, предвосхищая музыкальную драму Р.Вагнера.

15. По ходу развития сюжета выясняется, что Бертальда - дочь Рыбачки и Рыбака, а не Герцога, которого она считает родным отцом. В раннем детстве Бертальда пропала при таинственных обстоятельствах и, как бы в замен, вода Рыбакам подарила Ундину).

16. Аналогичным образом, Ария Бертальды предваряется оркестровым эпизодом, воспроизводящим типовую семантическую оппозицию – формулу оперно-симфонической музыки: диалог «роковых» унисонов (*marcato*, звучание низких струнных) и экспрессивных ламентозных интонаций скрипок. Укажем также на звучание Хорала меди (валторны) в контрастном темпе *Adagio*, воспринимающимся как *temento togі*. Данный интонационный комплекс во многом определяет эмоциональное наклонение Бертальды, общая ей специфический психологический подтекст, обращенный к сфере предчувствий, тоски, в конечном счете – *Erwartung*. Важно подчеркнуть, что хоральный эпизод представляет собой модифицированный остранный вариант «мотива клятвы» Гюльдебранда Ундине из Финала I акта. Так устанавливаются причинно-следственные и семантические связи между различными фрагментами оперы.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Лукин А., Рынкевич Вл. В магическом лабиринте сознания. Литературный миф XX века. // И.Л., 1992. - №3. – С.234-249.
2. Мелетинский Е. Поэтика мифа. М.: Наука, 1976. – 406 с.
3. Скобелев В. Фантастическое как средство выражения авторской позиции. /Э.Т.А.Гофман. Выбор невесты/. // Формы раскрытия авторского сознания.
4. МАНН Ю.В. Поэтика Гоголя. - М.: Худож. лит. 1988. - 413 с.
5. ЭПШТЕЙН М. Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX-XX веков. – М.: Сов. писатель, 1988. – 413 с.
6. Ступель А.М. Образы мировой поэзии в музыке. Очерки. М., Л., Музыка., 1965 – 150 с.
7. Рыжкин И. Музыкальная фаустиана XX века. // Сов. Музыка. 1990 - №2, С.31-35.
8. БЕРКОВСКИЙ Н.Я. Романтизм в Германии. - Л.: Худож. лит. Л., 1973. - 565 с.
9. ГАЛУШКО М. Эстетические принципы немецкой романтической оперы // Анализ. Концепции. Критика. - Л., 1977.
10. ГОФМАН Э.Т.А. Жизнь и творчество: Письма, высказывания, документы. /Пер. с нем. - /сост. Клаус Гюнцель/. М.: Радуга, 1987. - 462 с.
11. ПИТИНА С.Н Музыкальная культура Германии первых десятилетий XIX Вена и романтическая опера. Э.Т.А.Гофман и его музыкальная деятельность. Вебер // Музыка Австрии и Германии XIX века. - М., 1975. Кн.І. - С.354-407.
12. ЖИТОМИРСКИЙ Д.В. Музыкальная эстетика Гофмана // Избранные статьи. - М., 1981. – С. 14-40.
13. ЦВЕЙГ С. Гофман // Цвейг С. Собр. соч.: в 12-ти т.т. Т.7. Статьи. – М., 1963.
14. Лейтес Н.С. От «Фауста» до наших дней. М., Просвещение, 1987 – 222с.
15. ЛОСЕВ А.Ф. История античной эстетики: В 2-х т.т. Т. I
16. БЭЛЗА И. Исторические судьбы Романтизма и музыка: Очерки. - М.: Музыка, 1985. - 200 с.
17. МЕЛЕТинский Е. Герой волшебной сказки. Происхождение образа. - М.: Изд-во Восточ. лит., 1958. - 263 с.
18. ФЕРМАН В.Э. Немецкая романтическая опера // Оперный театр: Статьи и исследования. – М., 1961. - С.185-211.
19. МАНН Т. Страдание и величие Рихарда Вагнера // Манн Т. Собр. соч.: В 10 т.т. - М., 1961. - Т.10. - С.102-173.
20. ВЛАДИМИРОВА А.И. Дебюсси и французская поэзия на рубеже XIX и XX веков // Литература и музыка. - Л.,1975. - С. 145-157.