

Искусствоведческие науки

ФАНТАСТИЧЕСКОЕ КАК ОСОБЫЙ СПОСОБ МОДЕЛИРОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ ВЕБЕРА

Наталья Анатольевна Антипова

Оперное творчество Вебера представляет собой увлекательное, захватывающее явление в культурном пространстве XIX столетия. В отличие от некоторых его современников, например, Шпора, Вебер «не мыслил своей музыкальной деятельности вне театра» [1, с.203]. Его первый зингшпиль - «Лесная девушка» создан в 1800 году, когда юному композитору было всего 14 лет.¹ Не верится, что свое последнее произведение – «Оберон» - «подлинный шедевр, настоящий, лучезарный, совершенный» [2, с.265] лихорадочно сочинял смертельно больной композитор, вполне осознававший закат собственного творческого пути и земного бытия (1825-26г.г.).² Между тем, к какому бы театральному произведению Вебера мы не обратились - «Рюбецаль» - 1804г., «Сильвана» - 1810г. и т.д., одно очевидно – его необыкновенный интерес к самому феномену фантастического. Не секрет, что Вебер был восторженным поклонником Гофмана и его оперы «Ундина». Он тщательно изучал партитуру, специфику музыкальных характеристик действующих лиц. Именно поэтому, непосредственно от оперы Гофмана, так ясно прослеживаются преемственные связи с поздними произведениями Вебера: «Freischutz» (18/VI 1821г., Берлин), «Эврианта» (25/X, 1823г., Вена), «Оберон» (12/IV, 1826г., Лондон). В каждом из названных сочинений, ориентированных на различные жанровые модели, интерес Вебера к многогранным проявлениям фантастического неопровержим.³ Будь это inferнальный мир Черного охотника, мрачных духов и призраков Волчьего ущелья или образ Агаты, обладающей неким «дистанционным видением», во «Freischutz», таинственность призрака Эммы, владеющей роковой тайной перстня в «Эврианте» или сказочный мир эльфов в «Обероне». Если в последней опере композитора, покоряющей яркостью и виртуозным блеском авторского воображения, фантастическое растворяется в условном пространстве сказочной реальности, восходя к игровой стихии «Волшебной флейты» Моцарта, то во «Freischutz» данное понятие модулирует в сферу зловещего, «демонического».⁴

В авторском анализе «Freischutz'a» Вебер определяет соотношение конфликтных сил произведения следующим образом: «В основе лежат два главных элемента, сразу же бросающихся в глаза: жизнь охотников и господство демонических сил, олицетворённых Самьэлем. При сочинении оперы, – продолжает композитор, – я прежде всего старался найти для каждого из этих элементов наиболее характерные интонационные особенности и тембровые краски». [3, с.438]. В самом деле, фантастическое во «Freischutz» воплощено в двух обликах: демоническом (Каспар) и inferнальном (Самьэль). Под демоническим здесь понимается преломление фантастического сквозь призму личностного. Напротив, inferнальное предполагает внеличностное происхождение. В этом плане представляет особый интерес личность Каспара. Как правило, в музыковедческой литературе этот образ оценивается однозначно – со знаком «минус», фиксируя необходимый для оперного жанра, этический момент. Однако в контексте предромантического и собственно романтического творчества, Каспар ассоциируется с байроновским Каином, Манфредом, отчасти Гетевским Мефистофелем.⁵

Двойная экспозиция образа Каспара фигурирует в опере в виде скерцозной песни «обольщения» [№4, I акт], в рамках которой Каспар заключает договор с Максом, и арии мести, выступающей в качестве финала первого действия, с типичным для неё кругом ритмо-интонаций. Показательно, что в песне Каспара Вебер оказался родоначальником особой традиции, предвосхитившей целый ряд персонажей «мефистофельского» плана.⁶ При этом происходит своеобразное преломление жанрового, танцевального начала сквозь пространство скерцозного.⁷ Сама песня, написанная в куплетной форме, не является «вставным» эпизодом, поскольку разговорные фрагменты диалога Каспара и Макса, разделяющие отдельные строфы номера, усложняют её внутренний смысл, наполняя драматическим подтекстом: в песне Каспара раскрывается один из аспектов бытия - его *alter ego*. Если в арии мести удерживается типизированное оперное амплуа, то в песне оно конкретизируется, корректируется, индивидуализируется.

Личность «Я» Каспара, пропущенное сквозь призму сказки, обретает особое трагическое Качество, суть которого состоит в отказе от привычных норм бытия. Если облик Каспара ассоциируется с Люцифером, низвергнутым в Ад, то Самьэль – своеобразная эмблема потустороннего мира, лишенная психологического начала. Будучи лишь атрибутом, компонентом

сценического действия, Самзель получает де-персонифицированную инструментальную характеристику, что акцентирует его внеличностное происхождение и бытие.⁸

В сцене отлива волшебных пуль фантастическое предстаёт в виде содержательной сюжетной картины. По мнению Т.Адорно, «Волчье ущелье» сочинено как кинофильм, где кадры молниеносно сменяют друг друга и где каждый кадр соответствует новой ситуации, новому видению. «Примерно в те же годы – продолжает исследователь – был изобретен калейдоскоп; потребность, вызвавшая это изобретение, должно быть, отразилась и в музыке «Волчьего ущелья» [4, с.225]. Таинственный ореол магического ритуала, соприкосновение со сферой запредельного, потустороннего, непознаваемого, ввергает в состояние страха, неотвратимого ужаса не только Макса, но, особенно – Каспара, стремящегося любой ценой спасти свою жизнь. Постепенное нагнетание темпа (от *Allegro moderato* – в сцене отлива первой пули – к *Presto* седьмой) создаёт эффект разгула стихии, погружает в мир демонических видений и одновременно раскрывает накал страстей самих героев. Душевное состояние Макса и Каспара созвучно смятению природы. «Сумрачная романтика ночи вступает в свои права, духи зла, желая утвердить свою власть, поднимают на помощь себе силы природы» [5, с.311]. Вполне возможно, если бы эту сцену создавал художник XX века, она бы закончилась выходом за пределы разума, иступлением, «Криком». Между тем, Вебер во «Freischutz» как бы иронизирует над сверхъестественным. В «страшной» истории Энхен фантастическое предстает в роли «трагикомического анекдота». (Ц.Кюи). Романтическая атмосфера Ожидания, предвкушение трагической развязки неожиданно прерываются комическим финалом. При этом чары фантастического рассеиваются, улетучиваются, исчезают.

Романтическая атмосфера *Erwartung* во «Freischutz» присуща лирическим героям: Агата и Макс находятся во власти трагических предчувствий. Они наделены мистически - непостижимой интуицией. Если бы не «счастливый конец» в русле сказки, то возникла бы совершенно очевидная параллель в радиусе мифа.⁹ В самом деле, Агата «прочитала» знаки своей Судьбы: погребальный убор вместо венчального, сон о белой голубке; в семь часов Макс убивает коршуна, а в это же время в комнате Агаты падает портрет предка. Однако Вебер, как и Гофман в «Ундине», не фиксирует смысловые единицы сказки под знаком мифа. Сама сфера «*Erwartung*», сконцентрированная в предчувствиях Агаты и Макса, воплощена, в большей степени, на уровне сюжета (в разговорных диалогах), а не в рамках музыкального ряда. В «Обероне», как и во «Freischutz», в разговорных диалогах расшифровывается цепь событийного ряда произведения. Таковы:

рассказы Пака о ссоре Титании и Оберона, давшего ей роковую клятву; Реции о прекрасном юноше, который явился во сне и спас её, перевоплощенную в оленя, от стрелка - принца Бабекана. Здесь угадывается явное сходство Реции с Агатой, увидевшей себя в сновидении в образе белой голубки;

собственно диалоги: Пака и Оберона, решившего испытать верность и силу любви Реции и Гюйона; Фатимы и Реции; Гюйона и искушающей его Рошаны, в груди которой поселились «два самых диких зверя – месть и любовь»;

целые сцены, часто являющиеся кульминацией в развитии действия (№8, I акт, заключительный раздел №21, III акт и т.д.).

Вместе с тем, в «Обероне» усиливается роль символических моментов, восходящих к сердцу мифа, его структуре и логике «бриколажа». Это касается трех явлений Оберона в каждом действии оперы, погружений Гюйона в сон в окружении волшебных цветов и знакомство лирических героев в сновидении. Таков и образ Пака, вызывающего духов при помощи кольца, а также использование парных образов – двойников в характеристике персонажей: Оберон – Пак; Реция – Фатима, Гюйон – Шеразмин, эльфы – духи стихий. По мнению Г.Берлиоза, «Оберон» под стать «Freischutz». Один принадлежит к сфере мрачной, дикой и демонической фантастике; другой – к царству улыбающихся, грациозных, обвораживающих феерий». В музыковедческой литературе отмечаются связи «Оберона» с операми Моцарта – «Похищение из серала» и особенно «Волшебной флейтой». В самом деле, это проявляется в использовании жанровой модели зингшпиля, парных образов влюбленных, обязательного присутствия идеи испытания героев, волшебного рога и т.д. Берлиоз пронизательно утверждал, что «сверхъестественное в «Обероне» так искусно сочетается с миром реальным, что точно не знаешь, где оно начинается, а другое кончается» [2, с.265]. Действительно, Вебер наполнил оперу яркими персонажами, представил таинственные переплетения событий в столь необычном виде, что у слушателя создается ощущение причудливого сна, где, как в калейдоскопе, мелькают события, положения и персонажи. Такого рода принцип монтажа, оперирования фрагментами «альтернативной» реальности экстраполируется на всю драматургию оперы. Иными словами, фантастическое в опере Вебера, в отличие от «Freischutz» и «Эврианты», не выступает в качестве отдельной, самодостаточной образно-семантической сферы. Именно поэтому в произведении можно говорить об условной реальности абсолютной всех персонажей: Оберона и эльфов – его свиты, Реции и

Гюйона, ничуть не удивленного знакомством с королем волшебного царства, Пака, вызывающего духов четырех стихий и Русалки, поющей безмятежную колыбельную о жемчуге, спящем на дне океана. Следовательно, в «Обероне» логика двоемирия нивелируется, растворяясь в пространстве сказки, оберегающей рудименты мифологических представлений о мире. Это касается условного деления пространства на три локуса: верх (Оберон, царство эльфов), низ (иррациональные силы стихий) и середина (мир Реции-Гюйона, Фатимы-Шеразмина и т.д.). Пребывание персонажей в каждом из «параллельных миров» и пересечение их границ трактуется как естественный ход сказочных событий. Роль «посредника» между мирами выполняет Пак.

Ундина Гофмана открывает целую галерею романтических оперных героинь. Так во «Freischutz», Агата, мистические прозрения которой придают ей черты неземного существа, олицетворяет романтический идеал. Именно поэтому Агата, с одной стороны, близка гофмановской Ундине, с другой – воспринимается не только как прообраз веберовской Эврианты, но очаровательно-сомнамбулической Амины Беллини, Ревекки и Мальвины Маршнера, Сенты и Эльзы Вагнера. В опере Гофмана «двойником» Ундины-русалки является «земная» Бертальда, её духовный антипод. Во «Freischutz» Агата и Энхен – «лирическая» и «жанровая» - воплощают «амплуа героинь «сентиментальной» и «наивной» (Т.Адорно), отличающихся от демонизма Каспара и Самьэля, «фаустианства» Макса. Аналогичная ситуация высвечивается в «Обероне»: вокальные характеристики Реции и Фатимы¹⁰ скорее дополняют друг друга. Совершенно иначе трактует Вебер пару женских образов в опере «Эврианта».¹¹ Заглавная Героиня живет лишь своими мечтами и любовью к Адоляру, она «чиста душой и непорочна». В этом её сходство с Аминой В.Беллини («Сомнамбула»), Геновевой Р.Шумана, Изабеллой Д.Мейербера («Роберт-дьявол»). Эглантина же – полная противоположность, само исчадие ада. Ее поглощают зависть, ревность, месть, а желание разрушить счастье влюбленных становится своеобразной «идеей фикс». Сценическая экспозиция образа Эглантины сопровождается инструментальным лейтмотивом, звучащим в оркестре.¹² Внутреннее состояние Эглантины, её истинный лик раскрывается на протяжении всей сцены (2-я сцена I акта). Стремление уверить Эврианту в своей любви и преданности (№5а) объясняется страстным желанием узнать тайну и погубить соперницу. Не случайно «дуэт согласия» №7 вмонтирован между двумя ариями героини. Экспрессия высказывания, «оживая искренность» Эглантины обезоруживает Эврианту (№6). В арии (№8) просматривается своеобразная модификация классического конфликта между «чувством и долгом», воспринимающаяся как оппозиция между «любовью и ненавистью» к отвергнутому ее Адоляру.

Представление о двойственности человеческого «Я» концентрируется в образе Макса, героя «Freischutz». Он находится между двумя мирами (между любовью и Адом), в результате чего попадает во власть «третьего измерения» – в герметизм собственного одиночества. По мнению Т.Адорно, вопрос, который задает Макс в заключительном разделе Арии: «Lebt kein Gott?» («Так что же, Бога нет?») – «совсем не оперная риторика», а страх «беспредельного одиночества» [4, с.226]. В самом деле, внутреннее одиночество Макса, находящегося во власти мрачных предчувствий, воплощено в Арии №3 (I акт). Его сомнения «расшифрованы» в оркестровой партии, представляющей активную разработку мотива «адских сил», с закрепленной за ним семантикой тональности с-moll. Вебер по-новому решает саму образную, темповую, стилистическую оппозицию, типичную для Арии-портрета: Лирическое - Героическое (медленно - быстро). Сфера действительности представлена атрибутами «Фантастического», что объясняет не только внутренний настрой Макса (Макс – во власти «Erwartung» будущих событий), но и его особое «фаустианское» качество. Ради любви он заключает сделку с самим дьяволом, которого олицетворяет Самьэль.¹³ (Каспар - всего лишь посредник между Максом и Самьэлем). В этом плане опять-таки возникают аллюзии с обликом Эглантины: ей так же присуща некая печать раздвоенности. В арии №8 из I акта её воспоминания о былой любви, желание вернуть чувства Адоляра внезапно прерываются вместе с осознанием «утраченных иллюзий» - сердцем Рыцаря владеет Эврианта. Следующий раздел представляет собой собственно арию мести, с комплексом характерных решительных ходов на широкие интервалы, разнообразными вариантами использования пунктирного ритма, расширения сферы минорных тоналностей, уменьшенных гармоний, на фоне которых происходит перегармонизация л/м коварства. Сходство с музыкальным воплощением образа Макса подтверждается общим комплексом интонаций в вокальной партии. (Ария Макса №3 – нотные примеры №№1,2; ария Эглантины №8 - №№3,4).

1
Ах, не смею забыть, что угораздило

2
Да, ад сковал меня цепями в душе сомнение, страх гнетет

3
er konnte mich um sie ver schmähen

4
Er hörte kalt der Liebe Flehn, mein Herz so bang, so todeswund

Так осуществляется пересемантизация традиционных оперных амплуа в новом историко-художественном контексте. Макс представляет собой новый тип романтического героя, являясь прообразом Адоляра (III акт «Эврианты» Вебера), Роберта Мейербера, Тангейзера в одноименной опере Р.Вагнера, Эдгара («Вампир» Маршнера) и т.д. Эглантина – предшественница Ортруды Вагнера, колдуньи Шумана, отчасти, Амнерис Верди.

Особый интерес вызывает трактовка образа Короля эльфов в «Обероне» Вебера. Его музыкальный портрет композитор создает в драматической арии (I акт), в которой всё внимание сосредоточено на переживаниях героя, связанных с «роковой клятвой», данной Титании.¹⁴ В оркестровом вступлении тема волшебного рога Оберона неожиданно трансформируется, приобретая трагические черты, а сама вокальная партия насыщается драматическими интонациями. Ещё более поразителен выбор тональности этого номера – с-moll, характеризующий во «Freischutz» и «Эврианте» полюс «злых сил» (Самьэль, Каспар, Лизиарт) и героев, находящихся в их власти или втянутых в сети дьявольских интриг (ария Макса 3, дуэт Адоляра и Эврианты из III акта и т.д.). Таким образом, правомерные параллели, существующие в музыковедческой литературе, между Мудрым волшебником Зарастро (из «Волшебной флейты» Моцарта) и Королём эльфов корректируется установкой Вебера на углубление психологического начала, преобладание лирической рефлексии в рамках логики развития сказочного сюжета оперы. Это подчеркивается и выбором вокальных характеристик. Если Зарастро в опере Моцарта – бас, то теноровое амплуа Оберона ассоциируется с внутренним «Я» лирических героев (Макса, Адоляра, Гюйона), томящихся по совершенному идеалу, романтической мечте. Перефразируя слова Э.Скриба можно сказать, что Ария Оберона, ставшая драматургическим зерном всей оперы, – маленькая причина, сыгравшая роль больших последствий в ходе развития сюжета. Напомним, что полное название оперы Вебера – «Оберон или Клятва Короля эльфов».¹⁵

Неоднозначна трактовка «спутников» романтического героя в веберовских операх. Двоемирие во «Freischutz» заключено и в сфере самой природы: то спокойной, гармонирующей с внутренним «Я» персонажа (вспомним тему леса в начале увертюры к опере), то, напротив, мрачной, зловещей (финал II акта, №10 – сцена в Волчьем ущелье), звучащей в унисон с психологическим состоянием героев. Таков и образ Ночи, с одной стороны, романтически-идеализированный, полный любовного томления (сцена и ария Агаты №8). С другой – понятие Ночи конгруэнтно самому феномену мрачного, зловещего, разгулу стихийно-иррационального, миру видений и призраков (персонификация отлива каждой пули). В «Эврианте» картина разбушевавшейся природы предшествует развернутым характеристикам типичных оперных «злодеев» (Лизиарта и Эглантины, начало II акта). Во «Freischutz» тема бури из Увертюры проводится в кульминационной точке сцены в Волчьей долине (после отлива шестой пули), сопровождая «ожившую вакханалию зла». В «Эврианте» картина ненастья созвучна адскому огню страстей, пылающему в душе Лизиарта (Ария №10). При этом, в обеих операх тональная сфера с-moll закрепляется за характеристикой «злых сил», являясь красочным штрихом для создания inferнального образа Самьэля и демонических фигур Каспара и Лизиарта.¹⁶ «Зло развязало себе руки. И теперь у него вырабатывается своя инерция, своя собственная логика» [6, с.30], свое видение мира. В этом плане образ Лизиарта, созданный Вебером в Арии мести (II акт), близок шумановскому Голо, «конституцию» поступков которого Ф.Гёббель характеризует следующим образом:

«Есть правота своя
У подлости. Ей нет назад дороги –
Ей путь один: вперед! Забыть возможно ль,
Что был ты подлецом? Так, значит, стань
Убийцей!... Убийцей мира! Бога!»
«Геновева», перевод А.Карельского.

Каузальность поступков Каспара, Лизиарта и Голо немецкий писатель расшифровывает всего лишь одной фразой: «Раз человек не может вкусить абсолютного блаженства, он жаждет абсолютного проклятья». Каспар, отвергнутый Агатой, стремится руками Макса погубить девушку, Голо, оклеветав Геновеву, обрекает её на гибель, тщеславный Лизиарт, которому претит недоступность прекрасной Эврианты, охвачен жадной мести. Таким образом, особые «демонические одежды», в которые облакаются эти герои, высвечивают «темные стороны» их человеческой природы, изнанку души. Их устремления - любовь к возвышенным героиням, олицетворяющим желанное «романтическое царство», реализуют излюбленную тему эпохи – «тоски, томления, мечты по идеалу», но в виде своеобразной метаморфозы – в деформированном, искаженном, кривозеркальном отражении.

Далее, в дуэте, Эглантина и Лизиарт, подобно героям «Freischutz», заключают дьявольскую сделку. Соединившись лживым браком, они призывают на помощь Силы тьмы, стремясь разрушить счастье Эврианты и Адоляра, заранее предвкушая победу. Напротив, в следующих номерах – в Арии Адоляра №12 и любовном дуэте Адоляра и Эврианты №13 само понятие Ночи передано в истинно романтическом, опозитивированном плане. Именно поэтому дуэт построен на экстатическом развитии лейтмотива любви героев, в лейттональности «чистоты и непорочности» Эврианты – C-Dur. Оперировав двумя парами полярных образов, композитор воплощает основную образную оппозицию оперы – Зла (Эглантина и Лизиарт) и Добра (Эврианта и Адоляр), т.е. действования и созерцания. Если Лизиарт и Эглантина призывают на помощь Ад, то Адоляр и, особенно, Эврианта верят в торжество и справедливость божественных сил. Более того, Эглантина и Лизиарт воспринимаются не только в роли двойников, но как негативы Эврианты и Адоляра. Иными словами, если во «Freischutz» «отрицательный» полюс фантастического сконцентрирован в образах «ангела яда» - Самьэля и Каспара, продавшего душу Черному охотнику, то в «Эврианте» в аналогичном фокусе оказываются персонажи, вполне «реальные», с точки зрения сюжета. Темная сторона души, жажда мщения, демонизм воплощены Вебером при помощи определенного комплекса средств музыкальной выразительности, ассоциирующихся с фантастическим. (Выбор тональности, обилие уменьшенных гармоний и их различных комбинаций, разнообразие пунктирного ритма и т. д.). Более того, опора на инструментальную природу тематизма (в том числе и в вокальных партиях) отсылает к жанровой матрице Скерцо.

Как мы видим, фантастическое в операх Вебера предстает в «одеждах» скерцозности в результате особой доминанты инструментального начала, усиления роли оркестра. Более того, мир фантастики обретает тематическую «материализацию», яркую инструментальную, тембровую характеристику, новую трактовку вокальных партий (арии Эглантины №8, Лизиарта №10 в «Эврианте», solo Пака - №10, ария Реции №13 - II акт «Оберона»), явно превосходящих героев и «неистовых героинь» Р.Вагнера. Композитор расширяет спектр выразительных средств (оркестровых, тембровых, ладо-гармонических, ритмических и т.д.). Попытка симфонизации оперы, как известно, началась ещё у Моцарта, Гофман в «Ундине» продолжил эту традицию. В операх Вебера процесс такого рода охватил ещё более глобальные масштабы. Вебер более тонко, нежели Гофман, использует мотивы, ассоциирующиеся не только с различными мирами, но и отдельными персонажами. Другой гранью процесса симфонизации в операх Вебера «Freischutz», «Эврианта», «Оберон» оказывается объединение материала в особую образно-семантическую зону. При этом выделяются три типа отражения действительности: лирический, жанровый (ориентальный в последнем сочинении композитора) и фантастический. С этих позиций очевидно, что лирическая рефлексия, представленная в партиях Агаты и Макса, Эврианты и Адоляра, Реции и Гюйона, обращённая к моменту созерцания, противостоит действенности «адских сил» или «испытанию» героев. Показательно, что собственно идея действия в данном контексте преломляется сквозь призму «игрового» скерцозного начала: фантастическое (как и демоническое) восходит к действованию и полностью замещает его. При этом сама сюжетность в музыке образует смысловое поле сказочности, сказочно-легендарной реальности. В операх Вебера «Freischutz», «Эврианта» конфликт фантастическое-лирическое, (где фантастическое – другая, непознаваемая часть мира, или демоническое - темная сторона человеческого «Я»), экстраполируется на всю драматургию оперы, персонифицируя каждую из названных сфер.

Семантическая многоликость фантастического, многообразие его проявлений в художественном тексте и длительная метаморфоза его смысловой и образной трансформации в произведениях искусства Нового времени является одной из типологических особенностей данного понятия. Как представляется, фантастическое может выступать и как фактор мышления, и как развёрнутая метафора, и как художественный образ или завораживающая картина, и как особая семантическая сфера, сопряженная, с одной стороны, с характеричностью, специфической предметностью, с другой – с особым видом лирики: отстранённой, возвышенно поэтической. Например, собственно фантастическое в «Эврианте» (отличное от демонического – коварства Эглантины и Лизиарта) предстает в мистических одеждах, характеризуя печальный облик Эммы и тайну перстня. Впервые появившись в разработке увертюры, данный лейтмотив (л/м) сразу воспринимается как «осколок» другой реальности. Впечатляющего эффекта призрачности Вебер добивается простым ладо-гармоническим средством: проведением л/м в

одной тональности (H-Dur). Лишь в финальной сцене – единственный раз в опере - л/м Эммы проходит в другой тональности (C-Dur). Сдержанность и простота хорального изложения придают теме особую выразительность. Одновременно, тональная неустойчивость, использование отклонений, эллиптических оборотов, - вот те средства, при помощи которых Вебер создает эффект явления духа Эммы в «туманном свете Луны» (рассказ Эврианты, №5а). Отсутствие умиротворения, покоя, «утраченного блаженства» - в преодолении квадратности этого построения. Таким образом, для звуковой материализации бесплотного призрака композитор обращается к особой сфере лирики, выпадающей из логики реальности и воспринимаемой как «печальный отголосок» другого мира. Неприкаанность, блуждание во тьме духа Эммы сродни Голландцу Вагнера. Только искупление дарует их душам вечное блаженство и покой, что осуществляется в финалах обеих опер - свершение предсказания Эммы, гибель Сенты.

Между тем фантастическому свойственно чередование противоположных состояний, где «плюс меняется на минус, где постоянна лишь сама перемена», а также – близость к понятию парадокса – «продукту умственной игры», способному переворачивать понятия добра и зла. [7, с.299]. При этом наиболее адекватным средством звукового воплощения интеллектуальной игры = фантастического оказывается жанр Скерцо. Закономерно, что в историко-музыкальном художественном контексте XIX-XX вв. существует множество различных интерпретаций Скерцо, раскрывающих его амбивалентную знаковую природу: «положительный» полюс интегрирует жанровое, шутливое, блестящее, «отрицательный» - драматическое, демоническое, гротесковое, «злое» в различных жанровых наклонениях.¹⁷ Вполне естественно, что неоднозначной оказывается и семиотическая матрица фантастического. Особенно виртуозно это проявилось в последней опере Вебера, где композитор использует полярные трактовки скерцо. Именно поэтому в «Обероне» фантастическое ускользает от однозначной оценки. Наряду с безобидными легкокрылыми эльфами, сопровождающими их властелина, картина бури, вызванной Паком, свидетельствует об оборотневой природе данного понятия: могущественные духи отождествляются с губительной силой морской стихии. Безусловно, это связано с сюжетным рядом - воплощением идеи «испытания» героев. Тем не менее, истоки бурь «Летучего голландца» Р.Вагнера, т.е. проявления иррациональной, разрушительной силы фантастического, коренятся именно в «Обероне» Вебера. Двойственность фантастического подтверждается различной трактовкой хоров: эльфов (№1, I акт, F–Dur) и духов (№10, II акт, D – Dur, d - moll).

Образы и явления сверхъестественного в произведениях Вебера высвечиваются различными гранями. Если в «Freischutz» показана дьявольская сущность Самьэля и Каспара, то в «Эврианте» в мир демонического коварства ввергнуты Эглангина и Лизиарт. Собственно фантастическое в этой опере связано с тайной перстня и призраком Эммы. Лучезарные характеристики эльфов в «Обероне» противопоставлены всемогущим духам. Очаровательная, таинственная жизнь персонажей этой оперы ассоциируется с событиями, словно проносящимися в сновидении. При этом и сама фигура Магистра волшебства, и образы Пака, Реции и Гюйона, предвосхищают героев произведений Р.Вагнера («Кольцо нибелунгов», «Тристан и Изольда»). Фаустианское начало облика Макса во «Freischutz» ассоциируется с образом Гамлета и вечным шекспировским вопросом «быть или не быть?». Примечательно, что аллюзия с «темой вопроса», возникающая на уровне музыкально-лексического ряда, появляется ещё в начале увертюры к опере. Аналогичные мотивы встречаются в музыке Бетховена, Шпора, Гофмана, Шуберта, Шумана, Вагнера, Листа, Брамса, Франка, вплоть до реминисценции вагнеровского «мотива Судьбы» из «Кольца» в 15-й симфонии Шостаковича. В силу сказанного, можно назвать данный мотив одним из типологических признаков эпохи, знаком культуры в пространстве композиторской практики XIX-XX веков. Типичные оперные клише: колдовское зелье (волшебный напиток), перстень (его тайна или «власть над миром»), числовая символика (3, 7, 12), сама магическая категория сна, сфера трансцендентного в веренице туманных, причудливых, необъяснимых видений, безусловно, апеллируют к мифу, изначально являясь его семантическими символами. Одновременно в контексте романтических представлений о мире, они становятся риторическими для данной эпохи, приобретая статус знака фантастического, таинственным образом проникая в сферу человеческого бытия.

Чарующая загадка линии жизни фантастического воплотилась не только в операх немецких романтиков. В бесчисленных обличьях фантастическое проникло в лоно произведений музыкального театра XIX века (не говоря об инструментальной музыке), не только напрямую связанных со сказочной, легендарной или мифологической тематикой, но и с исторической. Таково чудесное вмешательство провидения в «Весталке» Спонтини (1805г.), магические ритуалы в «Норме» Беллини (1831г.), образ Фенеллы в «Немой из Портичи» Обера (1828г.), родственный Сильване Вебера и предвосхитивший героинь романтических балетов (в первую очередь Жизель Адана). Фантастическое как непостижимая тайна человеческой психики, как переход в «потустороннее», воспринимается в сценах галлюцинаций царя-убийцы и безумия Марфы в операх Мусоргского («Борис Годунов») и Римского-Корсакова («Царская невеста») и т.п. Все эти примеры указывают на особый интерес композиторов к фантастическому как особому способу отражения и моделирования действительности, наряду и во взаимодействии с лирико-психологическими и жанрово-бытовыми аспектами.

Примечания

1. «Романтическая комическая опера» - так Вебер определял жанр этого произведения.
2. В 1824 году Вебер получил сразу два заказа – для Франции - «Фауст», для Англии - «Оберон». Он остановился на предложении лондонского театра «Ковент-Гарден». Автор либретто - журналист и археолог Планше. В основе либретто – сказка Виланда, «Сон в летнюю ночь», «Буря» Шекспира и мотивы французской легенды о Гюйоне из Бордо.
3. Во «Freischutz» Вебер опирается на жанровую модель зингшпиля, в «Эврианте» - осваивает специфику «большой» героико-романтической оперы. «Оберон» совмещает черты зингшпиля и традиционной английской «маски» - старинного театрального представления.
4. Сюжет оперы заимствован из первой новеллы «Книги призраков», вышедшей в свет в 1810 году и изданной немецкими писателями А. Апелем и Ф. Лауном.
5. Косвенная характеристика Каспара дана в разговорном диалоге после №1. Уже здесь становится понятно, что Каспар – орудие Сатаны – стремится не только искушить Макса лёгкой победой, но таким образом предотвратить собственное падение в преисподнюю. Самзель – одно из многих имен Дьявола, в немецком языке означает «ангел яда» (Т.Мани).
6. Показательно, что многие музыкальные картины, связанные с дьявольской оргией, пляской пропускаются сквозь призму различных танцевальных жанров. В таком ключе решены: балет воскресших монахинь в развалинах монастыря («Роберт – дьявол» Д.Мейербергера), IV часть «Фантастической Симфонии» (Сон в ночь Шабаша), «Вальпургиева ночь», «Галоп Фауста и Мефистофеля» Г.Берлиоза, «Трепак» М.П.Мусоргского из «Песен и плясок Смерти», 8-я симфония Г.Малера, «Мефисто - Вальсь», «Мефисто-Полька» Ф.Листа, вплоть до «Мефисто-Танго» в кантате А.Шнитке.
7. Ещё до начала песни, из разговорного диалога становится известно, что Каспар в стакан Макса добавляет некую жидкость – своеобразный «эликсир Сатаны», после каждого куплета песни как бы проверяя: действует ли он на Макса? В романе Гофмана «Эликсиры Сатаны» напиток давал эфемерное представление о собственной силе и превосходстве над себе подобными. Так заглавный герой – монах Медард, самоутверждаясь посредством страшных, богохульственных деяний и поступков, всё более попадал под влияние Сатаны, ввергаясь в ад.
8. Характеристикой «немного» персонажа награждает М.И.Глинка злого волшебника Черномора в опере «Руслан И Людмила».
9. Новелла Апеля «Пробный выстрел» завершалась трагически – смертью Агаты.
10. Реция осознает реальность прекрасного сна, в котором ей явился Гюйон. Напротив, Фатима не верит в возможность таинственного видения взять верх над рассудком.
11. В основе либретто – средневековая французская легенда о «добродетельной Эврианте». Поэтесса Гельмина Чези свыше 10 раз переделывала либретто по просьбе Вебера.
12. Построенный на нисходящем движении мелодии, в основе которого уменьшенный вводный септаккорд к e-moll (e-moll, E-Dur лейттональности героини), он вносит яркий, ошеломляющий контраст по отношению к только что отзвучавшей лирической каватине Эврианты (№5).
13. «Тайные нити, опутывающие душу Макса, идут от Черного охотника Самзеля. Самзель не носитель зла, а его воплощение. Это действительно необычный, романтический, таинственный персонаж». [5, с.312]
14. Поспорив о людской верности, Оберон поклялся не искать примирения со своей женой до тех пор, пока он не встретит на земле любящую пару, способную пронести истинное чувство сквозь все возможные преграды и испытания. Об этом сообщает Пак - верный слуга Короля эльфов собственно перед данным номером.
15. Первая опера «Оберон, король эльфов» по поэме Виланда создана П.Враницким (немецкое либретто К.Л.Гизеке). Премьера состоялась 7 ноября 1789 г. в Вене. Гофман дирижировал «Обероном» П.Враницкого в Лейпциге, в 1813 г.
16. В III акте «Эврианты» тональность c-moll характеризует Адоляра, «втянутого» во власть коварства Лизиарта (№15). В этой же тональности создан рассказ Эврианты, в котором она признается Королю в том, что Эглантина «вырвала тайну» перстня. (При этом в аккомпанементе активизируется развитие л/м коварства Эглантины).
17. Как известно, переосмысление жанра Скерцо происходит в творчестве Бетховена. Положительный полюс проявляется в творчестве Вебера, Мендельсона, отчасти, Г.Берлиоза в Скерцо «Феи Маб» - королевы снов, и т.д. Отрицательный полюс Скерцо сфокусирован в произведениях Шопена, Листа, Берлиоза, вплоть до «Злых» скерцо Онеггера, Шостаковича, Шнитке и т.д. в музыке XX века.

Литература:

1. Ферман В.Э. Немецкая романтическая опера //Оперный театр: Статьи и исследования. – М., 1961. - С.185-211.
2. Берлиоз Г. Избранные статьи. – М., 1956. – С.265.
3. Питина С.Н. Музыкальная культура Германии первых десятилетий XIX века и романтическая опера. Гофман и его музыкальная деятельность. Вебер//Музыка Австрии и Германии XIX века. Кн.1. – М., 1975. – С.354-407
4. Адорно Т.В. Избранное: Социология музыки – Университетская книга. М.-СПб., 1999. – 445с.
5. Хохловкина А.А. Немецкая романтическая опера. Вебер // Западно-европейская опера. Очерки. – М., 1962. – 367с.
6. Геббель Ф. Избранное В 2-х т. Т.1. – М., «Искусство», 1978.
7. Эпштейн М. Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX-XX веков. – М.: Сов. писатель, 1988. – 413 с.